



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

ETHOS HISTÓRICO Y DRAMATIZACIÓN. LA TEATRALIZACIÓN DE LA  
EXPERIENCIA EN LA OBRA DE FRIEDRICH NIETZSCHE, WALTER BENJAMIN  
Y BOLÍVAR ECHEVERRÍA.

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
SERGIO GUTIÉRREZ CERVANTES

NOMBRE DEL TUTOR  
DR. JORGE ARMANDO REYES ESCOBAR

COMITÉ TUTOR  
DR. STEFAN GANDLER  
DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, CDMX. ENERO 2023



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.



*A mi amado Bruno cuya llegada a este mundo ha sido el acontecimiento más feliz de mi vida, y continúa siendo la fuerza para poder afrontar todas las tragedias y los lutos para construir una forma de hacer vivible esta vida, te amo hijo mío, eres aquello que me ha enseñado la posibilidad de ser de la belleza en los momentos más oscuros de la vida.*

*A mi amada Jacqueline, que ha sido mi diosa, mi musa, mi fiel compañera, el amor de mi vida, además de mi cómplice en todas mis reflexiones filosóficas, esto habría sido imposible sin tu amor, tu inteligencia y tus sentimientos, te amo.*

*A mi amado padre Juan Gutiérrez Quiroz, el héroe trágico más grande que he conocido en mi vida, sin su sacrificio, su entrega y su amor esto habría sido imposible, te extraño todos los días de mi vida, eres mi héroe.*

*A mi amada madre Norma Cervantes Arias su amor, su entrega y su bondad, han sido el fundamento para obtener lo más importante: ¡una vida feliz! te estaré agradecido toda mi vida, te amo madre, gracias por toda la fortaleza que me has dado.*

*A mi amada hermana Laura Gutiérrez, la Antígona que, guiada por el amor de mis padres, se ha convertido en un extraordinario ser humano que da todo por su familia y los demás, te amo hermana.*

*A mi amado hermano Rodrigo Gutiérrez Cervantes que ha sido de los mejores amigos que alguien podría tener en esta vida, al igual que un héroe que demuestra fortaleza cuando más se necesita, te amo hermano.*

*A mi amado abuelo Higinio Cervantes Zurita, cuyo amor extraño todos los días, pero también ha sido una luz que me permite seguir adelante.*

*A mi amada abuela Serafina Arias Cabrera, una mujer fuerte que me amo con todo su corazón, el luto que guardo por tu partida, me condujo a honrar ese amor y seguir adelante. Te amo abuela.*

*A mi amada abuela Esther Quiroz Silva, una extraordinaria mujer que ha entregado y sacrificado su ser por su familia.*

*A las extraordinarias mentes del Colegio de Ciencias y Humanidades del Plantel Oriente, que, sin sus aportaciones, esto habría sido imposible.*

*A Friedrich Nietzsche,*

*A Walter Benjamin,*

*A Bolívar Echeverría*

*A todas las víctimas de las orgías celebradas por el capitalismo.*

*A ti, que te estás tomando el tiempo de leer lo que tengo que expresar.*



## **Agradecimientos.**

La lectura de esta investigación, además de ser académica, guarda entre líneas un significado vital, pues en los momentos en que la trabajaba pasé por lutos y tragedias que se ven reflejados en sus líneas, además considero éste como un momento culminante de mi vida, pues ha consistido en alcanzar un propósito de muchos años a través de un extraordinario camino, por lo que tengo que agradecer a:

El Dr. Jorge Armando Reyes cuya vida filosófica siempre ha sido una motivación para mí, por su amistad y por sus ideas que han sido una guía desde el primer día en la Facultad, gracias querido amigo.

A toda la familia tanto Gutiérrez, Cervantes y Sánchez Carmona que siempre me ha apoyado, especialmente a mis tías, Esther, Lilia, Silvia, que con su amor maternal me han apoyado en todas las circunstancias. A mis tíos, Ernesto, Javier y Ricardo, que siempre han estado presentes con su ejemplo, apoyo y consejos. A mis primas y primos que han sido hermanos y amigos que me han acompañado siempre, Adriana, Alejandro, Emmanuel, Fortino, Gisela, Guadalupe, Lorena, Silvia. A mis suegros Modesto y Andrea por el amor con el que me han recibido en su familia, a mis cuñados César, Aldo y Julio por su invaluable amistad. A mis ahijadas, ahijados, sobrinas y sobrinos, que espero ser siempre un apoyo para ustedes, Andrea, Christopher, César, Cinthya, Daniela, Emilio, Matías, Nathalie y Zoé.

A tod@s mis amig@s, que por suerte han sido much@s, cuyo apoyo incondicional siempre me ha permitido salir adelante.

A la UNAM y a CONACYT que hicieron posible el seguir llevando a cabo la vocación de mi vida a través de las reflexiones que contienen la presente investigación.



## Índice.

Introducción, 9

Capítulo I. Consideraciones en torno a la tragedia griega y la modernidad en la filosofía alemana, 13

1. La cosa en sí como *Ursprung* de la relación entre tragedia y pensamiento alemán, 13
2. Schelling y el nacimiento de la conciencia trágica moderna, 18
3. Hölderlin. Tragedia: Separación, unificación y Ser, 32
4. Hegel. Destino, tragedia y espíritu, 39
5. Schopenhauer. Voluntad y filosofía trágica, 64

Capítulo II. *El nacimiento de la tragedia* y la crítica de la modernidad. Del ethos trágico al ethos socrático, 87

1. Filosofía arte y ciencia. La génesis del centauro llamado *El nacimiento de la tragedia*, 87
2. En torno a lo apolíneo y lo dionisiaco, como impulsos estéticos que determinan el ethos trágico, 95
3. La ingenuidad de Homero y el sufrimiento de Arquíloco. Elementos estéticos antecedentes del ethos trágico, 111
4. El ethos trágico. Del canto dionisiaco del sátiro al drama apolíneo del héroe, 125
5. El ethos socrático y la muerte de la tragedia como género literario. El nacimiento de la tragedia de la modernidad, 142

Capítulo III. *Ethos* histórico y *Trauerspiel*. Elementos para la comprensión de una modernidad luctuosa a partir de Walter Benjamin, 153

1. Luto, tiempo histórico y lenguaje. La génesis de *El origen del Trauerspiel* alemán, 153
2. El prólogo epistemo-crítico. El método del fragmento y las constelaciones, 166



3. Tragedia y *Trauerspiel*. De la constelación mítica a la constelación histórica, 185
4. Crítica y *Trauerspiel*. Las alegorías arqueológicas de la mirada melancólica barroca, 204

Capítulo IV. Bolívar Echeverría. Teatralización y *ethos* barroco en la modernidad latinoamericana, 217

1. Un discurso crítico de la Cultura. La primera constelación, 217
2. El cuádruple *ethe* de la modernidad capitalista. La segunda constelación, 232
3. El *ethos* barroco. Teatralización absoluta y estetización de la vida cotidiana, 243
4. Malintzin y la virgen de Guadalupe. Mestizaje, crítica y resistencia barroca, 255

In conclusiones, 269

Bibliografía, 277

## Introducción.

En filosofía suele ser tomado como un vicio o algo infructífero la propuesta de un diálogo entre dos o más pensadores, esto se debe a que dicho ejercicio corre el riesgo de ser relacionado con un fanatismo o una imposición forzada de dos esquemas discursivos. Sin embargo, la indagación en torno al diálogo tiene como función la búsqueda de un canal comunicativo, que la mayoría de las veces se expresa en un problema en común, en una preocupación tanto de los autores cuyo diálogo es propuesto, como del investigador que lo propone. Si bien ha sido tratado el diálogo entre Friedrich Nietzsche y Walter Benjamin, o de éste con Bolívar Echeverría, pocas veces ha sido propuesto, si no es que nunca el diálogo entre estos tres pensadores. El tema o problema que los comunica como una cuestión central en sus reflexiones es la crítica a la modernidad, abordada desde sus diversas manifestaciones. En términos más específicos es posible localizar uno de los puntos de comunicabilidad presentes entre sus estrategias de comprensión crítica de la vida moderna, la dramatización. Relacionar la modernidad con la dramatización, es decir, pensar la modernidad en términos dramáticos o teatrales, requiere necesariamente, por un lado, una conciencia histórica cuyos dispositivos conceptuales tengan la capacidad de dar cuenta de las circunstancias específicas de una época, por otro lado, identificar aquellos géneros dramáticos y sus elementos cuyo contenido refleja la experiencia en este contexto histórico, como lo puede ser la tragedia, la comedia o el *Trauerspiel*. La presente investigación tiene como finalidad analizar el diálogo entre tres entramados conceptuales, que acuden a categorías dramáticas con la finalidad de comprender de manera crítica la vida moderna, utilizando como eje el concepto de *ethos* histórico. El primer entramado es el que ofrece la obra de Nietzsche titulada *El Nacimiento de la Tragedia*, mientras que el segundo es el presentado en la obra de Benjamin *El origen del Trauerspiel alemán*, y el tercero se centra en el análisis de ciertas nociones fundamentales en el concepto de Echeverría del *ethos barroco*.

En primer lugar, a manera de preludio en el primer capítulo de esta investigación, se analiza la manera en que la categoría kantiana de cosa en sí, o lo incondicionado, significaba el punto de origen de la circunstancia trágica característica de la filosofía moderna, pues implicaba una frontera inaccesible para el pensamiento cuya consecuencia

era el sacrificio de la libertad, por esta razón, de la misma manera en que Antígona, Edipo u Orestes, se enfrentaron a una barrera inquebrantable, pensadores como lo son Friedrich Schelling, Friedrich Hölderlin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Arthur Schopenhauer, desafían los límites que el concepto de cosa en sí significaban, aspecto que les conduce en diversos momentos de sus reflexiones al problema de lo trágico. En el caso de Schelling en el terreno epistemológico, para defender el heroísmo trágico del criticismo frente al dogmatismo; Hölderlin desde la ontología comprendiendo lo trágico como la circularidad en la que se ve envuelta la individualidad al elaborar juicios, que provocan escisiones en el ser en términos primigenios; en el ámbito ético, Hegel tomando los ejemplos de la Orestíada y Antígona para confrontar las leyes humanas con las leyes divinas y Schopenhauer acude a la tragedia como la expresión artística cuyo contenido manifiesta de manera más franca, el conjunto de conflictos que determinan a la voluntad.

En el segundo capítulo se expone la relación entre lo trágico y la crítica de la modernidad, a partir del análisis de los postulados de la obra *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, pues el conjunto de reflexiones y conceptos que la componen, se articulan con la finalidad de explicar la procreación, gestación y muerte por suicidio del género literario conocido como tragedia griega. Comenzando por el complejo canal de comunicación erótica y conflictiva de los impulsos estéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche hace inteligible en su obra la manera en que dichos impulsos en los griegos se expresan en todas sus creaciones artísticas, tanto figurativas, como literarias o musicales, haciendo un recorrido por la poesía épica, lírica hasta llegar a la trágica, cuyo asesinato adjudica al poeta Eurípides al dotar a este género dramático de una mayor racionalidad, con el objeto de satisfacer al espectador socrático, que es la raíz de lo que denomina como hombre teórico moderno cuyo objeto principal es la apropiación tanto real como pragmática de todo lo otro, a partir de su inteligibilidad. Actitud que conduce a la catástrofe, donde Nietzsche localiza a la sabiduría trágica como principio de esperanza, pues lo conduce a postular el arte como salvación. A partir de las tesis de este capítulo se propone la contraposición entre los conceptos de *ethos* trágico y *ethos* socrático.

El tercer capítulo se concentrará en el análisis de las reflexiones de Benjamin en su obra *El origen del Trauerspiel alemán*, dicha obra tiene como finalidad comprender las

circunstancias que originan el género dramático conocido como *Trauerspiel*, y hacer inteligible la visión del mundo que había en la Alemania del siglo XVII a partir de lo expresado en estos, cuyo contenido expresa una tensión tanto en contra de la visión trágica del mundo, como de las pretensiones de la modernidad. Comenzando por los antecedentes que motivaron a su creación, y continúa con el método de análisis que propone en su prólogo epistemo-crítico. Posteriormente se procede con la contraposición que implica la tragedia y el *Trauerspiel* como género dramático a partir de la conciencia histórica cuya pretensión construye un camino diferente a la circularidad trágica y a la legalidad previa que la fundamenta. Mientras que en la parte final del capítulo se concentra en la patología proveniente la melancolía producida por la catástrofe moderna expresada en el *Trauerspiel*. Patología que se manifiesta en una mirada alegórica, pues el conjunto de alegorías que componen dichos dramas se estructura como crítica, cuyos lamentos hacen eco de la catástrofe de la historia moderna.

Con respecto al cuarto capítulo, más allá de enfocarse en dramas específicos que dan cuenta de un tipo de experiencia, se concentra en la propuesta del concepto del *ethos* barroco desarrollado por Echeverría, como una estrategia de sobrevivencia cuyo comportamiento reproduce la característica esencial del arte barroco, que es la teatralidad absoluta. Para la comprensión de este concepto, el capítulo comienza con el análisis del discurso crítico de la cultura propuesto por Echeverría, en el que localiza su concepto crítico de modernidad, del que se desprende el esquema conceptual del cuádruple *ethe* de la modernidad capitalista, y particularmente analiza las características del *ethos* barroco para finalizar con la forma en que se manifiesta en América Latina particularmente a través de los mitos de Malintzin y el guadalupanismo.

Así el contenido de esta investigación presenta el entrecruzamiento entre diversos esquemas conceptuales que comprenden de manera crítica la vida moderna a través de categorías dramáticas como lo son la tragedia, el *Trauerspiel* o la teatralidad absoluta del *ethos* barroco.



## Capítulo I. Consideraciones en torno a la tragedia griega y la modernidad en la filosofía alemana.

### 1. La cosa en sí como *Ursprung* de la relación entre tragedia y pensamiento alemán.

*¿Por qué, pues, la naturaleza ha castigado nuestra razón con el afán incansable de perseguir este camino como una de sus cuestiones más importantes? [...] Quizá simplemente hemos errado dicho camino hasta hoy.*

Immanuel Kant.

George Steiner en *La muerte de la tragedia*, señala que la conciencia de la tragedia en la vida, a diferencia de su forma teatral, es de carácter universal (Steiner, 1991). Entonces, al hablar de lo trágico, estaríamos utilizando un concepto que denomina un aspecto común en diversas formas históricas, cuyo contenido es de carácter probablemente esencial en la vida humana. Por lo tanto, sería conveniente elaborar interrogantes cómo: ¿A qué se refiere el imaginario colectivo cada vez que enuncia el concepto de lo trágico? ¿Cuáles son los comunes denominadores que subyacen bajo esta palabra? Es evidente que lo trágico parece querer enmarcar un contenido específico de nuestra experiencia como seres humanos, proveniente de circunstancias de nuestra vida cotidiana. Suele ser entendido como un acontecimiento, un estado de las cosas. Por ejemplo, a un accidente o a la muerte los comprendemos como acontecimientos trágicos. Pero también cuando alguien sufre de condiciones de pobreza o abandono afirmamos que vive en una situación trágica. ¿Qué parece haber en común en estas dos formas distintas de pensar lo trágico? Al parecer la desgracia, el infortunio, un mal de índole radical, o tal vez una especie de dolor que sufren los seres humanos de manera esencial.

A pesar de lo mencionado anteriormente, estas concepciones guardan una relación con la forma teatral que da origen al término, situada en la antigua Grecia, cuya puesta en escena acontecía en los concursos que celebraban en las fiestas en honor al dios Dionisos, en el que dramaturgos como Esquilo, Sófocles y Eurípides presentaban sus obras. En éstas, la mayoría de las veces lo trágico se relaciona con un destino, éste puede estar predeterminado, o puede ser un vuelco cuya transformación es provocada por las acciones

propias o ajenas,<sup>1</sup> además de afectar a un personaje que piensa que tiene la capacidad de actuar para escapar de él.

En tanto que aquello que entendemos como lo trágico puede manifestarse en distintos ámbitos de la existencia humana, esta parte de la investigación centrará su mirada en la relación entre tragedia y pensamiento, particularmente el pensamiento filosófico alemán de finales del siglo XVIII, y el siglo XIX. Con el objeto de recolectar indicios para comprender esta relación, se puede partir de cuestionamientos como ¿A qué situación trágica se enfrenta el pensamiento? ¿Qué clase de destino trágico es el que le espera? La historia de la filosofía y probablemente la del pensamiento humano en general, ha demostrado a lo largo de su trayectoria que se ha enfrentado a ciertas situaciones trágicas que la limitan, o que limitan sus objetivos. Ya los implacables ríos de Heráclito señalan dicha situación al comprender que aquello que atraviesa el sentido del mundo es una constante transformación, o Platón al establecer que para conocer las esencias que determinan el mundo de lo sensible, es necesario que el filósofo se empeñe en morir.

Una de las verdades trágicas a las que se enfrenta el pensamiento es la imposibilidad de conocer la totalidad de lo real, por esta razón, una de las preguntas esenciales del pensamiento moderno, es aquella que se cuestiona ¿Qué puedo conocer? Cuando René Descartes en las *Meditaciones metafísicas* reflexiona sobre la causa de una idea falsa, la adjudica a la relación entre dos facultades de los seres humanos; la primera, es la facultad de conocer denominada entendimiento, que es limitada, y la segunda, es la facultad de elegir o el libre albedrío que denomina voluntad, que es infinita; y las ideas falsas tal cómo un terrible destino: “Nacen de que la voluntad, siendo mucho más amplia y extensa que el entendimiento, no se contiene dentro de los mismo límites, sino que se extiende también a las cosas que no comprendo” (Descartes, 2008, pág. 186). Sin embargo, ante esta situación, el pensamiento cartesiano deja sugerida una de las tareas más importantes para la filosofía moderna, en la que se manifiesta su capacidad de actuar ante este destino trágico, conocer los límites del entendimiento, para conocer la evidencia de la verdad y ser libre de actuar, “para ser libre, no es necesario ser indiferente a la elección de uno u otro de los dos

---

<sup>1</sup> Cfr. El debate entre Esquilo y Eurípides representado en *Las ranas* por el comediógrafo Aristófanes, sobre si siempre Edipo ha sufrido un destino desgraciado o fue por un cambio de la situación. (Aristófanes, 2010).

contrarios; sino que, cuanto más propenso a uno de ellos, sea porque conozco con evidencia que el bien y la verdad están en él” (Descartes, 2008, págs. 186-187).

Immanuel Kant es consciente de esta situación trágica a la que se enfrenta el pensamiento, sobre todo, desde cierto terreno del conocimiento que busca principios que van más allá de la experiencia, como se puede observar desde el comienzo del prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, pues menciona el destino al que se enfrenta la razón humana: “La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades” (Kant, 2018, pág. A VII). Es precisamente la metafísica el campo de conocimiento que busca estos principios y se enfrenta a este cruel destino, pero como todo ser humano que se pregunta por las circunstancias que lo rodean, Kant se pregunta: “¿Por qué, pues, la naturaleza ha castigado nuestra razón con el afán incansable de perseguir este camino como una de sus cuestiones más importantes?” (Kant, 2018, pág. B XV). Sin embargo, al igual que Layo o Edipo, quienes desean escapar a su destino, Kant propone una esperanza donde se vislumbra la capacidad de actuar “Quizá simplemente hemos errado dicho camino hasta hoy” (Kant, 2018, pág. B XV). Por lo que propone un camino cuya tarea sea la de investigar y precisar los límites del entendimiento, para garantizarle al pensamiento un campo de acción que pueda especificar las preguntas que se puede hacer la razón y para lograrlo tiene que tomar el camino de la ciencia.

Kant sitúa el problema que le impide avanzar a la metafísica en la idea de que nuestro conocimiento tiene que provenir de los objetos, para evitarlo, propone acudir a otro momento del conocimiento, un instante previo a que estos sean determinados por un concepto, cuando se lleva a cabo la intuición de los objetos. Precisamente, si pensamos que este momento no se rige por aquello que compone al objeto, es decir, su naturaleza, sino por la naturaleza de la facultad humana de intuir dicho objeto, como objeto de sensaciones, podemos llegar a cierto conocimiento a priori de la naturaleza de los objetos. Al tener conciencia de esto, Kant propone ir más lejos de las intuiciones, y situarse en el momento en que se desea convertir éstas en conocimientos, donde es necesario suponer que en vez de que los objetos determinen a los conceptos, son los objetos de la experiencia los que son



determinados por los conceptos. Entonces está en el ser humano el punto de partida, debido a que la experiencia de los objetos requiere un entendimiento anterior, cuyas reglas están en él antes de que les sean dados los objetos de la experiencia, son conceptos a priori por lo que Kant afirma que “sólo conocemos a priori de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas” (Kant, 2018, pág. BXVIII).

El obstáculo infranqueable de este camino radica en que el conocimiento nunca puede llegar más allá de toda experiencia posible, y que sólo podemos conocer los objetos como fenómenos, a pesar de que ellos contengan en sí una realidad inaccesible. “En ello mismo reside la prueba indirecta de la verdad del resultado de nuestro conocimiento racional a priori, a saber, que éste sólo se refiere a fenómenos y que deja, en cambio, la cosa en sí como no conocida por nosotros, a pesar de ser real por sí misma” (Kant, 2018, pág. BXX.). Sin embargo, Kant señala que la razón siempre tendrá el deseo de sobrepasar este obstáculo, y que este deseo es determinado por lo que llama lo incondicionado, aquella condición primera que determina la totalidad de lo real. “Lo que nos impulsa ineludiblemente a traspasar los límites de la experiencia y de todo fenómeno es lo incondicionado que la razón, necesaria y justificadamente, exige a todo lo que de condicionado hay en las cosas en sí, reclamando de esta forma la serie completa de las condiciones” (Kant, 2018, pág. BXX.).

Precisamente, es necesario dejar de hacer la búsqueda de estas condiciones en estos objetos como cosas en sí, como fuente de nuestra experiencia, sino que en tanto que son fenómenos, tenemos que buscarlas en nuestra forma de representación. Aunque al analizar el logro alcanzado, Kant menciona que su utilidad podría parecer en un primer momento negativa, pues la razón especulativa toma conciencia de los límites que no debe de sobrepasar, de hecho, menciona que aquellas pretensiones de sobrepasar sus límites en realidad reducían su campo de actividad, puesto que ese terreno lo que hacía era ampliar los límites de la sensibilidad.

Tal utilidad se hace inmediatamente positiva cuando se reconoce que los principios con los que la razón especulativa sobrepasa sus límites no constituyen, de hecho, una ampliación, sino que examinados de cerca, tienen como resultado indefectible una reducción de nuestro uso de la razón, ya que tales principios amenazan realmente con extender de forma

indiscriminada los límites de la sensibilidad, a la que de hecho pertenecen, e incluso con suprimir el uso puro (práctico) de la razón. (Kant, 2018, págs. BXXIV-BXXV).

Kant utiliza el ejemplo del uso práctico moral para explicar esta ventaja, pues dicho uso se ve obligado a ir más allá de los límites de la sensibilidad y la razón tiene que aceptar su destino trágico sin abandonar su capacidad de actuar, pues “aunque no podamos conocer esos objetos como cosas en sí mismas, sí ha de sernos posible, al menos pensarlos” (Kant, 2018, pág. B XXVI.), pues tenemos que suponer un lugar de donde provenga el fenómeno, del que podamos obtener nuestras representaciones, Kant utiliza los ejemplos de la libertad, y de Dios, pues la razón práctica puede pensar su existencia a pesar de lo complejo que sea su conocimiento, entonces, estos objetos de la metafísica son necesarios para el uso práctico de la razón, a pesar de que sean incognoscibles para ésta, tal como lo menciona más adelante.

Hay leyes prácticas que son absolutamente necesarias (las morales); si estas leyes suponen necesariamente alguna existencia como condición de posibilidad de su fuerza obligatoria, esa existencia ha de ser postulada, ya que lo condicionado de donde partimos para deducir esa condición determinada es, a su vez, conocido a priori como absolutamente necesario. Más adelante mostraremos que las leyes morales no sólo presuponen la existencia de un ser supremo, sino que, al ser ellas mismas absolutamente necesarias desde otro punto de vista, lo postulan con razón, aunque, claro está, sólo desde una perspectiva práctica. (Kant, 2018, pág. B 662.).

Estos postulados resultaron problemáticos en su época, una época en que conocimiento científico y religión, estaban contrapuestas, en la que pensar en la defensa de un bien en sí, ajeno e inalcanzable para el conocimiento humano, detonaría toda una nueva vorágine de discusiones. La cosa en sí, ya sea desde el terreno de la razón pura o de la práctica se convertirá en el *Ursprung*, origen, o punto del que se detona constantemente la reflexión sobre la relación entre lo trágico y el pensamiento, puesto que aceptar esta idea significa aceptar los límites del pensamiento, lo que implica que el pensamiento no es libre, y la tragedia aparece como una forma de expresión que da cuenta de esta imposibilidad, o de esta relación con esos límites, particularmente en pensadores como Friedrich Schelling, Friedrich Hölderlin, Friedrich Hegel y Arthur Schopenhauer.

## 2. Schelling y el nacimiento de la conciencia trágica moderna.

*¡Le comprendo querido amigo! Le parece a usted más elevado luchar contra un poder absoluto, y, luchando perecer, que asegurarse de antemano contra todo peligro por medio de un Dios moral. En efecto, esta lucha contra lo inconmensurable, no es sólo la más sublime, sino, incluso, a mi juicio, el principio de toda sublimidad.*

Friedrich Schelling.

Así como la tragedia en su forma teatral es muy diferente de la conciencia de lo trágico en la vida, ésta también se distingue de lo que podríamos llamar conciencia trágica. Crescenciano Grave sitúa en el pensamiento de Schelling el nacimiento de conciencia trágica moderna, en su ensayo titulado: *Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna*, “En Schelling –desde y frente a la tradición moderna inaugurada por Descartes y fundamentada por Kant- la filosofía muta el modo de afirmarse a sí misma. Esta mutación afirmativa es la que proponemos constituye el nacimiento de la conciencia trágica moderna” (Grave, 2011, pág. 9). Después de analizar el principio de la filosofía moderna inaugurado por Descartes consistente en que los límites de la realidad se reducen a aquello que pueda pensar, y el sistema de las facultades cognitivas examinadas en la *Crítica de la razón pura* de Kant, Grave construye su tesis desde la lectura de las *Lecciones munitivas para la historia de la filosofía moderna*, para demostrar como en el pensamiento Schelling acontece el nacimiento de esto que denomina la conciencia trágica moderna.

Con el objetivo de apoyar la tesis de Grave, antes de hacer el análisis de dichas lecciones, la presente investigación usará como antecedente las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, que Schelling escribió entre 1795 y 1796, para después continuar con el análisis de las lecciones, y finalizar con la forma en la que Schelling concibe a la tragedia en su filosofía del arte.

Dichas cartas las escribe Schelling durante sus últimos años como estudiante de teología en Tubinga, justo cuando se discutía la *Crítica de la razón práctica* de Kant que había sido publicada en 1788. El objetivo de éstas, como lo sugiere el título, era proponer una distinción entre el sistema kantiano de la crítica y el dogmatismo que representaba Baruch Spinoza, además de debatir con una especie de híbrido de ambas posturas que defendía el teólogo Gottlob Christian Storr.

La discusión kantiana en Tubinga estaba influenciada por la recepción religiosa de Friedrich Heinrich Jacobi que simpatizaba con los límites impuestos por Kant derivados de la cosa en sí, además de llevar a los extremos las consecuencias de lo que afirmaba Kant sobre los objetos que están más allá de la experiencia, como Dios, pues la manera en la que nos relacionábamos con estas ideas para Jacobi era a través de la fe y de la creencia, y ésta se podría mantener sin contradecir a Kant. Debido a que, si se mantienen conceptos como Dios o alma, dentro de lo que se comprende como cosa en sí, y como algo concerniente a los sentimientos y ajeno a la razón, fe y razón podrían coexistir sin contradecirse siempre y cuando estén separados.

Una respuesta determinante para la época fue la de Karl Reinhold, un filósofo austriaco, además de ortodoxo luterano, que plateaba que la razón tenía que ser el órgano elemental que compone lo que denomina razón divina. Pues la religión era un asunto de creencia racional, y no de fe como lo planteaba Jacobi. Este ambiente provoca una conciliación importante entre filosofía y teología, pues la filosofía crítica de Kant que solía ser juzgada como atea, atrajo la atención de una gran cantidad de teólogos alemanes.

Una de las figuras necesarias para comprender no sólo el presente debate, sino también fundamental para el idealismo alemán y su influencia en Schelling es Johann Gottlieb Fichte. Filósofo cuya juventud dedicó sus reflexiones a la manera en que se podían conciliar razón y fe, además de haber sido fuertemente influenciado por el criticismo kantiano gracias a que un alumno en Leibzig en 1790 le pidió que impartiera lecciones sobre el filósofo de Königsberg. Dicho estudio lo llevo a buscar a Kant a su hogar y mostrarle su obra *Crítica de toda revelación*, obra que fue publicada de manera anónima gracias al apoyo de Kant, y que por un tiempo le fue atribuida a su autoría. En dicha obra uno de sus postulados esenciales consiste en que era necesario que existiera Cristo para que los seres humanos conocieran la ley moral. Sin embargo, para Fichte, la filosofía tenía que tomar su propio camino y el ser humano tenía que centrarse en sí mismo, por lo que se enfocó exclusivamente en el estudio de la filosofía kantiana con el objetivo de proponer un sistema que fuera irrefutable, cuya ley moral no tuviera que recurrir a un sustento ajeno al ser humano. La teoría del Yo moral, buscaba encontrar una salvación del hombre que no tuviera que acudir a alguna instancia divina, para esto Fichte propone que la libertad es el

fundamento del sujeto de conocimiento que construye sus representaciones, como se ve en su obra de 1793 *Ética*.

Para establecer así el concepto [genético de la libertad], se ha de seguir ciertamente el camino de la Doctrina de la Ciencia y ser capaz de seguirlo; se ha de hacer abstracción de todo ser en cuanto tal y partir de lo que es superior a todo ser: del intuir y del pensar (del actuar de la inteligencia en general). El mismo y único camino que en la filosofía teórica nos conduce a la meta, la de explicar el ser, es el único que hace posible a la filosofía práctica. Con ello se hace más clara la expresión utilizada anteriormente: <<El Yo se pone a sí mismo como autónomo>>. El primer aspecto de esa proposición, <<El Yo incluye en la intuición y en el concepto de sí mismo todo lo que es originario (pero nada es originario sino libre)>> está ya perfectamente explicado. Pero ella contiene algo más. En efecto, todo el Yo, puede ser en la realidad efectiva, donde el concepto se convierte en concepto de conocimiento, y a la inteligencia solo le queda el contemplar, depende originariamente del concepto. Todo lo que el Yo debe llegar a ser ha de conseguirlo él mismo mediante el concepto, y todo lo que será se lo habrá hecho mediante él. En todos los aspectos él es su propio fundamento, y se pone a sí mismo absolutamente también en sentido práctico. (Fichte, 2005, págs. 101-102)

Es en este contexto en el que Schelling escribe las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, cuyos objetivos son, -cómo lo señala en la advertencia preliminar- distinguir el dogmatismo del criticismo, además de criticar un dogmatismo que se fundamenta en la idea de un Dios moral para el uso de los principios de la razón práctica y se hace pasar por criticismo.

El problema de la cosa en sí aparece en un primer momento como lo inconmensurable, y más allá de hacerlo a un lado o divinizarlo como un principio infranqueable del que deban de partir las reglas morales, como lo es en el caso del Dios moral, Schelling lo piensa como el enemigo a vencer, aun sabiendo que se va a perecer en el intento, tal como el héroe trágico que al ser informado de su destino opta por actuar. Dichos intentos los concibe como una lucha que representa el principio de toda sublimidad, tal como lo menciona al inicio de la primera carta.

¡Le comprendo querido amigo! Le parece más elevado luchar contra un poder absoluto y, luchando, perecer, que asegurarse de antemano contra todo peligro por medio de un Dios

moral. En efecto, esta lucha contra lo inconmensurable no es sólo lo más sublime, sino incluso, a mi juicio, el principio de toda sublimidad. (Schelling, 2009, pág. 71).

Esta capacidad de actuar que Schelling le adjudica al criticismo, que además se traduce como un principio de libertad, se contrapone a la actitud del dogmatismo que se escuda en un principio que va más allá de lo humano para postular principios prácticos cuya actitud califica como de sumisión. “El dogmatismo consecuente no conduce a la lucha, sino a la sumisión, no al ocaso violento, sino al voluntario, a la callada entrega de mí mismo al objeto absoluto” (Schelling, 2009, pág. 71). Dicha actitud aparte de ser sumisa carece tanto de divinidad, como de lado estético, tal como se le solía adjudicar, pues para Schelling, el principio de todo arte tiene que provenir desde la libertad interna del sujeto y esto mismo es lo que le otorga su divinidad. “El verdadero arte, o, mejor, lo divino en el arte es un principio interno, que conforma para sí la materia desde dentro y reacciona con toda violencia contra todo crudo mecanismo, contra toda acumulación sin regla de materia venida de fuera”. (Schelling, 2009, pág. 73). Este principio interno es la libertad humana, necesaria para toda filosofía, en contraposición de la elaboración de un sistema que determine al ser humano en su totalidad, a pesar de toda la validez teórica que esta pueda contener, o de lo real que pueda parecer. “La suprema dignidad de la filosofía consiste precisamente en que ella lo espera todo de la libertad humana. Nada puede ser para ella más perjudicial, pues que el intento de sujetarla por la fuerza de los límites de un sistema de general validez teórica.” (Schelling, 2009, pág. 127)

En la Sexta carta, Schelling detiene su reflexión en el problema al que se enfrenta toda filosofía, aquél en el que se manifiesta la condición de la que no puede escapar, y en la que tanto criticismo como dogmatismo se ven envueltos, pues “ambos sistemas tienen el mismo problema, pero este problema no se puede resolver teóricamente en absoluto, sino sólo prácticamente, esto es por medio de libertad” (Schelling, 2009, pág. 131). De hecho, lo que distingue una postura de la otra es la solución que le den a este problema. Dicho problema radica en la relación que se tiene con el Absoluto, del que sólo se puede afirmar una identidad, y del que el filósofo crítico pretende hacer proposiciones sintéticas, es decir una filosofía que encuentra el Absoluto en nosotros mismos, y que lo otro que se opone, es algo completamente incomprensible, que bien puede llamarse cosa en sí. ¿Por qué hay absoluto en el terreno de la experiencia? Es la pregunta que para Schelling se hace la

filosofía crítica, y que para responderla resulta necesario abandonar el terreno de la experiencia y sus principios teóricos, para acudir a postulados prácticos, donde entra en acción la libertad. Diríamos pues, que la utilidad de la razón teórica consistió en encontrar sus límites y la de la práctica aventurarse en nuevos terrenos de los que no se tiene certeza.

De aquella pregunta teórica resulta necesariamente un postulado práctico, y el problema de toda filosofía nos conduce necesariamente a una exigencia que solo fuera de toda experiencia puede ser satisfecha. Con ello precisamente, empero, me conduce también de modo necesario más allá de los límites todos del saber, a una región donde no encuentro ya tierra firme, sino que tengo primero que producirla para tenerme en pie sobre ella. [...] tendría que generar por sí misma, ahí donde su saber cesa, un nuevo terreno, esto es, tendría que convertirse de razón meramente cognoscitiva en razón creadora, de razón teórica en razón práctica. (Schelling, 2009, pág. 139).

En esta razón realizadora o creadora radica su libertad y esta razón práctica debe dotar de realidad los postulados obtenidos por la razón teórica, esto podría parecer arbitrario, sin embargo, no lo es, ya que la libertad actúa con anterioridad a través de cierto tipo de prognosis, a lo que le llama Schelling afirmaciones prolépticas o anticipaciones que lleva a cabo la libertad.

Nuestra especulación teórica admite de antemano, aquello que más tarde nuestra libertad afirmará. Si queremos establecer un sistema, y por ende principios, hemos de hacerlo necesariamente por medio de una anticipación de la decisión práctica: no estableceríamos aquellos principios si nuestra libertad no hubiera decidido antes al respecto. (Schelling, 2009, pág. 143).

En la octava carta, Schelling menciona una facultad determinante para enfrentarse a este problema, capaz de dejar atrás tanto la temporalidad y dirigirse hacia lo Absoluto que está en el mismo ser humano, dicha facultad: “En todos nosotros habita, a saber, una facultad secreta maravillosa, para retirarnos del cambio del tiempo a nuestro sí mismo más íntimo, desnudo de todo lo que sobreviene de fuera, e intuir ahí, bajo la forma de inmutabilidad, lo eterno en nosotros.” (Schelling, 2009, pág. 157). Además de estar en nosotros, nos permite captar la unidad de todo lo real, o mejor dicho intuirlo, tal como el principio ontológico de identidad de Parménides, o la teoría platónica de las Ideas, sólo que el factor determinante de esta facultad radica en la libertad “esta intuición, nos convence de

que algo es en sentido propio, mientras que todo lo demás tan sólo aparece. Se diferencia de toda intuición sensible en que es producida solo por medio de la libertad.” (Schelling, 2009, pág. 157). A esta facultad la denomina intuición intelectual, proveniente de la experiencia inmediata, en el momento en que se intuye que ésta proviene de una experiencia más alta y se deduce su existencia, este conjunto de movimientos enlazados entre intuición y experiencia son autoproducidos y causados por la libertad, y permite ir al ser humano más allá de su finitud y su temporalidad.

Esta intuición intelectual se presenta allí donde dejamos de ser, para nosotros mismos, objeto, allí donde el sí mismo intuyente, retraído a sí mismo, es idéntico al intuido. En este momento de la intuición se desvanecen para nosotros tiempo y duración: no estamos nosotros en el tiempo, sino que el tiempo –o, más bien, no él, sino la pura eternidad absoluta- está en nosotros. No nos hemos perdido nosotros en la intuición del mundo objetivo, sino él en nuestra intuición. (Schelling, 2009, págs. 159, 161)

El mundo objetivo y su inaccesibilidad desaparecen, ya que la unidad absoluta de lo real se encuentra en la actividad infinita del ser humano. Sí permanecemos en la única idea de la unidad absoluta, la libertad se pierde, y también la capacidad de actuar, como le pasa al dogmatismo que objetiva la intuición intelectual<sup>2</sup> y su necesidad de recurrir al determinismo, pero se necesita despertar de la intuición intelectual en la reflexión, en el regreso a nosotros mismos, en la actividad infinita.

Sin embargo, es hasta la décima carta donde se manifiesta con mayor evidencia el problema relevante para la presente investigación, a saber, la relación específica de los postulados de estas cartas con la tragedia o lo trágico. Schelling comienza manifestando su preocupación por la posibilidad de anulación de la libertad, esta posibilidad radica en como el poder objetivo plantea el momento de la disyuntiva consistente en sucumbir o luchar contra él aun conociendo que se perecerá en el intento. Una decisión difícil para la que Schelling acude a una analogía con la tragedia griega. “Cómo pudo soportar la razón griega las contradicciones de la tragedia. ¡Un mortal, determinado por la fatalidad a ser un criminal, luchando el mismo contra la fatalidad y no obstante castigado terriblemente por el crimen que fuera obra del destino!”. (Schelling, 2009, pág. 199). El fundamento de esta

---

<sup>2</sup> Como señala Schelling que es el error en el que cae Spinoza. (Schelling, 2009)



situación para Schelling, o su posibilidad de ser vivida o ser soportable, radica en la posibilidad de luchar, participar en la disputa entre la libertad y el poder objetivo. Aquí también se manifiesta lo supremo del arte, en el reconocimiento de la libertad humana, de su capacidad de actuar, aun conociendo su destino.

La tragedia griega honró la libertad humana dejando luchar a sus héroes contra el poder hegemónico del destino: para no ir más allá de los límites del arte tenía que dejarlo sucumbir, pero para volver a hacer también buena esta humillación, arrancada a fuerza por el arte, tenía además que dejarlo pagar por el crimen cometido a causa del destino. Mientras es aún libre se mantiene en pie a sí mismo contra el poder de la fatalidad. Tan pronto como sucumbe deja además de ser libre. Sucumbiendo acusa aún al destino de la pérdida de su libertad. (Schelling, 2009, pág. 201).

Sucumbir al destino significa la privación de la libertad, tal como la relación entre el hombre y la naturaleza, pues cuando éste la determina, la manipula o la conceptualiza, aparece como su señor, y también como un sujeto libre y dueño de sí mismo, pero si pierde estos límites, en el momento en que la naturaleza deja de ser representable, la naturaleza a la vez lo castiga y lo reconoce. Los horrores de esta confusión son representados en el arte griego, particularmente en el arte trágico, pues el héroe trágico es el único que se opone al destino y perece, pero es reconocido.

Sólo aquí reside la última esperanza de salvación de la humanidad, que después de haber portado largo tiempo las cadenas de la superstición, por fin puede encontrar en sí misma, por una vez lo que buscó en el mundo objetivo, para con ello retornar de su desenfreno sin límites en un mundo extraño al suyo propio, de la carencia de sí mismo a la mismidad, de la exaltación de la razón a la libertad de la voluntad. (Schelling, 2009, pág. 207).

El reconocimiento a la libertad del héroe trágico después de haber sufrido el castigo es hacia la filosofía crítica, al ser una filosofía que se hace a sí misma, a diferencia del dogmatismo que renunciaría a las proposiciones universalmente comunicables, una filosofía con una tarea infinita.

Es un crimen para la humanidad ocultar proposiciones fundamentalmente que son universalmente comunicables. Pero la naturaleza misma ha puesto límites a esta comunicabilidad: ha reservado para los dignos, una filosofía que se hace esotérica por sí misma, porque no puede ser aprendida, no puede ser recitada mecánicamente, no puede ser

fingida, que tampoco puede ser repetida por secretos enemigos y espías, [ha reservado] un símbolo para la alianza de espíritus libres, [un símbolo] que confiesan todos, que no necesitan ocultar, y que en verdad inteligible sólo para él será para los demás un enigma eterno. (Schelling, 2009, pág. 211).

El apartado precedente de esta investigación se encargó de demostrar como la noción de cosa en sí inaugurada por Kant se presenta como un elemento trágico al que se enfrenta el pensamiento. En las lecciones impartidas en Múnich mencionadas anteriormente, Schelling, concentra su crítica a Kant, particularmente en la noción de cosa en sí, al pensar dicha noción como fundamento de nuestras intuiciones y nuestras representaciones “A pesar de todo Kant mantiene, no obstante, fuera del tiempo y del espacio, que son simplemente formas de nuestra intuición y representación, un fundamento en sí, intemporal e inespacial, de nuestras intuiciones” (Schelling, Lecciones munitenses para la historia de la filosofía moderna, 1993, pág. 179). Grave resalta la contradicción que percibe Schelling en su análisis de la cosa en sí, pues señala que ésta se tiene que presuponer como algo ajeno a la experiencia y vetado para el sujeto, y al mismo tiempo como causa de la sensibilidad “al colocar la cosa en sí fuera de la experiencia, como un fundamento meramente inteligible, Kant la está pensando cómo no sensible y, a la vez, la está presuponiendo como aquello que impresiona realmente a la sensibilidad en su noción de conocimiento como construcción de la experiencia” (Grave, Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna, 2011, pág. 37). Además, propone que la cosa en sí como algo similar a la sustancia, que es la causa de que las representaciones se conviertan en categorías y que el error de Kant radica en aceptar simultáneamente que no hay relación inmediata de la cosa en sí con el sujeto, pero que si hay relación de ésta con la sensibilidad del cuerpo. Schelling le reprochará entonces a Kant, no haberse cuestionado la forma en que opera la cosa en sí o este fundamento de lo sensible sobre el sujeto y sus implicaciones.

Si este fundamento inteligible, debe ser objeto de un juicio objetivo, entonces uno se pregunta: 1) de qué modo ese fundamento inteligible llega hasta el sujeto y actúa sobre él; 2) cómo se adapta espontáneamente esta materia a la forma del entendimiento; 3) de dónde le viene al sujeto este poder sobre la materia. (Schelling, 1993)

Como se mencionó con anterioridad, Schelling, al igual que muchos de sus contemporáneos, no puede aceptar el elemento trágico que condiciona al pensamiento

como una barrera llamado cosa en sí, y dedicará su investigación a la búsqueda de lo incondicionado para mostrar un camino diferente al que propone Kant, al centrar de manera exclusiva en el sujeto, la experiencia como fuente de conocimiento dejando afuera los objetos de la metafísica que van más allá de la experiencia, pero manteniéndolos como ideales que tengan efectos regulativos ya sea en la experiencia cognitiva del sujeto o en su actuar práctico.

Elemento que nos lleva al nacimiento de la conciencia trágica moderna, que acontece como habíamos mencionado al principio de este apartado en la mutación de la filosofía en su modo de afirmarse, a partir de su búsqueda que lleva el pensamiento a lo que aparentemente no puede ser conocido, -que bien puede ser entendido como cosa en sí-, o que aún no es nombrado. “La conciencia trágica nace llevando al pensamiento y al lenguaje a los límites de lo inefable. Se trata de pensar, nombrándolo como sujeto, al inicio de todo ser objetivo” (Grave, 2011). Este nombrar al sujeto como origen de ser objetivo consiste en situar al sujeto en lugar del objeto, y analizarlo como una actividad infinita que busca su lugar dentro del mundo y organizarlo, esto se da lugar en su propia naturaleza<sup>3</sup>, en ese espacio de lo que aún no está nombrado, ni clasificado. Que, si bien la vida se origina en ésta, nunca permanece, pues un querer funcionará como motor que provoque dicha transformación.

El sujeto en cuanto que es pensado en su pura sustancialidad está todavía libre de todo ser y, aunque no sea una nada, sin embargo, es como nada, porque no es objeto y no existe en el ser objetivo. Sin embargo, el sujeto no puede permanecer en esta abstracción; para él es, por decirlo así, natural querer a sí mismo como algo, y como objeto. (Schelling, 1993, pág. 197).

Grave llama a esta condición del sujeto “el sujeto como nada queriendo ser todo” (Grave, 2011). Ese querer alcanzar lo ilimitado es la condición trágica a la que se enfrenta, su destino, pero al que nunca renuncia a su capacidad de actuar, en tanto que no puede permanecer como nada, requiere de un principio que funge como motor para autoobjetivarse desde el primer momento. Es pensar a un sujeto como un nada definido,

---

<sup>3</sup> La naturaleza no es nunca para Schelling un mero conjunto inerte compuesto por entes meramente mecánicos; la naturaleza es una pluralidad de fuerzas que chocan, se entrecruzan y se organizan dando lugar a la riqueza de la manifestación objetiva. (Grave, 2011, pág. 61)

que se objetiva al querer ser algo, pero después de delimitarse, este mismo impulso, la voluntad busca otra definición, que es lo que se conoce como autoposición infinita “La autoposición infinita del sujeto en sentido negativo significa que él no es finito, no está determinado [...] en sentido positivo significa que el sujeto tiene el poder de hacerse finito, de autodeterminarse y esta finitud lo determina objetivamente” Grave encuentra el primer elemento trágico en la filosofía de Schelling “el sujeto nunca puede llegar a poseerse como aquello que es, ya que justamente al atraerse a sí mismo se convierte en otro” (Schelling, 1993, pág. 198). El segundo elemento consiste en convertir la voluntad del Ser en nada para manifestarse como un algo, que consistiría en el combinar lo finito (objetivación) y lo infinito (movimiento de quererse a sí mismo).

lo que activa la tragedia del Ser es la bifurcación entre la quietud (y permanecer como nada) y el quererse a sí mismo y alterarse, devenir otro de sí mismo; lo trágico es la contradicción originaria que aparece en tanto la mismidad esencial para afirmarse, tiene que diferenciarse existiendo en la diversidad contingente. (Grave, 2011, pág. 68)

El pensamiento de Schelling, no es para Grave únicamente el nacimiento de la conciencia trágica moderna, sino también un momento determinante en la historia de la filosofía, pues es ahí donde la filosofía manifiesta de manera más evidente su *ethos* trágico, a partir de la contraposición entre libertad y necesidad, que se expresa cuando el ser humano al ser separado de la naturaleza, busca una reunificación en la construcción de un mundo histórico para lograr la identidad de la totalidad.

Originándose en la escisión y queriendo cumplir el destino de la reunificación, el pensamiento de Schelling traza una de las aventuras más dramáticas de la filosofía moderna al pretender afirmar la libertad asumiendo la identidad de la totalidad. Precedida por su organización natural que sólo en ella se descubre y excedida por una restitución inalcanzable de la unidad infinita, la filosofía asume en el pensamiento de Schelling una de las formas más plenas de su *ethos* trágico. (Grave, 2008, pág. 18).

Esta contraposición, es una constante en la filosofía de Schelling, pues se manifiesta tanto en su *Filosofía de la naturaleza*, como en su *Sistema del Idealismo Trascendental*, pero esta investigación se enfocará en su *Filosofía del arte*, y en la forma particular de reflexionar sobre la tragedia. La *Filosofía del arte* de Schelling es un escrito que recopila

un conjunto de conferencias pronunciadas en la Universidad de Jena entre 1802 y 1803. El objetivo de estas conferencias radica en la exposición de una ciencia del arte, que perciba el arte como un todo cerrado que no requiera algo externo para su explicación, es decir, como el lugar “en el cual se desprende de la libertad absoluta la máxima unidad y regularidad” (Schelling, 2012, pág. 4), razón por la cual, el arte mismo exige su comprensión como un todo sistemático y una ciencia que estudie sus elementos y sus relaciones para establecer sus principios absolutos con validez universal. Por lo tanto, la misión de la filosofía del arte radica en “representar en lo ideal lo real que está en el arte” (Schelling, 2012, pág. 12), es decir, en comprender la forma en la que el absoluto se expresa en el arte, a través del análisis de sus determinaciones y potencias, como lo hace la ciencia, pero esta ciencia es por esencia filosofía<sup>4</sup>, pues “la filosofía del arte es la ciencia del todo en la forma o potencia del arte” (Schelling, 2012, pág. 17), a diferencia de una teoría del arte que concibe a éste como algo particular, y no como algo esencial en lo que se encuentra el absoluto, por lo que la llama también “la representación del universo en forma del arte” (Schelling, 2012, pág. 17).

Para comprender la filosofía del arte, es necesario saber el tipo de construcción requiere, es decir, cómo está sistematizada, o de qué manera contiene lo infinito o el absoluto, pues como afirma Schelling, es condición necesaria para la identificación y comunicación entre la filosofía y el arte, aunque cada una tiene una distinta forma de representarlo “ésta (la filosofía) representa lo absoluto en el arquetipo, aquél (el arte) lo representa en su imagen reflejada” (Schelling, 2012, pág. 18). Diríamos entonces, que la posibilidad de comunicación entre la filosofía y el arte se da a través del arquetipo y la imagen reflejada, y lo que mantienen ambos en común es la representación delo absoluto.

La filosofía no representa las cosas reales sino sus arquetipos, pero igual ocurre en el arte, y los mismos arquetipos de los cuales, según las demostraciones de la filosofía, éstas (las cosas reales) sólo son copias imperfectas, son los que, en cuanto arquetipos, y por tanto en

---

<sup>4</sup> También es una crítica que Schelling dirige hacia la idea de que existe filosofía de cualquier objeto, o a los postulados de la existencia de ciencias filosóficas; pues para Schelling no puede haber filosofía de cada cosa o determinación o potencia, sólo de lo que tiene en sí lo absoluto, ya que sólo debe de ocuparse de la verdad en sí, lo que únicamente encuentra en la naturaleza, la historia o el arte. Cf (Schelling, Filosofía del arte, 2012, págs. 11-12)

su perfección, se objetivan en el arte y representan el mundo intelectual en el mundo reflejado. (Schelling, 2012, pág. 18)

Lo absoluto para la filosofía es el arquetipo de la verdad, y para el arte de la belleza, esto quiere decir que son dos modos de manifestar lo absoluto, que tienen que ser considerados como universales de los que se desprenden particulares, por lo que lo bello universal es intuitivo por el arte en formas particulares de belleza que se expresan en cosas bellas. El absoluto se encuentra siempre en la identidad, sin embargo, en el ámbito de lo real hay una separación entre lo general y lo particular, al ser expresados en particulares, la oposición manifiesta entre Sujeto y Objeto, es la de necesidad y libertad, en la obra de arte real, dicha división se manifiesta en el arte figurativo y el discursivo.

El arte figurativo para Schelling “está presidido por aquella unidad en la cual lo infinito es acogido en lo finito –a la construcción de esta serie le corresponde la filosofía de la naturaleza–” (Schelling, 2012, pág. 20), mientras que el arte discursivo “está presidido por la otra unidad, en la cual lo finito es configurado en lo infinito, y a la construcción de esta serie le corresponde el idealismo en el sistema general de la filosofía” (Schelling, 2012, pág. 20). Schelling distingue estas unidades absolutas en sí, de tal manera que a la primera unidad la llama como real, a la segunda como ideal y hay una tercera unidad que contiene ambas que denominará indiferencia. En tanto que estas unidades son absolutas, en ellas reaparecen estas mismas en sí mismas o en la síntesis de ambas, es decir, tanto en la real reaparece la real, la ideal y la identidad de las dos, como en la ideal reaparece la real, la ideal y la identidad mencionada. En el arte figurativo que corresponde a la unidad real, para Schelling, en la música se manifiesta cuando reaparece la unidad real (lo infinito acogido por lo finito), en la pintura cuando reaparece la unidad ideal, y en la plástica la identificación de ambas. Acontece de la misma manera en el arte discursivo que es el concerniente a esta investigación, presidido por la unidad ideal, que se encuentra en las tres formas de poesía: cuando reaparece lo real en lo ideal es en la “Lírica= configuración de infinito en lo finito= lo particular” (Schelling, 2012, pág. 21), cuando reaparece lo ideal en lo ideal en la “Épica= representación (subsunción) de lo finito de lo infinito= lo general” (Schelling, 2012, pág. 21), y cuando reaparece la identificación entre lo real y lo ideal en lo ideal, es en el “Drama= síntesis de lo general y lo particular)” (Schelling, 2012, pág. 21).

El arte discursivo se expresa por algo general, el lenguaje, en éste, presentado como subjetividad donde se reunifica lo real y lo ideal, representa sus ideas la poesía. Es el espacio en el que el ser humano tiene la capacidad de crear y producir, es la corporeidad o materialidad a la que le da un orden para que se manifieste como arte, como identidad, “El lenguaje en sí mismo es el caos con el que la poesía debe formar los cuerpos de sus ideas.” (Schelling, 2012, pág. 365). Aunque Schelling, especifica que para que la obra de arte sea un absoluto en lo particular, es necesaria la separación del discurso de la totalidad del lenguaje, puesto que este tiene su propia libertad, lo que le da independencia y su posibilidad de ser algo cerrado en sí.

Del arte discursivo, nos interesa el dramático como acción realmente representada y particularmente la tragedia, diríamos que la forma en la que reaparece la síntesis de lo general y lo particular en la unidad ideal, donde lo finito es configurado en lo infinito. En términos generales los tres géneros de la poesía tienen que representar la oposición entre la necesidad y la libertad; en la poesía lírica este conflicto se manifiesta en el sujeto, por lo que en la libertad en sí, es donde acontece la superación de este conflicto, sin embargo, en la épica no existe como tal este conflicto pues la necesidad aparece como identidad con la libertad, tal como refiere Schelling de la manera en la que la suerte o el azar intervienen en el éxito para ayudar a la libertad “la necesidad coincide con la libertad sin diferencia alguna. Por eso el héroe de la epopeya no puede terminar mal sin contravenir la naturaleza de la forma poética. Aquiles, como personaje principal de la Iliada, no puede ser vencido como Héctor, porque si se lo puede vencer no puede ser el héroe de la Iliada” (Schelling, 2012, pág. 433).

En la tragedia, la oposición universal de lo infinito y lo finito es la oposición entre la necesidad y la libertad, “la manifestación suprema del arte es aquella en que la necesidad triunfa sin que la libertad sucumba y, a su vez, la libertad triunfa sin que la necesidad sea vencida” (Schelling, 2012, pág. 435). Libertad y necesidad aparecen en el arte de manera simbólica, y la naturaleza humana es el único donde se expresa “cuando la necesidad impone el mal, y la libertad, elevándose por encima de este triunfo, acepta voluntariamente el mal en la medida en que es necesario, es decir, en que como libertad se iguala a la

necesidad” (Schelling, 2012, pág. 436), en la tragedia libertad y necesidad en su máxima indiferencia, ambas aparecen como vencedoras y vencidas.

Schelling retoma la clasificación que hace Aristóteles en la *Poética* sobre los cambios de fortuna, en el caso particular de la tragedia, dicho cambio radica en que, por un error, un hombre virtuoso y justo que gozaba de suerte y dicha, cae en la desgracia, a lo que agrega la culpabilidad de un crimen, pero esta culpa tiene que manifestarse como necesidad, no como libertad, por el destino, o la voluntad de los dioses, en forma de reconocimiento. “El culpable, quien sucumbió sólo a la supremacía del destino, fue castigado para mostrar que el triunfo de la libertad era reconocimiento de la libertad, honra que le correspondía.” (Schelling, 2012, pág. 443). En un primer momento la necesidad es vencedora, cuando “El héroe tenía que combatir contra la fatalidad, de otro modo no habría lucha, ni manifestación de la libertad; tenía que sucumbir a lo que está sometido a la necesidad” (Schelling, 2012, pág. 443). Aunque esta no termina de vencer pues “para no permitir que la necesidad venza, sin vencerla a su vez, el héroe tenía que expiar voluntariamente esta culpa impuesta por el destino.” (Schelling, 2012, pág. 443). La manifestación de la libertad y de la belleza de la tragedia radica en el héroe que intenta combatir su destino, y vencido por éste que es la necesidad, el héroe trágico decide por voluntad propia expiar sus culpas, la libertad es vencida y vencedora, la necesidad es vencedora y vencida. La libertad se presenta en la tragedia no como particularidad, sino como universalidad al aliarse con la necesidad, esto es lo que Schelling denomina lo trágico, más allá del desenlace lleno de desgracia, pues para él, en la expiación de la culpa del héroe se expresa la indiferencia que concibe como una reconciliación plena. “Semejante equilibrio de la justicia y la humanidad, de la necesidad y la libertad, era lo que buscaban los griegos en sus tragedias y sin él no podían satisfacer su sentido ético, pues en este equilibrio se ha expresado la máxima moralidad” (Schelling, 2012, págs. 445-446).



### 3. Hölderlin. Tragedia: Separación, unificación y Ser.

*Esto es lo trágico en nosotros, que en silencio, metidos en un contenedor cualquiera, nos alejamos del reino de lo vivo, no es que consumidos por las llamas, expiemos las llamas que no pudimos reprimir.*

Friedrich Hölderlin.

José Luis Villacañas en su obra *Tragedia y teodicea de la historia. El destino en los ideales en Lessing y Schiller*, afirma que el teatro clásico alemán recorre un camino muy diferente al del idealismo, y que la tragedia alemana, cuyos representantes Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Hölderlin, tienen una “exigencia de autosuperación de la visión clásica del *ethos* burgues” (Villacañas, 1993, pág. 14). Hölderlin fue un poeta y filósofo alemán, muy cercano a los dos caminos, cuyo pensamiento resulta determinante para la comprensión de la forma en que estos se concatenan y se bifurcan, pues además de tomar lecciones con Fichte en Jena, vivía en su mismo edificio, y tuvo la oportunidad de discutir con Schiller las *Cartas sobre la educación de la humanidad*. Si bien Fichte como ya se ha mencionado anteriormente, frente a la pasividad que pueda representar un dogmatismo, propone la actividad infinita de la conciencia fundamentada en la libertad, el camino por el que opta Schiller propone un regreso a la unidad originaria de las facultades humanas.

Para comprender la postura de Hölderlin en la discusión en torno a la cosa en sí, como lo incondicionado, o como una condición trágica para el sujeto, resulta pertinente acudir a un breve escrito de 1795 redactado en Jena, titulado *Juicio y Ser*. Ese escrito parte de la idea de que en el Juicio se manifiesta la separación originaria entre Sujeto y Objeto, y para sustentar esta idea, acude a la etimología de Urteil, que es el término en alemán. Pues Ur es un prefijo que se le asocia con lo originario, mientras que Teilung, significa división o separación. “Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual –y solo mediante ella- se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria” (Hölderlin, 1990, pág. 25). Sin embargo, el pensar en una división o partición te lleva necesariamente a la idea de que hay algo que fue partido y que en términos de su concreción real y efectiva está unido, esto es el Ser, “unidos de modo que absolutamente ninguna partición puede ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que

debe ser separado, allí y en ninguna otra parte puede hablarse de un ser pura y simplemente, como ocurre en el caso de la intuición intelectual” (Hölderlin, 1990, pág. 26). Hölderlin establece su postura en el momento en que distingue el Ser del que habla al que se llega con la intuición intelectual, de la identidad fichteana Yo= Yo, pues dicha identidad, no deja de ser una separación, ya que el Yo se tiene que distinguir como sujeto y como objeto, pues “no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo. [...] la identidad no es = el ser absoluto” (Hölderlin, 1990, pág. 26). Remo Bodei en su libro *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, señala que no sólo está vetando el camino fichteano, sino también el retorno a una presunta identidad originaria como lo planteaba Schiller.

La unidad compacta primigenia es irrecuperable en tanto que tal y no se puede escapar a la realidad a la identidad-escisión de la autoconciencia [...] La alternativa que a estas dos posiciones sugiere Hölderlin es la de una identidad en el sentido fuerte, una identidad no reflexiva, una identidad de un ser en lo absoluto, que se constituya en el vínculo indisoluble de sujeto y objeto, el ser en sentido absoluto de la tradición griega. (Bodei, 1990, pág. 23)

En otro ensayo titulado *Sobre los diferentes modos de poesía*, Hölderlin expresa la necesidad de esta unidad para analizar cualquier cosa, usa como ejemplo la búsqueda de lo preeminente en la existencia del ser humano, pues en éste hay una vida ininterrumpida y consecutiva, cargada de cuestiones habituales, una permanencia a lo que llama lo pre eminentemente natural. Por esta razón recurre a la Antigua Grecia, particularmente a Tales de Mileto, cuando retoma el agua como aquello que se encuentra o permanece, al ser la naturaleza de todas las cosas, búsqueda relevante incluso para la comprensión del mundo moral “si, en el mundo moral la naturaleza, como efectivamente parece, en su progreso parte siempre de las más simples relaciones y modos de vida, entonces, no sin razón deben aquellos caracteres llanos, deben ser llamados los caracteres originarios, los más naturales.” (Hölderlin, 1990, págs. 41-42). En la poesía se manifiesta también un tono natural, pre eminentemente en el poema épico, debido a la moderación.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Este planteamiento se asemeja a cuando Nietzsche afirma que el arte apolíneo es propio de Homero en El Nacimiento de la Tragedia, a tratar en el próximo capítulo.

En el modo poético de que tratamos, el artista es tan moderado no porque tenga que proceder por el único poético, evita -por ejemplo- los extremos y contrastes no porque no quiera usar de ellos en ningún caso; más bien sabe que hay extremos y contrastes de las personas, los acontecimientos los pensamientos, las pasiones, las imágenes, las sensaciones, poéticamente verdaderos en el lugar justo; sólo los excluye por cuanto no vienen bien para la presente obra; él tenía que elegirse una posición firme, y ésta es ahora el individuo, el carácter de su héroe, tal como por su naturaleza y formación, ha ganado un determinado ser ahí propio, una realidad efectiva. Pero precisamente esta individualidad del carácter se pierde necesariamente en los extremos. (Hölderlin, 1990, págs. 43-44).

El poema épico entonces opta preeminentemente por la moderación, debido a que desea resaltar la individualidad del carácter, ya que ésta determina su existencia, su ser ahí, el modo en que se enfrenta a la realidad efectiva.

En *Sobre la distinción de los géneros poéticos*, Hölderlin propone una distinción más desarrollada entre el poema lírico, el poema épico y el poema trágico, dicha distinción se construye según, su apariencia, su significación, y aquello de qué es metáfora. Lo particular del poema trágico radica en que contiene el ser heroico en su apariencia, en su materialidad sensible, su significación o tono fundamental contiene lo ideal, mientras que es la metáfora de la intuición intelectual. Podríamos comprender este proceder con una imagen representando la unitariedad de la que habla Hölderlin como el centro esencial de todo, cómo un núcleo, al que únicamente se llega a través de la intuición intelectual, que en su forma aparential, más separada, más infinita, con el mayor número de divisiones es heroica, pero en tanto que la intuición intelectual le lleva a presentir o intuir la unidad de todo lo real, le exige un regreso, pues la intuición intelectual, la define como “aquella unidad con todo lo que vive, la cual, ciertamente no puede ser sentida por el ánimo limitado, la cual sólo puede en los más altos afanes de éste ser presentida, la cual, sin embargo, puede ser reconocida por el espíritu y procede de la imposibilidad de una absoluta separación” (Hölderlin, 1990, pág. 82) por lo que no puede haber un Juicio un Teilung que implica ya la separación entre sujeto y objeto un estado originariamente unitario. Sin embargo, la unidad de lo real, tiene la necesidad de salir de sí misma, para significar, y llegar a su forma aparential, por lo que “La unitariedad presente en la intuición intelectual se sensibiliza en la medida en que sale de sí, en que tiene lugar la separación de sus partes,

las cuales se separan sólo porque son demasiado unitarias [...] porque son partes aún no devenidas, porque son sólo partes partibles” (Hölderlin, 1990, pág. 82). Aunque Hölderlin es enfático en que esta separación es necesaria, debido a que la unitariedad es desmesurada, y se manifiesta una necesidad de moderación, y eso sólo se logra con la división, con la separación, con la posibilidad de hacer juicio, en el límite de la apariencia heroica, pero este camino va de regreso, por lo que esta separación es propiamente ideal, y en esto radica su significación, en este camino de la primera unidad hacia su forma aparential.

En la desmesura del espíritu en su unitariedad y en su aspiración a la materialidad, en el aspirar de lo divisible, de aquello más infinito más aórgico, en lo cual tiene que estar contenido todo aquello que es más orgánico, [...] en esta aspiración de lo divisible, más infinito, a la separación, aspiración que, en el estado de la más alta unitariedad, en este necesario albedrío de Zeus reside propiamente el comienzo ideal de la separación efectivamente real. (Hölderlin, 1990, págs. 82-83)

En *La significación de las tragedias*, un breve fragmento de Hölderlin, explica que la significación sólo es comprensible a través de la paradoja, en tanto que lo originario es repartido de manera justa, esto aparece de manera débil, pero su signo al ser insignificante permite que lo originario se manifieste de manera brusca y directa, en tanto apariencia lo originario es débil, pero cuando el signo, deja de significar, lo real brota de manera más poderosa, y también se podría decir más dolorosa.

La tragedia es metáfora de la intuición intelectual, tal como lo comprende Bodei, cuando señala que aquello que se manifiesta entre las divisiones, que se hacen presentes en la tragedia, es la posibilidad parcial de llegar al Ser, en su sentido de unidad primigenia del que habla Hölderlin, puesto que sólo se puede “Dejar entre ver la unidad, el ser absoluto, sólo en la separación de sus partes y en el seno de la multiplicidad misma”. Estas separaciones expresan además su carácter doloroso, pues en lo trágico: “La totalidad resplandece, así, exclusivamente en las escisiones [...] cuanto más radicales, dolorosas e inconciliables sean las escisiones, tanto más intensamente se intensamente se manifiesta en ellas la unificación con todo cuanto vive”. Por esta razón, según Bodei, para Hölderlin “lo trágico es el órgano supremo de la intuición intelectual y en lo *nefas* de la tragedia, en el alejamiento máximo entre dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad del ser y la presencia de lo divino y de la plenitud de vida en el hombre” (Bodei, 1990, pág. 27)

Para comprender de una mejor manera la relación entre lo doloroso de estas separaciones y lo trágico y apoyar la tesis de Bodei, resulta pertinente recurrir al ensayo de Hölderlin titulado *El devenir en el perecer*. Este ensayo parte del análisis del ocaso de la patria, para explicar cómo se relaciona el perecer con el flujo de disolución y reunión de lo real y lo ideal, pues en el momento en que se comienzan a quebrar las relaciones entre la patria, el mundo natural y el de los hombres, en este ocaso y comienzo de un nuevo tiempo, mediante el lenguaje, o signos, se expresa el todo viviente, ese Ser en sentido primigenio, en la disolución de una realidad efectiva, se manifiesta la unificación de otra realidad efectiva, pero en términos potenciales.

Lo absolutamente original de todo lenguaje genuinamente trágico, lo perpetuamente creador... el surgir de lo individual a partir de lo infinito, y el surgir de lo finito-infinito o de lo individual-eterno a partir de ambos, el comprender, el vivificar no lo que ha llegado a ser incomprendible, lo infeliz de la disolución misma y de la lucha misma de la muerte, mediante lo armónico comprensible viviente. Se expresa aquí no en el crudo dolor primero de la disolución, que, en su profundidad, es aún demasiado desconocido para el que padece y para el que contempla; en este dolor, lo que surge nuevo, lo ideal, es indeterminado y más bien un objeto de temor, mientras que la disolución en sí misma parece más efectivamente algo consistente ella misma y algo real, o lo que se disuelve, en el estado entre ser y no ser, es comprendido en lo necesario. (Hölderlin, 1990, pág. 98)

Lo necesario es el medio en el que se expresa la disolución o las escisiones, llevadas a cabo para su apariencia heroica individual proveniente de lo infinito, sin embargo, aquí no se manifiesta el dolor, sino miedo, a la par de que surge un nuevo ideal, cuando entra lo posible y actúa en el momento de la separación, a la vez que al recordar lo que se ha separado el dolor se presenta en la reunión de lo separado que acontece posterior a la disolución. Sin embargo, Hölderlin remarca que hay dos tipos de disolución necesarias para comprender este devenir, la disolución real y la disolución ideal. La disolución real es entendida por Hölderlin como el momento del dominio de lo individual sobre lo infinito, en términos de conocimiento el momento del juicio *Teilung*, mientras que la disolución ideal es el devenir del individuo ideal provocado por el infinito real, la cosa en sí. Hölderlin denomina la unión de estos procesos contrapuesto como una unificación trágica, un Ser, donde el devenir requiere de manera necesaria el perecer, y reunirse y renacer.

Es en ambos casos trágico: en ambos casos unifica real infinito con ideal finito, y ambos casos son diversos sólo en grado, pues también durante el tránsito espíritu y signo, en otras palabras, la materia del tránsito con éste y éste con aquella (lo trascendental con lo aislado), son como el órgano animado con el alma orgánica, Uno en contraposición armónica. (Hölderlin, 1990, pág. 101).

Esta lógica que encuentra Hölderlin en la unidad trágica, este flujo del devenir, y el reunificarse, donde vida y muerte, no son más que momentos, además de ser escisiones y unificaciones, pueden encontrarse en la teoría del filósofo griego Empédocles. Proveniente de Sicilia, lugar donde se practicaba el pitagorismo, este filósofo sostiene que la Unidad del Ser y el movimiento no se contraponen, a diferencia de como pensaba Parménides, además sostenía que había dos principios de movimiento, el Amor, como fuerza que mezclaba las cosas, y el odio que las separaba:

Durante el odio todo es perverso y contrario, pero luego, durante el amor, se juntan y se ansían unos a otros los elementos de los que provienen todas las cosas que fueron, que son y que serán en el futuro; y los árboles quedan fecundados, y los hombres y las mujeres y las fieras y las aves, y los peces que viven en el agua y también los dioses de excelso rango. (Empédocles)

Como se mencionó, de manera similar a lo expresado en *El devenir en el perecer*, para Empédocles, no hay vida ni muerte, sino un constante devenir, “Y otra cosa te diré, que no hay engendramiento para ninguno de los mortales todos, como no hay un final de muerte que los destruye; sólo hay mezcla de elementos y separación de elementos mezclados, aunque a esto los hombres lo llaman generación.” Probablemente por estos postulados esenciales de Empédocles, la figura de este filósofo griego inspirará uno de los proyectos inacabados, pero más importantes de la obra de Hölderlin, titulada de distintas maneras, *La muerte de Empédocles*, o, *Empédocles*. Tragedia basada en la de la vida y muerte del filósofo, particularmente en una versión se suicidó arrojándose al volcán Etna.

En *Fundamento para el Empédocles*, un escrito preparatorio para la tragedia, Hölderlin señala que la oda trágica tiene que partir de la intimidad cuando traspasa sus límites para llegar a lo puro, a lo desmesurado, y así se pueda negar la individualidad, por lo que para el poeta la única armonía posible entre naturaleza y arte es su contraposición, su constante enfrentamiento que provoque las disoluciones mencionadas, éstas que traspasan

lo cognoscible y que sólo pueden ser captadas con el sentimiento, tal como observa Hölderlin el contexto del filósofo siciliano.

Empédocles es un hijo de su cielo y de su periodo, de su patria, uno hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen uno; que deponen e invierten su originaria forma distinguiendo. (Hölderlin, 1990, pág. 118)

En Empédocles, tanto en su historia como en su pensamiento, Hölderlin entiende que se encuentra lo trágico, ya que dentro de éstas se manifiesta la escisión y reunión que caracterizan y la tragedia, y que llevan a la intuición intelectual hacia un todo unido.

Su virtud es el entendimiento, su diosa la necesidad. Él es el destino mismo sólo con la diferencia que las fuerzas en lucha están en él firmemente ligadas a una conciencia, a un punto de escisión que las mantiene contrapuestas de modo claro y seguro, que las fija a una identidad (negativa) y les da una dirección. (Empédocles)

Bodei encuentra una similitud entre el Empédocles de Hölderlin y el Cristo hegeliano, ya que ambas historias reflejan las concepciones de lo trágico, ambas figuras creen que tienen la capacidad de actuar, en ambas habita la idea de la unificación, enfrentándose a una época de escisiones, ambas tienen la intuición intelectual del Ser.

También Empédocles –como el Cristo hegeliano- expía su divinidad, el haber alcanzado una conciliación más alta en relación con las condiciones de su pueblo y de su tiempo, el haber conseguido liberarse de la opresión teológico-política. Ambos deben morir para que su mensaje, su buena nueva se difunda entre los hombres. [...] En ambos casos el aspecto trágico estriba en el hecho de poseer en sí la solución del enigma del destino, sin que tal solución pueda aplicarse al tiempo propio. (Bodei, 1990, pág. 60)

Esta perspectiva sobre lo trágico es provocada por lo que Hölderlin observa de su tiempo, de la modernidad misma, la época de las revoluciones, de los principios de esperanza en el progreso de la humanidad. “Hölderlin piensa que su época es un tiempo dominado por el caos regenerador y por el espíritu de escisión, en el que toda armonía es prematura; un tiempo dominado por lo trágico, aunque augure un rejuvenecimiento del mundo” (Bodei, 1990, pág. 46).

#### 4. Hegel. Destino, tragedia y espíritu.

*Sólo la substancia ética es el espíritu verdadero, y por eso regresa él a la certeza de sí mismo; él es aquella en cuanto lo universal positivo, pero su realidad efectiva es ser sí mismo universal negativo. –Veíamos los poderes y las figuras del mundo ético hundirse en la pura y simple necesidad del destino vacío. Este poder suyo es la substancia que se refleja hacia dentro de su simplicidad; pero la esenia absoluta que se refleja dentro de sí, justamente aquella necesidad del destino vacío, no es otra cosa que el yo de la autoconciencia.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Nietzsche en *Ecce Homo* -años más tarde de *El nacimiento de la tragedia*-, redirige la mirada a su escrito de juventud, manifestando un particular desprecio por la influencia que tuvo el autor de la *Fenomenología del espíritu* en esta obra, pues señala que “desprende un repugnante olor hegeliano [...] Una <<idea>> -la antítesis de lo dionisiaco y lo apolíneo-, traspuesta a lo metafísico; la historia misma vista como el desenvolvimiento de esa <<idea>>; en la tragedia, la antítesis superada en unidad” (Nietzsche, *Ecce Homo*, 2011, pág. 86). Inmerso en el panorama intelectual de Jena de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, serio estudioso del pensamiento crítico kantiano, influenciado por pensadores como Fichte, Schiller y Goethe, consciente tanto de la tarea trágica de la conciencia al igual que Schelling, como de lo trágico de la existencia presente en las reflexiones de su amigo Hölderlin. Hegel es una figura de su tiempo que posiciona una mirada atenta a la tragedia, y que como héroe trágico del pensamiento confronta las barreras aparentemente infranqueables que representa la cosa en sí, además de rechazar las consecuencias morales que ésta representa. Para ejemplificar lo mencionado, véase en la *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, su primera obra publicada a finales de 1801, cuyo objetivo es –como el título lo expresa-, exponer con claridad las diferencias particulares entre ambos sistemas, debido a que posturas como las de Reinhold tendían a identificarlos con el objeto de demeritarlos. En esta obra Hegel reacciona a la manera en la que la noción de cosa en sí es utilizada por el ambiente intelectual de su tiempo, pues acusa a sus contemporáneos de usarla dogmáticamente, lo que resulta una violencia para el pensamiento debido a que detiene su movimiento, a lo que opone el principio de la especulación que resulta de la deducción de las formas del entendimiento y no de las categorías.



Que las cosas en sí –con lo cual no se expresa objetivamente más que la forma vacía de la oposición- hayan sido nuevamente hipostasiadas y puestas en cuanto objetividad absoluta, como las cosas del dogmático, que las categorías mismas hayan sido convertidas por una parte en compartimentos inmóviles y muertos de la inteligencia, por otra parte los principios supremos mediante los cuales se destruye en la cual se nombra lo absoluto mismo –como, por ejemplo la sustancia de Spinoza, de manera que el razonar negativo pudiera sustituir, ahora como antes, al filosofar, sólo que con mayor pretensión bajo el nombre de filosofía crítica-, son circunstancias que radican a lo sumo en la forma de la deducción kantiana de categorías, no en su principio o espíritu; [...]en esta deducción de las formas del entendimiento está expresado con mayor precisión el principio de la especulación, la identidad del sujeto y el objeto. (Hegel, 2018, pág. 12)

Como se ha mencionado con anterioridad de manera reiterativa, la importancia de la rebelión a la noción kantiana de cosa en sí, por parte de Fichte, Schelling y Hegel, radica esencialmente en las consecuencias que esta noción tiene en la filosofía práctica, ya que implica la imposibilidad de la libertad. Hegel en su juventud construirá una reflexión ética particular, que en un principio es influenciada por su formación protestante de Tubinga - donde forjó su amistad con Schelling y Hölderlin-, en la que sus preocupaciones tanto políticas como religiosas participarán de manera definitiva en el desarrollo de su pensamiento posterior. En un breve fragmento cuya elaboración data entre los años 1795 y 1796 titulado *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, Hegel parte de la representación de un mí mismo libre y autoconsciente, del que se desprende todo un mundo creado por él. El cuestionamiento que determina de manera esencial esta reflexión es aquél que se pregunta por las condiciones de posibilidad necesarias para la creación de un mundo moral, para localizar una idea que determine a todas las demás, puesto que ideas de la moral como la paz perpetua que se desprende de la filosofía kantiana, o la misma idea de Estado -a la que le niega el estatuto de idea,<sup>6</sup> ya que toda idea proviene de la libertad y concibe al Estado como un proceso mecanizado-, provienen de principios situados fuera de sí mismos.

---

<sup>6</sup> Además de negarle el estatuto de idea, para Hegel, el Estado no debería de existir “Todo Estado tiene que tratar a hombre libre como engranajes mecánicos, y puesto que no debe de hacerlo, debe dejar de existir”. (Hegel, 1978, pág. 219)

Quiero sentar aquí los principios para una *historia de la humanidad* y desnudar hasta la piel toda la miserable obra humana: Estado, gobierno, legislación. Finalmente vienen las ideas de un mundo moral, divinidad, inmortalidad, derrocamiento de toda fe degenerada, persecución del estado eclesiástico que, últimamente, finge apoyarse en la razón, por la razón misma. La libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en sí el mundo intelectual y que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad *fuera de sí mismos*. (Hegel, 1978, págs. 217-218)

La idea aludida por Hegel es la idea de belleza en sentido platónico, debido a que concibe que el acto supremo de la razón es de carácter estético, puesto que ideas como bondad y verdad sólo pueden ser unificadas en la idea de belleza, por esta razón, tanto la masa como los filósofos, deben estar formados estéticamente, afirmación que pone en evidencia la influencia de la constelación de su tiempo. Para ello, propone erigir una nueva religión que denomina como mitología de la razón, cuyos principios sean “monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte” (Hegel, Escritos de juventud, 1978), ésta debe ser capaz de transformar todas las ideas en ideas estéticas con la finalidad de lograr un reino de la unidad perpetua, por lo que sería la más grande obra de la humanidad.

En *Moralidad, amor, religión*, otro fragmento de finales del siglo XVIII, Hegel señala que una fe positiva es aquella cuyo carácter práctico se fundamenta en lo teórico, en la que hay una identidad infinita entre el sujeto y el objeto, además que para ser infinita necesariamente tiene que ser una actividad objetiva y está tiene que aparecer como algo que no es concebido por nosotros, para que se manifiesten como actos ajenos al Yo.

La naturaleza del Yo práctico consiste en un trascender de lo real por parte de la actividad ideal, y en la exigencia de que la actividad objetiva sea equivalente con la actividad infinita. La fe práctica es la fe en ese ideal; solamente es positiva aquella fe práctica en la cual se da tanto ese trascender como la exigencia de la igualdad. Esta exigencia solo puede ser dada por un objeto poderoso y dominante; éste, sin embargo, y su forma de actuar no pueden ser concebidos por nosotros. Si los concibiéramos, sería determinado por nosotros. Sus formas de actuar tienen que ser milagros para nosotros, algo que para nosotros es imposible, es decir: presuponen una actividad en la que no reconocemos la actividad de un Yo. Con esto

se distinguen de los actos que conocemos, en cuanto actos de seres libres, en cuanto actos de un Yo. (Hegel, 1978, pág. 240)

Es el amor ese acto milagroso en el que se logra la síntesis, una actividad que reunifica el sujeto y al objeto, transformando la relación de sumisión de cualquiera de los dos ámbitos, para así lograr lo que llama divinidad, que es capaz de subsanar las escisiones del Ser en sentido primero que tanto preocupaban a su amigo Hölderlin.

Las síntesis teóricas se convierten enteramente en objetivas, en algo que se opone totalmente al sujeto. La actividad práctica destruye el objeto y es meramente subjetiva; únicamente en el amor somos unos con el objeto: aquí el objeto no domina, ni está dominado. Este amor, convertido por la imaginación en un ser, es la divinidad; frente a ella el hombre escindido [en sí mismo] siente respeto, veneración; el hombre unido [consigo mismo], amor. Aquél, a causa de su mala conciencia –la conciencia de la escisión, siente temor frente a ella. (Hegel, 1978, pág. 241)

El amor al que se refiere Hegel es al amor cristiano, como se puede percibir en *El espíritu del cristianismo y su destino*, que es considerado como el último ensayo teológico de su juventud. Escrito entre 1798 y 1799 durante su estadía como tutor privado en Frankfurt, este ensayo contiene una de las primeras referencias a la tragedia. Dividido por el editor en dos partes, la primera hace un análisis del destino del espíritu del judaísmo, en la que como señala Marin Thibodeau en *Hegel y la tragedia griega*, los factores históricos característicos del pueblo judío, que concibe Hegel como *el espíritu del judaísmo* se refieren a “la manea en la que ciertos “momentos” o ciertos “hechos” han quedado marcados en la imaginación de ese pueblo cómo “esos momentos” han poblado su memoria y cómo contribuyeron a definir la interpretación que ese pueblo tenía de sí mismo y las relaciones que mantenía con la naturaleza y con otros pueblos” (Thibodeau, 2014, págs. 46-47). Hegel comienza su análisis en un esbozo preparatorio para este escrito, dirigiendo su atención a un acontecimiento específico que determina el destino del pueblo judío, el diluvio, que representa la separación entre el hombre y la naturaleza y manifiesta enfáticamente esta escisión como factor decisivo que determinará su destino. “La impresión que causó el diluvio de los tiempos de Noé sobre el ánimo de los hombres debió ser la de un profundo desgarramiento y su efecto no pudo ser otro que el descreimiento más espantoso frente a la naturaleza.” (Hegel, 1978, pág. 234). Determinará su destino, pues

esta concepción de la naturaleza influirá en los actos de Abraham, que buscará separarse no sólo de ésta, a la que llamaríamos la primera escisión, sino también de otros pueblos, que podríamos llamar segunda escisión. “El primer acto, por el cual Abraham se convierte en el padre de una nación es una separación que desgarrar los vínculos de la convivencia y del amor, la totalidad de las relaciones con los hombres y con la naturaleza en la cual estaba viviendo hasta entonces.” (Hegel, 1978, pág. 287) . Esto lleva a Hegel a comparar el relato de Abraham con otros relatos del pueblo griego como los de Cadmo y Dánao, donde ellos abandonan su pueblo por amor; por ejemplo, como se puede observar en la tragedia de Esquilo *Las suplicantes*, Dánao abandona Egipto para proteger a sus hijas de ser violadas por los egipcios y llega a Argos para pedir ayuda a los argivos.

También Cadmo, Dánao, etc., abandonaron sus patrias, pero las abandonaron combatiendo; iban buscando una tierra donde pudieran ser libres, donde pudieran amar. Abraham no quería amar, y por eso quería ser libre. Aquellos otros lo hicieron para poder vivir en relaciones puras, bellas, -lo que no les era concedido en su país-, y llevaban consigo a sus dioses. Abraham quería estar libre de esas mismas relaciones; aquellos atraían a sí, por sus artes y sus costumbres más suaves, a los nativos aún poco civilizados y se entremezclaban con ellos para formar un pueblo alegre y sociable. (Hegel, 1978, pág. 287)

Es de vital importancia atender que la libertad que persigue Abraham es diametralmente distinta, su diferencia radica en que dicha libertad es aquella que busca la separación, forma que permanecerá y será determinante en los episodios de la historia que determinan lo que Hegel llama el espíritu del judaísmo, cuya constante es una separación con la naturaleza, con la humanidad, y que implica una lógica de sometimiento y dominio hacia lo que se le considera lo otro o el otro. El relato de Abraham simboliza la imposibilidad de generar un vínculo, ya sea con la tierra o con los pueblos.

El mismo espíritu que alejó a Abraham de su parentela lo guiaba en medio de sus encuentros con las naciones ajenas durante el resto de su vida: el espíritu de la autoconservación incommovible, que se mantenía por medio de una estricta oposición contra todas las cosas; el ser pensado, elevado a la unidad dominante por encima de la naturaleza infinita, hostil, pues lo hostil puede entrar sólo en relaciones de dominación. (Hegel, 1978, págs. 287-288)

El dominio o el sometimiento del mundo infinito constituirán entonces lo que representa el ideal del espíritu judío. Después de haber transformado las relaciones comunales, restaría un organismo que pudiera resolver las necesidades materiales, este organismo se fundamentaría en este ideal, que tendría como consecuencia la reducción del Estado a instrumento y estaría determinado por la relación entre señor y siervo. Lo que ya se vislumbra en su teología, pues Dios no aparece como verdad, sino como mandamiento; razón por la cual estarán sus relaciones sociales determinadas por una teocracia, aspecto que para Hegel restará belleza y heroísmo a la lucha judía, puesto que su lucha no es por proteger su asociación política, sino su religiosidad, su culto.

Todos los estados consecutivos del pueblo judío –incluso el estado miserable, sórdido y mezquino- no son sino las consecuencias y los desarrollos de su destino original. Fue este destino –un poder infinito que ellos se opusieron como algo inconciliable- el que los maltrató y los continuará maltratando hasta que no lo reconcilien por el espíritu de la belleza, superándolo a través de la reconciliación. (Hegel, 1978, pág. 298)

Hegel expresa en este ensayo, -como ya se mencionó-, una de las primeras concepciones de la tragedia griega, debido a que al analizar el destino del pueblo judío, éste se manifiesta de manera muy distinta al que se representa una tragedia griega. En la tragedia griega se despierta compasión y terror debido al destino del héroe, al contrario de la gran tragedia del pueblo judío, pues la oposición a la naturaleza, la disolución de los vínculos comunales, hacen que su lucha sea carente de heroísmo y belleza.

La tragedia del pueblo judío no es una tragedia griega; no puede suscitar ni temor ni compasión, pues ambos surgen únicamente del destino del yerro necesario de un ser bello; su tragedia no puede suscitar sino el horror. El destino del pueblo judío es el de Macbeth, que, al abandonar los mismos vínculos de la naturaleza, se alió con seres ajenos, y que, al pisotear y destruir, en el servicio de los mismos, todo lo sagrado de la naturaleza humana, tenía que ser abandonado por sus dioses (puesto que éstos era objetos y el su siervo), estrellándose en su misma fe. (Hegel, 1978, pág. 302)

En la segunda parte del ensayo, la mirada de Hegel se dirige al espíritu del cristianismo, pues la figura de Cristo tiene una particular importancia debido a que no aparece como una reforma del espíritu judío, como una simple separación del pueblo, sino como una negación total de éste, una separación que celebra Hegel, pero que también

implica un terrible destino debido a la imposibilidad del amor que logra la reunificación con la naturaleza y los seres humanos.

Jesús no combatió solamente una parte del destino judío –ya que no estaba encadenado a otra parte del mismo-, sino que se enfrentó con su totalidad. [...]. La clase de enemistad, sin embargo, que él intentó suprimir se vence solamente a través de la valentía y no se puede reconciliar por el amor. Por eso, su elevado intento de superar la totalidad del destino tuvo que fracasar en su pueblo y él mismo debió convertirse en víctima de la tentativa. (Hegel, 1978, pág. 303)

El problema del espíritu del cristianismo radica en su concepción del amor como individualidad, dicha concepción determinará al destino que enfrentará, ya que para Hegel el amor consiste en ser en sí universalidad, en comprender la unidad de todo lo real, para lo que no debe haber ni individuales ni particulares, pues esto mismo ya representa escisiones.

El amor no es una universalidad que se oponga a una particularidad; no es una unidad del concepto, sino una unión del espíritu. Amar a Dios, es sentirse, sin barreras, dentro de la totalidad de la vida, en lo infinito. En este sentimiento de armonía, no hay, por supuesto, universalidad alguna, puesto que en la armonía lo particular no es discordante, sino concordante<sup>7</sup>; sino habría armonía. <<Ama a tu prójimo como a ti mismo>> no significa amarlo tanto como a sí mismo, porque amarse a sí mismo es una expresión sin sentido; significa más bien: <<ámalo en cuanto él es tú>>. (Hegel, 1978, pág. 338).

Como se puede observar, más allá de presentar un análisis centrado en la tragedia, la mirada de Hegel en este ensayo se enfoca en el destino, que aparece como algo que está al mismo nivel que el hombre, no como una entidad superior que lo determine. “El destino es un enemigo solamente y el hombre se enfrenta a él como en lucha contra un poder. La ley, por el contrario, como universal, domina sobre lo particular y obliga a este hombre a la obediencia.” (Hegel, 1978, pág. 322). El destino al que se enfrentó Jesús fue debido a la separación de su pueblo y la ruptura con todas sus tradiciones y su concepción sobre la naturaleza “Puesto que Jesús entró en combate contra el genio entero de su pueblo y rompió por completo con su mundo, la consumación de su destino que el ser aplastado por el genio adverso del pueblo” (Hegel, 1978, pág. 359), pero a diferencia del destino judío que no

---

<sup>7</sup> Referencia al Fedón, sobre la objeción que le hace Simmias a Sócrates, representando la concepción pitagórica de alma como armonía. (Platón, Diálogos Vol. IV, 2008)

cuenta con compasión, debido a su falta de heroísmos y belleza, el de Cristo será recompensado con gloria “La glorificación del hijo del hombre en esta caída no se refiere a lo negativo (al haber renunciado a todas sus relaciones con el mundo), sino a lo positivo al haber rehusado a entregarse, a entregar su naturaleza al mundo desnaturalizado, al haberla salvado por la lucha y la derrota” (Hegel, 1978, págs. 358-359).

Thibodeau hace una comparación entre las maneras de operar de la ley universal y las leyes del derecho y la moralidad según las relaciones causales entre ley y acción; señalando que tienen una manera inversa de operar, pues las leyes del derecho y la moralidad no tienen necesidad de esperar a una transgresión llevada a término por la acción particular para hacer el juicio; mientras que la causalidad del destino trágico procede con el juicio una vez terminada la acción transgresora de una ley universal.

La experiencia trágica del destino presenta una concepción de las relaciones causales entre la ley y la acción que es, en realidad la inversa, a la prevaleciente en la concepción jurídica del derecho y en la moralidad. En la causalidad del destino, “la ley universal” sucede a una acción particular. [...] eso significa que sólo ha sido posible juzgar si un acto ha transgredido una ley o no después de que dicha acción, por así decirlo, se encaje o despliegue en la particularidad de una situación. En la causalidad moral y jurídica, por el contrario, la ley no tiene necesidad, de esperar a la acción para desplegarse en toda su particularidad pues ya es capaz de juzgar si la intención de una acción se ajusta a una regla universal y objetiva o no. No obstante, de ser así, eso significa que la causalidad del destino presupone o contiene una concepción de transgresión que por necesidad es mucho más amplia que la de la causalidad del derecho y de la moralidad. (Thibodeau, 2014, pág. 78)

Esta amplitud en la concepción de transgresión en la tragedia implica para Thibodeau, que la transgresión no es necesariamente un delito, sino que también puede ser positiva y que tenga como resultado la creación de nuevas normas o leyes “en la tragedia existe la posibilidad de que una acción que transgreda una regla pueda al mismo tiempo concebirse y reconocerse como una acción que produzca una nueva ley [...] la concepción trágica de la causalidad del destino abre la posibilidad de que una acción pueda ser normativa, legislativa, autónoma y libre.” (Thibodeau, 2014, pág. 78).

Al igual que todo pensador, con el transcurrir del tiempo, las reflexiones de Hegel tomarán otro sendero, si bien en su juventud su mirada se centraba en temas específicos

como el espíritu del cristianismo, la preocupación de Hegel se enfocará posteriormente en dotar sus reflexiones de un carácter sistemático, que necesariamente tengan incidencia en la vida humana, como lo expresa en una carta a Schelling del 2 de noviembre de 1800 escrita en Frankfurt.

Mi formación científica comenzó por necesidades humanas de carácter secundario; así tuve que ir siendo empujado hacia la Ciencia, y el ideal juvenil tuvo que tomar la forma de la reflexión, convirtiéndose en sistema. Ahora, mientras aún me ocupo de ello, me pregunto cómo encontrar la vuelta para intervenir en la vida de los hombres. (Hegel, 1978, pág. 431)

Entre 1802 y 1803 Hegel publica su ensayo titulado *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural: su lugar en la filosofía práctica y su relación constitutiva con la ciencia positiva del derecho*. Escrito que refleja de manera más específica su concepción sobre la tragedia griega, cuyo objetivo radica en hacer una crítica a distintas concepciones sobre el derecho natural, para después plantear una teoría de éste desde la ciencia especulativa. En un primer momento argumental, Hegel plantea una crítica a las teorías modernas del derecho natural, aquellas teorías como las de Thomas Hobbes, John Locke y Jean Jacques Rousseau, que construyen sus postulados sobre la ficción de un estado de naturaleza previo a la constitución de relaciones sociales, donde se construye la totalidad a partir de la unificación de individualidades. Sin embargo, estos postulados parten de una contradicción que va de lo ideal a lo real, estas concepciones determinan lo que llama Hegel la eticidad del burgués, y como señala Thibodeau “En lugar de derivar la unión política de una ficción del estado de naturaleza, las teorías empiristas describen las relaciones, las oposiciones y la carencia de unidad que existen en la esfera de la economía capitalista burguesa” (Thibodeau, 2014, págs. 89-90) . Otros postulados que también analiza Hegel son los de Kant y Fichte, que consisten en la transformación de la razón pura a la práctica, cuyo camino parte de lo real a lo ideal, al aceptar los principios que se encuentran en la cosa en sí –como en el caso de Kant-, para Hegel termina en lo que concibe como eticidad relativa.

Para superar estas dificultades se requiere un nuevo concepto de libertad, sin dualidades ni oposiciones, de unidad, por lo tanto, sin singularidad, que implica la aniquilación del individuo. Una libertad absoluta e infinita que niega cualquier abstracción,



que implica una eticidad diferente que sólo se puede encontrar en su totalidad habitando un pueblo “la absoluta totalidad ética no es sino un pueblo” (Hegel, 1979, pág. 58), a esta eticidad, Hegel la llama eticidad absoluta. Sin embargo, para llegar a esa totalidad es necesario comprender las diferencias dentro de la totalidad de un pueblo, lo que Hegel concibe como eticidad relativa dentro de la eticidad absoluta, para lo que propone tres momentos. El primer momento consiste en la relación entre pueblos como si fueran individuos, los pueblos como totalidades éticas que se relacionan entre sí, que es la primera negación de la eticidad absoluta por eticidades relativas, un segundo momento es en el que se expresa la necesidad de la guerra, en la que se manifiesta la libre posibilidad de terminar con las diferencias que según Hegel es necesaria para la salud ética de los pueblos, además de que los individuos se confrontan entre sí, se ponen en peligro de muerte y afirman su valentía, lo que lleva al tercer momento constituido por una calma duradera en la que hay una tendencia de absolutización de las determinaciones.

Las relaciones de eticidad de cada pueblo se concretan en las esferas del sistema de la economía o de las necesidades y del derecho, que tienden a lo infinito y a su multiplicación, que se manifiestan como esferas relativas, cuya unidad es una unidad relativa. La esfera de la economía es aquella que relaciona las necesidades físicas con el trabajo, además de la riqueza requerida para satisfacer esas necesidades, lo que conlleva propiedad, que designa como eticidad natural; que como señala Thiboudeau no quiere decir que se encuentre exenta de una idealidad “para Hegel la esfera del Derecho es un terreno intermediario entre la eticidad por completo natural de la economía y la eticidad absoluta, que es la esfera de la vida en el pueblo organizado en un Estado y para él.” (Thibodeau, 2014, pág. 103).

El Estado es un universal concreto donde se identifican derecho y propiedad, ya que su unidad por sí misma carece de adecuación, debido a que se encuentra determinada por singulares, estas determinaciones singulares actuarán de manera infinita. Para ejemplificar estos movimientos, Hegel propone dos Estados: en el primero donde el ideal se universaliza, donde se alcanza la totalidad ética, o la eticidad absoluta, compuesto por lo que llama la clase de los libres o la clase de la nobleza; el segundo Estado es el de los no libres donde abunda la diferencia, la finitud y lo formal. Estos dos Estados se enfrentan a un

destino histórico, la universalización del derecho cuyo objetivo termina con la esclavitud, que tiene como resultado la disolución de ambos Estados, el primer Estado muere y sacrifica parte de su naturaleza inorgánica, para unificarse momentáneamente, pero volverá a separarse, a esto Hegel lo concibe como la representación trágica de lo absoluto.

No se trata de otra cosa que la representación en lo ético de la tragedia que eternamente juega el absoluto consigo mismo –puesto que se produce eternamente en la objetividad–, entregándose, en consecuencia, en esta figura suya, al padecer y a la muerte; pero de sus cenizas se eleva a la majestad. (Hegel, 1979, págs. 74-75)

Esta representación de la tragedia en lo ético, donde el absoluto se produce enteramente en la objetividad en un juego que consiste en morir y revivir, comienza por lo divino que cuenta con una naturaleza doble, una figura y una objetividad cuyo movimiento y lucha constituyen su totalidad, y determinan su inmortalidad.

Lo divino tiene una naturaleza directamente doble en su figura y objetividad, pero su vida constituye el ser uno absoluto de estas naturalezas. El movimiento, empero, del conflicto de estas dos naturalezas se expone en la divina, la cual concibiéndose en ello, se presenta como el valor con que, conflictivamente se libera de la muerte de la otra [naturaleza]. Por medio de esta liberación, da, sin embargo, su propia vida, puesta ésta consiste solamente en el estar-vinculado con esa otra; más precisamente a partir de ella, resurge como absoluta, pues en esta muerte, en cuanto desprendimiento de la segunda naturaleza, se reprime la muerte. (Hegel, 1979, pág. 75)

Un segundo estado, aparece como la naturaleza subterránea negativa que se reúne con lo divino, y se manifiesta en una corporalidad reconciliada viviente, se recupera la unidad que se encuentra dentro de la diferencia, aunque lo divino es intuido como algo extraño.

Con la manifestación de la otra [naturaleza] se presenta el movimiento divino de tal forma, que la pura abstracción de esta naturaleza, que consistirá en una poderosidad simplemente subterránea, puramente negativa, se asume gracias a la reunión viviente con la divina, puesto que esta resplandece dentro de ella; y, mediante este ser uno ideal con el espíritu, la convierte en su cuerpo viviente reconciliado, el cual, en tanto que cuerpo, permanece simultáneamente en la diferencia y en la caducidad, pero mediante el espíritu, intuye lo divino como algo que le es extraño. (Hegel, 1979, pág. 76)

Para ilustrar esta manera de operar de lo trágico, Hegel recurre al ejemplo de la tercera parte de la Orestíada de Esquilo, a *Las Euménides*, en la que las Erinias que son las divinidades que aplican un castigo contra aquellos que han asesinado un pariente, buscan justicia exigiendo el castigo de Orestes, por efectuar el asesinato de los asesinos de su padre Agamenón, que fueron su propia madre Clitemestra y su amante Egisto, que temen por la desaparición del derecho que ellas representan por uno nuevo que ellas no comprenden, tal como se puede ver en sus sentencias “Ahora será el momento de la aniquilación que acarrearán unas leyes nuevas, si llega a triunfar el derecho y la culpa de este matricida” (Esquilo, 2006, pág. 490), mientras que Orestes busca perdón y protección en Apolo. Las Erinias representan la objetividad y la diferencia, y Apolo la indiferencia y universalidad; para ejemplificar el poder del derecho de manera universal que reunifica, el pueblo de Atenas por mando de Atenea al mismo tiempo reconoce ambos poderes, pues en un primer momento someter a votación el veredicto final, que le otorga el perdón a Orestes, reconoce a Apolo, pero después Atenea reconoce al valor de las Erinias al otorgarles una sede de veneración y poder sobre su ciudad al convertirlas en Euménides, que culmina en una unificación sintética. “Así la tragedia consiste en esto, en que la naturaleza ética se separa de sí y, para no implicarse con ella, se opone como un destino, a su [naturaleza] inorgánica y, mediante el reconocimiento del mismo, se reconcilia en la lucha con la esencia divina como la unidad de ambos.” (Hegel, 1979, pág. 76). Esta concepción de la tragedia relacionada con el Derecho, como la relación entre ley divina y ley humana, presentará otro desarrollo en la *Fenomenología del espíritu*.

Aunque pareciera una época de auge para la filosofía o el pensamiento alemán, la historia de Alemania se encontraba en circunstancias complicadas, pues conflictos de orden religioso y la invasión por parte de Napoleón –figura que Hegel admiraba- orillaron a que pensadores como Fichte y Schelling abandonaran Jena. Es el momento en que Hegel se concentrará en su obra más importante, la *Fenomenología del espíritu*. Obra cuya convicción busca ir más allá de las dualidades consecuentes del pensamiento fenoménico planteado por Kant, mediante el planteamiento de la unidad entre el sujeto y el objeto en el concepto de absoluto, derribando la frontera que implica la noción de cosa en sí. “Convicción de que toda la empresa de la conciencia, por medio el conocimiento, llegue a adquirir aquello que es en-sí debe de ser un contrasentido en su mismo concepto, y que

entre el conocimiento y lo absoluto se alza una frontera, que, simple y llanamente, los separa.” (Hegel, 2010, pág. 143). Empresa que pone en evidencia el hecho de que la búsqueda de los límites del entendimiento que planteaba Descartes que desembocan en la noción kantiana de cosa en sí, motivarán una desconfianza en Hegel, no la desconfianza en el error, sino la desconfianza en el temor a errar, ya que puede que sea un error el temer a equivocarse, y por lo tanto no actuar. Esta desconfianza impide a la ciencia alcanzar el absoluto y tener el estatuto de saber verdadero, por lo que para librarse de su aparición tiene que ir contra ella misma y actuar tal como un héroe trágico.

La ciencia, por el hecho de entrar en escena, es ella misma una aparición; su entrada en escena no es todavía ella, llevada a ejecución y desplegada en su verdad. A estos efectos, es indiferente representarse que ella sea la aparición porque entre en escena junto a otra cosa, o llamar aparecer de ella a ese otro saber no verdadero. La ciencia, sin embargo, tiene que liberarse de esta apariencia; y sólo puede hacerlo volviéndose contra ella. (Hegel, 2010, pág. 147)

El análisis de Hegel, por esta razón se enfocará en la primera parte de la obra en el saber tal como se manifiesta, es decir en la experiencia de la conciencia, hasta concebirse como autoconciencia en otra autoconciencia, para después vincularse con la segunda parte determinada esencialmente por consideraciones históricas de la filosofía, el arte y la religión. El tema de la tragedia griega es abordado por Hegel en esta obra, primero en el capítulo titulado *Certeza y verdad de la razón*, hasta su última sección, para explicar el camino de la conciencia que tiene certeza de sí misma como realidad hacia el espíritu.

Una vez que la conciencia singular se ha descubierto en sí misma como esencia absoluta, después de haber realizado la autoconciencia, ella regresa a analizarse a sí misma, pero esta vez de manera positiva, pues se ha reconocido en otra autoconciencia, por eso no abandona la conciencia de la unidad universal, ella permanece como un término medio que “es la unidad que sabe inmediatamente a ambos y los refiere, y es la conciencia de su unidad, que él le enuncia a la conciencia, y con ello se enuncia a sí mismo la certeza de ser toda verdad” (Hegel, 2010, pág. 305); se torna positiva cuando la autoconciencia se transforma en razón, ya que la razón es “la certeza que tiene toda conciencia de ser toda realidad” (Hegel, 2010, pág. 307). La razón, una vez que tiene certeza de sí misma, emprenderá de nuevo el camino, que consiste en descubrir la verdad del mundo y demostrar

su unidad. “la razón se propone saber la verdad; encontrar como concepto lo que para el íntimo querer decir el percibir es una cosa, es decir, tener en la coseidad solamente la conciencia de sí misma. De ahí que la razón tenga un interés universal por el mundo” (Hegel, 2010, pág. 315). Este capítulo busca exponer este camino de la razón, que comienza con una parte titulada “La razón que observa”, en la que explica como la razón registra “la naturaleza, el espíritu y, finalmente, la referencia de ambos como ser sensible, buscándose a sí como realidad efectiva que es” (Hegel, 2010, págs. 317-319), sin cuyo registro busca universalizarse en el concepto y la ley, repitiendo el movimiento de la experiencia de la conciencia, pero como razón, a través de la certeza sensorial, la percepción y el entendimiento. La segunda parte del capítulo, titulada “La realización efectiva de la autoconciencia racional por medio de sí misma”, recorre el camino de la autoconciencia como razón y como actividad, comenzando con la superación de saberse a sí misma como individuo, por lo que necesita “producir su realidad efectiva en el otro, en tanto que su conciencia se eleva a la universalidad, llega a ser razón universal” (Hegel, 2010, pág. 431). Alcanza su verdad al tener la certeza de ser autoconciencia reconocida en otra autoconciencia libre, esto es “El reino de la eticidad” que lo define como:

absoluta unidad espiritual de la esencia de los individuos en el seno de la realidad efectiva autónoma de estos; una autoconciencia universal en sí, que se es a sí tan efectivamente real en otra conciencia que ésta última tiene plena autonomía, o es una cosa para ella, y que precisamente en eso es consciente de la unidad con ella, y solo en esta unidad con esa esencia objetual es, por primera vez, autoconciencia. En la abstracción de la universalidad, esta substancia ética es sólo la ley pensada; pero en la misma medida que es autoconciencia inmediatamente efectiva, o bien: es ethos. (Hegel, 2010, pág. 433).

Como Hegel lo había señalado en su ensayo sobre el derecho natural, la substancia ética se realiza de manera efectiva en un pueblo, ya que una autoconciencia se contempla a sí misma y su propia autonomía, sólo en otra autoconciencia.

es en la vida de un pueblo donde el concepto de realización efectiva de la razón autoconsciente ha de contemplar en la autonomía del otro la unidad completa con él, o sea, ha de tener como objeto esta cosidad libre de otro con la que yo me he encontrado, que es lo negativo de mí mismo para mí: su realidad acabada. (Hegel, 2010, pág. 433).

En este encuentro de autoconciencias, en la que la primera tiene la certeza de sí misma como realidad absoluta y busca reconocimiento en otra, Hegel propone tres movimientos; el primero determinado por el placer y la necesidad, donde la razón como autoconciencia busca en un primer momento como deseo el reconocimiento en el otro, y una vez que acontece la unión, este deseo se transforma en placer, pues se afirma como universalidad en la unión con la otra autoconciencia. Sin embargo, se cancela a sí misma de manera individual, por lo que muestra también una negatividad, que se dirige a ser una universalidad vacía, una necesidad sin vida, “la necesidad, el destino y cosas semejantes es justamente eso de lo que no se sabe decir qué es lo que hace, cuáles son sus leyes determinadas y su contenido positivo, porque es el concepto puro, absoluto, contemplado como ser, la referencia simple y vacía” (Hegel, 2010, pág. 445). En la segunda, ambas autoconciencias aparecen enfrentadas, pero el corazón de la primera en busca de un bien común intentará universalizarse por la ley, y es lo que le dará a la conciencia una realidad efectiva, sin embargo, aparecerán otras individualidades inmediatas como contraposición a la ley, que también desde su corazón deseen que su ley se cumpla. Para escapar de esta contraposición, se sacrifica la singularidad para ser virtud; el tercer momento es aquel que relaciona la virtud, con el curso del mundo, que es esta acción de sacrificio de la individualidad enfrentada a las otras autoconciencias individuales en busca de su placer y disfrute, pero se pierde la conciencia individual, y parecería que un universal muerto y vacío sería aquello que actúe por sí mismo, pero no es así, por lo que Hegel centraría su atención en la actividad de la conciencia individual como unidad misma.

la actividad y los afanes de la individualidad son fin y propósito en sí mismos; el uso de las fuerzas, el juego de sus manifestaciones es lo que les da vida a esas fuerzas que, de otro modo, serían lo en sí muerto; lo en sí no es un universal sin llevar a cabo, abstracto y carente de existencia, sino que por sí mismo es, inmediatamente, esta presencia y esta realidad efectiva el proceso de individualidad. (Hegel, 2010, pág. 473).

Este capítulo que recorre el camino de la conciencia como certeza de sí misma, es decir como razón, pues, -como ya se ha mencionado parte de una actitud teórica en “La razón que observa”-, continúa hacia una actitud práctica enfocada en el reconocimiento de otras autoconciencias en “La realización objetiva de la autoconciencia racional”, culmina en un último trayecto, cuyo título es “La individualidad que se es real en y para sí misma”,

que consiste en el camino de la razón que se sabe cómo actividad individual, en la que como menciona Hegel “su fin y su esencia son la compenetración en movimiento de lo universal –los dones y las capacidades- y de la individualidad” (Hegel, 2010, pág. 473). Es un regreso al análisis de una actividad ya no orientada al objeto ni a otra autoconciencia, sino de manera individual, como su realización individual actualiza el universal.

En un primer momento de este movimiento Hegel expresa cómo la razón individual cae en un engaño cuando se dirige a la cosa misma, ya que lo que más desea es mostrar su actividad individual en lugar de la realidad, este momento es denominado “El reino animal del espíritu del engaño o la cosa misma”, este engaño mencionado radica entonces en hacer parecer la cosa misma como la cosa propia.

Hay, pues, tanto, un engaño de sí mismo como de los otros cuando se supone que se trata sólo de la Cosa pura; una conciencia que abre y revela una Cosa hace más bien la experiencia de que los otros, igual que hacen las moscas con la leche recién servida, se apresuran a acercarse y quien sacar partid de ella; y ellos hacen en la conciencia la experiencia de que para ella tampoco se trata de la Cosa como objeto, sino como la Cosa suya. (Hegel, 2010, págs. 499-501).

En el segundo momento que lleva como título, “La razón legisladora”, explica como la razón que sigue buscando el universal lo encuentra en términos de ley, que son masas de substancia ética que posee en su inmediatez, como el deber ser justo o el deber ser bueno, pero estas manifestaciones de lo universal se enfrentan a una realidad contingente que hace imposible su seguimiento, y que implica la construcción de leyes formales que pierden universalidad. Por lo que Hegel propone otro momento que es el de “La razón que examina leyes”, primer momento en el que acude a la tragedia *Antígona* de Sófocles, para ejemplificar como la conciencia practica un examen a las leyes, ya que tanto al legislar como al examinar leyes la conciencia ética aparece de manera negativa frente a la substancia ética o eticidad, por lo tanto no poseen una realidad total, ya que la esencia espiritual aparece como otro, sin embargo, si esta substancia los cancela y los asume como su universalidad, esta se torna como autoconciencia ética y “las leyes son pensamiento de su propia conciencia absoluta, pensamientos que ella misma tiene inmediatamente” (Hegel, 2010, pág. 517), lo que implica que no habría diferencias entre la esencia y la autoconciencia, se cancela la conciencia ética como singular, y aparece como

autoconciencia inmediata de la substancia ética y se manifiesta una nueva relación entre ésta y las leyes, como el Derecho que defenderá Antígona cuya especificidad y problema se mostrará más adelante.

las diferencias que hay en la esencia misma no son determinidades contingentes, sino que, merced a la unidad de la esencia y la autoconciencia –y solo de esta última podría venir la desigualdad- son las masas de articulación penetrada de su vida, espíritus no escindidos y claros para sí mismos, figuras celestiales sin mácula, que conservan en sus diferencias la inocencia sin profanar y la unanimidad de su esencia. En la misma medida, la autoconciencia es relación clara y simple hacia ellas. Son, y nada más: eso es lo que constituye la esencia de su relación. Así, para la Antígona de Sófocles, valen como el Derecho no escrito e infalible de los dioses. (Hegel, 2010, pág. 517).

Hegel retoma la contraposición entre las leyes del hombre y las leyes de los dioses citando a Antígona, pues ésta le da prioridad a las leyes divinas por su anterioridad y a su origen desconocido.

No ahora y ayer, sino eternamente  
y nadie sabe cuándo apareció.<sup>8</sup>

Este conflicto que se manifiesta en la obra de Sófocles expresa un problema que no se puede comprender desde la conciencia individual como razón, sino que, al involucrar las leyes, la conciencia tiene que recurrir a otro espacio más amplio que es lo que Hegel denomina espíritu, que es la efectiva realidad ética de la substancia ética universal, es decir, de la eticidad. *El espíritu*, que es el título del siguiente capítulo, recorre el camino de la autoconciencia por el espacio donde se efectúan las costumbres de un cuerpo social, este espacio tiene dentro de sí un movimiento, una actividad que causa separación debido a un sacrificio bondadoso por las acciones individuales que determinan su existir, su vida.

la substancia es la esencia disuelta, la esencia bondadosa que se sacrifica, en la que cada uno lleva a su cumplimiento su propia obra, desgarrar el ser universal y toma para sí una parte de él. Esta disolución y singularización de la esencia es justamente el momento de la acción y del sí-mismo de todos; es el movimiento y el alma de la substancia y la esencia

---

<sup>8</sup> Traducción de Hegel, (Hegel, Fenomenología del espíritu, 2010, pág. 517), la traducción al castellano presente en la obra de Sófocles dice: “Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de donde surgieron” (Sófocles, 2006, pág. 153).



universal causada y efectuada. Justamente en el hecho de que es el ser disuelto en el sí mismo no es la esencia muerta, sino que es efectivamente real y viviente. (Hegel, 2010, pág. 523).

La conciencia que tiene certeza de sí misma, ahora recorre otro camino en el que se examina como conjunto social, como estructura histórica, como concreción en un pueblo, pues para Hegel “el espíritu es la vida ética de un pueblo en la medida que es la verdad inmediata: el individuo que es mundo” (Hegel, 2010, pág. 525). El primer momento que expone Hegel de este trayecto que es el que se analizará en la presente investigación debido a que es el espacio donde dirige su mirada hacia las tragedias de Sófocles es el titulado “El espíritu verdadero, la eticidad”. Este comienza haciendo referencia al mundo ético, que es ya la verdad efectiva del espíritu en el que se efectúan las separaciones entre espíritu y la conciencia singular debido a las acciones individuales, donde la autoconciencia aparece como la mediación infinita entre ambos, cuya labor es su reunificación, esta separación es representada por la ley humana y la ley divina.

en este disociarse de la conciencia, la substancia simple, por una parte, ha conservado la oposición frente a la autoconciencia, por otra parte, y por ello, expone en ella misma tanto la naturaleza de la conciencia –que consiste en diferenciarse dentro de sí misma- como un mundo articulado en masas. Se escinde así en una esencia ética diferenciada, en una ley humana y una ley divina. (Hegel, 2010, pág. 527).

La autoconciencia se enfrenta a esta substancia ética y comprende las escisiones de la sustancia gracias a la experiencia del enfrentamiento, pero eso la convierte en autoconciencia efectiva que sucumbe a la eticidad, dicha dinámica es expuesta en la parte del capítulo titulada: “El mundo ético, la ley divina y la ley humana, el hombre y la mujer.”

La conciencia al separarse del espíritu recorrerá de nuevo el camino de antes, pues comenzará con la certeza inmediata del ser ético, que lo llevará a la percepción ética en la que concebirá la acción como algo determinado por múltiples referencias éticas, cuya pluralidad deviene en una dualidad que es la ley de la singularidad y de la universalidad. La singularidad en este camino es autoconciencia y la substancia ética es lo que Hegel denomina cosa pública, que tiene su realidad en el pueblo, es un espíritu simple llamado ley humana que representa la “ley consabida y el ethos del presente” (Hegel, 2010, pág. 529).

La ley divina es aquella que se contrapone a la individualidad de la ley humana, que tiene en su esencia algo distinto a sí mismo e inmediato, que se vislumbra como la posibilidad de eticidad universal.

Este enfrentamiento entre ambas leyes es violento para la conciencia individual, puesto que tanto la ley humana como la ley divina contienen la substancia ética, la ley humana o cosa pública como realidad efectiva consciente de sí y la ley divina como realidad ética inmediata. En este enfrentamiento, la familia que representa la ley divina aparece como comunidad ética natural consciente de la substancia en su inmediatez y autoconsciente de su sí mismo dentro de otro, y la familia al encontrarse dentro de un pueblo, se enfrenta a éste que representa a la ley humana. Lo ético dentro de la familia se manifiesta en cada miembro singular y su relación ente sí, por lo que ya lleva dentro de sí la autoconciencia. Hegel se pregunta entonces por lo característico de la eticidad de la familia, es decir, por aquello que determina su substancia ética. Ésta se caracteriza por la acción ética individual de cada miembro, cuando se refiere al individuo como universal, particularmente por una acción que no corresponde al vivo, sino al muerto, particularmente al culto al muerto, pues menciona Hegel que “el deber de cada miembro de la familia es añadir este lado, a fin de que también su ser último, este ser universal, no pertenezca únicamente a la naturaleza y se quede en algo irracional, sino que sea algo hecho, producto de una actividad y este afirmado en él el derecho de la conciencia” (Hegel, 2010, pág. 533).

El culto al muerto implica una separación de la naturaleza para que permanezca la apariencia de la actividad de la conciencia, donde el movimiento de la conciencia del consanguíneo interviene “interrumpiendo la obra de la naturaleza y arrancando al pariente consanguíneo de la destrucción, o mejor dicho, dado que la destrucción, su devenir puro ser, es necesaria, tomando sobre sí misma el acto de destrucción” (Hegel, 2010, pág. 535), el muerto que es una singularidad sin fuerza, es elevado a una singularidad universal “lo convierte así en un compañero de una comunidad que más bien domina y mantiene atadas las fuerzas de la materia singulares y las formas de vida abyectas que, liberadas contra él querían destruirlo” (Hegel, 2010, pág. 535), ésta es la acción ética positiva hacia el individuo singular que determina el deber de la ley divina. Por esta misma razón es evidente la alusión a la tragedia de *Antígona* de Sófocles, ya que la condena de Creonte a

Polinices el hermano Antígona, por alzar su puño contra Tebas, es un claro ejemplo del enfrentamiento de su ley, la ley humana a la ley divina, pues esta consistía en “que ninguno le tribute los honores postreros con un enterramiento, ni le llore. Que se le deje sin sepultura y que se cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista” (Sófocles, 2006, pág. 144). Antígona, por otro lado, al desobedecer la condena de Creonte, representa a la ley divina, a la de la familia y a la del amor del hermano y hermana –relación a la que Hegel le da suma importancia dentro de esta comunidad ética- “Yo lo enterraré. Hermoso será morir haciéndolo. Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradecer a loa de abajo que a los de aquí. Allí reposaré siempre. Tú si te parece bien, desdeña los honores a los dioses” (Sófocles, 2006, pág. 140).

La ley divina como la ley humana tienen diferencias y grados, además de que ambas son examinadas, y eso determina su movimiento, la cosa pública se manifiesta de manera efectiva en el gobierno, que aparece como entidad negativa, además está en un constante conflicto con los individuos. Las diferencias de la ley divina que se manifiesta en la familia las podemos encontrar en las distintas relaciones entre los miembros que la componen, la de hombre y mujer, padres e hijos, y la de hermano y hermana. Como ya se mencionó antes, Hegel le da mayor importancia a esta última, puesto que la relación entre hermano y hermana manifiesta la calma y equilibrio a través de ser reconocidos como una individualidad libre frente a la otra, por eso Hegel resalta que la hermana es quién puede presentir en más alto grado la esencia ética, puesto que “no llega a la conciencia ni a la realidad efectiva de ella, porque la ley de la familia es la esencia interior que es en sí que no está a la luz de la conciencia, sino que se queda en sentimiento interior y en lo divino sustraído a la realidad efectiva” (Hegel, 2010, págs. 539-541). Esto nos conduce a la diferencia entre los sexos, el hermano es en el que se manifiesta el espíritu individual de la familia que se dirige a la cosa pública, mientras que la hermana permanece en la ley divina de la familia. Aunque no se debe olvidar que la ley humana proviene de la ley divina, así que ambas comparten cierta esencialidad ética, como Hegel señala y describe en su movimiento “la ley humana, en su movimiento vivo, parte de la ley divina, la ley vigente en la tierra parte de la subterránea, la ley consciente del que carece de conciencia, la

mediación de la mediatez, y retorna asimismo al lugar de donde había salido” (Hegel, 2010, pág. 543).

El espíritu es entonces el equilibrio de las esencias éticas universales, que tienen conciencia como universalidad y como singularidad, que se manifiestan efectivamente en el pueblo y la familia y en el hombre y la mujer como individualidades, las conciencias se comprenden como autoconciencia, ya no como objetos dentro de un ethos. Además, es un equilibrio en que la desigualdad es corregida por la justicia, que no aparece como una esencia extraña, donde Hegel recurre nuevamente a la figura de las Eríneas, como figuras vengativas.

La justicia que le devuelve el equilibrio a lo universal que sobrepaja al individuo singular es, en la misma medida, el espíritu simple de aquél que ha padecido la injusticia; - no se descompone en el que ha padecido y en alguna esencia que esté más allá; aquél es, él mismo, el orden subterráneo, y es su Erínea la que urde la venganza; pues su individualidad, su sangre, sigue viviendo en la casa; su substancia tiene una realidad efectiva duradera. (Hegel, 2010, pág. 545).

La oposición de ambas realidades en el mundo ético, no son concebidas como escisiones, ya que ambas realidades tienen relaciones en común que las unen, mediante la unión de sus expresiones individuales que son el hombre y la mujer, que de manera activa le dan vida y movimiento a la sustancialidad ética. Sin embargo, Hegel parte al análisis de esta actividad en la segunda parte de la sección de *El espíritu verdadero*, titulada “La acción ética, el saber humano y el saber divino, la culpa y el destino”.

El acto es aquél que perturba la tranquilidad del mundo ético, la actividad de la autoconciencia como conciencia ética, que provienen de la misma esencialidad ética, esta conciencia ética tiene que decidir a qué ley pertenecer, si a la humana o a la divina, que es una decisión inmediata determinada, que percibe a la otra ley como violenta, que también Hegel denomina conciencia de lo sabido y lo no sabido. La conciencia ética que bebió de la copa del olvido como señala Hegel, se concibe a sí misma como esencia; éste es el momento en el que lo ético se manifiesta al no poder tolerar la inversión de su contenido, mediante un acto de la ley opuesta. En el acto es entonces donde ocurre la escisión, que en un momento posterior se convierte en culpa, es decir, que toda acción implica una

separación que terminará en la culpabilidad como evidencia del delito, y que la única posibilidad e inocencia sería la inacción de una piedra. Actuar para después afrontar la culpa que implica el delito de la transgresión de la otra ley, puede considerarse como el conflicto trágico que determina al espíritu.

la acción ética tiene en ella el momento del delito, porque no asume la distribución natural de las dos leyes en dos sexos, sino que, más bien permanece como la orientación no escindida hacia la ley dentro de la inmediatez natural, y en cuanto obrar, convierte esta unilateralidad en la culpa de asir solamente uno de los lados de la esencia y comportarse negativamente frente al otro, esto es, infringirlo. (Hegel, 2010, págs. 553-555).

Este conflicto trágico consiste en que la experiencia de la autoconciencia ética es el acto en la efectividad real de la naturaleza, no de un individuo. En este acto se manifiesta la contraposición de las dos leyes que están unidas en esencia, debido a que una provoca el cumplimiento de la otra. Sin embargo, únicamente es para el actuar por el cumplimiento de una se manifiesta la otra como contrapuesta. Incluso se puede presentar la otra parte de su esencialidad oculta en la realidad efectiva, por ejemplo, Hegel utiliza la imagen de la falta de conciencia, del no-saber de *Edipo rey* de Sófocles para ejemplificarlo “al hijo no le deja ver al padre en aquél que le ofende y al que él mata; ni le deja ver la madre en la reina que él toma por mujer” (Hegel, 2010, pág. 555). Posterior al acto, se presenta un temor a la autoconciencia ética, pues la oposición se desvanece y se pone de manifiesto las consecuencias de la transgresión, el acto como delito, que implica la culpa. La conciencia que obra al descubrir aquello que ha transgredido, se percata que se enfrentó a algo que era parte de sí mismo; esta conciencia que obra, en el momento de actuar, no tiene conciencia de este derecho que se le opone, más que en una culpa interior. Sin embargo, a diferencia de la conciencia que obra, la conciencia ética como la de Antígona cuenta con una culpa más pura, debido a que hay conocimiento de lo que se transgrede, es aquella que reconoce su opuesto “el acto consumado invierte la visión de las cosas que tiene la conciencia; la consumación expresa ella misma que lo que es *ético* tiene que ser efectivamente real; pues la realidad efectiva del fin propuesto es que se propone el actuar” (Hegel, 2010, pág. 557). Es un reconocimiento que asume que ha provocado una escisión entre lo que es el fin ético y la realidad efectiva, “La conciencia ética tiene que reconocer a su opuesto en virtud de esta realidad efectiva; y en virtud de su acto, en cuanto que es su realidad efectiva, tiene

que reconocer su culpa; *Porque padecemos, reconocemos que hemos cometido falta.*” (Hegel, 2010, pág. 557). Este reconocimiento es un retorno a la conciencia de lo justo, sacrificándose, entregando su sí mismo, en el que Hegel identifica este padecer del que habla Antígona, este pathos con el ethos, ya que este pathos es la substancia en su individualidad, que termina sucumbiendo al igual que a la potencia ética que enfrenó. Por un lado es el ethos como pathos en la inmediatez, y por el otro es un ethos del saber, de la inconciencia en oposición a la conciencia, que únicamente es capaz de alcanzar un equilibrio y el derecho absoluto con la derrota de ambos a través del destino “Sólo en el sometimiento igual de ambos lados se ha dado el cumplimiento del derecho absoluto y ha entrado en escena la substancia ética como el poder negativo que devora ambos lados, o en otros términos, el *destino* omnipotente y justo” (Hegel, 2010, pág. 559).

Para ilustrar esta idea, Hegel acude al relato trágico anterior a Antígona del conflicto entre Eteocles y Polinices que se puede encontrar en la tragedia de Esquilo titulada *Los siete contra Tebas*, y que también es mencionado en la tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*. Éstos, hijos de Edipo y Yocasta, al conocer los crímenes de su padre lo destierran y asumen el poder en Tebas, Edipo los maldice condenándolos a morir uno en manos del otro, sin embargo, para impedir que se cumpla dicho destino deciden turnarse el gobierno. En primer lugar le corresponde a Eteocles el ejercicio del cargo, sin embargo, este decide no abandonarlo para su hermano, lo que causa que Polinices acuda al ejército de los argivos para levantarse en contra de Tebas, y en el enfrentamiento ambos mueren, uno a manos del otro, cumpliendo su destino, Hegel explica aquello que representa cada miembro en este conflicto, “El joven sale de la esencia carente de conciencia, sale del espíritu de familia, y llega a ser individualidad de la cosa pública; pero todavía sigue perteneciendo a la naturaleza de la que se ha arrancado” (Hegel, 2010, pág. 559). La cosa pública, en sus leyes humanas, no acepta un poder que se aloje en la dualidad “el gobierno, en cuanto alma simple o sí- mismo del espíritu del pueblo, no tolera la duplicidad de la individualidad; frente a la necesidad ética de esa unidad, la naturaleza entra en escena como el azar” (Hegel, 2010, pág. 559). Para Hegel en este choque de leyes, ambos tienen derecho por su acuerdo como familia, pero a la vez también tienen no-derecho por la cosa pública. Por eso, desde la perspectiva de la ciudad el que cometió el delito es el hermano menor en contra de la ley humana, el otro tiene el derecho de su lado por haber respetado a su

hermano como individuo singular, pero por haberse levantado en contra de su comunidad, en contra de la cosa pública, es castigado y se le niegan los honores del sepulcro, aquello que como se ha mencionado antes, es opuesto al derecho divino, pues implica que éste devenga en naturaleza pura y pierda su esencia humana, lo que despierta poderes del derecho subterráneo para tomar venganza en contra de la ofensa que ha recibido.

Estos poderes son otras comunidades cuyos altares mancillaban los perros y los pájaros con el cadáver<sup>9</sup> que no había sido elevado a la universalidad sin conciencia por la devoción que se le debía al individuo elemental, sino que ha permanecido sobre la tierra en el reino de la realidad efectiva y autoconsciente. Se hacen así enemigos, y destruyen la comunidad que ha deshonrado y hecho añicos su fuerza: la piedad de la familia. (Hegel, 2010, pág. 561).

Hegel señala que este enfrentamiento aparece como principio de singularidad, ya que tanto el pathos como el actuar acontecen en el individuo, y este habita en la familia, qué es el elemento que constituye a la cosa pública. El individuo familiar, que en este caso sería Antígona y representa a la mujer que defiende el derecho divino, que tiene contacto inmediato con este actúa para lograr que se cumpla la ley divina, este contacto inmediato es nombrado por Hegel ley divina interior.

En esta representación, el movimiento de las leyes divina y humana tiene la expresión de su necesidad en los individuos, en los que lo universal aparece como un pathos y la actividad del movimiento como obrar individual que le da a la necesidad de ese movimiento la apariencia de contingencia. Pero la individualidad y el obrar constituyen el principio de la singularidad como tal, principio que, en su universalidad pura, se ha denominado ley divina interior. (Hegel, 2010, págs. 561-563).

Esta conciencia singular en la que se manifiesta la ley divina interior es reprimida por su contraparte, la ley humana como cosa pública que se presenta en la realidad efectiva como gobierno, esto es para Hegel una condición necesaria para que se mantenga la eticidad vigente. La cosa pública en su negatividad es una individualidad que reprime las individualidades que lo componen y es positivo porque las defiende hacia afuera de otra individualidad o comunidad que pretenda negarlas. De la misma manera que todo conflicto, este es causado por un tipo de violencia o negación en la existencia, la dialéctica del amo y

---

<sup>9</sup> Referencia a Antígona.

del esclavo, la individualidad encarnada en la mujer como representante de la ley divina se levanta en contra de su opresor al saberse negada, y el conflicto desembocará en la disolución de la substancia ética, para ser sustituida por una nueva.

Este hundimiento de la substancia ética y su paso a otra figura distinta se hallan entonces, determinados por el hecho de que la conciencia ética está orientada, de manera esencialmente inmediata, hacia la ley; en esta determinación de la inmediatez reside el que la naturaleza sin más se introduzca en la acción de la eticidad (Hegel, 2010, pág. 565).

Esta nueva forma de eticidad la analiza Hegel en “El Estado jurídico”, que proviene del conflicto analizado con anterioridad, cuyo movimiento inevitablemente manifiesta la necesidad de un destino que aparece como figura vacía, sin embargo, para Hegel aquello exige su aparición es en realidad el yo de la autoconciencia.

Sólo la substancia ética es el espíritu verdadero, y por eso regresa él a la certeza de sí mismo; él es aquella en cuanto lo universal positivo, pero su realidad efectiva es ser sí mismo universal negativo. –Veíamos los poderes y las figuras del mundo ético hundirse en la pura y simple necesidad del destino vacío. Este poder suyo es la substancia que se refleja hacia dentro de sí, justamente aquella necesidad del destino vacío, no es otra cosa que el yo de la autoconciencia. (Hegel, 2010, pág. 567)



## 5. Schopenhauer. Voluntad y filosofía trágica.

*Toda obra tiene su origen en una sola y feliz ocurrencia, y es sólo ésta la que proporciona la voluptuosidad de la concepción; sin embargo, el alumbramiento, la realización, no acontece al menos para mí, sin sufrimiento. He aquí que entonces me planto ante mi propio espíritu como lo haría un juez implacable delante de un prisionero que yace en el potro del suplicio, y le obligo a que me responda hasta que ya no me queda ninguna pregunta por formular. [...] El valor de no guardarse ninguna pregunta en el corazón es lo que hace al filósofo. Éste tiene que asemejarse al Edipo de Sófocles, que, en busca de ilustración acerca de su terrible destino, no cesa de indagar aun cuando intuye que de las respuestas que reciba puede sobrevenirle lo más horrible. Más la mayoría de los filósofos portan en su interior una Yocasta, la cual ruega a Edipo, en nombre de todos los dioses, que no siga inquiriendo, y como ceden ante ella, así le va a la filosofía siempre como le va.*

Arthur Schopenhauer.

Alexis Philonenko en su obra titulada *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia.*, hace la observación de que “No es el pesimismo que funda la filosofía de la tragedia, sino a la inversa” (Philonenko, 1989, pág. 50). La relación entre el pesimismo y tragedia en términos coloquiales puede parecer evidente, pues el pesimismo suele ser concebido como una óptica de la vida determinada por expectativas negativas ante diversas situaciones o acontecimientos que rodean nuestra cotidianidad, y lo trágico comúnmente se concibe como algún suceso terrible o desafortunado, sin embargo, en filosofía -de la misma manera que se ha demostrado en esta investigación sobre la categoría de lo trágico-, el pesimismo se dimensiona de otra manera. Si bien muchas veces el filósofo en su labor reflexiva indaga en la búsqueda de un sentido que estructure y proporcione equilibrio al mundo a manera de un principio de esperanza, como las Ideas platónicas, la causalidad aristotélica, el Dios de San Agustín y de Santo Tomás o la razón cartesiana, el filósofo pesimista suele proponer categorías como sufrimiento y dolor que fundamentan la existencia de la vida humana, por propuestas como esta Schopenhauer es considerado el principal representante del pesimismo en filosofía a pesar de haber utilizado el término muy pocas veces en su obra. Philonenko al analizar la obra de Schopenhauer sostiene que todo el constructo sistemático planteado por el autor de *El mundo como voluntad y representación* descansa sobre una intuición pesimista cuyo fundamento originario es la dependencia trágica, que consiste en poseer una certeza, “En la certeza ontológica de su muerte, certeza que es un saber, el hombre ve derrumbarse las murallas serenas de la existencia y de la vida siempre empezando de nuevo. [...] El saber de la imposible alteridad está en el corazón del

pensamiento trágico de Schopenhauer” (Philonenko, 1989, pág. 50). Como lo señala Grave, aquello que caracteriza la constitución trágica de la filosofía radica en el impulso por pensar más allá de las fronteras del saber establecido, de la estructura conceptual dominante que fundamenta y a la vez delimita toda una cosmovisión temporal para alcanzar una concepción que le permita estructurar la totalidad de lo real, a pesar de tener conciencia de la imposibilidad de esta tarea.

La filosofía se constituye trágicamente al mantener la insistencia en pensar la condición de posibilidad de todo lo que es a sabiendas de que esta condición no puede expresarse más que manteniendo su diferencia con los conceptos. Retornar a pensar una y otra vez lo mismo y ser consciente de la imposibilidad de concebir absolutamente todo es la distinción del filósofo trágico; de aquel que, como Schopenhauer, no renuncia a sus afanes comprensivos del mundo y de la vida. (Grave, 2002, págs. 129-130).

A diferencia de los pensadores anteriormente analizados, que rechazan la noción kantiana de cosa en sí como una frontera para el pensamiento cuyas implicaciones en la filosofía práctica son la imposibilidad de la libertad, Schopenhauer abordará este problema desde otra perspectiva. De hecho, es posible afirmar que uno de los aspectos que caracteriza y determina la originalidad de su filosofía, de su estructura conceptual y de su heroísmo trágico, es el rechazo a los planteamientos filosóficos predominantes en su tiempo como lo son los de Fichte, Schelling y Hegel, como se puede apreciar en la siguiente afirmación del prólogo a la primera edición de *El mundo como voluntad y representación*.

De este modo, mis escritos llevan el sello de la lealtad y de la franqueza, y el los diferencia claramente de la obras de los tres célebres sofistas del periodo poskantiano; mi punto de vista es siempre el de la reflexión, es decir, la meditación racional y su comunicación honesta, y nunca recorro a la inspiración, mal llamada por aquellos intuición intelectual o también pensamiento absoluto, pero cuyo verdadero nombre es palabrería o charlatanería. (Schopenhauer, 2018, pág. 12)

Philonenko en su escrito se pregunta por las raíces de este saber trágico, cuestionamiento que lo conduce al análisis de la tesis doctoral del filósofo alemán que lleva por nombre *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Redactada en el año de 1813 - corregida más de tres décadas después por el autor-, parte de la idea de que todo

proviene de una causalidad, una conexión que articula todas las representaciones del sujeto cognoscente, la que denomina principio de razón suficiente.

Nuestra conciencia cognoscente, que se presenta como sensibilidad externa e interna (receptividad), entendimiento y razón, se descompone en sujeto y objeto, y no contiene nada fuera de eso. Ser objeto para el sujeto y ser nuestra representación son lo mismo. Todas nuestras representaciones son objetos del sujeto y todos los objetos del sujeto son nuestras representaciones. Pero resulta que todas nuestras representaciones se hallan en una recíproca conexión regular y determinable a priori en su forma, en virtud de la cual nada que sea existente por sí mismo e independiente, como tampoco nada aislado y separado puede convertirse en objeto para nosotros. Esa conexión es la que expresa el principio de razón suficiente en su universalidad. (Schopenhauer, 2019, págs. 87-88).

Es necesario, entonces, cuestionarse por el criterio que determina los órdenes de causalidad, por las conexiones a priori que regulan nuestras representaciones. Las raíces del principio de razón suficientes son establecidas por Schopenhauer por las distintas clases de objetos para el sujeto.

La primera clase de objetos es la que causa representaciones intuitivas, es decir, previas al pensamiento; empíricas, en tanto que son originadas por estímulos sensitivos, en los que fundamentan su realidad, y completas al tener parte formal y material. Las formas de estas representaciones son el tiempo y el espacio y son unificadas por el entendimiento para poder ser únicamente perceptibles materialmente. Estas representaciones intuitivas, empíricas y completas, son los objetos de la experiencia previos a los conceptos, y fundamentan la raíz del principio de razón suficiente del devenir, que se presenta como ley de la causalidad, debido a que explica la manera en que acontece el cambio. El mundo de la experiencia está determinado por este principio, ya que es el ámbito que manifiesta las transformaciones de los objetos, de sus apariciones, de sus estados. “Todos los objetos que aparecen en la representación total que constituye el complejo de la realidad empírica están vinculados entre sí por él en lo que respecta a la aparición y el cese de sus estados y, por lo tanto, en la dirección del curso del tiempo.” (Schopenhauer, 2019, pág. 97). Esta causalidad se manifiesta en la naturaleza de tres maneras, como causa, como estímulo y como motivo, y aquello que las distingue son los tres mundos de la naturaleza. En el mundo inorgánico, se presenta la causalidad en el sentido estricto del término, dicho de otro modo, la causalidad

como causa, pues es en el que se unifican la causa y el efecto, como la tercera ley de Newton, donde hay equivalencia entre la acción y la reacción. Mientras que el mundo vegetal está determinado por el estímulo, donde el agente causal es distinto al efecto, por ejemplo, el sol que estimula el crecimiento de una planta. Sin embargo, el reino animal está determinado por la motivación, puesto que lo que lo caracteriza es el obrar de manera consciente, el movimiento del animal es determinado por un objetivo, donde el medio es el conocimiento, ya que es necesario conocer aquello que se desea. Esta estructura de causalidad que comprende estos tres diferentes momentos es de carácter necesario y a priori al ser condición de la experiencia.

La segunda clase de objetos son los conceptos, representaciones abstractas que se alejan de lo intuitivo, que son propiedad de la razón y son lo que distinguen al ser humano de los animales, son representaciones que provienen de las intuiciones empíricas. Los conceptos son los objetos con los que trabaja el pensamiento por medio del juicio y su relación con la verdad se expresa en el principio de razón suficiente del conocer. “En cuanto tal enuncia que si un juicio debe expresar un conocimiento, ha de tener una razón suficiente: debido a esa propiedad recibe entonces el predicado de verdadero. La verdad es, pues, la relación de un juicio con algo diferente de él que se denomina su razón.” (Schopenhauer, 2019, pág. 202). Sin embargo, Schopenhauer agrega que existen diversos tipos de verdad, dependiendo el tipo de razón que fundamenta los juicios. La verdad lógica, es aquella en la que un juicio es fundamentado en otro juicio, esta verdad lógica o formal se presenta en el silogismo completo, cuyas premisas fundamentales son las cuatro leyes del pensamiento, a saber: el principio de identidad, de contradicción, de tercio excluso y el principio de razón suficiente de conocer. La verdad empírica es aquella cuya razón es la experiencia, es decir, cuyos juicios estén fundamentados en representaciones intuitivas mediadas por los sentidos, además de ser considerada una verdad con contenido material. La verdad trascendental es aquella cuya gran razón son las condiciones de posibilidad de la experiencia, es decir, sus formas a priori, el espacio, el tiempo y la ley de causalidad expresada en el principio de razón suficiente del devenir. Por último, la verdad metalógica, es aquella cuya gran razón son las condiciones formales de todo pensar, que según Schopenhauer son las cuatro leyes del pensamiento mencionadas anteriormente, además de

ser la evidencia de que la razón hace autoanálisis al admitir esas cuatro leyes como las condiciones de todo pensamiento.

La tercera clase de objetos son las intuiciones dadas a priori, que también denomina Schopenhauer como representaciones completas, el espacio y el tiempo. Lo característico de esta clase de objetos es que son intuitos de forma pura, a diferencia de la primera clase de objetos que se percibían materialmente. Estas formas son captadas por el sentido interno en el caso del tiempo y el sentido externo con respecto al espacio. La lógica de comportamiento de esta clase objetos constituye el fundamento del Principio de razón suficiente del ser.

Espacio y tiempo tiene una índole tal que todas sus partes mantienen entre sí una relación con respecto a la cuál cada una de ellas está definida y condicionada por otra. [...]La ley según la cual las partes del espacio y el tiempo se determinan entre sí con vistas a aquellas relaciones la llamo principio de razón suficiente del ser.” (Schopenhauer, 2019, págs. 239-240).

La relación que mantienen las partes que definen al espacio es nombrada posición, en el tiempo es llamada sucesión, estas relaciones no son captadas por conceptos, sino por intuiciones para las que se requiere la geometría en el caso del espacio y la aritmética en el caso del tiempo.

La cuarta clase de objetos se restringe únicamente a un objeto que, Schopenhauer llama el sujeto del querer. Esta forma del sujeto es la única que puede presentarse como objeto para el sujeto cognoscente, lo que implica que el sujeto se conoce únicamente como volente, es decir como voluntad, ya que el sujeto cognoscente no se puede convertir en una representación, por ser precisamente su opuesto y entra en el terreno de lo incognoscible, “el sujeto solo se conoce a sí mismo como volente, no cómo cognoscente. Pues el yo representante, el sujeto del conocer en cuanto correlato necesario de todas las representaciones es condición de las mismas, por lo que nunca puede devenir él mismo representación u objeto” (Schopenhauer, 2019, pág. 253), unas páginas más adelante agregará, “lo conocido en nosotros no es el cognoscente sino el volente, el sujeto del querer, la voluntad” (Schopenhauer, 2019, pág. 256). Al dirigir la mirada a nuestro interior, al hacer autoconciencia, sólo nos encontramos como sujetos del querer, y el querer es el

más inmediato de nuestros conocimientos. Este querer está determinado siempre por la causalidad como motivación. Como se pudo analizar en el principio de razón suficiente del devenir, los objetos de la experiencia se presentan ante nosotros de manera externa, y al representarnos su ley de causalidad, su interioridad se presenta como un secreto, no tenemos la capacidad de representarla, esto sucede con los objetos determinados por la causalidad como causa o por la causalidad como estímulo, sin embargo, en la causalidad como motivación hay una posibilidad de acceso esos procesos “a partir de la experiencia interna que tenemos de nosotros mismos sabemos que dicho proceso es un acto de voluntad suscitado por el motivo, que consiste en una mera representación.” (Schopenhauer, 2019, págs. 258-259), lo que nos permite comprender desde una perspectiva diferente la causalidad ya que “la motivación es la causalidad vista desde dentro.” (Schopenhauer, 2019, pág. 259), este principio al presentarse de una manera totalmente diferente a los demás es denominado principio de razón suficiente del obrar, o expresado de otra manera como la ley de la motivación.

Esta investigación acerca de la cuádruple raíz del principio de razón suficiente nos hace posible vislumbrar las raíces que subyacen bajo el saber trágico presente en la obra de Schopenhauer, pues se hace patente la imposibilidad de alcanzar el conocimiento de la esencia de la realidad que va más allá de la representación, sin embargo, como héroe trágico del pensamiento propone algunos caminos de acceso a cierta realidad a través del último objeto que es el sujeto del querer. Este conjunto de formulaciones proviene de cierta intuición sobre el mundo, que en una carta que escribe a Goethe en 1815 Schopenhauer llama ocurrencia, dicha ocurrencia será la motivación de los cuestionamientos incesantes para dar a luz a *El Mundo como voluntad y representación*. Para explicar la labor del filósofo acude a la figura de Edipo, como aquél que de manera incansable lleva a cabo su investigación sobre la verdad, a pesar de descubrir paulatinamente que aquello que busca es su propia condena.

Toda obra tiene su origen en una sola y feliz ocurrencia, y es sólo ésta la que proporciona la voluptuosidad de la concepción; sin embargo, el alumbramiento, la realización, no acontece, al menos para mí, sin sufrimiento. He aquí que entonces me planto ante mi propio espíritu como lo haría un juez implacable delante de un prisionero que yace en el potro del suplicio, y le obligo a que me responda hasta que ya no me queda ninguna pregunta por

formular. [...] El valor de no guardarse ninguna pregunta es el corazón de lo que hace al filósofo. Éste tiene que asemejarse al Edipo de Sófocles, que, en busca de ilustración acerca de su terrible destino, no cesa de indagar aun cuando intuye que de las respuestas que reciba puede sobrevenirle lo más horrible. Mas la mayoría de los filósofos portan en su interior una Yocasta, la cual ruega a Edipo, en nombre de todos los dioses, que no siga inquiriendo, y como ceden ante ella, así le va a la filosofía siempre como le va. (Schopenhauer, 1999, pág. 195).

Compuesta de dos volúmenes cuyo contenido son cuatro libros por volumen, el primero publicado en 1819 y el segundo en 1844 que se compone por una serie de comentarios al primer volumen. Una obra considerada por el autor como un pensamiento único que se estructura orgánicamente, donde además para ser entendida el autor exige una doble lectura, revisar su escrito sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente, una comprensión de los textos fundamentales de Kant, la teoría platónica de las Ideas, y una revisión de la sabiduría de las vedas vertida en las Upanisad, *El mundo como voluntad y representación* es la obra más importante de Schopenhauer que expresa cómo se articulan orgánicamente sus reflexiones sobre lo qué es el mundo.

El escrito comienza con lo que considera Schopenhauer la única verdad a priori que existe, pues es una verdad con validez para todo sujeto de conocimiento, “El mundo es mi representación” (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Volumen I, 2018, pág. 27), esto implica que no hay conocimiento de las cosas como son en realidad, sino que todo lo que nos rodea existe únicamente como representación. Sin embargo, unos párrafos más adelante, hace la aclaración de que mediante una investigación más profunda es posible llegar a otra verdad que califica como seria y terrible, dicha verdad es “El mundo es mi voluntad” (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Volumen I, 2018, pág. 28). El mundo se reduce a ser o voluntad o representación, otra forma de manifestación es imposible para Schopenhauer, “Una realidad que no fuera ninguno de estos dos lados, sino que fuera un objeto en sí (y a esta condición se le redujo desgraciadamente a Kant la cosa en sí), es una quimera y su supuesto un fuego fatuo de la filosofía.” (Schopenhauer, 2018, pág. 29). El primer libro versará sobre el mundo como representación, mientras que el segundo libro tratará el tema del mundo como voluntad.

El mundo como representación se constituye por el sujeto que conoce, el portador de representaciones y que, al ser el conocedor, este no puede ser conocido, este sujeto que se representa el mundo se le aparecen objetos de conocimiento que se encuentran en un tiempo y espacio, para Schopenhauer el sujeto aparece como unidad indivisible y el objeto como pluralidad, “Una es el objeto, cuya forma es el espacio y el tiempo, y por consiguiente la pluralidad. Por el contrario, la otra mitad, el sujeto no se halla en el espacio y el tiempo, pues está entero e indiviso en cada ser que tiene representaciones” (Schopenhauer, 2018, págs. 29-30). Las representaciones se dividen entre intuitivas y abstractas, las primeras son las que abarcan la totalidad de la experiencia, su contenido son la primera clase de objetos de la cuádruple raíz del principio de razón suficiente, estos manifiestan el mundo del devenir y del cambio, de la pluralidad. Sin embargo, este mundo contingente y cambiante tiene para Schopenhauer el carácter de ilusorio, como la figura del velo de Maya manifiesta en la sabiduría del Upanisad.

Es Maya, el velo de la ilusión, el que cubre los ojos de los mortales haciéndoles ver un mundo del que no se puede decir ni que es ni que no es, pues se parece al sueño, se parece al resplandor del sol sobre la arena, que el caminante confunde desde lejos con agua, o se parece también a la cuerda tirada en el suelo, que el caminante toma por una serpiente. (Schopenhauer, 2018, pág. 32)

Mientras que las representaciones abstractas, -como ya se mencionó con anterioridad- son los conceptos, que se manifiestan únicamente en el espíritu del hombre, además de provenir de las representaciones intuitivas, éstas se expresan únicamente en un conocimiento discursivo.

Como ya se mencionó, los párrafos que componen el primer libro de *El mundo como voluntad y representación*, versan sobre lo que es el mundo como representación, mientras que el segundo libro dirige la mirada al mundo como voluntad. Para dirigirse a este ámbito Schopenhauer recurre al cuerpo, que es punto de partida para la intuición del mundo, además de ser una representación para el sujeto cognoscente, pero aparece como lo inmediatamente conocido. En tanto que el camino para llegar a la identidad entre cuerpo y voluntad es diferente, Schopenhauer lo concibe como otro tipo de conocimiento, que se expresa como una nueva forma verdad, que denomina verdad filosófica.



Todo verdadero acto de su voluntad es al mismo tiempo e indefectiblemente también un movimiento de su cuerpo: él no puede querer realmente ese acto sin percibir al mismo tiempo que éste aparece como movimiento del cuerpo. El acto de voluntad y la acción del cuerpo no son dos estados distintos conocidos objetivamente y ligados por el lazo de la causalidad: no están en relación de causa y efecto, sino que son lo uno y lo mismo, solo que dado de dos maneras completamente distintas: una enteramente inmediata, y la otra en la intuición para el entendimiento. La acción del cuerpo no es otra cosa que el acto de voluntad objetivado, es decir, dado en la intuición. (Schopenhauer, 2018, pág. 133).

En el segundo volumen -que escribe años más tarde cuyo contenido son comentarios al primero-, en el momento de comentar el primer párrafo referente a la voluntad, Schopenhauer señala que al comprender que se puede llegar a ella a través del análisis de nuestra oscura profundidad interior, analógicamente si se pudieran arribar de la misma manera inmediata que se llega a la voluntad, podríamos trasladar esta noción al interior de lo que las cosas son, por lo que identifica a la voluntad con la noción kantiana de cosa en sí.

Cada vez que un acto de voluntad emerge de la oscura profundidad de nuestro interior y se manifiesta en la conciencia cognoscente, se efectúa un paso de la cosa en sí, situada fuera del tiempo al fenómeno. Por consiguiente, el acto de voluntad no es sino el fenómeno más cercano y más claro de la cosa en sí; de aquí se sigue que, si pudiéramos conocer todos los demás fenómenos de un modo tan inmediato e íntimo, tendríamos que considerarlos como lo que la voluntad es en nosotros. En este sentido enseño que el ser interior de cada cosa es voluntad, y llamo a la voluntad la cosa en sí. (Schopenhauer, 2020, págs. 219-220)

Schopenhauer explica esta posibilidad a través de la relación entre el fenómeno y la cosa en sí, pues el objeto intuido en nuestras representaciones que aparece como fenómeno, es algo en sí mismo independiente de nuestra representación, de la misma manera que la voluntad. Esto implica que aquello que es en sí, como la noción kantiana de cosa en sí es inaccesible para el sujeto cognoscente, sin embargo, en tanto que cada quién conoce su voluntad a través de lo sucesivo de sus actos individuales, esta no aparece de manera completa, pero sí de manera interna e inmediata, de la misma manera la voluntad en general determina a todo ser, como a la fuerza de la naturaleza y al sujeto cognoscente.

Aplicar de este modo la reflexión es lo único que ya no nos permite quedarnos en el fenómeno, sino que nos conduce más allá, hacia la cosa en sí. Fenómeno significa representación, y nada más: toda representación, sea del tipo que sea, todo objeto, es fenómeno. Cosa en sí, lo es únicamente la voluntad; como tal, ella no es en modo alguno representación, sino algo *toto genere* distinto: es aquello de lo cual toda representación, todo objeto es fenómeno, visibilidad, objetividad. Ella es lo más interno, el núcleo de todo ser particular e igualmente de la totalidad; aparece en la fuerza ciega de la naturaleza, y también en el actuar reflexivo del hombre; por grande que sea la diferencia entre ellos, sólo concierne al grado del aparecer, no a la esencia de lo que aparece. (Schopenhauer, 2018, pág. 144).

Esto implicará una transformación de lo que se comprende como cosa en sí, ya que dejará de ser completamente inaccesible y se presentará al sujeto con un velo más ligero, puesto que sólo estará sometido a la forma del tiempo, pero al ser interno, dejará de estar determinada por la forma del espacio y de la causalidad. Además de que cambia la manera de comprender la relación entre la voluntad y la representación, ahora planteada en términos de unidad y pluralidad, debido a que la voluntad aparece como condición de posibilidad de todo lo que es, como una esencia unificada y en la representación se manifiesta la pluralidad pero determinada por el espacio y el tiempo, en tanto que son condiciones de posibilidad del sujeto individual cognoscente, los denomina principio de individuación “Sabemos que la pluralidad en general está necesariamente condicionada por el tiempo y el espacio, y que sólo en ellos se la puede pensar, y en este sentido los denominamos *principium individuationis*.” (Schopenhauer, 2018, pág. 164).

Este principio de individuación es el que determina entonces a la representación, ésta es la objetivación de la voluntad que se presenta en diversos niveles, que son las imágenes de las cosas singulares que conocemos como ideas, sin embargo, cuando estas se alejan de la pluralidad manifiesta por la cosa particular en las representaciones individuales hacia la generalidad de la voluntad, estas objetivaciones son comprendidas por Schopenhauer como ideas en términos platónicos debido al carácter eterno e inmutable que les atribuye. “Entiendo por idea cada uno de los determinados y fijos niveles de objetivación de la voluntad en tanto que ella es cosa en sí y, por consiguiente, extraña a la pluralidad; niveles que son respecto a las cosas singulares como sus formas eternas o sus

imágenes-modelos.” (Schopenhauer, 2018, pág. 166). Las fuerzas de la naturaleza son los niveles más bajos de esta objetivación, como la fuerza de gravedad, mientras que en niveles superiores se encuentran objetivaciones como la individualidad.

La pauta para comprender el contenido que sirve como fundamento para la sabiduría trágica radica en que aquello que subyace a la voluntad en general es la constante lucha que mantienen las objetivaciones de la voluntad, pues aparecen las verdades que el filósofo tiene que investigar a la manera de Edipo, pero que al asomar su crudeza aparece Yocasta para impedirlo. “La voluntad única que se objetiva en todas las ideas, aspirando a la objetivación más elevada posible, abandona aquí los niveles inferiores de su fenómeno, tras un conflicto de éstos, para aparecer en uno más alto y, por ende, más poderoso. No hay victoria sin lucha.” (Schopenhauer, 2018, pág. 183). La verdad manifiesta dentro de este conflicto es la lucha que mantiene en su interior la voluntad consigo misma “Así vemos en la naturaleza por doquier combate, lucha y alternancia en la victoria, y en ello reconoceremos además con mayor claridad la discordia de la voluntad consigo misma, esencial a ella.” (Schopenhauer, 2018, págs. 184-185). Para ilustrar esta idea Schopenhauer recurre en un primer momento a los conflictos en los que se encuentra inmersa la naturaleza, como la discordia existente entre el mundo animal que se alimenta del vegetal, “Esta lucha alcanza la más clara visibilidad en el mundo animal, que tiene al mundo vegetal como su alimento, y en el cual incluso cada animal viene a ser la presa y el alimento del otro.” (Schopenhauer, 2018, pág. 185). Schopenhauer explica el carácter de este conflicto en términos de la oposición entre las ideas y la materia, donde la sobrevivencia material de una idea implica la aniquilación material de otra “ha de ceder la materia en la cual la idea se presenta, para la presentación de otra idea, por cuanto cada animal puede mantener su existencia únicamente mediante la eliminación de otro animal, de tal manera que la voluntad de vivir se alimenta enteramente de sí misma y es su propio alimento” (Schopenhauer, 2018, pág. 185). En este conflicto la especie humana tiene un lugar particular al concebir a la naturaleza como un objeto que se encuentra únicamente para satisfacer sus necesidades, además que esta concepción no se restringe a la naturaleza, sino también hacia otros seres humanos para lo que acude a la famosa sentencia de Plauto retomada por Hobbes referente a que el hombre es su propio depredador, *El hombre es un lobo para el hombre*, “éste someta a todos los demás y contempla la naturaleza como algo

fabricado para su uso, aunque también ese mismo género, [...], revela en sí mismo con la más terrible claridad esta lucha, esta discordia de la voluntad consigo misma, y *homo homini lupus*<sup>10</sup>” (Schopenhauer, 2018, pág. 185).

La conclusión que asoma su terrible mirada sobre nosotros está relacionada con la manera de comprender la relación que mantienen la voluntad en general y la voluntad individual. Aquello que fundamenta el querer de las voluntades individuales es una motivación, que determinará el conflicto subyacente entre éstas, sin embargo, lo que sugiere Schopenhauer para comprender la voluntad en general, a manera de argumento inductivo en términos agregados, radica en que la voluntad al ser un conjunto de voluntades individuales enfrentadas entre sí implica que aquella causalidad deseada por todo ser humano es inexistente y la voluntad en sus términos más esenciales carece de fundamento.

la voluntad, allí donde la ilumina el conocimiento, sabe siempre lo que quiere aquí y ahora, pero nunca lo que quiere en general: todo acto singular tiene un fin, el querer en su conjunto no tiene ninguno, de igual modo que cada uno de los fenómenos de la naturaleza tiene determinada su aparición en este lugar y en este tiempo gracias a una causa suficiente, pero la fuerza que en él se manifiesta no tiene en modo alguno una causa, puesto que su nivel de la manifestación es el de la cosa en sí, el de la voluntad carente de fundamento. (Schopenhauer, 2018, pág. 204).

Una vez que se ha arribado a esta verdad la pregunta más evidente es aquella que debe investigar qué hacer con ella, qué puede hacer el sujeto de conocimiento una vez que ha encontrado su terrible destino, una respuesta probable podría ser arrancarse los ojos tal como hizo Edipo al descubrir que su destino se había cumplido. Sin embargo, tanto en el libro tercero como en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación* se encuentran algunas propuestas que hace Schopenhauer para afrontar, asumir o sublimar la terrible condición existencial en la que se encuentra el ser humano.

En el tercer libro es analizada una de estas propuestas para hacer frente a dicha situación, cuya fundamentación se basa en la relación existente entre la verdad y la belleza. Ésta es una identidad ya planteada por Platón en *El Banquete*<sup>11</sup>, y Schopenhauer la plantea

---

<sup>10</sup> El hombre es un lobo para el hombre.

<sup>11</sup> ¿Qué debemos imaginar, pues, si le fuera posible a alguien ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores ni, en suma, de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera

desde de la relación de la voluntad con las ideas platónicas. Como ya se ha mencionado con anterioridad, las ideas son objetivaciones de la voluntad, y éstas se manifiestan en diferentes grados, aunque se mantienen fuera del principio de razón suficiente, debido a que su generalidad implica que el sujeto individual no tenga la posibilidad de representarlas, por lo que se requiere su supresión “Si las ideas deben convertirse en objeto de conocimiento, esto solo puede suceder con la supresión de la individualidad en el sujeto cognoscente.” (Schopenhauer, 2018, pág. 208). Para comprender esto de una mejor manera Schopenhauer plantea que es necesario hacer la distinción entre la idea y la voluntad “la idea es más bien sólo la objetividad inmediata y, por ende, adecuada de la cosa en sí, que es la voluntad, la voluntad en la medida en que todavía no se ha objetivado ni se ha convertido en representación” (Schopenhauer, 2018, pág. 213), además de enfatizar esta distinción incluyendo la identidad que hay entre voluntad y cosa en sí, que sería además una distinción entre Platón y Kant “la idea platónica, [...], es necesariamente un objeto, algo conocido, una representación y, precisamente por eso y sólo por eso, se diferencia de la cosa en sí” (Schopenhauer, 2018, pág. 213)

Las formas individuales son las que están subsumidas a la idea general, que manifiestan el fenómeno o la cosa particular y que se expresan en el principio de razón, así que, para llegar a la contemplación de la idea, el sujeto tiene que abandonar su principio de individuación, se tiene que transformar de manera análoga a la que la naturaleza se convierte en objeto. En tanto que el cuerpo se encuentra al servicio de la voluntad implica que la representación provocada por él también lo está, razón por la que tiene que liberarse de su esclavitud.

El principio de individuación es la manera en la que la voluntad esclaviza al sujeto, la liberación sólo puede ser alcanzada aniquilando este principio, lo que implica el recurrir a lo general, que es lo que caracteriza a la idea, es decir, tomar el camino de la unidad. Circunstancia que únicamente se logra sumergiéndonos de manera absoluta en la intuición, así, al perderse en los objetos, se genere un olvido de sí mismos y la pérdida de la

---

contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? ¿Acaso crees que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía? ¿O no crees que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? (Platón, 2008, págs. 211e-212b)

individualidad, de esta manera comprenderíamos la existencia del objeto no como objeto de conocimiento, sino como existencia en su inmediatez. El resultado de este acto es el conocimiento de la imagen general, de la idea, que es una representación general, una objetividad inmediata, o adecuada, una mediación entre la cosa particular y la cosa en sí, una generalidad en grado superior a la que nuestra individualidad no tiene acceso.

Concentramos todo el poder de nuestro espíritu en la intuición, sumergiéndonos totalmente en ella, y permitimos que la conciencia se llene con la apacible contemplación de los objetos naturales presentes en cada momento, ya sea un paisaje, un árbol, una roca, un edificio o cualquier otra cosa, perdiéndonos en estos objetos, para emplear la expresión alemana del profundo sentido; es decir, olvidándonos de nosotros mismos como individuos, de nuestra voluntad, y existiendo sólo como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de tal modo que parecería como si el objeto existiera solo, sin que alguien lo percibiera y, por tanto no se pudiera separar ya al que intuye de la intuición, porque ambos se hubieran convertido en uno, pues la conciencia en su totalidad está completamente llena y ocupada por una imagen particular e intuitiva; cuando, de este modo, el objeto se ha desprendido de toda relación con cuanto existe fuera de él y el sujeto se ha emancipado de toda relación con la voluntad, lo conocido ya no es entonces la cosa particular en cuanto tal, sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en este grado; y, por eso quien se entrega a esta intuición deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, y se convierte en un sujeto puro del conocimiento, que carece de voliciones, de dolor y de temporalidad. (Schopenhauer, 2018, págs. 217-218)

En tanto que la voluntad como cosa en sí, es diferente de su objetividad adecuada, es decir su idea y esta a su vez es distinta de los grados en los que se manifiesta, que significan la representación del sujeto cognoscente o los objetos sometidos al principio de razón, arribar a esta generalidad de la idea requiere un género de conocimiento ajeno al principio de razón suficiente, para llegar a su objetividad pura, lo esencial en el mundo, además de asumir el abandono de su principio de individuación, esto quiere decir, su condición espacio-temporal. La propuesta de Schopenhauer para lograr este conocimiento es a través del arte, pues “El arte reproduce las ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo, y, según sea el material en el que se reproduce, hablamos de artes plásticas, de poesía o de música. Su único origen es el

conocimiento de las ideas, su único objetivo, la comunicación de ese conocimiento” (Schopenhauer, 2018, pág. 224).

La esencia del arte radica entonces en el conocimiento de la idea, que es alcanzado por lo que Schopenhauer llama la obra del genio, que con la obtención de dicho conocimiento el genio logra emanciparse de la esclavitud de la voluntad. “La expresión genial de una cabeza consiste así en el hacerse visible en ella una preponderancia decisiva del conocimiento sobre la voluntad, por lo que también expresa un conocimiento sin relación alguna con una voluntad, es decir, un conocimiento puro” (Schopenhauer, 2018, pág. 228). Para lograr esto el genio necesita la contemplación estética que acontece secuencialmente de dos maneras, la primera consiste en conocer el objeto como idea, lo que implica la aniquilación del principio de individuación y la segunda que radica en la autoconciencia de ser sujeto puro. En ese momento es posible para el genio expresar la esencia del objeto a través del conocimiento obtenido por la contemplación de la existencia, como lo señala Grave en su ensayo sobre la relación entre ontología y belleza “Genio es que, partiendo del objeto sensible, puede expresar la esencia de éste forjando su imagen en la creación artística. El genio no es un soñador, es un conocedor que se ocupa en la contemplación de la vida y la naturaleza buscando concebir la verdad de cada cosa” (Grave, 2002, pág. 193).

El goce estético, entonces se logra con la pérdida de la individualidad en la contemplación de la idea, en la que se expresa la eternidad, cuya consecuencia es la anulación de la esclavitud que la voluntad ejerce por medio del principio de individuación en el sujeto. En la naturaleza hay objetos que generan ese placer estético que producen el sentimiento de lo bello y lo sublime. Lo bello consiste en el regreso a la intuición pura que permite la identificación de los objetos con sus ideas, esta clase de objetos se presentan de tal manera al sujeto que lo conducen por el camino hacia la idea en general pero sólo intuitiva, que como ya se ha mencionado implica el abandono del principio de individuación. “La transición al estado de intuición pura se produce con más facilidad cuando los objetos se presentan mejor a la intuición, es decir, cuando por su forma variada y a la vez determinada y nítida se convierten fácilmente en representantes de sus ideas; en esto consiste la belleza en sentido objetivo.” (Schopenhauer, 2018, pág. 241). Esta manera de

manifestarse de la naturaleza o este obrar del objeto Schopenhauer lo concibe como complaciente, ya que las ideas como objetivaciones se comunican con el sujeto para liberarlo de la voluntad, a lo que le llama contemplación estética de lo bello debido a que despierta el sentimiento de belleza.

Mientras este complacer de la naturaleza, esta significatividad y claridad de sus formas, desde las cuales las ideas individualizadas en ellas nos hablan fácilmente, sea la que nos lleve del simple conocimiento de simples relaciones servidoras de la voluntad a la contemplación estética, convirtiéndonos en sujetos del conocimiento libre de la voluntad, lo que obrará en nosotros será simplemente lo bello, y lo que en nosotros despertará será el sentimiento de belleza. (Schopenhauer, 2018, pág. 242).

Para comprender el sentimiento que produce la contemplación estética de lo sublime, Schopenhauer sugiere suponer en un primer momento una oposición específica de estos objetos a la voluntad humana, esta oposición acontece de manera violenta como una amenaza de reducir al sujeto a la nada por la grandeza con la que estos se presentan y sí en un segundo momento el sujeto ignora esta violencia u hostilidad para la contemplación y la admiración de los objetos que le producen este sentimiento, se genera una separación del sujeto de su voluntad que no sólo anula su esclavitud, sino que también se eleva por encima de la voluntad, a esto lo denomina el sentimiento de lo sublime.

El espectador no dirige su atención a esta relación hostil que su voluntad debe sufrir, sino que, aun percibiéndola y reconociéndola, logra apartarla conscientemente; si se desprende violentamente de su voluntad y de sus relaciones y se entrega únicamente al conocimiento para contemplar tranquilamente, como sujeto puro y sin volición del conocimiento, estos objetos terribles para la voluntad; si percibe únicamente su idea extraña a toda relación, y se detiene con gusto en esta contemplación; si, en consecuencia se eleva por encima de sí mismo, de su persona, de su volición y de toda volición, entonces le invade el sentimiento de lo sublime; se encuentra en un estado de elevación [Erhebung], y por eso se llama sublime [erhaben] al objeto que induce este estado. (Schopenhauer, 2018, pág. 242).

El sentimiento de lo bello y lo sublime dependerá entonces por un lado del objeto contemplado y la manera en la que se manifiesta, por otro del sujeto que tiene que abandonar su individualidad y su voluntad. Schopenhauer acude a varios ejemplos en los que la naturaleza se manifiesta provocando el sentimiento de lo sublime, como lo es el caso



de paisajes congelados, abandonados, tormentas, el sonido de cascadas, cuya presencia de la voluntad en general se expresa ya sea revelando sus conflictos interiores o su ociosidad. Sin embargo, es necesario también comprender la manera en que la contemplación estética se encuentra determinada por la manera en la que el objeto transformado por el ser humano se presenta y manifiesta su grado de objetivación de las ideas. El arte es concebido por Schopenhauer como aquello que le dota al ser humano de una belleza superior a todas las demás cosas en el mundo, por tener la capacidad de expresar en un mayor grado la objetividad de la voluntad.

Si una cosa es más bella que otra es porque facilita esa contemplación puramente objetiva, la induce e incluso puede decirse que nos obliga a ella; entonces decimos que una cosa es muy bella. [...] a veces, el privilegio de la belleza superior de un objeto procede de que la idea misma que nos habla por él es un grado elevado de objetividad de la voluntad, por lo que esa idea es muy importante y significativa. Por eso es el ser humano bello sobre todas las demás cosas, y la revelación de su esencia la meta más elevada del arte. (Schopenhauer, 2018, pág. 251).

La tarea de las distintas formas de expresión artística consiste en el desarrollo de la manifestación de las ideas en el objeto, cada objeto provocará un distinto tipo de placer o goce estético. El goce subjetivo es aquel destinado a los sentimientos, las ideas presentes en la naturaleza inorgánica como en el reino vegetal que son objetivadas en un grado inferior lo que implica que su expresión disminuye en cuanto a significado y contenido. Por otro lado, el goce objetivo es aquél que produce la concepción objetiva de las ideas manifiestas en la naturaleza orgánica, en el reino animal, en donde los animales y los hombres son el objeto de contemplación, se manifiesta la voluntad de manera más clara.

la esencia de la voluntad se manifiesta en ellas de la forma más perfecta, en su violencia; horror, satisfacción, o en su ser quebrantada (esto último en las representaciones trágicas) y, finalmente, incluso en su conversión o autosupresión, que es particularmente el tema de la pintura cristiana, igual que la pintura histórica y el drama tiene por objeto la idea de la voluntad iluminada por el conocimiento pleno. (Schopenhauer, 2018, pág. 254).

La clasificación del arte estará determinada por el tipo de goce estético que generan sus obras, además por el grado de objetivación de la voluntad que expresan. En el grado más bajo, Schopenhauer coloca a la arquitectura, debido a que expresa los grados inferiores

de la objetividad de la voluntad como lo son la gravedad, la cohesión, la rigidez o la dureza, un poco más elevada está la jardinería, ya que en esta se expresan los paisajes de la naturaleza y de manera más certera el reino vegetal. En un grado más alto, se encuentran las artes plásticas como lo son la pintura y la escultura, cuyas expresiones también serán clasificadas por los grados de objetividad que expresen, por ejemplo, la pintura de paisajes se encuentra en un grado menor que la de animales, y esta a su vez de lo que llama la pintura histórica y la escultura, pues como señala: “la gran tarea de la pintura histórica y de la escultura es, finalmente, representar de forma directa e intuitiva la idea en la que la voluntad alcanza el grado más elevado de su objetividad” (Schopenhauer, 2018, págs. 261-262). Es así porque son capaces de expresar en qué consiste la belleza humana que es la más perfecta objetivación de la voluntad. En otro grado, se encuentra la poesía que expresa los grados de objetividad de la voluntad a través de conceptos. En el grado más alto se encuentra la música pues es el arte que más se acerca directamente a la voluntad “no es una reproducción del fenómeno o, más exactamente de la objetividad adecuada de la voluntad, sino una reproducción inmediata de la voluntad misma, y, por lo tanto, expresa lo que hay de metafísico en el mundo físico, la cosa en sí en todo fenómeno” (Schopenhauer, 2018, pág. 307).

Por el momento la presente investigación centrará su atención en la poesía, particularmente en la tragedia.<sup>12</sup> Una de las diferencias entre las artes plásticas y la poesía radica en la manera en la que le es útil la alegoría, pues Schopenhauer la define como “una obra de arte que significa algo diferente de lo que representa” (Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación. Volumen I, 2018, pág. 279), lo que significa que es opuesto a la finalidad del arte cuyo propósito es la comunicación de una idea. Schopenhauer señala que el tipo de obras de arte que utilizan alegoría tiene dos objetivos, tanto la expresión de una idea, al igual que un concepto, así que tiene una finalidad artística como una finalidad alegórica; también apunta que en el arte plástico esto tiene sentido negativo debido a que lo aleja de su función esencial. Sin embargo, en la poesía es diferente porque su material de trabajo son los conceptos y su efecto acontece en el oyente y su

---

<sup>12</sup> En tanto que esta parte de la investigación tiene la mirada enfocada en lo trágico o la tragedia, se centrará únicamente en estas categorías, lo que no significa que no se abordarán de manera más adelante, ya que la concepción de Schopenhauer sobre las artes plásticas tiene una gran influencia en el concepto nietzscheano de lo apolíneo, y su concepción de la música en el concepto de lo dionisiaco.

producción de intuiciones. “En las artes plásticas, la alegoría nos lleva de lo intuitivo, del objeto propio de todo arte, a los pensamientos abstractos; pero en la poesía la relación es inversa: aquí lo dado directamente en palabras es el concepto, y el propósito más inmediato consiste siempre en llevarnos del concepto a lo intuitivo, de cuya representación ha de encargarse la fantasía del oyente” (Schopenhauer, 2018, pág. 282). La imaginación del oyente entonces juega un papel determinante en la poesía, debido a que se requiere su activación a través de los conceptos que precipitan la representación intuitiva de la idea, pues a la manera que el químico llega al sólido precipitado a través de la mezcla de líquidos, el poeta llega así a lo concreto, pues como señala Schopenhauer “el poeta sabe precipitar lo concreto, lo individual, la representación intuitiva, a partir de la generalidad abstracta y transparente de los conceptos por el modo de combinarlos. La idea sólo se conoce intuitivamente, y el conocimiento de la idea es el fin de todo arte.” (Schopenhauer, 2018, pág. 286). Otros recursos importantes para la poesía que también son abordados por el filósofo de Frankfurt, son el ritmo y la rima que afecta a la relación entre la representación y el tiempo, además de que genera un apego a lo resucitado que conduce al oyente a un estado previo al juicio, ya que “nuestra facultad de representación, esencialmente vinculada al tiempo, adquiere por ello una particularidad en virtud de la cual seguimos interiormente todo ruido que se repite de manera regular y nos hace resonar en él [...] por lo que el recitado adquiere un cierto poder persuasivo y enfático, independiente de toda razón” (Schopenhauer, 2018, pág. 286).

Uno de los aspectos fundamentales de la poesía consiste en la riqueza de su materia prima, pues todas las ideas pueden ser representadas en todos sus grados por la universalidad que contienen los conceptos. Una de las posibilidades de expresión que aparece en la poesía, y que la distingue de la pintura y la escultura, es la capacidad de expresar secuencias de acciones y pensamientos en lo representado, y como ya se mencionó, la representación de lo humano es el grado más elevado de la objetivación de la voluntad, “el hombre, en cambio, que no se manifiesta sólo por la forma y expresión de su rostro, sino por una cadena de acciones y de pensamientos y afectos que las acompañan, es el objeto principal de la poesía; y ésta no es aquí comparable a ningún otro arte” (Schopenhauer, 2018, pág. 287). Es importante señalar la distinción entre la historia y la poesía, en tanto que ambas relatan acciones humanas; el contenido del relato histórico es

empírico, lo que implica que está determinado por el principio de razón, mientras que, la poesía busca revelar la naturaleza interior del hombre en la idea percibida.

Schopenhauer propone una clasificación de la poesía tomando como criterio la identidad entre el que representa y lo representado. Por un lado, la canción y la lírica en tanto que expresan una identidad entre el autor y lo representado, estos son de carácter más subjetivo, mientras que la novela, la epopeya y el drama, en tanto que hay una distinción significativa que tiende a eliminar totalmente esa identidad debido a que el que representa se oculta detrás de lo representado, su carácter es más objetivo. El poeta lírico se caracteriza por expresar la naturaleza íntima de la humanidad, mientras que la canción tiene como esencia el sujeto de la voluntad que expresa su dolor y alegría, dependiendo de que su voluntad este satisfecha o insatisfecha, además de que se les agrega la contemplación de la naturaleza, y estos se mezclan entre sí para lograr su obra. En los géneros más objetivos también hay dos medios de expresión, uno de ellos es presentar de manera precisa los caracteres significativos de la misma manera que la naturaleza, además de inventar las situaciones que les permiten presentar la manera en que estos caracteres se despliegan, a lo que Schopenhauer le llama situaciones significativas. La universalidad de las significaciones expresada en estas situaciones es lo que distingue la novela de la epopeya y del drama. De estas tres, el que mayor universalidad alcanza es el drama, el que se expresa particularmente en la tragedia, tanto por el efecto que provoca en el receptor y las dificultades que presenta.

el objetivo de esta forma superior de la poesía es representarnos el lado espantoso de la vida, el indescriptible dolor, las angustias de la humanidad, el triunfo de la maldad, y el vergonzoso dominio del azar y el fracaso irremediable del justo y del inocente; la tragedia nos proporciona un símbolo significativo de la naturaleza del mundo y de la existencia. (Schopenhauer, 2018, pág. 296).

En la tragedia se manifiesta con mayor claridad la sabiduría trágica analizada con anterioridad, ésta que subyace a la existencia, que se encuentra en la esencia de la voluntad, este caos constituido por la constante lucha de voluntades individuales, que en términos generales Schopenhauer concibe como la lucha de la voluntad consigo misma. Esta verdad se expresa en el sufrimiento provocado tanto por los conflictos humanos, como por el miserable destino constituido por el azar de la lucha subyacente a la existencia.

La tragedia nos muestra este conflicto describiendo las penas de la humanidad, ya provengan éstas del azar y del error que dominan al mundo, personificados en un destino cuya malicia llega a perecer intencionada, ya procedan de la humanidad misma, debido al entrecruzamiento de aspiraciones y voluntades de los individuos o a la maldad y la falsedad de la mayoría de los hombres. (Schopenhauer, 2018, pág. 296).

En la tragedia la voluntad se manifiesta en todo su esplendor, a través de conflictos entre la fortaleza y la debilidad, el azar, la maldad, etcétera; por esta razón en este modo de expresión poética se alcanza el grado más elevado de objetivación de la voluntad. El sufrimiento provoca la elevación que rompe con el principio de individuación, y el sujeto contempla las cosas como son y deja de ser engañado por el velo de Maya, además de romper con la esclavitud de sus motivaciones egoístas.

El egoísmo, consecuencia de este principio se extingue con él, y los motivos, hasta entonces tan poderosos, pierden su poder, y en su lugar el conocimiento perfecto de la esencia del mundo, actuando como aquietador de la voluntad, produce la resignación, la renuncia no sólo a la vida, sino también a la entera voluntad de vivir. (Schopenhauer, 2018, pág. 297)

Este conocimiento sobre la verdad del mundo eleva, por esta razón la tragedia produce el sentimiento de lo sublime porque el sujeto tiene la capacidad de sublimar la verdad que se expresa la naturaleza, pero esto lo hace únicamente a través de la renuncia a vivir por la verdad que es representada por la catástrofe trágica, tal como lo menciona Schopenhauer el en segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. “Pues igual que nos alejamos del interés de la voluntad para mantenernos en un estado puramente intuitivo de contemplación de lo sublime en la naturaleza, también nos desasimos de la voluntad de vivir ante la catástrofe trágica.” (Schopenhauer, 2020, pág. 473). Además, agrega más adelante, que lo más que se le puede exigir a la verdad obtenida a través de este sentimiento de lo sublime provocado por la tragedia, es la resignación no una salvación, no una esperanza, ni siquiera una satisfacción que genere apego y por lo tanto una ilusión.

Lo que más propiamente da a todo elemento trágico, en cualquier forma en que aparezca, su impulso hacia lo sublime es el hecho de que nos lleva al conocimiento de que el mundo, la vida, no puede ofrecernos verdadera satisfacción y que, por consiguiente, no vale la pena que nos apeguemos a ellos; en esto consiste el espíritu trágico: nos conduce a la resignación. (Schopenhauer, 2020, pág. 473).

De hecho, la emoción que genera la tragedia es la culpa, pero no de manera individual, sino de manera general al poseer la verdad caótica que rige el mundo, en la que el hombre aparte de ser consciente de ser una existencia parasitaria en términos individuales a través de las desgracias que experimenta el héroe que podría representar su mejor posibilidad de ser, traslada esa sensación de lo individual hacia lo universal, sensación que se asemeja, como lo menciona Schopenhauer, al pecado original. “El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión profunda de que lo que el héroe expía no son sus pecados particulares, sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma” (Schopenhauer, 2018, pág. 297)

Schopenhauer propone una clasificación de las tragedias, cuyo criterio depende del agente que provoque las desgracias. En primer lugar, localiza al agente en la extraordinaria maldad de algún ser humano, como acontece en los casos de Creonte en *Antígona* o Fedra en Eurípides o Yago en *Otelo*. En segundo lugar, localiza como agente al azar ciego del destino, determinado este también por una terrible maldad, este tipo de agente se presenta en *Edipo rey*, *Romeo y Julieta*, y *La novia de Messina*. Sin embargo, hay un tercer tipo de agente que son las relaciones que tiene las personas entre sí, sus conductas habituales, sus relaciones cotidianas, la expresión de la maldad en la naturaleza humana en su día a día, en su normalidad, esta modalidad será la preferible por Schopenhauer, debido a que a diferencia de las otras dos en cuyo casos el destino y la maldad, se manifiestan como algo ajeno o lejano, en esta última el agente se encuentra en la esencia humana, o en la esencia de lo real, que demuestra que habitamos el mismo infierno, tal como sucede en las obras *Clavijo* y *Fausto* de Goethe o el *Wallenstein* de Schiller.

Esta última modalidad de tragedia me parece preferible a las otras dos, pues nos muestra la mayor desgracia no como una excepción, no por algo causado por extrañas circunstancias o caracteres monstruosos, sino como algo que surge de manera fácil, espontánea y casi necesaria de las acciones y caracteres de los hombres, y por eso lo encontramos terriblemente cercano a nosotros. [...] en este momento nos estremecemos y creemos estar en medio del infierno. (Schopenhauer, 2018, pág. 298).

Por esta razón, Schopenhauer le dará una preponderancia a la tragedia moderna sobre la tragedia griega, a tal grado que como señalan M. S. Silk y J. P. Stern en su estudio sobre la relación entre Nietzsche y la tragedia, prefiere utilizar el término *Trauerspiel* sobre

el de Tragödie, “Is it an accident that in his discusión of tragedy Schopenhauer seems to avoid the Word Tragödie, with its Greek connotations, preferring instead to speak of serious drama in terms of the native German Trauerspiel?”<sup>13</sup> (Silk & Stern, 1981, pág. 326). Para Schopenhauer el elemento mencionado con anterioridad le da superioridad al Trauerspiel, por eso señalará que es tanto superior Shakespeare a Sófocles, como Goethe a Eurípides. Sin embargo, no dejará de enfocar su mirada en que la sabiduría sobre los horrores de la existencia que podríamos llamar sabiduría trágica o la intuición pesimista será el origen de la tragedia griega. “los griegos [...] estaban profundamente impresionados por las miserias de la existencia, como lo demuestra ya la invención de la tragedia que les pertenece” (Schopenhauer, 2020, pág. 632). Sabiduría que se ejemplifica en la sentencia que utiliza de la tragedia de Sófocles *Edipo en Colono*.

El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón.

Pero ya que se ha venido a luz lo que en segundo lugar es mejor,  
con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene. (Sófocles, 2006, pág. 1225)

---

<sup>13</sup> ¿Es un accidente que en su discusión sobre la tragedia, Schopenhauer parece evitar la palabra tragedia, con sus connotaciones griegas, y prefiere usar en vez de ella hablar del drama serio en los términos del Trauerspiel (drama luctuoso o drama fúnebre) nativo de Alemania. (traducción del autor.)

## Capítulo II. *El nacimiento de la tragedia* y la crítica de la modernidad. Del ethos trágico al ethos socrático.

### 1. Filosofía arte y ciencia. La génesis del centauro llamado *El nacimiento de la tragedia*.

*¿Qué se exige un filósofo a sí mismo por encima de todo? Trascender a su época por sí mismo, devenir <<intemporal>>. Por consiguiente ¿contra qué debe entablar el más descarnado combate? Contra aquello que le señala como hijo de su época. ¡Pues bien! Soy, como Wagner, un hijo de mi tiempo, es decir, un decadente: pero soy consciente de ello y me resisto. El filósofo que hay en mí se resiste. [...] Para llevar a cabo semejante tarea necesito una autodisciplina especial: tomar partido contra todo lo que hay en mí de enfermo, Wagner incluido, Schopenhauer incluido, la <<humanidad>> moderna incluida.*

*Friedrich Nietzsche.*

La enfermedad es un estado de miseria constante que genera un sufrimiento tanto corporal como emocional, provocado en numerosas ocasiones por un ambiente nocivo. Este sufrimiento causa un estado diferente en el enfermo, un extrañamiento de sí mismo, o de la manera en que se concebía a sí mismo previo a la enfermedad que le permite observar desde otra perspectiva el estado de las cosas que lo rodean y engendrar de manera simultánea a su miseria existencial, la expresión de una riqueza que puede manifestarse tanto en obras de arte como en diagnósticos sobre su ambiente y circunstancias, cuya originalidad puede incluso dignificar el estado de enfermedad a tal grado de negarla, resistirla y combatir aquel ambiente que la originó con el objeto de trascenderlo. Peter Sloterdijk, en su obra *El pensador en escena*, señala que aquello que constituye lo que denomina la miseria de Friedrich Nietzsche es la imposibilidad de adaptarse a las especializaciones exigidas por la modernidad, como el ajustarse a los criterios<sup>14</sup> requeridos para tener una carrera académica exitosa. Sin embargo, aquello que en ese contexto fue considerado como miseria, se expresa simultáneamente como infinita riqueza y pluralidad, debido a los múltiples campos de conocimiento a los que dirigió su mirada. “La miseria de

---

<sup>14</sup> Por ejemplo, en una recopilación póstuma de Giorgio Coli, titulada *Apolíneo y dionisiaco*, Coli señala que una de las razones principales de que no fuera bien recibido *El nacimiento de la tragedia* entre los filólogos es la carencia de notas y aparato crítico. “Parece absurdo, pero este mérito del libro fue a mi entender la causa principal de la indiferencia que encontró en las altas esferas del mundo científico y de la tacha de diletantismo que lo marcó. La cultura contemporánea está encadenada a la nota, al aparato crítico -sin este salvoconducto no se entra en el santuario de la ciencia.” (Colli, 2020, pág. 51).



Nietzsche comienza y finaliza en su incapacidad de conformarse con hacer una y única cosa según las reglas de una técnica. Ciertamente así lo hizo: fue, de hecho, entre otras cosas, un destacado filólogo, un perspicaz crítico de su época y un profundo analista de la moral.” (Sloterdijk, 2009, pág. 30). Esta multiplicidad puede significar un obstáculo para el investigador que pretenda una sistematización de las reflexiones de Nietzsche, por ejemplo, el acercamiento superficial y común que permea de manera considerable el imaginario colectivo sobre el filósofo alemán, lo concibe como un pensador que inicia sus preocupaciones en el terreno académico de la filología clásica, que posteriormente dirige su mirada a la filosofía, para separarse tanto de la academia como de la filología. Una evidencia contundente de lo errada que puede estar esta concepción puede ser localizada en escritos como la *Genealogía de la moral* o *Más allá del bien y del mal*, trabajos cuyas reflexiones no podrían ser comprendidos sin la filología. Nietzsche, de la misma manera que Walter Benjamin y Bolívar Echeverría, son autores cuya sistematización de su obra si no resulta prácticamente imposible, puede ser una tarea monumental que termine por violentar su pensamiento, ya que tanto sus circunstancias, pero también sus inquietudes juegan un papel determinante en el miriorama de sus constelaciones conceptuales. Por lo tanto, para comprender la significatividad que se manifiesta en un autor o una obra, se puede optar por un camino distinto a la sistematización, como localizar el problema, asunto o síntoma que parece ser la mayor preocupación para el pensador. Para localizar dicha preocupación, la reflexión de Carlo Gentili en su biografía intelectual de Nietzsche, propone como punto de partida la pregunta sobre el interés del filósofo alemán por la filología, particularmente por el mundo griego, -sobre todo sabiendo que es un hijo de pastores protestantes, nombrado como el rey de Prusia Federico Guillermo IV por haber coincidido en el día y mes de su nacimiento-. Este punto de partida necesariamente dirige a una pregunta más importante, que consiste en el papel de la filología y el mundo griego en la cultura alemana de mediados del siglo XIX. Un cuestionamiento que desencadena una serie interrogantes, -de la misma manera que la cosa en sí opera como Ursprung u origen de la relación entre la tragedia y el pensamiento alemán-, que es a la vez un tema unificador en la sintomatología de Nietzsche, este es la crítica a la cultura, particularmente a la modernidad.

Sólo es posible responder a estas preguntas si se considera como un todo coherente la producción nietzscheana que va desde los años de adolescencia (cuyos intentos poéticos y teóricos atestiguan un esfuerzo problemático por conciliar el mundo germánico y el mundo griego) hasta el momento en el que el supuesto último homenaje a Wagner (la Cuarta Consideración Intempestiva, Richard Wagner en Bayreuth) desemboca de hecho en la crisis con el maestro. El tema unificador es la crítica a la cultura y a la modernidad. En el centro de este todo se sitúa *El nacimiento de la tragedia* como el momento de elaboración teórica más elevada. (Gentili, 2004, pág. 18).

En efecto, Nietzsche es un hijo de su época, es simultáneamente un hijo y enfermo de la modernidad, al ser una época cuya lógica le produciría una situación de miseria, que lo llevaría a trascenderla a través de reflexiones y escritos que elaborarían un diagnóstico de los síntomas y perjurios que provoca en la condición humana. Una de las preguntas a realizarse en esta presente investigación, consiste en indagar cuál es la relación entre un texto que pretende transformar la tendencia académica positivista de la filología clásica, rastreando no sólo el nacimiento, sino también la desaparición de un género literario de la Antigua Grecia, como lo es la tragedia griega y la crítica a la modernidad, pues como señala Sloterdijk, *El nacimiento de la tragedia* “es uno de los textos decisivos de la modernidad”. (Sloterdijk, 2009, pág. 21).

Como se señaló en el capítulo anterior, el tema de la tragedia griega es abordado por Schelling, Hegel y Schopenhauer en filosofía, además de Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel y Hölderlin desde la literatura. Es evidente que todas estas reflexiones tuvieron influencia en el joven profesor Nietzsche, sin embargo, otro elemento importante para la comprensión del origen de este texto es el panorama filológico intelectual de la época. Nietzsche se forma en Schulpforta, escuela cuya enseñanza se encuentra al servicio del Estado, por lo tanto, a los ideales nacionales, además de ser el lugar de formación de pensadores como Fichte, Schlegel, Ranke y de la clase dirigente en Prusia. Es en esta institución donde nace su interés por el estudio de la Antigüedad griega y dirige su mirada hacia la filología clásica, disciplina que estudiará en las universidades de Bonn y Leipzig. El estudio de la filología clásica en Prusia está determinado por el ideal que consiste en la unidad nacional tomando como base y ejemplo la antigüedad clásica, particularmente la Antigua Grecia, como se puede ver en los escritos de Wilhelm von Humboldt. “Los griegos

no se limitan a ser para nosotros un pueblo cuyo conocimiento histórico nos sea útil, sino que son ideal. [...] son para nosotros lo que sus deidades fueron para ellos: carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos.” (Humboldt, 2010, pág. 120).

La filología aparece entonces como la disciplina ideal para alcanzar este objetivo al presentarse como la ciencia de la antigüedad. Este elemento hace evidente la influencia que ejerce la modernidad sobre estos estudios, debido a que consiste en la aplicación del método científico al conocimiento histórico para comprender el legado griego para la formación de una nueva identidad nacional. En este contexto, los estudios de Friedrich Wolf aparecen como paradigma para la institución de la filología como la ciencia de la antigüedad, pues en su obra *Prolegómenos a Homero*, retoma el debate de la cuestión homérica, planteando que la *Ilíada* y la *Odisea* no son obras de un único autor, sino que son cantos atribuibles a las costumbres de la tradición oral. En este estudio se expresa la necesidad de la aplicación del conocimiento científico al contexto histórico en el que los textos fueron producidos. La filología se restringía entonces a ser un discurso científico sobre los griegos que construía un lazo con el mundo moderno. Frente a esta postura, pensadores como Goethe y Schiller manifestaban su desacuerdo, pues consideraban que mutilaba la riqueza artística de los textos de la antigüedad. El conflicto que subyace a este debate es producto de la fragmentación de las disciplinas y es de suma relevancia para la comprensión del camino del conocimiento en la modernidad, es el que contrapone la ciencia y el arte.

En la universidad Nietzsche estudió bajo la tutela de Friedrich Ritschl, un destacado filólogo, reconocido por su trabajo en la restauración de las corrupciones hechas por los traductores a los textos de Plauto. Es de suma relevancia mencionar dos acontecimientos que determinarán su pensamiento durante sus estudios universitarios en Leipzig; estos son la lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer en 1865 y en 1868 el contacto con la música de Richard Wagner, tal como se expresa en esta carta dirigida al compositor el 22 de mayo de 1869 “los mejores y más elevados momentos de mi vida están ligados a su nombre y sólo conozco a un hombre, su gran hermano espiritual Arthur Schopenhauer, en el que piense con la misma veneración.” (Nietzsche, 2007, pág. 57). Acontecimientos, que como señala Sloterdijk sin olvidar su interés por el mundo

griego, contribuirían a sus observaciones sobre la modernidad y a la concepción de *El nacimiento de la tragedia* “¿Qué era lo que este superdotado había tomado de Schopenhauer, Wagner y del mundo griego?: un sentido agudo para percibir las resonancias modernas de la antigüedad, para los contenidos metafísicos de la música y para la grandeza trágica marginada.” (Sloterdijk, 2009, pág. 34). Sin embargo, agrega más adelante, que Wagner, Schopenhauer y el mundo griego no son suficientes para explicar el origen de esta obra.

por mucho que se sumen, del modo que se desee, el wagnerismo, la metafísica schopenhaueriana y los hechos de la filología clásica, nunca se llegaría al resultado obtenido por el propio Nietzsche. Pues, cualquiera que sea la composición procedente de estas fuentes y modelos, el elemento decisivo aquí fue el nacimiento del centauro, esto es, la liberación de una doble naturaleza artística y filosófica. (Sloterdijk, 2009, págs. 36-37).

En 1869 Nietzsche es recomendado por Ritschl para la cátedra de filología clásica en Basilea. En Suiza las cátedras eran determinadas por el parlamento, que a su vez eran electos por los ciudadanos, esto implicaba mayor cercanía entre el sector académico y la comunidad. Como ya se mencionó, el arte y la ciencia protagonizaban una rivalidad en el escenario del conocimiento, que ejercía especial influencia en la filología. La manera en la que Nietzsche comprendía este conflicto se expresa en su lección inaugural titulada *Homero y la filología clásica*. En ella, Nietzsche explica que la confusión que permea sobre los contenidos de la filología clásica se debe a la diversidad de ciencias que confluyen en esta disciplina, que la presentan como una quimera de historia, ciencia y estética. Sin embargo, al definir la labor de las ciencias, hay que centrar la mirada en aquello que considera su objeto de estudio, que será una de sus preocupaciones futuras en el pensamiento de Nietzsche, los instintos, además de la crítica al ideal de la eterna actualidad que subyace al interés que se tiene en la antigüedad clásica.

lo mismo puede ser considerada como un trozo de historia, que como un departamento de la ciencia natural, que como un trozo de estética: historia en cuanto quiere reunir en un cuadro general los documentos de determinadas individualidades nacionales y hallar una ley que sintetice el devenir constante de los fenómenos; ciencia en cuanto trata de investigar el más profundo de los instintos humano: el instinto del lenguaje; estética, por último, porque la antigüedad general quiere estudiar aquella antigüedad especial llamada Clásica, con el

propósito de desenterrar un mundo ideal sepultado, presentando a los contemporáneos el espejo de los clásicos como modelos de eterna actualidad. (Nietzsche, 1995, pág. 17).

Esta visión se expresa también en la postura que asume con respecto al conflicto entre la ciencia y el arte, pues señala que ambas además de compartir una manera similar de proceder, dominadas por el asombro que caracteriza a la filosofía, constituyen el núcleo que desgarró el estudio de la filología clásica, su actitud ante la vida, la ciencia por un lado toma distancia de ella al comprenderla como objeto de estudio, mientras que el arte se relaciona con ella de manera existencial.

La ciencia tiene de común con las artes que una y otra ven los hechos de una manera completamente nueva y atractiva, como atraídas a la existencia por arte de encantamiento, como vistas por primera vez. La vida es digna de ser vivida, dice el arte; la vida es digna de ser estudiada, dice la ciencia. Esta contraposición nos revela la íntima y a menudo desgarradora contradicción contenida en el concepto de nuestra ciencia y, por consiguiente, en la ciencia misma: en la filología clásica. (Nietzsche, 1995, pág. 19).

En tanto que Nietzsche no tenía una tesis doctoral, era necesario que escribiera un libro que justificara la cátedra que le había sido asignada. En 1870 imparte en sus lecciones el *Edipo rey* de Sófocles, en donde se manifiesta la preocupación por la relación entre el nacimiento de este género literario y la civilización griega. Ese mismo año imparte una conferencia titulada *Sócrates y la tragedia*, en la que ya se esbozaban tesis sobre la contraposición del género literario y la postura racionalista socrática. Días más tarde, escribe una carta a su amigo Erwin Rohde, en la que hay una expresión que se podría interpretar como la manera en la que Nietzsche ha trascendido la contraposición disciplinaria que caracteriza a la filología, transfigurándola en una fusión similar a los centauros. “Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que alguna vez, ciertamente, pariré centauros.” (Nietzsche, 2007, pág. 123). En 1872 aparece el centaurito titulado *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Como es sabido, un centaurito no es una criatura uniforme, delimitada, unívoca, por lo tanto, no es difícil imaginar que no tuvo la mejor de las recepciones de una academia determinada por el contexto moderno, que requería una especialización. Un ejemplo de esta recepción, puede observarse en el manifiesto del filólogo Wilamowitz Moellendorf, que titula de manera sarcástica *Filología del futuro*.

Una cosa exijo, sin embargo: que Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra desde la que debe enseñar ciencia; reúna junto a sus rodillas tigres y panteras, pero no la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender, en el ascetismo de un abnegado trabajo, a buscar en todas partes únicamente la verdad. (Nietzsche, 2019, págs. XVIII-XIX)<sup>15</sup>

Como se puede apreciar en las expresiones de Wilamowitz, pareciera que la filología mantuviera un compromiso casi religioso con lo que el positivismo comprendía como ciencia. Sin embargo, no sólo él, sino el silencio de su profesor Ritschl ante su libro también ponía de manifiesto el descontento que suscitaba. Esto se debe a que uno de los mensajes esenciales que se lee entre líneas de esta literatura centáurica es un desafío no sólo a una tendencia de la filología clásica, ni siquiera únicamente a la disciplina, sino a toda una concepción cuyo pragmatismo científico y positivista que compone a la cosmogonía moderna. Desafío que se puede percibir en el prólogo a Wagner. “Que sirva de enseñanza a estas personas serias mi convencimiento de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.” (Nietzsche, 2019, pág. 19). Es filología del futuro, como señala Sloterdijk, por sus pretensiones de transformar lo más esencial la manera de estudiarla, conectando el lenguaje y la ontología. “Con Nietzsche surgió una filología del futuro que, carente de precedentes, pretendía investigar las conexiones entre existencia y lenguaje”. (Sloterdijk, 2009, pág. 44). Además, probablemente lo determinante de ese descontento consiste en la transformación de la manera de relacionarse con la antigüedad que conlleva este estudio, pues implicaba la reinención de un relato cultural que servía como fundamento de la cultura europea, atacando su racionalismo y a su orgullosa niñez helénica.

De repente, la antigüedad griega había dejado de ser el espejo fiel de las autoestilizaciones humanistas, así como la medida burguesa humanistas, así como la garantía de la medida burguesa y de su serenidad cultivada. De golpe, la autonomía del sujeto clásico se había derrumbado. Desde arriba y desde abajo, desde lo numinoso y lo animal, irrumpían fuerzas impersonales bajo la forma consagrada de personalidad, haciendo de ésta el terreno de juego de brucas y sombrías energías del cuerpo sonoro de fuerzas universales anónimas. Mientras que, en la historia de la cultura burguesa, el entusiasmo por Grecia siempre había

---

<sup>15</sup> Citado en el Estudio Introductorio.

funcionado como un componente esencial del individualismo -y la filología de la antigüedad, como el soporte institucional del culto humanista a la personalidad-, ahora surgía de aquí, en el corazón de la más comedida de todas las disciplinas, la más inquietante subversión de la creencia moderna en la autonomía del sujeto. (Sloterdijk, 2009, pág. 43).

Esta filología del futuro responde seguramente a la preocupación de una barbarie futura, en la que el filósofo elabora un diagnóstico para tomar partido contra lo que tiene de enfermo y contra el ambiente nocivo que produce estas enfermedades, sin embargo, en numerosas ocasiones el aparente asintomático, es probablemente el más peligroso, en tanto que puede esparcir la enfermedad sin saberse enfermo, lo que representaría el hombre culto moderno. “todo sirve a la barbarie futura, la ciencia y el arte incluidos. El hombre culto ha degenerado hasta convertirse en el mayor enemigo de la cultura, pues se empeña en disimular la enfermedad general y se torna un obstáculo para los médicos” (Nietzsche, 1996). *El nacimiento de la tragedia* opera más como un análisis de las raíces de las enfermedades modernas y particularmente de aquello que las originó en la antigüedad griega.

El presente capítulo, en primer lugar, pretende analizar los postulados de *El nacimiento de la tragedia*, comenzando con el análisis de lo apolíneo y lo dionisiaco, pasando por sus manifestaciones artísticas en la personalidad homérica y la canción lírica de Arquíloco, la figura del sátiro y el coro, para comprender como desembocan en la obra de arte conocida como tragedia griega, con el objeto de poder esbozar el concepto de *ethos trágico* basado en la visión trágica del mundo tomado de las tesis de este texto. En un segundo momento, centrará su mirada en lo que Nietzsche comprende como la muerte de la tragedia griega y del *ethos trágico*, en manos de lo que podría llamarse *ethos socrático* y que origina la tragedia de la modernidad.

## **2. En torno a lo apolíneo y lo dionisiaco, como impulsos estéticos que determinan el ethos trágico.**

*La diurna vigilia de un pueblo míticamente excitado, como el de los antiguos griegos, es, de hecho, merced al milagro que se opera de continuo, tal y como el mito supone, más parecida al sueño que a la vigilia del pensador científicamente desilusionado. Si cada árbol puede hablar como una ninfa, o si un dios, bajo la apariencia de un toro, puede raptar doncellas, si de pronto la misma diosa Atenea puede ser vista en compañía de Pisístrato recorriendo las plazas de Atenas en un hermoso tiro -y esto el honrado ateniense lo creía-, entonces, en cada momento como en sueños, todo es posible y la naturaleza entera revolotea alrededor del hombre como si solamente se tratase de una mascarada de los dioses, para quienes no constituiría más que una broma el engañar a los hombre bajo todas las figuras.*

*Friedrich Nietzsche.*

Como se señaló con anterioridad las tesis que componen *El nacimiento de la tragedia*, entre otras cosas, expresan una irrupción con el panorama de la filología clásica, pues desde sus primeras líneas Nietzsche manifiesta su preocupación por la ciencia de la estética situando el fundamento de sus preocupaciones en un espacio diferente a los documentos históricos que caracterizaban la tendencia positivista de la filología, este espacio es el mito. “Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco” (Nietzsche, 2019, pág. 20). Por lo tanto, partiendo de esta certeza intuitiva en el terreno de la inmediatez, es necesario recurrir a aquello que simbolizan o representan los mitos griegos, en tanto que las transformaciones del arte se encuentran subsumidas a una nueva dualidad en la filosofía que se presenta en la figura de los dioses olímpicos Apolo y Dioniso; que entre otros elementos lo que subyace debajo de estas figuras es la óptica artística de la antigüedad griega. La relación en esta dualidad, Nietzsche la compara con la relación entre los sexos, en tanto que se encuentra determinada por una constante separación y reconciliación cuyo resultado engendra diferentes expresiones artísticas, sin embargo, lo que representa son instintos o pulsiones cuyo apareamiento o conciliación dio a luz a la tragedia griega, que es lo que se propone explicar el texto del joven profesor de filología.



del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación. [...]ambos impulsos, muy diferentes entre sí, siguen un camino parejo, la mayoría de las veces en abierta discrepancia, sin cesar de incitarse mutuamente a generar una escalada de nacimientos cada vez más poderosos y perpetrando a través de ellos ese antagonismo que tan sólo la expresión común <<arte>> puede mitigar; un antagonismo que impera hasta que, finalmente, en virtud de un milagroso acto metafísico de la <<voluntad helénica>>, aparecen fusionados y mediante esta fusión engendran la obra artística - dionisiaca a la par que apolínea- de la tragedia ática (Nietzsche, 2019, pág. 49).

Con el objeto de comprender a que se refiere Nietzsche con lo apolíneo y lo dionisiaco, el presente apartado de la investigación centrará su mirada en el análisis de lo que representan estos dioses olímpicos en *El Nacimiento de la tragedia*. Comenzando por aquello que representan y su función tanto en el arte como la manera en la que constituyen a la civilización griega y como punto culminante, se acudirá a un debate contemporáneo que se cuestiona sobre aquello que le da preponderancia el filósofo alemán, pues autores como Gentili sostienen la postura de que su objetivo es la defensa de lo dionisiaco, o Sloterdijk que postula que su mayor preocupación se enfoca en lo apolíneo.

Apolo es un dios olímpico hijo de Zeus y Leto que representa el ideal de pureza y de perfección, nacido en la isla de Delos junto con su hermana Artemisa. Su santuario se encuentra ubicado en Delfos, lugar en el que emitía sus mensajes a través de la Pitia. Es llamado *foibos* que hace referencia al brillo o resplandor que emite el sol. Es el dios que defiende a Orestes de las Erinias que deseaban castigarlo por haber asesinado a su madre y a su amante en venganza de la muerte de su padre Agamenón, además, en su templo se encuentran las inscripciones como *conócete a ti mismo y nada en demasía*, y como señala Platón en la *Apología de Sócrates*, fue ahí donde la Pitia le informó a Querefonte que no había nadie más sabio que Sócrates (Platón, 2008, pág. 21a). Marcel Detienne, en su análisis que hace sobre los cantos homéricos al dios délfico en su libro *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, hace referencia a la dualidad compuesta por violencia y civilización que caracteriza a al Dios y a sus seguidores, “La doble hacha que empuñan los primeros compañeros de Apolo prueba la violencia de la roturación necesaria, para acondicionar el espacio, para <<civilizarlo>>,”

para poner los cimientos>>.” (Detienne, 2001, pág. 27). Con el objeto de profundizar en este carácter violento civilizatorio de Apolo que se manifiesta en la manera en que lo apolíneo coloca cimientos, Detienne acude al vocablo Ktízein, verbo que hace referencia a la fundación de las nuevas ciudades. “El campo de la ktízein es doble. Por una parte, significa roturar, cultivar, acondicionar. Por otra construir, edificar, fundar” (Detienne, 2001, pág. 27). Este doble sentido del término de cultivar y construir, habla del paso firme de lo apolíneo sobre lo salvaje y lo considerado bárbaro.

no hay ciudad <<fundada>>, <<bien fundada>> que no sea al mismo tiempo una tierra roturada, un territorio preparado para el cultivo, un espacio domesticado, civilizado desde el estado salvaje inicial. [...] Durante cuatro siglos, el verbo ktízein va a cubrir el conjunto de las actividades civilizadoras desde el primer paso de la roturación hasta la edificación de los monumentos arquitectónicos por los fundadores de las ciudades. (Detienne, 2001, pág. 29).

Sin embargo, Detienne también apunta que acompañando a este término hay uno más importante y constante los cantos homéricos a Apolo, pues si bien es cierto que es un dios roturador y fundador de civilización, a la par es un dios viajero, nómada y caminante. Este término es el vocablo baínein implica la combinación de caminar y consolidarse.

en el *himno homérico*, Apolo, caminante, roturador, despliega una actividad que se expresa a través de las formas verbales y compuestas del movimiento denotado por *baínein*. Ni ir-venir, caminar-partir, sino realizar un movimiento de paso de un lugar a otro. De forma incluso más precisa, *baínein*, significaría <<poner el pie sobre>>, ya se trate de embarcar o desembarcar, de escalar el muro de una ciudad o de seguir las huellas de alguien. El gesto de *baínein* implica una dimensión estática: <<poner el pie>> con una connotación de estabilidad legible en una serie de palabras derivadas de la misma raíz. *Belós* para el umbral; *bema* significando tribuna, el orador al que se sube el orador para tomar la palabra; *embás* o *belá* designando un zapato o las sandalias; *bébelos*, en el espacio hollado, a veces en el sentido de <<profano>>; *bébaios*, por último, lo que es firme, sólido, está bien asentado. Plantarse, mantenerse sólidamente sobre los pies, es la posición inaugural de Apolo, el dios de la Iliada que mantiene con firmeza, <<que protege>> (*amphibainei*) Crisa, o incluso Ismaro en la Odisea. *Amphibaínein*, en el sentido de sostenerse firmemente por ambos lados. El apolo de los cimientos y la estabilidad conferidos a una ciudad o a un territorio. (Detienne, 2001, pág. 32).

Nietzsche, define al dios délfico en un primer momento en su libro sobre la tragedia con las siguientes características “En cuanto dios de todas las facultades plásticas, Apolo es también el dios profético. [...] según sus referencias etimológicas, hace referencia al <<que brilla>>, la divinidad de la luz, reina también sobre la bella apariencia del mundo interior de la imaginación” (Nietzsche, 2019, pág. 23). Con respecto al arte, indica que el arte figurativo es el lenguaje de expresión de lo apolíneo, donde encontramos manifestaciones como son la escultura, la pintura o una parte de la poesía como la épica, -pues como se analizará más adelante, para Nietzsche los poemas homéricos son la expresión del mundo apolíneo de la ensoñación-. Es figurativo debido a que se necesita de imágenes, contornos o medidas para sus representaciones. Estas figuras toman como referencia la bella apariencia que se manifiesta en el mundo onírico, que además generan una alegre necesidad de querer seguir soñando. Por lo tanto, su objeto de referencia es el mundo fisiológico del sueño, que es donde se manifestaron las figuras divinas y el espacio en el que se puede medir lo inconmensurable, darle un contorno a lo eterno y hacerlo comprensible o proveerlo de recursos para su comunicabilidad o inteligibilidad. El artista figurativo entonces se expresa través de la medida que delimita su iluminación. Sin embargo, de la misma manera en que se generan apariencias o imágenes de lo divino, simultáneamente se generan también a través de conceptos, imágenes de las cosas y de principios morales o culturales, la imagen de los seres humanos. En este sentido, para comprender la manera en la que lo apolíneo determina y moldea al ser humano, Nietzsche recurre al concepto de principio de individuación creado por Schopenhauer y analizado en el capítulo anterior.

De Apolo podría decirse, en efecto, que es la expresión más sublime de la inquebrantable confianza en ese principio y del tranquilo reposo del allí cautivo; es más, cabría definir al propio Apolo como la espléndida imagen divina del *principium individuationis*, en cuyos gestos y miradas se expresa todo el intenso placer, sabiduría y belleza de la apariencia. (Nietzsche, 2019, pág. 25)

Por lo tanto, el mundo de las apariencias que constituyen nuestra existencia y que Nietzsche comprende como lo apolíneo es entonces un velo que opera como una coraza que hace la vida soportable, que determina como se configura el contorno de un ethos que se expresa en ensoñaciones que se manifestarán en creaciones artísticas figurativas.

La verdad suprema, la perfección de estos estados oníricos en contraste con la realidad parcialmente inteligible del mundo diurno, junto con la honda conciencia de la naturaleza reparadora y terapéutica propias del dormir y el soñar, son igualmente símbolos análogos de la capacidad de adivinación y en general de todas las artes merced a las cuales la vida resulta posible y digna de ser vivida. (Nietzsche, 2019, pág. 24).

Sin embargo, como se mencionó en el capítulo anterior, el principio de individuación y el velo de Maya ocultan otra realidad, una realidad de la que el ser humano ha escapado, aquella cuya existencia es intuida por el hombre filosófico, de la misma manera en la que el ser humano nota que la realidad del sueño es una ilusión. “El hombre filosófico abriga incluso el presentimiento de que detrás de esta realidad de la que vivimos y existimos, subsiste una segunda realidad oculta completamente distinta, de la que aquella no es más que una apariencia” (Nietzsche, 2019, pág. 23). Esta realidad se oculta debajo de la ilusión del principio de individuación, debido a que conlleva elementos de los que el ser humano es consciente, como el sufrimiento que genera la conciencia de un vacío existencial o de una ausencia de sentido, “no son sólo imágenes agradables y amistosas las que le brindan la percepción de plena inteligibilidad: también lo serio, lo sombrío, lo opaco, lo triste, lo oscuro, los obstáculos repentinos, las bromas el azar, las inquietudes – en una palabra, toda la divina comedia de la vida, con su respectivo infierno-” (Nietzsche, 2019, pág. 23). El descubrimiento de esta realidad se expresa patológicamente una vez que el contorno de la imagen que generó el principio de individuación de lo apolíneo comience a desdibujarse

Sin embargo, existe una frágil línea que no puede dejar de circundar la imagen de Apolo: una mesurada delimitación, libertad ante las excitaciones más violentas, el solaz repleto de sabiduría del dios figurativo. Su transgresión por parte de la imagen onírica tendría un efecto patológico; la apariencia nos engañaría como realidad grosera. (Nietzsche, 2019, pág. 24).

Cuando el ser humano desmonta el velo fenoménico de las apariencias, de la construcción ficticia de la cultura que produce el principio de individuación y esta realidad grosera se presenta, se provoca en el ser humano un espanto, pues amenaza a la falsa tranquilidad que gozaba con las ilusiones del mundo onírico apolíneo. Este espanto

agregado a la experiencia extática que se asocia con el estado de embriaguez, es el primer acercamiento a lo dionisiaco.

El monstruoso horror que hace presa en el hombre, de repente, pareciendo sufrir una excepción el principio de razón en cualquiera de sus formas, se siente perdido ante las formas cognoscitivas del mundo de la apariencia. Si a este horror le sumamos el delicioso embelesamiento que se yergue desde lo más esencialmente profundo del ser humano y, más aún de la naturaleza, en el mismo desgarramiento del *principium individuationis*, habremos columbrado la esencia de lo dionisiaco, más cercana a nuestra comprensión a la luz de la analogía de la embriaguez. (Nietzsche, 2019, pág. 25)

Dioniso es hijo de Zeus y Semele, también llamado el alumbrado dos veces debido a que siendo un feto fue asesinado junto con su madre por Hera, debido a sus celos, para que después su padre lo recogiera lo implantara en su muslo con el fin de que se cumpliera la gestación. Es conocido por ser la divinidad del vino, además del entusiasmo y del éxtasis. En un ensayo titulado *Dioniso a cielo abierto*, Detienne menciona que de la misma manera que Apolo, no es un dios sedentario, esto se debe a que comparten características similares en su nacimiento, pues al no ser hijos de Zeus y Hera, sus madres exiliadas embarazadas sufren por la persecución de Hera, y son dioses a los que se les atribuye tanto la condición de extranjera como de nómada, al recorrer un camino buscando su lugar en el Olimpo. “Dioniso es el menos sedentario de los dioses que, en Grecia, se encuentran por todas partes. En ningún sitio está en su casa. Sobre todo, no en Tebas, donde su madre la mortal Semele, lo lleva algunos meses en su vientre. Dios nómada, su reino no conoce capital. Nunca es más mezquino que bajo la máscara del dios incensado, iconizado” (Detienne, 1997, pág. 12). Es el dios al que se le componen los cantos conocidos como ditirambos, que como señala Aristóteles desembocarán en la obra literaria conocida como tragedia.

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación- tanto ella como la comedia; una gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo, y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (Aristóteles, 2019, pág. 1449a).

En el análisis que hace Gentili sobre el pensamiento nietzscheano, indaga sobre las posibles fuentes que acercaron al filósofo alemán a Dioniso. En primer lugar, menciona al escritor Kart Otfried Müller que en sus trabajos de catarsis aristotélica lo define como “un dios en el que se manifiesta el ciclo vegetativo de la naturaleza”. (Gentili, 2004, pág. 67). Otros autores que también influyeron fueron, por ejemplo, J. Bernays que retoma de la *Poética* de Aristóteles los conceptos de compasión y terror, en tanto que es la manera en la que el mundo exterior se introduce en la personalidad humana. “Con la doctrina de la catarsis (doctrina que Bernays interpreta como proceso patológico) Aristóteles no hace más que transferir a la tragedia los efectos de los ritos consagrados a ese dios” (Gentili, 2004, pág. 70). Por otro lado, otra posible fuente puede encontrarse en los trabajos de Yorck von Wartenburg que retoma los argumentos de Bernays y relaciona de manera específica el culto al dios con el estado extático “Yorck define el <<estado extático>> como la experiencia central del culto dionisiaco; el éxtasis no sería otra cosa que abandonarse a las fuerzas de la naturaleza, llegando a través de la excitación y la intensificación de los efectos del dolor y el placer.” (Gentili, 2004, pág. 70). Sin embargo, señala que la razón por la que Nietzsche no menciona estas fuentes se debe a que desea evitar que su concepto de lo dionisiaco se relacione con la actitud teórica que presupone Aristóteles.

Que Nietzsche asuma así las descripciones del estado dionisiaco, de sus efectos y de sus vínculos con la tragedia, que lee en Bernays y en York, pero al mismo tiempo se cuide de disociarlas de Aristóteles, encuentra claramente su explicación en la convicción de que la Grecia dionisiaca y trágica había representado algo radicalmente ajeno a ese espíritu teórico que habría encontrado su realización en Aristóteles. (Gentili, 2004, pág. 75)75

Es de suma importancia especificar que en filosofía había alusiones precedentes al dios báquico. De hecho, una de las tesis centrales de Manfred Frank en su obra *El dios verdadero*, consiste en que recurrir a lo dionisiaco como un nuevo principio de esperanza es algo característico del romanticismo, como el caso de Hölderlin. Otro ejemplo puede ser localizado también en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, en el momento que centra su atención en la religión, particularmente en la parte titulada *La religión arte*, donde retomará su análisis de la tragedia griega y recurrirá al dios Dioniso; pues al explicar el desarrollo de la conciencia religiosa que en un primer momento en términos de inmediatez se expresa en lo que Hegel denomina la Religión natural, la humanidad identificaba a las

deidades con los elementos de la naturaleza y paulatinamente el artesano va representándolos a través de figuras. En el mundo de la polis griega, Hegel observa que la humanidad se eleva por encima de la inmediatez natural, debido a que tiene conciencia del espíritu ético verdadero. “Ese espíritu efectivo es el pueblo libre en el que el ethos constituye la substancia de todos, cuya realidad efectiva y existencia todos y cada uno de los individuos singulares la saben cómo su voluntad y su acción.” (Hegel, 2010, pág. 803). Esta religión del espíritu ético parte de la autoconciencia, del saber de sí mismo. Se manifiesta en un primer momento como la obra de arte abstracta, qué es la más inmediata y singular, la representación de esta en figura humana de lo divino en su inmediatez. Estas expresiones artísticas, eran la escultura y la arquitectura, y más adelante los griegos tuvieron la necesidad de expresar estas representaciones en el lenguaje, momento en el que la autoconciencia se externaliza, expresado en el poema cantado, en los himnos a los dioses, lo que Hegel concibe como combinación de la expresión figurativa y la interioridad de la autoconciencia. Esta unión se logra en el culto, es lo que Hegel llama *La obra de arte viva*, en la que el pueblo ético, expresa la unificación de lo divino con lo humano, una unidad con la esencia que provoca un disfrute, para lo que Hegel acude al entusiasmo báquico, o también a los rituales a Dionisos, la manifestación del espíritu de manera inmediata, por esa razón únicamente le atañe a Dionisos esta situación, y no a los otros dioses como Apolo que podría ser aquello que representa la individualidad, “por eso su vida es sólo el misterio del pan y del vino, de Ceres y de Baco, no de los otros dioses, los que están propiamente en lo alto, cuya individualidad encierra dentro de sí, como un momento esencial, a la autoconciencia en cuanto tal” (Hegel, 2010, pág. 825). Define al entusiasmo báquico como momento de ausencia de la conciencia, un momento que tiene que devenir en objeto por la evanescencia del mismo. “En el entusiasmo báquico, el sí mismo está fuera de sí, mientras que en la corporalidad bella lo está la esencia espiritual” (Hegel, 2010, pág. 827). Como se puede observar, diversas fueron las fuentes que pudieron fungir para el acercamiento de Nietzsche a Dioniso, tanto desde la filología, la literatura y la filosofía.

Para Nietzsche, lo dionisiaco, además de representar las experiencias extáticas señaladas, significa una ruptura con el principio de individuación, debido a que esta experiencia implica un olvido de sí mismo que le permite al ser humano abordar de otra

manera uno de los problemas epistémicos, que como se señaló en el capítulo anterior originaba la tragedia del pensamiento y se manifestaba en Schelling como el nacimiento de la conciencia trágica, éste es la posibilidad del acceso a la cosa en sí. Este acceso se da a través de una reunificación con la existencia, pues lo apolíneo o el principio de individuación había producido heridas y divisiones que separan al ser humano entre sí y de la naturaleza, y en tanto que se disuelve todo contorno, simultáneamente se disuelve toda escisión. “Bajo el encanto de lo dionisiaco no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; también aquí la naturaleza enajenada, enemiga o sojuzgada vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre.” (Nietzsche, 2019, pág. 25). De hecho, como señala Gentili, en la Introducción general a las lecciones sobre el *Edipo rey* de Sófocles, titulada *Sobre la historia de la tragedia griega*, Nietzsche ya había prestado su atención a la influencia del dios báquico en el nacimiento del género literario conocido como tragedia, además de su relación con el principio de individuación, cuya relación ofrece los elementos para elaborar un diagnóstico de la fortaleza o debilidad de una sociedad.

Fuerza desmesurada del impulso primaveral olvido de la individualidad afin a la autoalienación ascética mediante dolor y pavor. La naturaleza unifica su fuerza suprema a los individuos singulares y hace que se sientan una unidad; así, el *principium individuationis* aparece, por así decirlo de alguna forma, como persistente estado de debilidad de la naturaleza. Cuanto más corrompida está la naturaleza, más se desintegra en individuos singulares, cuanto más se ha desarrollado el hombre seguro de sí mismo y capaz de decidir arbitrariamente, más débil la naturaleza del pueblo. (Gentili, 2004, pág. 66).<sup>16</sup>

Puede interpretarse incluso como una ruptura moral que elimina momentáneamente las relaciones de clase, la violencia generada por las separaciones culturales producto del principio de individuación, lo apolíneo. “Aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles delimitaciones que la miseria, la arbitrariedad o la frívola moda han impuesto a los hombres” (Nietzsche, 2019, pág. 26). De hecho, Sloterdijk apunta que bajo la máscara de lo dionisiaco, Nietzsche adopta una postura romántica que incluso podría asemejarse a socialismo estético. “La obra podrá interpretarse como el escrito programático de un socialismo estético, como la Carta Magna de una *fraternité* cósmica” (Sloterdijk,

---

<sup>16</sup> Nietzsche citado por Gentili.



2009). Esta reunificación puede ser comprendida también como el resarcir las fisuras del ser que tanto le preocupaban a Hölderlin y lo reconcilian con la unidad primigenia de la existencia que Nietzsche concibe como unidad originaria. “En el evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus jirones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria.” (Nietzsche, 2019, pág. 26). Este desgarramiento de lo fenoménico se expresa en el arte musical cuando el ser humano canta y baila generando un éxtasis que lo reconcilia con la naturaleza y en la que el ser humano pasa de ser artista a convertirse en una obra de arte, ahora es modelado por la naturaleza del mundo dionisiaco.

Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado como andar y hablar, y, al bailar está a punto de volar por los aires. En sus gestos se expresa este hechizo. Del mismo modo que en este momento los animales hablan y de la tierra emana leche y miel, también del hombre irradia un brillo sobrenatural: se siente como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria, el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de esta embriaguez. (Nietzsche, 2019, págs. 26-27)

Diríamos entonces que, en el terreno del arte, la antítesis que subyace debajo de estos dioses, o como producto de estas pulsiones, se manifiesta en el arte figurativo como expresión de lo apolíneo y el arte musical de lo dionisiaco. Estos dos lenguajes artísticos son la expresión de estados fisiológicos del ser humano, el correspondiente al sueño o la ensoñación que representa lo apolíneo, mientras que el dionisiaco representa el de la embriaguez. Además, -por mucho que Nietzsche no desee aceptarlo-, en cierta medida tiene que recurrir a la teoría aristotélica de la imitación de la naturaleza. “Ante la inmediatez de estos estados estéticos de la naturaleza, todo artista no es sino un <<imitador>>, y en verdad, lo es ya sea como artista onírico apolíneo, como artista de la embriaguez dionisiaca o, en suma -como sucede, por ejemplo, en la tragedia griega-, como artista híbrido de la embriaguez y del sueño” (Nietzsche, 2019, pág. 28). Esta imitación de la naturaleza que fusiona la ruptura de su individualidad provocada por el éxtasis dionisiaco con la influencia del mundo de los sueños apolíneos se manifiesta en lo que denomina *imagen onírica*

*simbólica*. Para comprender cómo acontece este suceso, es necesario dirigir la mirada a la manera en la que la naturaleza se expresa artísticamente en el ser humano a través de estos instintos, particularmente en la cultura griega, investigar qué dice de ellos la manera en la que imitaban la naturaleza. Para resolver estos cuestionamientos, Nietzsche, en contra de la tendencia positivista de la filología clásica, señala que es necesario acudir a la especulación, por ejemplo, con respecto a lo apolíneo, en primer lugar, es necesario preguntarse por los sueños griegos, que a decir del filósofo alemán, podemos deducir que su mirada plástica proyectaba una gran luz y color delimitada por perfectos contornos y magnitudes equilibradas.

Dada la luminosa fuerza plástica de su mirada, increíblemente definida y segura, es más a tenor de su luminosa y sincera pasión por el color, no podemos menos que presuponer, para oprobio de los nacidos más tarde, que también en los sueños griegos existía una regularidad lógica de líneas y contornos, de colores y de grupos, una secuencia de escenas comparable a la de sus mejores relieves. (Nietzsche, 2019, pág. 29).

Con respecto a aquello que subyace bajo las expresiones dionisiacas, Nietzsche menciona que en una cantidad importante de civilizaciones tanto de Asia como de Europa se pueden encontrar festividades en honor al dios. En tanto que su objetivo es explicar cómo estas manifestaciones dieron origen a la expresión artística conocida como tragedia griega, es necesaria la distinción entre los griegos dionisiacos de los barbaros provenientes de Asia. Las festividades de estos últimos eran caracterizadas por una completa desmesura, por ejemplo, la transgresión de límites como los lazos familiares en el desenfreno sexual. Esta manifestación asiática para Nietzsche caracteriza la cara violenta y cruel de lo dionisiaco. “Las más salvajes bestias de la naturaleza daban rienda suelta a sus instintos, incluso rayando en una abominable mezcla de sensualidad y crueldad que siempre nos ha antojado el brebaje mágico por antonomasia de las brujas.” (Nietzsche, 2019, pág. 30). Los griegos se defendieron de esta expresión instintiva con las armas de Apolo, con su carácter delimitador cuyo poder petrifica a través de la cabeza de Medusa, “parece que los griegos se defendieron y protegieron durante algún tiempo de ellas apelando a la figura de Apolo, quien, henchido de orgullo, no conocía poder más peligroso contra el que esgrimir la cabeza de Medusa que el de este grotesco y descomunal poder dionisiaco.” (Nietzsche, 2019, pág. 31). Esta unificación temporal entre lo apolíneo y lo dionisiaco posterior a una

constante lucha, representa para Nietzsche, el momento más significativo de la cultura griega al ser origen o motor de sus manifestaciones artísticas.

Más esta resistencia se hizo problemática, por no decir imposible, cuando finalmente procedentes de las raíces más profundas de lo helénico hallaron camino expedito impulsos parecidos. Fue entonces cuando el dios de Delfos se limitó a privar a su poderoso contrincante de las armas destructoras recurriendo a una oportuna reconciliación. Esta reconciliación constituye el momento más importante de la historia del culto griego. (Nietzsche, 2019, pág. 31)

Por lo tanto, lo dionisiaco necesita de la medida apolínea para convertirse en arte, necesita el tratado de paz para expresarse como fenómeno artístico, es decir que la naturaleza se comunice artísticamente a través del ser humano. “El significado de las orgías dionisiacas de los griegos como fiestas de redención del mundo y días de transfiguración. Sólo en ellas la naturaleza alcanza un esplendor artístico; sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se trueca en fenómeno artístico.” (Nietzsche, 2019, págs. 31-32). En el fondo de esta expresión artística de la naturaleza a través de los humanos subyace un sufrimiento provocado por las heridas generadas por el principio de individuación. “En estas fiestas griegas brota algo parecido a un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ella se lamentara viéndose despedazada en individuos.” (Nietzsche, 2019, pág. 32). El desborde de la música de estas fiestas desafiaba la música apolínea de la cítara, determinada por la medida del ritmo, pues el ditirambo dionisiaco obliga al ser humano a expresarse simbólicamente.

En el ditirambo dionisiaco el hombre se siente impelido a intensificar todas sus facultades simbólicas [...] Es el momento en el que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo de símbolos. [...] Para comprender el desencadenamiento total de todas esas fuerzas simbólicas, el hombre tiene que haber arribado ya a ese cenit de la alienación de sí que busca expresarse simbólicamente en esas fuerzas. (Nietzsche, 2019, pág. 32)

Para esta reconciliación de impulsos que en apariencia pertenecían a polaridades opuestas, era necesario que lo apolíneo y lo dionisiaco tuvieran algo en común. Pues ese elemento en común es condición de posibilidad para la comunicación, o dicho de otra manera que hablaran el mismo lenguaje, además como señala Detienne, son

divinidades que coexisten y guardan mucho en común a lo largo del mundo griego. “De un extremo a otro del mundo griego, Apolo y Dioniso se complacen en intercambiar epítetos e instrumentos, papeles y máscaras, cualidades y funciones sin que por otra parte se confundan.” (Detienne, 2001, pág. 224). Nietzsche se pregunta entonces por ese rasgo que compartían, que encontraron en las raíces helénicas para lograr esa comunicación. Para ello, señala que es necesario acudir a la labor de arqueólogo, y desmontar piedra por piedra la cultura apolínea, en tanto que el mundo olímpico procede de su principio de figuración, pues este principio le permitió a la sociedad griega crear imágenes de los dioses. Después, es necesario analizar el carácter de estas divinidades, que son dioses que no cuentan con límites morales, amor o piedad con la humanidad. Nietzsche los comprende como una existencia exuberante, poderosa, más allá del bien y del mal, constituida de voluptuosidad y de inmensa vitalidad. Para comprender las razones de la creación de los dioses olímpicos, recurre a un viejo mito que denomina sabiduría popular.

Cuenta una antigua leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque, sin poder atraparlo al sabio Sileno, acompañante de Dioniso. Cuando éste, finalmente cayó en sus manos, el rey le preguntó qué era lo mejor y más deseable para el hombre. Tieso y envarado, el *daimon* guarda silencio, hasta que, urgido por el rey termina profiriendo estas palabras en medio de una estridente risa: <<¡Mísera estirpe efímera, hijos del azar y de la ardua!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no ser, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto>>. (Nietzsche, 2019, pág. 34)

Nietzsche se pregunta entonces, por aquello que conecta el ímpetu y vitalismo olímpico con esta sabiduría silénica que se encuentra en sus raíces. La tesis que propone consiste en que, consciente de los horrores de la existencia y el sufrimiento insoportable que provoca su ausencia de sentido y la vulnerabilidad, y evanescencia humana, el griego tenía que crear esas figuras exuberantes y vitales que servían como espejo transfigurador de tan cruel realidad, “el griego conocía y sentía los estremecimientos y horrores de la existencia; para poder vivir tuvo que colocar delante el brillante nacimiento onírico de los Olímpicos. (Nietzsche, 2019, pág. 35). Horrores de la existencia provocados por la contemplación de la inmensidad titánica de la naturaleza que manifiestan su presencia en las desgracias trágicas del destino de Prometeo, Edipo y Orestes. “Esa monstruosa

desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza; esa despiadada Moira entronizada sobre todos los conocimientos; ese buitres del gran amigo de los hombres, Prometeo; esa pavorosa suerte del sabio Edipo; esa maldición de la estirpe de los Atridas, que insta a Orestes a asesinar a su madre.” (Nietzsche, 2019, pág. 35). Por eso los griegos crearon a los dioses, ese pueblo míticamente excitado, con esta creación no sólo se hizo soportable la existencia, sino disfrutable, gracias a la obra de este espejo cuya labor fue una transición del horror a la alegría.

La interpretación de este suceso que es para Nietzsche el más importante en la cultura griega, podemos sintetizarla en dos posturas, una de ellas como la de Gentili que sostiene que lo dionisiaco es determinante de lo apolíneo, y la de Sloterdijk que plantea el texto como multifacético, donde el filósofo alemán cambia de máscara de lo apolíneo a lo dionisiaco y viceversa indiscriminadamente, pero que en su mayoría el principio apolíneo se manifiesta como el vencedor.

Comencemos por la tesis de Gentili, que en primer lugar, señala que lo dionisiaco es la expresión de un estadio primitivo que antecede a toda formación cultural o civilizatoria, además de que su existencia es lo que permite una formulación crítica de ella. “Dioniso es para Nietzsche la expresión de un estadio primitivo que precede a la formación de la civilización. La descripción de ese estadio constituye el presupuesto de la posterior crítica a la civilización y a la cultura.” (Gentili, 2004, pág. 75). La comunicación existente entre ambos impulsos, la interpreta Gentili, como la jerarquía de Dioniso sobre Apolo, al ser el fenómeno más originario, que recurre al sueño como salvación de la destructividad dionisiaca, pero también como su servicio, y así esta fusión se convierta en experiencia.

Lo que salva a Grecia de la potencia destructiva dionisiaca es su capacidad de idealizar, y esta capacidad se expresa ante todo en el arte. El estado de exaltación reclama naturalmente la intervención del sueño, de la ilusión salvadora; así Apolo de alguna forma está al servicio de Dioniso, para que la capacidad de destrucción de lo dionisiaco pueda convertirse en experiencia. (Gentili, 2004, pág. 76).

De hecho, para Gentili, esta reconciliación es también fundamento de la sentencia atribuida a lo apolíneo <<conócete a ti mismo>>, pues este observarse y reconocerse

implica también ir más allá de la sublimación delimitadora y enfocar su mirada en el abismo más profundo de la humanidad.

Dolor y reflexión definen la estructura antropológica del hombre griego. De tal forma Dioniso pudo ser aceptado en el mundo de la bella ilusión, en el mundo de los dioses olímpicos. Es allí donde reside el auténtico sentido oculto en la máxima delfica, <<conócete a ti mismo>>. Para conocerse el hombre griego debe reconocerse en el espejo de los dioses olímpicos, en un mundo subyugado por la medida de la belleza, cuyo último fin es la intención de ocultar la verdad. (Gentili, 2004, pág. 77).

Sloterdijk, por otro lado, que concibe a Nietzsche como el pensador que entra en escena anunciando un helenismo diferente que afecta a la manera en que occidente se está contando su historia, pues se ve afectada aquella brillante e inalcanzable niñez que representan los griegos en su relato. Propone una lectura dramatúrgica, pensando a Nietzsche como el actor enmascarado que entra en escena cuya existencia se encuentra transgredida por su contexto, por el conflicto moderno entre el arte y la ciencia, por sus inquietudes expresivas luchando contra los requisitos eruditos de la filología. En primer lugar, divide las tesis de la obra en dos partes, la primera que consiste en la sabiduría silénica como expresión de la contemplación de los horrores de la existencia por parte del ser individual, “la vida individual ordinaria es un infierno compuesto de sufrimiento, brutalidad, vileza y opresión, para el que no hay una apreciación más precisa que la de la oscura sabiduría del Sileno dionisiaco” (Sloterdijk, 2009, pág. 59). La segunda, en que sólo los impulsos apolíneo y dionisiaco como expresiones del mundo onírico y de la embriaguez, son el camino a la libertad, “esta vida sólo puede ser soportada gracias a la embriaguez y el sueño -gracias a este doble camino de éxtasis, capaz de abrir a los hombres el camino de su propia liberación” (Sloterdijk, 2009, pág. 59). Concibe al mismo Nietzsche como un fenómeno en conflicto, en guerra, pues se expone a sí mismo como el personaje. Sin embargo, esta manera de comprender el texto de *El nacimiento de la tragedia* conduce a una concepción diferente, en tanto que de la misma manera que Gentili, suele ser considerado como un manifiesto dionisiaco, Sloterdijk propone lo opuesto, pues lo dionisiaco como tal no alcanza el poder supremo sobre lo apolíneo, por lo que lo concibe a

través de una eterna polaridad<sup>17</sup>. “Parece como si Nietzsche no tuviera la intención de solucionar realmente este conflicto; él antes bien insiste exponerlo como un fenómeno que, en cierta medida debe permanecer ante nosotros en una especie de eterna polaridad.” (Sloterdijk, 2009, pág. 62). Sloterdijk enfatiza que en esta polaridad, al lograrse la reconciliación, es importante percatarse que el principio que gobierna o rige esta lucha es el principio apolíneo del equilibrio. “A través de este axioma de equilibrio establecido tácitamente, el Uno apolíneo trata de que el Otro dionisiaco nunca entre en su liza como tal, sino siempre como la alteridad dialéctica o simetría de lo Uno” (Sloterdijk, 2009, pág. 63). La tesis de Sloterdijk descansa en que Nietzsche utiliza ambas máscaras, la de heraldo de lo dionisiaco y defensor del equilibrio apolíneo, pero este recurrir a Dioniso lo percibe como una prevención de la barbarie que se avecina. “El recuerdo de Dionisos no tiene precisamente el carácter de una propedeútica de la barbarie: constituye, más bien, el intento de profundizar en los fundamentos de la cultura en una época de amenazas de barbarie. (Sloterdijk, 2009, pág. 65).

---

<sup>17</sup> Además de proponer una interpretación desde los términos psicoanalíticos de Sigmund Freud, concibe al yo como lo apolíneo, “La embriaguez tendría el poder de conducir al individuo fuera de las fronteras de su yo, para disolverla en el océano de una unidad cósmica de placer y dolor, [...] al sueño se le atribuye la capacidad de transfigurar a los sujetos individualizados como formas necesarias de la existencia bajo la ley de la medida, de los límites y de la bella forma” (Sloterdijk, 2009, pág. 60)

### 3. La ingenuidad de Homero y el sufrimiento de Arquíloco. Elementos estéticos antecedentes del ethos trágico.

*La vida sin música es sencillamente un error.*

*Friedrich Nietzsche*

El fundamento mítico de los impulsos estéticos apolíneo y dionisiaco responden a cuestionamientos existenciales de los griegos que intentaban comprenderse a sí mismos bajo aquello que representa la luz, la medida, y el arte figurativo como es el caso de lo apolíneo, mientras que lo dionisiaco comprendía la ruptura de esos límites trazados por la medida o el principio de individuación a través de un estado de embriaguez suscitado por la misma naturaleza o el ser humano. Estos impulsos constantemente estimulados entre sí, dieron a luz a diferentes manifestaciones artísticas en los griegos. El presente apartado tiene como objeto continuar con el análisis de las tesis planteadas en *El nacimiento de la tragedia*, al dirigir una mirada atenta a lo que Nietzsche considera el artista apolíneo y el artista dionisiaco como antecedentes de la tragedia griega cuya expresión se encuentra en la poesía épica y la poesía lírica. Como se señaló con anterioridad, en los griegos el impulso estético apolíneo fungió como creador de los dioses olímpicos caracterizados por una vitalidad desmesurada, expresada en belleza, sabiduría y poder desmedidos. La finalidad de estas creaciones consistía en que funcionaran como un espejo transfigurador que permitiera a los griegos escapar de los horrores de la existencia al observarse reflejados en ellas. El griego hacía su vida vivible al transformar la manera de mirarse a sí mismo en estas figuras y se ocultaba otra verdad que conocía de sí mismo. Esta verdad de la que eran conscientes los griegos consistía en carácter efímero, evanescente, y probablemente parasitario presente en la existencia humana que Nietzsche localiza en un antiguo relato del Rey Midas y el sabio Sileno.

Este impulso apolíneo que dotaba de abrigo y morada con su luminoso brillo solar al griego, Nietzsche lo ubica principalmente en el artista homérico, debido a que las obras homéricas se presentan como himnos que buscan impetuosamente la vida, que hacen al griego valorarla por encima de todas las cosas. Los cantos homéricos son un contrincante que tiene la capacidad de configurar un escape de la verdad contenida en la sabiduría



silénica, pues el poder de esta transfiguración apolínea tiene la capacidad de transformar el desprecio hacia la humanidad que habita en el rincón más íntimo de la conciencia griega en un himno de alabanza, como un sendero que parte del sufrimiento y el desprecio a la veneración e idolatría de sí mismos. “Tan ardientemente desea esta existencia la voluntad bajo el estadio apolíneo, tan identificado se siente el hombre homérico en ella, que hasta su lamento se trueca en un himno de alabanza a la vida.” (Nietzsche, 2019, pág. 36). Este deseo de la vida sobre la muerte se puede observar, por ejemplo, en la respuesta de Aquiles a Ulises en el Hades, cuando éste intenta consolarlo. “No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron”. (Homero, 2008, pág. 488). Nietzsche, define a Homero como el artista apolíneo ingenuo recurriendo al concepto de ingenuidad formulado por Schiller en *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental*.

Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificial y rebuscado y no se atiene más que a la simple naturaleza [...] Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y a los hombres con alma de niño. (Schiller, *Sobre la gracia y dignidad. sobre poesía ingenua y sentimental*, 1995, pág. 76).

La condición de posibilidad de esta ingenuidad consiste en lo que denomina Nietzsche, como el efecto más poderoso de la cultura apolínea, a saber, la capacidad creadora de bellas ilusiones que generan placer y le permiten al griego apartar la mirada de los horrores de la existencia y enfrentarse contra el desorden titánico que la caracteriza, esta capacidad tiene como origen una sensibilidad al sufrimiento con una propensión a ser estimulada continuamente.

Allí donde nos topamos con lo ingenuo en el ámbito artístico, nosotros reconocemos también ya el efecto más poderoso de la cultura apolínea, la cual siempre tiene antes que abatir un imperio de titanes, matar monstruos y enseñorearse, recurriendo a poderosos espejismos e ilusiones agradables, sobre la terrible profundidad derivada de la mirada al mundo y la más excitable sensibilidad para el sufrimiento. (Nietzsche, 2019, pág. 37).

Giorgio Colli, en su estudio filológico sobre estos impulsos, titulado *Apolíneo y dionisiaco*, -publicado póstumamente por su hijo-, concibe a lo apolíneo como la expresión

y a lo dionisiaco como interioridad. Lo apolíneo es el individualismo que representa el egoísmo helénico que se expresa en el vocablo griego *phthonos*. Cuyo significado según Colli: “abarca celos, envidia, malicia ...; es una palabra: el interés en hacer triunfar la propia personalidad fenoménica”. (Colli, 2020, pág. 73). Este *phthonos*, como señala Colli para apoyar el constructo conceptual de Nietzsche, puede ser localizado de manera muy evidente en las acciones de los héroes homéricos, tanto en los enfrentamientos de Aquiles como en la sabiduría de Ulises.

El mundo homérico es el ejemplo vasto de este *phthonos*: la crueldad de Aquiles nos repugnaría si no pensáramos que él no la siente de este modo y que ignora la interioridad y el dolor del enemigo arrastrado por el polvo -para él todo eso es bello como una pura visión, para que su personalidad triunfe a la luz del sol, en el gesto de arrojar la lanza mejor que nadie. [...] con Ulises, lo apolíneo llega a su extremo: no sólo es egoísta sin excederse, y la encarnación del *phthonos* no pasional, sino que su vida es la antítesis perfecta de lo dionisiaco, enteramente cerebral y calculadora, completamente encerrada en la representación. (Colli, 2020, pág. 74).

La victoria de lo apolíneo expresado en la ingenuidad de los cantos homéricos es concebido por Nietzsche como la manera en la que la naturaleza a través del ser humano cumple con otra finalidad oculta, pues éste, de manera crédula en su aparente sublimación de lo otro, se aferra a esa imagen y se mira así mismo como vencedor. “El auténtico fin queda oculto tras una imagen ilusoria: y mientras tendemos nuestras manos para aferrarnos a esa ilusión, la naturaleza consigue su propósito a través de ella.” (Nietzsche, 2019, págs. 37-38). Esta finalidad oculta de la naturaleza, Nietzsche la comprende como la necesidad de autocontemplación de la voluntad, que se expresa en el encuentro entre los griegos y sus criaturas olímpicas, pues éstas precisaban ser glorificadas; es un encuentro en la esfera de la belleza, espacio donde la figura de Homero como individuo y genio apolíneo obtiene la victoria. “Entre los griegos, la voluntad se quería contemplar a sí misma a través de la transfiguración del genio y del mundo del arte. [...] Gracias a este espejismo de belleza, la <<voluntad>> helénica combatió contra su talento artístico para sufrir y para la sabiduría del sufrimiento.” (Nietzsche, 2019, pág. 38). Para comprender esta figura del artista ingenuo, Nietzsche sugiere acudir a la imagen del soñador embebido o encerrado en sus sueños, que consciente de la ilusión construida por el mundo onírico, desea permanecer en

ese espacio con la finalidad de mantener el placer que le provoca contemplar sus imágenes. En esta imagen del soñador que desea continuar soñando, Nietzsche propone una bella idea sobre la relación entre la realidad de la vigilia y el sueño, mientras que para la primera, la otra aparece ante nosotros de manera evidente como una ilusión, sugiere la posibilidad de que acontezca de la misma manera invirtiendo las realidades, “el soñador valora justo de manera opuesta el misterioso fondo de nuestro ser, del cual nosotros mismos no somos sino su apariencia” (Nietzsche, 2019, pág. 38). Esta imagen, nos permitirá comprender a lo apolíneo como un impulso estético con sed de apariencia, cuyo objeto es huir de manera desesperada de los horrores de la existencia que se encuentran en lo que denomina la unidad originaria primordial. De hecho, podemos construir un esquema donde se comprenda a la individuación como la primera apariencia construida por el impulso apolíneo, y el sueño artístico figurado en la imaginación de la ingenuidad, aparecería entonces como la apariencia de dicha individuación, como la apariencia de la apariencia.

Abstraigámonos durante un instante de nuestra propia realidad y comprendamos nuestra existencia empírica y la del mundo en general como una representación generada en todo momento por lo Uno originario primordial: entonces el sueño tendrá que aparecernos como la *apariencia de la apariencia*. (Nietzsche, 2019, pág. 39)

Este esquema alude de cierta manera a la concepción del arte de Platón en *República*, en la que clasifica en un mismo conjunto a la poesía homérica y a la trágica, al ser la poesía un arte mimético que imita la imagen de la excelencia. “Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes por excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad”. (Platón, Diálogos Vol. IV, 2008, pág. 601a). El arte poético para Platón se encuentra alejado de la realidad por ser una imitación de la imagen, además de que la imagen es también una imitación, lo que implicaría que la poesía es una imitación de la imitación. Una diferencia sustancial entre el esquema de Nietzsche y el platónico, -además de la cuestión categórica que identifica a Homero y la poesía trágica-, radica en que para Nietzsche, Homero como artista apolíneo ingenuo, construye esta realidad para escapar de otra.

Para iluminar el contenido de este esquema, Nietzsche acude a una pintura de Rafael -que denomina uno de los artistas ingenuos inmortales- llamada la *Transfiguración*; en esta

imagen se ejemplifica como este desdoblamiento que recorre el sendero de la apariencia expresa un procedimiento originario de lo apolíneo. Dividiendo el esquema en sus tres partes, en dos puntos focales y un intermedio matizado, el primer punto focal se ubica en el sufrimiento del niño y aquellos que lo rodean, esta imagen representa los horrores de la existencia y el dolor originario, mediado por la apariencia que Nietzsche concibe como “imagen especular del eterno conflicto, padre de todas las cosas” (Nietzsche, 2019, pág. 39), producto de esa apariencia determinada por el *Pólemos* de Heráclito, se levanta el otro punto focal en la figura divina, un nuevo mundo de apariencias en el que se localiza esta apariencia de la apariencia que es el punto más alejado de los horrores de la existencia, “un mundo nuevo de apariencias, de aptitudes casi visionarias, el cual nada perciben aquellos que se encuentran cautivos en la primera apariencia... un flotar luminoso suspendido en el más puro deleite y en una contemplación indolora que brilla desde unos grandes ojos abiertos.” (Nietzsche, 2019, pág. 40). Esta elevación es la representación de la belleza apolínea que ha sublimado los horrores de la existencia y su dolor originario, Apolo se presenta como la divinización del *principium individuationis*, y muestra la finalidad de la unidad originaria, que se libera de este principio a través de la apariencia. “Con gestos sublimes Apolo nos muestra porqué se necesita todo ese mundo de tormentos para presionar al individuo a crear la visión liberadora y cómo luego, embebido en la contemplación de ésta, se sienta tranquilo sobre su embarcación, arrastrada por los vaivenes del mar.” (Nietzsche, 2019, pág. 40).



Esta configuración delineada por el impulso apolíneo, puede comprenderse como la construcción de un *ethos* que Nietzsche adjudica a la divinización de los límites de la individualidad trazados por la medida en sentido helénico, es decir, la construcción de un espacio moral cuyas reglas dictan que lo desmesurado y titánico debe ser castigado. Diríamos pues, que para comprender la sumatoria de elementos que constituyen el *ethos* del griego homérico, es necesario considerar en primer lugar, la necesidad estética de belleza, el conocerse a sí mismo y la delimitación que implica la máxima *nada en demasía*. Estas reglas configuran la conducta del griego por la imagen de la divinización de la individuación que opera como un imperativo que delinea su moral. “Considerada en general esta divinización de la individuación desde un punto de vista prescriptivo o imperativo no conduce más que a una sola ley: el individuo, es decir, el respeto hacia los límites de la individualidad, la medida en el sentido helénico.” (Nietzsche, 2019, pág. 40). La expresión de estas reglas apolíneas en la poesía y en los mitos puede ser ubicada en el constante castigo que se ejecuta sobre la desmesura, como el excesivo amor de Prometeo, la desmedida sabiduría de Edipo, pero también el poder exuberante de Aquiles.

A causa de su titánico amor a los hombres, Prometeo no pudo de menos de ser despedazado por los buitres. Por su desmedida sabiduría, que le hizo adivinar el enigma de la esfinge, Edipo se vio abocado a un torbellino inextricable de crímenes... este era el modo en que el dios délfico interpretaba el pasado griego. (Nietzsche, 2019, págs. 40-41).

En esta transfiguración construida por el impulso apolíneo, lo dionisiaco aparecía como lo bárbaro y lo titánico, un mundo que había sido dejado atrás al ser dominado por las creaciones olímpicas y sus héroes. Es la concepción de un mundo de artificialidad de lo individual, de la apariencia, de los sueños y la medida, donde las fuerzas dionisiacas se presentaban como amenaza a ese contorno tan bien delimitado. Sin embargo, este control no puede mantenerse constantemente, pues como señala Nietzsche, no dilata mucho en manifestarse como verdad la relación simbiótica existente entre ambos impulsos, pues el ímpetu desmesurado de la naturaleza acompañado del éxtasis suscitado por el sufrimiento, hace frente a través de las fiestas dionisiacas.

¡Apolo no podía vivir sin Dioniso! {...} Imaginémonos ahora como se introdujo en este mundo erigido sobre la apariencia y la medida, artificialmente embriado, el sonido extático de las fiestas dionisiacas, envuelto en mágicas melodías cada vez más seductoras; y cómo

en ellas prorrumpió en placer, dolor y conocimiento la desmesura toda de la naturaleza materializándose en un inmenso grito desgarrador. (Nietzsche, 2019, pág. 41).

Como fue señalado con anterioridad la relación entre estos impulsos de la misma manera que la existente dualidad en los sexos, este constante excitarse y confrontarse entre sí de lo apolíneo y lo dionisiaco en el ser helénico ha dado a luz diversas manifestaciones artísticas, uno de estos ejemplos es la firmeza del arte dórico.

Una vez que lo desmesurado se reveló como verdad, el conflicto y el éxtasis nacidos de los dolores hablaron de sí mismos desde el corazón de la naturaleza. Para lo que lo apolíneo respondió con la exagerada firmeza del arte dórico, la educación guerrera. [...] no encuentro mejor ejemplo del Estado y el arte dóricos que comprenderlos a la luz de un campo de batalla apolíneo completamente sitiado. Sólo a condición de resistir una y otra vez a la naturaleza titánica y bárbara de lo dionisiaco, pudieron perdurar un arte tan arrogante y arisco, con bastiones tan impenetrables, una educación tan guerrera y tosca. (Nietzsche, 2019, pág. 42).

En el sendero que transcurre la mirada de Nietzsche hacia las creaciones artísticas griegas a través de los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco, cuyo objetivo es arribar al nacimiento del género literario conocido como tragedia griega, ya ha sido tratado a Homero como el artista apolíneo ingenuo y al arte dórico como sitiador de las fiestas dionisiacas provenientes de Oriente, sin embargo, uno de los puntos más relevantes en este camino es la poesía lírica. El género de la lírica es posterior a la épica de Homero y se compone por un conjunto de poemas cantados hacia los dioses y hacia los hombres, Snell, en su estudio menciona dos condiciones previas necesarias que permiten comprender el origen de la poesía lírica, una de ellas es el conjunto de formas populares que fusionan los cantos y la danza precedentes, “En primer lugar, depende de formas populares preliterarias que han existido siempre y en todas las culturas junto con los cantos que acompañan la danza, el culto religioso, el trabajo, etc. Y que en determinadas situaciones ayudan a la vida en común de los hombres” (Snell, 2019, pág. 104). Además de constituir un elemento universal a toda cultura, otro aspecto es la influencia de la poesía épica de Homero, pues como señala Snell, “sólo gracias a ella la poesía lírica va más allá de la poesía de circunstancia o funcional, aún cuando siga vinculada en gran medida a determinadas ocasiones concretas.” (Snell, 2019, págs. 104-105). Este ir más allá de las circunstancias,

con el objeto de perpetrar el acontecimiento específico, tiene su fundamento en el mito y las máximas que se desprenden de éste, es decir, las enseñanzas adquiridas por el presente, lo reafirman y le otorgan dignidad y supremacía en la que las dos realidades temporales, el pasado y la cotidianidad actual son celebradas con el objeto de alcanzar lo intemporal en su unidad.

su misión es realzar el momento presente por encima del *hic et nunc*, conferir perennidad al instante de alegría. [...] A diferencia de la epopeya, esta poesía considera el presente digno de celebración. Las hazañas del pasado no cautivan por ellas mismas, sino que sirven para enaltecer el presente, cantar el placer que los griegos arcaicos hallaban en todo lo que es variopinto, vivo y actual. (Snell, 2019, pág. 105).

En su análisis de esta manifestación artística, Nietzsche se cuestiona por los elementos específicos que constituyen al poeta lírico. El aspecto más importante y germinador de este artista consiste en un temple o ánimo musical que precede a la creación poética, elemento mencionado en una carta que Schiller dirige a Goethe en 1796 citada por Nietzsche. “En mi caso, el sentimiento al principio carece de un objeto definido y claro; solo más tarde adquiere esa forma. Le precede algo así como un tono anímico musical, al que le sigue después en mí la idea poética” (Nietzsche, 2019, pág. 44). Este ánimo musical entonces es algo que precede y determina a las palabras, a las ideas y a las imágenes, y es lo que constituye al poeta lírico como artista dionisiaco, pues este ánimo o temple musical le permite fusionarse con la unidad originaria. A través de una musicalidad que repite la esencia de dicha unidad, el artista se comunica con ésta a través del sufrimiento para reproducirla en forma musical y posteriormente requiere del impulso apolíneo creador de imágenes y símbolos.

Como artista dionisiaco, él, de entrada, se ha fusionado completamente con el Uno originario, con su dolor y reproduce la imagen de esa unidad primordial en forma musical, aunque ésta, dicho sea de paso, haya sido llamada con toda justicia una repetición del mundo, sino un segundo vaciado del mismo; más es ahora cuando, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se le hace visible en algo parecido a una *imagen onírica simbólica*. (Nietzsche, 2019, pág. 45)

En esta comunicación, la música libera al artista de la doble apariencia creada por sus sueños y su *principium individuationis*, pues disuelve esta figuración y medida al

contactar el dolor proveniente de la unidad originaria. El resultado es la creación de un nuevo yo proveniente de los abismos del ser, y un nuevo conjunto de símbolos o imágenes. “la imagen que su fusión con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica que simboliza de manera visible esa contradicción y dolor originarios, junto con su placer primordial de la apariencia. El sonido del <<yo>> lírico, emerge, por tanto, de los abismos del ser” (Nietzsche, 2019, pág. 45). El genio lírico perdido en la música dionisiaca, contempla estas nuevas imágenes de manera muy diferente a las que aparecen en los sueños del escultor o del poeta épico. Estas imágenes generan un placer embriagante en su contemplación, a tal grado de desear permanecer de manera definitiva en ese espacio, son imágenes de él mismo, que conducen a lo que denomina Nietzsche su verdadera yoidad, diferente a la del hombre empírico, una yoidad que pone en evidencia al carácter ilusorio construido por el impulso apolíneo, por la representación, la imagen, la apariencia y la del fenómeno, una yoidad verdadera, incondicionada y eterna que ha descubierto la manera de comunicarse con la cosa en sí. “la única <<yoidad>> verdadera y eternamente existente, la que se erige como fundamento de todas las cosas, fondo en el que puede adentrarse la mirada del genio lírico gracias a las imágenes que son copias de aquellas”. (Nietzsche, 2019, pág. 46).

Nietzsche repara en la figura de Arquíloco como ejemplo del poeta lírico, a la que le otorga la misma importancia que Homero en la poesía. Arquíloco es un poeta del siglo VII, cuyos cantos narran sus experiencias militares, con la bebida y su sufrimiento en situaciones amorosas, además es un poeta que ya no canta al ritmo de la lira, sino de la flauta, los yambos y dísticos. Snell, explica como retrotrae la descripción de la vida en la epopeya, pero despojándola de su carácter ilusorio, de su carácter moral y legal, de su ejemplaridad que tiene como objeto la medida, para tratar el sufrimiento y la miseria.

Como mercenario, reencuentra en la vida lo que está descrito en la epopeya, pero sin ilusión, lo que para él significa con tanta mayor intensidad. [...] Es evidente que habló menos de la norma de la sociedad aristocrática, del porqué de la guerra o del valor necesario para la victoria, que de la realidad, de la miseria y de la inseguridad de la guerra. Arquíloco experimentó de manera nueva y grandiosa la realidad de la vida. (Snell, 2019, pág. 113).

Un ejemplo de lo señalado por Snell, y que puede ser comprendido como antecedente de la visión trágica del mundo, puede encontrarse en el poema 7D, donde Arquíloco hace



referencia a las personas muertas en batalla, el padecimiento que generan y el papel de la resignación.

7(7D)

Tales eran aquellos que las olas del mar bravío sepultaron.

Hinchados por las penas tenemos los pulmones.

Pero los dioses, amigo mío,

establecieron como droga para males sin remedio la firme resignación.

Ya uno, ya otro los tiene.

Hoy nos tocó a nosotros, y una sangrienta herida lloramos.

Luego alcanzará a otros.

Conque al punto resignaos y dejad ese llanto de mujeres.

(García Gual, 1998, pág. 26)

Arquíloco como poeta lírico, es el artista dionisiaco que se ha fusionado con las entrañas de la existencia, pues abandona su individuación y a través de él como símbolo, se expresa la unidad originaria. El artista lírico funciona como médium, que Nietzsche denomina el genio del mundo, pues el dolor originario se comunica por medio de él en su individualidad simbolizada, “el genio del mundo, una instancia que expresa de modo simbólico su dolor originario en ese símbolo humano que es Arquíloco.” (Nietzsche, 2019, pág. 46). Por ejemplo, en el siguiente poema, la manera en la que se expresa sobre la embriaguez y el sufrimiento en la creación del ditirambo dionisiaco.

43 (77D)

Cómo marcar el inicio del divino canto del bello Dioniso,

El ditirambo, sé yo cuando el vino fulmina mis entrañas.

(García Gual, 1998, pág. 30)

Este genio dionisiaco abandona su individualidad y se libera del *principium individuationis* que no es otra cosa que la prisión construida por la voluntad individual, esta liberación se expresa de manera festiva nuevamente en apariencia, pero en apariencia

redimida que ya ha tenido un contacto directo con la unidad primordial, lo que lo convierte en el sujeto real, verdaderamente existente. “En la medida en que el sujeto se torna artista, se redime de su voluntad individual y se transforma, por así decirlo, en un médium por el cual y a través el cual, el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia”. (Nietzsche, 2019, pág. 48). Paralelamente, esta expresión artística de la existencia redimida de la apariencia, o del principio de individuación, justifica y otorga de dignidad a la existencia humana, pues convierte los horrores de la existencia que provocan la creación del individuo que escapa incansablemente hasta el punto más lejano del espacio onírico, en obras de arte cuya comunicabilidad con la unidad originaria genera un pacto temporal de reunificación, y probablemente, gracias a esta expresión, no sólo el ser humano le otorga valor y justificación a su existencia como especie, sino es la manera en la que toda la unidad primordial se dignifica a sí misma, “nosotros mismos somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad radica en nuestro valor como obras de arte: sólo como fenómeno estético puede explicarse la existencia y el mundo” (Nietzsche, 2019, pág. 48). Para Nietzsche, conocer la esencia eterna artística es aquello que caracteriza al genio, esto acontece en la simultaneidad de la creación y la fusión con la unidad originaria, pues debido a que el artista mediante el sufrimiento ha observado directamente las entrañas de la unidad, en su creación desaparecen la dualidad sujeto - objeto que implicaba la necesidad de una cosa en sí a la que era imposible acceder para el sujeto cognoscente.

Sólo en el acto de creación artística y fusionándose con este artista originario universal, puede el genio saber algo de la esencia eterna artística, pues en un estado así él se asemeja milagrosamente a esa figura del cuento que puede volver la vista y contemplarse a sí misma: entonces es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador. (Nietzsche, 2019, págs. 48-49).

Un análisis que puede funcionar de apoyo para comprender la unidad que alcanza la poesía lírica a la que se refiere Nietzsche, es el que realiza Diego Sánchez Meca en su estudio sobre la obra nietzscheana titulado *En torno al superhombre*, pues comprende la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco como una continuación de las contraposiciones que caracterizan las interpretaciones de lo trágico en las tesis de Schelling, Hölderlin y Hegel, entre lo mediato y lo inmediato. Sánchez Meca comprende a lo apolíneo

como lo mediato, “Lo apolíneo resuelve, pues, la contradicción y se libera del sufrimiento originario de la voluntad mediatamente, esto es, a través de la contemplación de ese mundo imaginado y soñado de apariencias que quiere permanecer” (Sánchez Meca, 1989, pág. 87). Esta descripción se ajusta al esquema analizado con anterioridad de Homero como artista apolíneo ingenuo, lo dionisiaco, por otro lado, sería lo inmediato. “lo dionisiaco expresa, en cambio, el impulso a la ruptura de la individuación, a la fusión de todo lo particular y diferenciado con lo uno primordial, por lo que resuelve la contradicción y se libera del dolor de manera inmediata, lanzando al devenir, a la voluntad de devenir, que es crear y destruir” (Sánchez Meca, 1989, pág. 87). Sánchez Meca afirma que con este planteamiento Nietzsche pretende ir más lejos que Hölderlin, quien plantea que todo simbolismo queda anulado cuando el Ser primordial se reunifica, sin embargo, la música como expresión simbólica no se limita a la racionalidad y puede comunicar mediante otro lenguaje la esencia de lo existente a lo sensible, se realiza la relación de inmediatez, que además es para Nietzsche una solución posible a la decadencia.

La concepción de la música como símbolo de Dionisos, [...], pertenece todavía a este sueño de la posibilidad de una solución estética al problema de la decadencia, concebida ésta todavía como separación del hombre en relación al ser. La música, por no estar restringida a la esfera del logos, puede traducir la esencia del mundo a la esfera de lo sensible, puesto que no se constituye como algo fijo, sino que sólo se da en un pasar, teniendo que anularse a sí misma simultáneamente a su darse. La catarsis musical sería, entonces, el efecto subjetivo de una relación de inmediatez entre lo sensible y lo suprasensible, hecha posible en virtud de esta condición procesual. (Sánchez Meca, 1989, pág. 95).

De hecho, debido a esta reunificación provocada por la catarsis musical la trascendencia de Arquíloco no se restringe únicamente a la poesía griega, para Nietzsche es una huella perpetua que deja en la historia cultural humana a través de la canción popular (Volkslied), como híbrido de lo apolíneo y lo dionisiaco. Los vestigios de esta manifestación artística a través de su difusión alcanzan a todos los pueblos como punto de origen de otras creaciones musicales como obra de la naturaleza. Sus alcances tienen tal influencia que conducen a Nietzsche a proponer la canción popular como objeto de testimonio histórico, cuyo contenido dota a las expresiones musicales dionisiacas de universalidad.

Su enorme difusión, extendida en todos los pueblos, e incrementada gracias a alumbramientos siempre nuevos, supone para nosotros un testimonio del poder de este doble impulso artístico de la naturaleza; impulso que deja huella en la canción popular, del mismo modo que los impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en su música. En este sentido debería ser factible demostrar desde un punto de vista histórico que todo periodo marcado por el florecimiento creativo de canciones populares tuvo que sentirse a la vez máximamente excitado bajo el efecto de las corrientes dionisiacas, en cuanto éstas se revelan como el fondo oculto y presupuesto de la canción popular. (Nietzsche, 2019, pág. 49).

La forma de aparecer de la canción popular en un primer momento, es según el filósofo alemán, como un espejo musical del mundo, que se divide en dos partes, una melodía originaria y su respectiva creación poética. La melodía aparece como una dimensión básica y universal más cercana a la unidad originaria, mientras que la creación poética como un conjunto de imágenes. De estas tesis, Nietzsche propone dos maneras de comprender la historia lingüística griega; por un lado, sí el lenguaje imita imágenes provenientes del espacio onírico se refiere a la poesía épica, como en el caso de lo que denomina la ingenuidad homérica correspondiente al artista apolíneo, pero sí su imitación alude a la música como en el caso de Arquíloco, estamos hablando del poeta lírico. Esto implica que las expresiones del lenguaje de la poesía lírica al imitar la música, se encuentran subsumidas y violentadas por ella. Sin embargo, se pregunta Nietzsche por la manera en la que la música se manifiesta ante el ser humano apolíneo que ha construido su *principium individuationis*, es decir, “¿Bajo qué imagen aparece la música en el espejo de las imágenes y los conceptos?” (Nietzsche, 2019, pág. 51) a lo que responde “Aparece como voluntad, entendiendo esta expresión en sentido schopenhaueriano, a saber, como oposición a este temple puramente contemplativo y privado de volición” (Nietzsche, 2019, pág. 51). Nietzsche apunta que aparece como voluntad, pero no lo es, porque de ser así no pertenecería al campo de lo estético, frente a esta manifestación el sujeto apolíneo determinado por el *principium individuationis*, manifiesta la necesidad simbólica de descargarse y expresarse en imágenes que le generan sus exaltaciones pasionales al llegar lo más lejos posible en su contacto con lo esencial de la voluntad y su comportamiento.

A fin de expresar esta apariencia en imágenes, el poeta lírico precisa de todas las excitaciones pasionales, desde el murmullo de sus simpatías, hasta la furia de la locura; compelido a hablar de la música en símbolos apolíneos termina comprendiendo que la naturaleza toda, incluyéndose a sí mismo, no es más que algo que quiere, desea y aspira bajo el signo de lo eterno. (Nietzsche, 2019, pág. 52).

Al ser un individuo el poeta lírico se expresa en imágenes, pero estas imágenes son de carácter peculiar al tener como origen la música. Sin embargo, Nietzsche puntualiza que la lírica es completamente dependiente del espíritu de la música, la reduce a un mero acompañamiento de ésta, pues el lírico es incapaz de ir más allá de lo que la música es. Su intento de comprender la música en imágenes es porque éstas aparecen de forma caótica y desordenada, en un constante y agitado devenir que expresa las contradicciones y el sufrimiento de la unidad originaria que es ajena a la apariencia y a la simbolización que pretende el poeta.

Resulta imposible para el lenguaje agotar el simbolismo universal de la música, justo por la razón de que ésta hace referencia de manera simbólica a la contradicción y al dolor existentes en las entrañas del Uno originario, simbolizando por tanto una esfera que precede y se encuentra allende toda apariencia. En relación con ella, toda apariencia no es más que una analogía simbólica. De ahí que el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, no pueda en ningún momento o lugar exteriorizar el hondo núcleo íntimo de la música: siempre que se lanza a imitarla, lo único que hace es rozarla superficialmente; toda elocuencia lírica no sirve para acercarnos siquiera un paso a su sentido profundo. (Nietzsche, 2019, pág. 52).

La poesía épica y lírica son expresiones artísticas en las que el griego intenta escapar de los horrores de la existencia. Por un lado, a través de la construcción de un universo onírico que ya tiene como antecedente el espejo transfigurador de los dioses olímpicos, los sueños del *principium individuationis* o la apariencia de la apariencia que funciona como un abrigo que resguarda y que desemboca en una moral de la medida. Por otro lado, está el lírico que intenta regresar a través de la música y disolver las divisiones construidas por este principio a través del contacto con el sufrimiento. Estas manifestaciones artísticas que encierran una relación específica del griego con la existencia son antecedentes de lo que se comprende como la visión trágica del mundo.

#### 4. El ethos trágico. Del canto dionisiaco del sátiro al drama apolíneo del héroe.

*Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida.*

*Friedrich Nietzsche.*

Albert Camus en *El mito de Sísifo* establece de manera contundente que la razón de ser de la filosofía consiste en resolver el dilema ontológico que se desprende del problema del suicidio. “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale la pena o no de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía” (Camus, 2010, pág. 13). De esta sentencia se desprende que el filósofo debe encaminar sus reflexiones a la búsqueda de una alternativa al suicidio que funcione como principio de esperanza frente a lo absurdo, caótico, indiferente, cruel o doloroso que puede llegar a ser aquello que intuimos o comprendemos bajo el nombre de realidad. En el apartado anterior se presentó en el argumento de *El nacimiento de la tragedia*, la manera en la que la poesía épica, -cuya expresión acontece en lo denominado ingenuidad homérica-, y la poesía lírica -a través de la canción popular de Arquíloco-, son manifestaciones artísticas precedentes de la tragedia griega, donde puede ser visualizada la forma en la que los griegos hacían vivible la vida en relación con la conciencia de los horrores de la existencia, ya sea escapando lo más lejos posible a través de la ilusión construida en el espacio onírico por el impulso estético de lo apolíneo, o de la experiencia reunificadora de la melodía originaria cuya expresión dionisiaca diluye momentáneamente el *principium individuationis* que separa al ser humano entre sí y de la existencia. La propuesta de la reflexión filosófica de Nietzsche, desprendida de su libro sobre los griegos en torno a la cuestión fundamental filosófica planteada por Camus, sobre la búsqueda de algo que permita juzgar que la vida vale la pena ser vivida, y no sólo la hace vivible, puede ser ubicada en el análisis que hace de la tragedia como obra de arte.

Una vez asentado que el espíritu de la música es el origen de la poesía lírica, en el sendero de la indagación que tiene como objeto localizar el punto de origen de la tragedia griega, Nietzsche, acude a lo establecido por aquello que es considerado como la tradición.

Ésta señala que la tragedia tiene su origen en el coro trágico, tesis que como se mencionó en apartados precedentes, proviene de la *Poética* de Aristóteles. El filósofo estagirita localiza el punto germinal de la tragedia en un principio de improvisación por parte de los que entonaban el ditirambo que posteriormente adquiriría una forma dramática, sin embargo, también menciona que el coro fue perdiendo importancia en la tragedia con el tiempo para darle prioridad al diálogo.

En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía. Por otra parte, la amplitud, partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde, y el metro se convirtió en tetrametro yámbico. (Aristóteles, 2019, pág. 1449a)

Estas formulaciones llevan a que Nietzsche plantee la necesidad de llegar a las entrañas o a la esencia de este coro trágico. Además de lo que denomina tradición, el filósofo alemán dirige su mirada a la tesis de dos autores provenientes del movimiento *Sturm und Drang*. El primero de ellos es Arthur Schlegel, que en su *A course of lectures on dramatic art*, propone que el coro es el elemento decisivo que distingue la tragedia antigua de la tragedia moderna. En primer lugar, plantea que, en términos generales, el coro representa una opinión personalizada sobre las acciones que se están aconteciendo en el drama, que a su vez refleja los sentimientos que el poeta quiere expresar sobre toda la humanidad. “We must consider it as a personification of opinion in the action which is going on; the incorporation into the representation itself of the sentiments of the poet, as the interpreter for the whole human race.”<sup>18</sup> (Schlegel, 1815, pág. 78). Schlegel, agrega además que este elemento poético no es determinado ni influido por el hecho de tener sus orígenes rituales en las festividades a Dioniso, pues su objetivo en términos particulares, tiene mayor relación con los sentimientos de la nacionalidad griega. “This is the general poetical character which we must here assign to it, and in that character, is by no means affected by the circumstance that the chorus had a local origin in the feasts of Bacchus, and that it

---

<sup>18</sup> Debemos considerarlo como una personificación de la opinión sobre la acción que acontece; la incorporación dentro de la misma representación de los sentimientos el poeta, como intérprete para toda la raza humana. (Traducción del autor.)

always had a peculiar national signification with the Greeks.”<sup>19</sup> (Schlegel, 1815, pág. 78). Schlegel define al coro como el espectador idealizado, pues el coro está presente en las acciones de la historia narrada, lo que lo acerca a la realidad. Al ser determinado por el espíritu nacional y los sentimientos que el poeta tiene hacia la humanidad, aparece como el ideal de cómo debe ser el ciudadano que acude a la presentación de la tragedia. Bajo la idea de acercar más a la realidad los hechos relatados, su función es doble al participar como un consuelo al sufrimiento causado por los efectos suscitados por la acción, además de simultáneamente transmitir sus propias emociones a través de su expresión artística al espectador con el objeto de llevarlo al análisis de la situación.

The chorus was therefore introduced to give the whole appearance of reality which was most consistent with the fable. Whatever it might be in particular pieces, it represented in general, first the national spirit, and then the general participation of mankind. In a word the chorus is the ideal spectator. It mitigates the impression of a heart rending or moving story, while it conveys to the actual spectator a lyrical and musical expression of his own emotions. And elevates him to the region of consideration.<sup>20</sup> (Schlegel, 1815, págs. 78-79).

Por ejemplo, para Snell, el coro tiene una función similar, solo que le otorga una mayor responsabilidad al efecto que tiene sobre el espectador, particularmente en la reflexión sobre los hechos acontecidos en la escena para así conducirlos a actuar con el objeto de transformar sus condiciones existenciales.

El coro suscita [...] ver cómo se conculcan los derechos de una persona solivianta al espectador en una medida distinta que una pena o una desgracia. Ve que ocurre algo que no debería ocurrir, algo que no debería permitirse, si no se quiere que flaquee la fe en el orden del mundo: invita a intervenir. Este dolor lleva también al hombre a reflexionar sobre su vida interior, a explorar sus profundidades y encontrar en ella algo que vaya más allá de su mundo puramente personal; pero no basta con descubrir y reconocer este universo

---

<sup>19</sup> Este es el carácter poético general que debemos asignarle, dicho carácter no se ve afectado en ningún modo por la circunstancia de que el coro tuvo un origen en las fiestas de Baco y que siempre tuvo un significado peculiarmente nacional para los griegos. (Traducción del autor.)

<sup>20</sup> El coro fue introducido por ello, para dar la completa apariencia de realidad más consistente con la fábula. Sea lo que fuere en piezas particulares, representaba en general, primero, el espíritu nacional, y después la participación en general de la humanidad. En una palabra, el coro es el espectador ideal. Mitiga la impresión de una historia conmovedora o desgarradora, mientras transmite al espectador actual una lírica y una expresión musical de sus propias emociones. Y lo eleva al terreno de la consideración. (Traducción del autor.)



espiritual: el valor espiritual que en él encontramos exige pasar a la acción. (Snell, 2019, pág. 188).

Nietzsche señala que las tesis de Schlegel no son apoyadas por la tradición filológica, por carecer de fundamento científico, sin embargo, apunta que el problema real consiste en preguntarnos por la situación de este espectador, si éste cree estar percibiendo una obra de arte y se deja afectar estéticamente como lo cree la tradición o sí comprende lo que contempla como una realidad que lo afecta física y empíricamente. El espectador ideal de Schlegel, es aquel que encontramos en el coro de las Oceánides que contempla las desgracias de Prometeo y se pregunta por la idealidad en su situación específica. “¿Sería por tanto modelo superior y significativo de espectador aquel que, como las Oceánides considera a Prometeo un ser realmente presente y de carne y hueso? ¿Sería digno del espectador ideal correr hacia el escenario y liberar al dios de sus propios tormentos?” (Nietzsche, 2019, pág. 55).

La otra postura a la que Nietzsche presta atención es la de Schiller, el filósofo y dramaturgo en el prólogo de su obra *La esposa de Messina*, que tituló *Del uso del coro en la tragedia*. Ahí analiza la función del coro, con el objeto de justificar la necesidad de recuperarlo en sus dramas. En sus planteamientos, a diferencia de Schlegel, el espectador no es responsable de la obra, de hecho, para el escritor de las *Cartas sobre la educación estética*, el uso del coro tiene como finalidad separar al espectador del drama para otorgarle libertad creativa al poeta. “la introducción del coro sería el paso decisivo y supremo, y aunque sólo sirviera para declarar abierta y letalmente la guerra al naturalismo, nosotros veríamos en él como muralla viva en torno de la tragedia, que la asilaría del mundo real, y fuera salvaguardia del suelo ideal y de su libertad poética” (Schiller, 1886, pág. 11). Su función, más allá de ser un personaje, es una idea o un concepto representado por la masa, como lo señalado sobre la poesía lírica en el apartado precedente, tiene como objeto generalizarse en máximas que configuren un comportamiento y tradiciones a través de una lírica libre influida por el ritmo y la música, una ficción que agrega belleza.

El coro no es un individuo, sino una idea general, una abstracción representada materialmente por una masa importante, cuya presencia y cuyas agrupaciones se imponen a los sentidos. El coro franquea los estrechos límites de la acción para extenderse sobre lo

pasado y el porvenir sobre tiempos y pueblos lejanos, sobre todo lo humano en general, y pone de relieve los grandes resultados de la existencia y proclama las enseñanzas de la sabiduría: lo cual realiza con toda la fuerza de la imaginación y con toda la libertad de un lirismo atrevido que trepa con olímpicos pasos a las más altas cimas de las cosas humanas, acompañando sus acentos y sus gestos con ayuda del ritmo y de la música. El coro, por consiguiente, depura el poema trágico, separando la reflexión de la acción, con lo cuál le comunica vigor poético, del modo que el pintor, por medio de fastuosos ropajes, hace del vestido, vulgar necesidad, un nuevo encanto y una belleza más. (Schiller, 1886, pág. 13).

Nietzsche apoya a Schiller en que la introducción del coro tiene como objeto hacerle frente al naturalismo artístico que predomina en las interpretaciones de la filología clásica, que cristalizan a la obra de arte como un testimonio cultural fijo, o -como lo expresa atemorizado- como figuras de un museo de cera. “Mi temor, por el contrario, es que con nuestro culto presente a lo natural y a lo real hayamos arribado a las antípodas de todo idealismo, concretamente a la costa museística de las figuras de cera” (Nietzsche, 2019, pág. 57). De hecho, para Nietzsche el coro es un mundo imaginario que opera de la misma manera que para la filosofía política moderna el postulado teórico de un estado de naturaleza ficticio, pues señala que “Para levantar este coro, el hombre griego ha construido el andamio flotante de un *estado de naturaleza* ficticio, colocando sobre éste, a *seres naturales* no menos ficticios” (Nietzsche, 2019, pág. 57). Sin embargo, el hecho de ser ficticio no implica que el espectador lo considerara de esta manera, pues según Nietzsche, para los crédulos griegos lo que se presentaba en escena no era ficticio, contenía una verdad similar a la que le atribuían a los dioses olímpicos, también puntualiza que el griego a diferencia del hombre moderno no necesita una apropiación fiel de los acontecimientos. Criaturas como el sátiro eran consideradas reales, como figuras religiosas cuya sabiduría dionisiaca desemboca en la tragedia. “El sátiro en cuanto coreuta dionisiaco habita una realidad conocida como religiosa, sancionada por el mito y el culto. Que con él comienza la tragedia, que a través de él se expresa la sabiduría dionisiaca de la tragedia.” (Nietzsche, 2019, pág. 57). Además, agrega Nietzsche, que esta criatura, -retomando la relación conflictiva entre lo apolíneo y lo dionisiaco-, se relaciona con el hombre de cultura griego de manera análoga a la música dionisiaca con la civilización. El carácter de esta relación es de anulación, pues aquellos elementos que constituyen la civilización y el hombre de

cultura griego quedan suprimidos por lo que Nietzsche denomina el efecto de la tragedia dionisiaca “el Estado, la sociedad, y, en general, todos los abismos que separan a un hombre del otro, ceden terreno ante un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza” (Nietzsche, 2019, pág. 58). Esta ruptura del hombre civilizado griego, esta unificación con el otro ser humano y con la naturaleza, le brinda un consuelo metafísico, un principio de esperanza que cumple con la misión que Camus le ha adjudicado a la filosofía, en tanto que le permite al hombre griego transformar la idea que tiene sobre su propia vida, pues señala que la tragedia produce en el ser humano “esa idea de que la vida, en el fondo, y pese a toda transformación de sus apariencias, es poderosamente indestructible y placentera. [...] A éste (al heleno) lo salvará el arte, y a través del arte será la vida quien lo salve ... para sí misma” (Nietzsche, 2019, pág. 58).

En un primer momento, se puede comprender esta afirmación como la tesis romántica de la salvación de la humanidad de la decadencia a través del arte, sin embargo, esta idea tiene una raíz más profunda que puede ser localizada en ámbitos ontológicos. La tesis sostenida por Eugene Fink en su obra *La filosofía de Nietzsche*, señala que “Nietzsche formula su visión fundamental del ser con categorías estéticas” (Fink, 2019, pág. 24), particularmente hace referencia a que el arte le permite al filósofo ir más allá de las fronteras establecidas por el entendimiento como la cosa en sí, como se puede apreciar en la concepción que tiene Nietzsche de la tragedia.

sólo con los ojos del arte puede asomarse el pensador al corazón del mundo. Pero lo que esencialmente tiene esa mirada profunda es el arte trágico, la tragedia antigua. Nietzsche reduce la auténtica esencia del arte a lo trágico. El arte trágico se da cuenta de que la esencia del mundo es trágica. Lo trágico es la primera fórmula esencial de Nietzsche para la experiencia ontológica. La realidad es para él el antagonismo de oposiciones primordiales. (Fink, 2019, pág. 25).

Manfred Frank en su obra *Dios en el exilio*, -que es una continuación de *El dios venidero*, obras cuyo conjunto pretenden explicar cómo el pensamiento ha recurrido a Dioniso con el objeto de construir una nueva mitología-, tiene la tesis de que consiste en un pesimismo diferente “un pesimismo no de la negación de la vida, sino de su afirmación como una indisoluble unidad de placer y dolor; de suerte, en efecto que el dolor no va a parar a un resentimiento contra la vida, sino que se afirma conjuntamente *por mor de la*

*vida*” (Frank, 2004, pág. 31). Esto se debe según Frank a la especificidad del Dioniso evocado por Nietzsche, adaptado de la oposición entre voluntad y representación de Schopenhauer, pues según Frank, el arte dionisiaco es presentado como un fenómeno estético quebrado, es Dioniso interpretado por Apolo. Diríamos pues, que sí el griego es consciente de los horrores de la existencia que subyacen en la voluntad y para escapar de ello necesita el principio apolíneo -que genera simultáneamente heridas en sus fisuras que separan esa unidad originaria-, con el arte dionisiaco hay una regresión momentánea a esta unidad manteniendo el principio estético de lo apolíneo, así justifica la existencia humana con el arte. Pues Nietzsche pretende demostrar, en oposición a Schopenhauer, la manera en que, a través del arte los griegos fueron capaces de afirmar la vida. Su optimismo y vitalidad se afirma en la tragedia griega, gracias a que mediante el principio apolíneo de embelesamiento de lo dionisiaco es posible arribar a la supresión temporal de todo pasado civil, de los límites existenciales construidos por el hombre de cultura.

El embelesamiento del estado dionisiaco, ligado a la transgresión de las fronteras y límites existenciales acostumbrados, entraña mientras dura, en verdad, una dimensión *letárgica* bajo la cual toda vivencia personal pasada queda como sumergida. Este abismo del olvido separa, por un lado, el mundo cotidiano y, por otro, la realidad dionisiaca. Mas una vez que esa realidad cotidiana a flora de nuevo a la conciencia, no hace sino asquearnos; fruto de ese estado es el temple ascético, aniquilador de la voluntad. (Nietzsche, 2019, pág. 58)

Para explicar esta división provocada por la disolución de las fronteras civilizatorias, compuesto por el mundo de lo cotidiano y el intuido por la sabiduría dionisiaca, Nietzsche recurre al personaje Hamlet como sabio dionisiaco, pues éste en tanto que conoce la esencia de la realidad por mirar al abismo, es decir, a los horrores de la existencia, siente asco por actuar debido a que es consciente de que no habría efecto alguno, pues “el conocimiento mata la capacidad de actuar; la acción requiere sumergirse en el velo de la ilusión.” (Nietzsche, 2019, pág. 59). Sin embargo, también hace la aclaración de manera casi reiterativa que el conocimiento al que se refiere no es producto de la reflexión, es aquél que se obtiene después de sumergirse en los abismos de la existencia y haber tenido contacto con el dolor originario que habita en ella.

Aquí el consuelo deja de tener efecto, el anhelo va más allá de un mundo tras la muerte, hasta más allá de los propios dioses, la existencia misma, junto con su brillante reflejo en

los dioses o en un más allá inmortal, es negada. Una vez que esta verdad ha sido contemplada, el hombre únicamente ve por doquier cuán espantoso o absurdo es el ser. (Nietzsche, 2019, pág. 59)

Nietzsche plantea el arte como la curación de lo absurdo, pues gracias a sus fuerzas es posible enfrentarlo, en términos generales, a través de las ideas de lo sublime y lo cómico y particularmente en los griegos, por medio del coro ditirámico de sátiros.

lo sublime, entendido como sujeción artística de lo terrible; y lo cómico donde este asco suscitado por lo absurdo se descarga artísticamente. El coro ditirámico de sátiros no es sino la acción salvadora del arte griego; gracias al mundo de estos acompañantes de Dioniso se mitigaron los violentos arrebatos que acabamos de describir. (Nietzsche, 2019, pág. 60).

Al ser el coro ditirámico de sátiros, este principio de esperanza que encontraron los griegos para enfrentar lo absurdo de la existencia, Nietzsche detiene su mirada en la figura mitológica del sátiro y su importancia en la cultura griega. El sátiro o macho cabrío, en primer lugar, es una figura que refleja en los griegos su nostalgia por la unidad originaria de la que se han desprendido por la creación del *principium individuationis*. Representa la expresión de esta parte de sí mismos que aún no ha sido intervenida por la cultura, como una imagen originaria del ser humano. “Lo que el griego vio en su sátiro no fue otra cosa que su naturaleza aún no labrada por ningún conocimiento, una naturaleza cuyos cerrojos todavía no habían sido forzados por la cultura, de ahí que para él no coincidiera con ningún mono.” (Nietzsche, 2019, pág. 60). De manera más específica esta figura híbrida es también el espacio de expresión de las emociones desenfrenadas y entusiastas que aluden a lo dionisiaco, su parte bestial representa el conocimiento de esta sabiduría.

la cifra de sus emociones más poderosas y relevantes; el entusiasta alucinado embelesado ante la cercanía del dios; el compañero de sufrimiento en el que se repetía el sufrimiento del dios; el mensajero de una sabiduría procedente de lo más íntimo del pecho de la naturaleza; el emblema de esa omnipotencia sexual de la naturaleza acostumbrada a ser valorada por el griego con reverente estupor. (Nietzsche, 2019, pág. 60).

El estupor del griego al que se refiere Nietzsche se explica a que con esta figura ve amenazada su existencia, porque el sátiro refleja aquello que siempre ha intentado ocultar en su mundo cotidiano. En el coro de sátiros se manifiesta la verdadera función de la poesía

que consiste en ser una expresión desnuda de la verdad y no un adorno que fundamenta la construcción de la mentira cultural.

El lugar de la poesía no está al margen del mundo, a modo de una quimera imposible urdida en la cabeza del poeta; ella busca justo lo contrario: convertirse en expresión desnuda de la verdad, de ahí que tenga que desembarazarse de ese mentiros y decorativo lastre propio de la supuesta realidad el hombre de la cultura. Entre esta genuina verdad natural y esa mentira cultural, que pretende comportarse como la única realidad, existe un contraste similar al existente entre el eterno núcleo de las cosas, la cosa en sí, y el mundo de las apariencias en su conjunto. (Nietzsche, 2019, pág. 61)

La poesía es entonces la manera en la que el griego pretende expresar la realidad, por ejemplo, la tragedia a través del consuelo metafísico, se dirige al eterno núcleo viviente de las cosas, en el coro de sátiros se expresa la relación entre la cosa en sí y el mundo de las apariencias, pues su transformación es producto del griego dionisiaco que quiere penetrar en lo más íntimo de la verdad. Nietzsche explica la manera en la que se lleva a cabo esta expresión en el coro trágico, pues aquello que representa es la imitación de la transformación del griego dionisiaco en sátiro una vez que ha adquirido esa sabiduría, son los espectadores del acontecimiento bajo el influjo de lo dionisiaco, esto permite que el espectador se identifique con el coro porque reconoce esa parte bestial aún no labrada de la naturaleza en ellos mismos. Este análisis permite recuperar la tesis del espectador ideal de Schlegel, pues “El coro es el espectador ideal en la medida en que es el único contemplador, el contemplador del mundo visionario del escenario” (Nietzsche, 2019, pág. 62). Esto se debe, como ya se señaló, a que el concepto de espectador del griego es muy diferente al contemporáneo, el coro como estadio primitivo de la tragedia funciona como otro tipo de espejo para el griego, en el que se contempla como una masa dionisiaca “el coro de sátiros es una visión de la masa dionisiaca, del mismo modo que el mundo a su vez no es sino una visión de este mismo coro de sátiros.” (Nietzsche, 2019, pág. 62). En este espejo el espectador griego es capaz de ver una realidad de sí mismo diferente a lo que contemplaba en el espejo transfigurador de sus criaturas olímpicas, la visión obtenida de esta experiencia produce otro ser humano y lo dota de la sensibilidad al sufrimiento que caracteriza al griego de esta época. “La fuerza de esta visión es tan intensa que hace que la mirada del espectador se embote y se vuelva insensible a la impresión de realidad, a los

hombres cultivados que ocupan la fila de asientos circundantes” (Nietzsche, 2019, pág. 62). El poeta tiene la capacidad de que el espectador transforme la visión de sí mismo y contemplarse como esta masa dionisiaca sensible al sufrimiento, debido a que tiene una concepción no estática del *ethos*, en contraposición a la que tiene el hombre moderno, pues “Para él, un carácter no es algo parecido a un conjunto de rasgos singulares seleccionados, sino una persona viva, que se impone a la vista con su presencia y que sólo se distingue de la visión análoga ofrecida por el pintor en que la figura no cesa en su empeño de seguir viviendo y actuando” (Nietzsche, 2019, págs. 62-63). Este *ethos* se encuentra en su creación poética, en tanto que ésta no se acerca a lo abstracto, sino a la realidad visible y existente, como se puede apreciar en el dramaturgo a través de la exaltación sensible de otros cuerpos, que define como el fenómeno dramático originario. El coro por medio del efecto dionisiaco que produce, tiene la función de introducir al espectador en la escena, primero haciéndolo parte de la comunidad “La excitación dionisiaca posee la capacidad de transmitir a toda una masa de gente el don artístico de verse envuelto en una procesión de espíritus y de saberse en comunión íntima con ella” (Nietzsche, 2019, pág. 63), esta comunión íntima se da gracias, a que según Nietzsche, el espectador por el estado de encantamiento puede verse transformado y entrar en otro personaje al olvidar su propia individualidad cultural “el coro ditirámico es un coro de transformados que han olvidado por completo su pasado civil, su posición social” (Nietzsche, 2019, pág. 63). De esta interpretación del sátiro y su sabiduría dionisiaca, se desprende la manera específica en la que el coro trágico es el origen de la tragedia, pues ésta es “un coro dionisiaco que se descarga repetidamente en un mundo apolíneo de imágenes” (Nietzsche, 2019, pág. 64). Así como en el análisis de la poesía lírica, en el que de la música origina un conjunto de imágenes, a las que el genio apolíneo con su creación poética intenta ordenar en expresiones simbólicas. Las imágenes que descarga el coro desembocarán en el drama, los personajes, el escenario.

Este fondo originario de la tragedia irradia esa visión del drama que es por completo apariencia onírica -y en esa medida, naturaleza épica-, pero que, por otra parte, en cuanto objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en el marco de la apariencia, sino, antes al contrario, el desgarramiento del individuo y su fusión con el Ser

originario. El drama es de este modo la encarnación apolínea de los conocimientos y efectos dionisiacos. (Nietzsche, 2019, pág. 64)

La realidad es la del coro, es la sabiduría dionisiaca con la que cuenta el sátiro o el ser humano transformado que lo lleva a abstenerse de actuar. El héroe de la escena que actúa es una descarga en imágenes ilusorias provocadas por el coro en el poeta. El héroe y el drama son la manifestación de la necesidad de hacer visible todo aquello originado por el coro. Esta es la razón del coro como fenómeno originario. La tragedia se divide entonces en dos mundos, el de la lírica dionisiaca del coro y el apolíneo mundo onírico de la escena, Dioniso como héroe épico del drama apolíneo.

Es momento de analizar el apolíneo mundo onírico de la escena, es decir, la descarga en imágenes del poeta que ha tenido contacto con la sabiduría dionisiaca. Nietzsche propone comenzar por el análisis del mito que se refleja en la escena trágica, pues como señala Snell en su estudio sobre el espíritu griego es lo que determina a la representación “La representación <<es>> para el actor y el espectador el acontecimiento mítico, aunque en cierto sentido no lo es, porque el público sabe que el papel del héroe es representado por tal o cual actor”. (Snell, 2019, pág. 184). Más allá de representar de manera verdadera o falsa los acontecimientos, se trataba de representar de manera más real al hombre, la luminosidad de esta representación es similar al efecto que provoca en el ser humano que mira directamente al sol, pues una vez que su mirada penetra en las entrañas de la realidad necesita curarse por medio de imágenes que funcionen paleativamente a nuestros ojos, como se puede ver en los héroes sofocleos y la claridad y precisión de sus actos.

Del mismo modo que cuando tras un denotado esfuerzo de mirar al sol de cara, nos apartamos, cegados, y tenemos manchas de colores oscuros que actúan, valga la imagen, a modo de fármacos para nuestros ojos, cabe decir, invirtiendo la analogía, que esas imágenes luminosas del héroe sofócleo (en una palabra, la cualidad apolínea de la máscara) son las creaciones necesarias de una mirada que penetra en la dimensión más íntima y terrible de la naturaleza: manchas resplandecientes, por retomar el símil, cuya función no es otra que curar la vista herida tras su contacto con una noche atroz. (Nietzsche, 2019, pág. 67).



Esta imagen es invocada por Nietzsche para comprender el concepto de serenidad griega que se ejemplifica en los héroes de las tragedias de Sófocles, como en el caso de Edipo, que es un nombre noble y sabio, cuyas acciones son causantes de todo un conjunto de desgracias que azotan Tebas, pero que terminan en la institución de todo un nuevo orden en términos morales, “por acción suya, cualquier ley, cualquier orden natural, incluso cualquier mundo moral, pueden irse a pique; esa acción superior, en realidad, es la que traza un círculo mágico de efectos susceptibles de fundar un nuevo mundo sobre las ruinas del ya viejo y derruido.” (Nietzsche, 2019, pág. 67). Estos efectos producen lo que se le conoce como serenidad griega, pues sus actos se justifican y generan placer con la edificación de un nuevo orden a pesar del horror que despierta en el griego que contempla las tragedias, “El placer genuinamente helénico que provoca esta resolución dialéctica es tan inmenso que un aura de altiva serenidad se cierne sobre la obra entera limando por doquier las aristas de las espantosas premisas del proceso.” (Nietzsche, 2019, pág. 68). Esto sucede por obra de la interpretación del poeta que pretende apaciguar el dolor provocado por la sabiduría dionisiaca “toda la interpretación del poeta no es más que una de esas imágenes luminosas que nos brinda el poder curativo de la naturaleza como defensa después de haber mirado el abismo” (Nietzsche, 2019, pág. 68). Un dolor en el que se sumerge, en el que parece no haber curación, tal como se puede ver en las palabras de Edipo.

¡Ay de mí! Soporto dolores sin cuento. Todo mi pueblo está enfermo y no existe el arma de la reflexión con la que uno se pueda defender. (Sófocles, 2006, pág. 170).

Nietzsche señala que lo que caracteriza el drama en que se ve envuelto el personaje de Edipo puede ser comprendido como una trinidad enigmática, que consiste en ser asesino del padre, esposo de su madre y quién resuelve los acertijos de la esfinge. Aquello que subyace a esta trinidad tiene sus raíces en una creencia popular de origen persa, que relaciona el incesto con la sabiduría, de manera más específica, se refiere a la sabiduría obtenida con la ruptura de las leyes de la individuación, a través de una transgresión de tal magnitud que obliga a la naturaleza a abandonar el escondite dentro lo más recóndito de sí misma, revelando sus secretos “aquel que por su saber precipita la naturaleza al abismo de su destrucción, también tiene necesariamente que padecer en sus propias carnes la aniquilación de sí misma” (Nietzsche, 2019, pág. 69). La enseñanza de los héroes de

Sófocles se constituye a través de una dinámica cuyo punto de origen es la actividad que se dirige hacia la pasividad, y aquello que se glorifica es esta pasividad con la que cierra su destino, como se puede ver en el siguiente fragmento de Edipo, en cuyo caso se presenta un lamento por todas las consecuencias de sus acciones, a tal grado de derivarlas de su existencia, fragmento que evoca a la sabiduría silénica que recitaba para los seres humanos que lo óptimo para ellos en primer lugar es no nacer y en segundo lugar morir pronto.

Edipo. - ¡Así perezca aquel, sea el que sea, que me tomó en los pastos desatando los crueles grilletes de mis pies, me liberó de la muerte y me salvó, porque no hizo nada de agradecer! Si hubiera muerte entonces, no habría dado lugar a semejante penalidad para mí y los míos.

Coro. – Incluso para mí hubiera sido mejor.

Edipo. – No hubiera llegado a ser asesino de mi padre, ni me habrían llamado los mortales esposo de la que nació. Ahora, en cambio, estoy desasistido de los dioses, soy hijo de impuros, tengo hijos comunes con aquella de la que yo mismo -¡desdichado!- nació. Y sí hay un mal aún mayor que el mal, ése le alcanzó a Edipo. (Sófocles, 2006, pág. 1350).

Posteriormente el elemento luminoso se manifiesta con sus poderes curativos a las heridas provocadas por la mirada al abismo en el acto final, en las últimas palabras del Corifeo que pretenden brindar al espectador un consuelo con la sentencia de que todo ser humano sea de la nobleza o no es alcanzado por las desgracias.

Corifeo. - ¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso. (Sófocles, 2006, pág. 1525)

En contraposición con el héroe de Sófocles, cuya acción se deriva en la glorificación de la pasividad y desemboca en la serenidad griega, puede ser localizada una gloria derivada de la actividad en la tragedia de Esquilo *Prometeo*, pues la transformación del destino está en manos del ser humano “alzándose hacia las alturas titánicas, el hombre conquista su cultura a la vez que obliga a los dioses a aliarse con él, toda vez que, gracias a la sabiduría de la que se ha apropiado, él tiene en sus manos la existencia y límite de esas divinidades.” (Nietzsche, 2019, pág. 70). En Esquilo de manera muy similar a

Anaximandro, se encuentra una idea determinante de *moira*, pues en esta simultaneidad del castigo de Prometeo y su prognosis del crepúsculo de los olímpicos reposa un orden, que es “la idea de una *moira* entronizada como justicia eterna sobre los distintos dioses y hombres” (Nietzsche, 2019, pág. 70). Esta confianza se expresa en Esquilo a quien Nietzsche nombra como el artista titánico. “El artista titánico abrigaba en su interior la orgullosa creencia de que él podía crear hombres o, cuando menos destruir a los dioses olímpicos.” (Nietzsche, 2019, pág. 70). Un continuo actuar hace posible desafiar las reglas establecidas con el objeto de ir más allá de sí mismos, es decir, a lo titánico, a pesar de las consecuencias que implican recibir un castigo del destino por desafiar las reglas celestiales.

Es perpetrando este sacrilegio como puede la humanidad, en el marco de sus capacidades, conquistar lo mejor y superior, aun asumiendo a su vez las posibles consecuencias, a saber, todo ese torrente de sufrimientos y tribulaciones que los ofendidos poderes celestiales infligen -y necesitan infligir- a esa estirpe humana de tan nobles aspiraciones. (Nietzsche, 2019, pág. 71).

Nietzsche señala que la importancia del mito prometeico para la cultura aria, es similar a la del mito del pecado original para la cultura semítica. Sin embargo, también puntualiza de manera enfática las diferencias existentes entre ambos; en el mito prometeico el sacrilegio significa la salvación de la humanidad, mientras que, en el mito de la caída la transgresión producto de la curiosidad es castigada. El pecado activo de Prometeo representa simultáneamente castigo y salvación, que conduce a un trasfondo ético donde se justifica la maldad en el ser humano a través de la culpa y el sufrimiento posterior a la acción, pero aquello que motiva la acción es el ser consciente de la desgracia que constituye a la esencia de las cosas, provocado por el encuentro entre lo que puede denominarse como -lo otro- y -lo humano-. Este trasfondo ético consolida un *ethos* que confronta a lo apolíneo y lo dionisiaco de una manera específica en los helenos, pues consiste en el sufrimiento provocado por la negación de lo apolíneo, es decir, el sacrilegio individual con la finalidad de acceder al orden de lo titánico, a la voluntad, a la cosa en sí, o a lo universal.

La comprensión de la desgracia inherente a la esencia última de las cosas (cuya interpretación el reflexivo ario no está dispuesto a abandonar), la contradicción existente en las entrañas del mundo, se presentan ante él como un revoltijo de diferentes mundos -un mundo divino y otro mundo humano, por ejemplo- que si bien, tomados individualmente

tiene sus derechos, confrontados el uno con el otro están condenados a sufrir por el hecho de su individuación. En su ímpetu heroico hacia lo universal, en sus tentativas para transgredir las fronteras de la individuación y querer unificarse en un solo ser en el mundo, el individuo ha de sufrir en sí mismo la contradicción originaria oculta en el fondo de las cosas; dicho de otro modo: comete sacrilegio y sufre. (Nietzsche, 2019, pág. 72).

El trasfondo mítico de este *ethos* configurado por la tragedia tiene como punto de origen el sufrimiento experimentado por la sabiduría dionisiaca, a tal grado de que Nietzsche señala que es este mismo dios el héroe que se presenta en el escenario. “Es una tradición incontestable aducir que en su forma más antigua la tragedia griega tuvo como único objeto los sufrimientos de Dioniso y que consecuentemente durante mucho tiempo no hubo otro héroe presente sobre el escenario” (Nietzsche, 2019, pág. 73). Si bien, en términos filológicos esta afirmación es problemática y explícitamente errada, sí se presta escucha más atenta al concepto de lo dionisiaco, podremos dar cuenta de que a lo que se refiere Nietzsche es algo muy diferente a las pretensiones filológicas. El héroe individual es Dioniso con la máscara de Apolo, por lo tanto, todos estos individuos adornados por la luminosidad heroica que tiene antecedentes en la poesía épica, -tales como son Prometeo, Edipo, Orestes o Antígona-, que bajo la apariencia de figuras heroicas entonan el mensaje de una idealidad, son representaciones del dios báquico.

todas las célebres figuras de la escena griega (Prometeo, Edipo, etc.) no son más que máscaras de ese héroe originario, Dioniso. El hecho de que detrás de estas máscaras se esconda una divinidad explica, entre otras razones, el carácter típicamente <<ideal>>, tan a menudo sorprendente, de esas famosas figuras del teatro griego. (Nietzsche, 2019, pág. 74).

Con el objeto de profundizar el análisis de la participación de este dios en la tragedia, Nietzsche define a Dioniso como la realidad que se manifiesta en formas determinadas por la voluntad individual en el héroe figurado por el impulso estético de lo apolíneo, pues su sufrimiento tiene como origen su individuación, es decir, la ilusión de que tiene la capacidad de actuar, así este principio estético es “el estado de individuación, en cuanto fuente y causa originaria de todo sufrimiento” (Nietzsche, 2019, pág. 75). Apolo es la causa del dolor y Dioniso el terreno donde acontece la herida, el origen o *Ursprung* de todo lo que acontece en la escena, que se manifiesta en los tres elementos que constituyen la doctrina mística de la tragedia, que consisten en “el conocimiento fundamental de la

unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación pueda romperse cual barrunto de una unidad restablecida.” (Nietzsche, 2019, pág. 75).

Este esquema construido sobre aquello que constituye lo trágico, que comienza en el conocimiento de la unidad de lo real, pasando por el principio de individuación como origen del sufrimiento culmina en una alegría cuya fundamentación es el arte como aquello que pueda reestablecer la unidad. Dicho esquema permite comprender cómo esta alegre esperanza es para Fink aquello que lo separa del pesimismo de Schopenhauer, pues en ella la vida es afirmada a través del arte, aceptando todo sufrimiento generado por la voluntad, “el sentimiento de lo trágico de la vida es más bien una afirmación de la vida, una jubilosa aceptación incluso de lo terrible y lo horroroso, de la muerte y la decadencia.” (Fink, 2019, pág. 25). Pues lo que en el mundo trágico subyace no es la esperanza por la sobrevivencia del individuo finito, sino de manera opuesta su aniquilación con el objeto de reafirmar la universalidad de la vida.

En un mundo trágico no hay redención como salvación de un ser finito en su finitud: lo único que hay ahí es la ley inapelable del hundimiento de todo aquello que se ha salido del fondo ontológico para entrar en la existencia individualizada, desgajándose del flujo de la vida universal. En la cosmovisión trágica se entrelazan la vida y la muerte, el auge y la decadencia de todo lo finito. (Fink, 2019, pág. 25).

En su trabajo sobre Nietzsche, Fink apunta que del conocimiento de este mundo sin redención para el individuo se desprende es un *pathos* trágico, donde subyace la idea de la unidad de lo real que constantemente construye figuras que en apariencia se desprenden de ella y de la misma manera aparental son aniquiladas.

La afirmación trágica incluso de la decadencia de la propia existencia, arraiga en el conocimiento básico de que todas las figuras finitas no son sino olas pasajeras en el gran torrente de vida, que la decadencia del existente finito no es la aniquilación total, sino el retorno al hogar del fondo vital del que ha salido todo lo individual. El *pathos* trágico se nutre de la conciencia de que <<todo es uno>>. [...] El *pathos* trágico sabe que el Hades y Dioniso son lo mismo. Nietzsche descubre en la tragedia griega la antítesis de figura y amorfa oleada vital, de *peras* y *apeiron*, de ente finito que, consagrado a la destrucción,

sucumbe regresando al fondo infinito que constantemente lanza figuras afuera. (Fink, 2019, pág. 26).

Este *pathos* trágico es un concepto histórico que constituye la época trágica y funciona como una directriz de la tragedia como obra de arte, haciendo visible la forma en que se instaure en términos morales como criterio de valoración.

En *El nacimiento de la tragedia* no solo desarrolla su concepción del mundo, sino que también establece un concepto rector de la cultura al mostrar al mundo griego de la <<época trágica>> en su fundamentación mítica, en la totalidad de su estilo artístico, en su productividad creadora, en el modo en que esa época se representa a sí misma en la obra de este *pathos* trágico, instaurando así un criterio de valoración. (Fink, 2019, pág. 57).

Este *pathos* que determina un *ethos* en la época de trágica de los griegos, como ya se señaló genera una alegría debido a que la vida es afirmada en términos ontológicos, pues a pesar de todo el tránsito que comienza en la unidad primordial originaria, recorre el sufrimiento generado por el principio apolíneo de la individuación a través del arte, pero específicamente en la música es que se hace posible plantear una alternativa al suicidio demostrando que la vida vale la pena ser vivida.

La alegría metafísica que invade al hombre trágico no es sino una traducción de la inconsciente e instintiva sabiduría trágica al lenguaje de la imagen: nos deleitamos en la destrucción del héroe, la más alta manifestación fenoménica de la voluntad, porque él no es, después de todo, más que mera apariencia, y porque la vida eterna de la voluntad ni siquiera es afectada por tal destrucción. Allí donde la tragedia proclama <<Creemos en la vida eterna>>, la música es la idea inmediata de esta vida. (Nietzsche, 2019, pág. 109).

## 5. El ethos socrático y la muerte de la tragedia como género literario. El nacimiento de la tragedia de la modernidad.

*¿Qué significado posee, justo en la mejor época, la más poderosa y más valiente de los griegos, el mito trágico? ¿Y el fenómeno monstruoso de lo dionisiaco? ¿Cuál es el significado de esta tragedia nacida de sus entrañas y, paralelamente, de aquello que causó su muerte: el socratismo de la moral, la dialéctica, la autosuficiencia y la serenidad del hombre teórico? ¿Cómo? ¿Acaso este socratismo no podría ser precisamente un signo de decadencia, de cansancio, de enfermedad, de instintos en proceso de descomposición anárquica? [...] Y por lo que respecta a la ciencia como tal, nuestra ciencia..., sí, ¿qué significado tendría en general, vista como síntoma de la vida toda la ciencia? ¿Para qué, o peor aún, de donde procede toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso el cientificismo no es otra cosa que miedo, una huida del pesimismo, un sutil modo de defenderse de... la verdad... y hablando moralmente, algo así como una cobardía y una insinceridad; hablando inmoralmente, una astucia? ¡Oh Sócrates, Sócrates! ¿Fue quizás este tu secreto? ¡Oh irónico misterioso! ¿Tal vez fue ésta tu ...ironía?*

*Friedrich Nietzsche.*

Gilles Deleuze, en su análisis conceptual de la obra de Nietzsche titulada *Nietzsche y la filosofía*, señala tres maneras en las que muere la tragedia “la primera vez muere debido a la dialéctica de Sócrates, en su muerte <<euripidiana>>. La segunda vez a causa del cristianismo y la tercera bajo los golpes juntos de la dialéctica moderna y de Wagner en persona.” (Deleuze, 2008, pág. 20). Sin embargo, es necesario destacar que aquello que origina la primera muerte de la tragedia constituye una actitud o una manera específica de estar en el mundo que constantemente se manifiesta para acometer el crimen. El presente apartado, continúa con el análisis de las tesis vertidas en *El nacimiento de la tragedia*, enfocándose particularmente en esta actitud, con el objeto de comprender la trascendencia de ésta, hasta generar su propia condición trágica en lo que se conoce como el mundo moderno.

La idea de la muerte de la tragedia proviene del comediógrafo Aristófanes en una comedia titulada *Las ranas*, lo que se representa en esta obra es la discusión entre Esquilo y Eurípides ante los ojos de Dioniso sobre el destino de Edipo, dicha discusión se efectúa con el objeto de demostrar quién es el maestro de la tragedia, aquel que ganara la discusión

sería rescatado del Hades y reivindicaría este género poético. Para Esquilo, todo proviene de las acciones perpetradas por Layo con anterioridad, mientras que para Eurípides son las propias acciones de Edipo aquellas que determinan su destino. El debate termina con un concurso de versos del que sale triunfador Esquilo, sin embargo, termina por señalar que el merecedor de su lugar es Sófocles.

Eurípides, es para Nietzsche aquel que condena la tragedia al suicidio, pues la despoja de aquellos elementos que constituían la sabiduría dionisiaca, pues la transformación revivida una y otra vez del ser humano en sátiro y la influencia del coro, paulatinamente fueron cediendo paso al discurso. “La mediocridad burguesa, en la que Eurípides depositó todas sus esperanzas, tomó la palabra después de que hasta la fecha el semi- dios en la tragedia y el sátiro embriagado el semi- hombre en la comedia habían dominado el tipo de discurso.” (Nietzsche, 2019, pág. 80). El despojo de estos elementos implicaba para el griego, según Nietzsche la renuncia a la inmortalidad, pues recordemos que la vida se afirma gracias a la sabiduría dionisiaca cuyo contenido brinda un consuelo metafísico a través de la reunificación que le transmite la sensación de que la vida es indestructible. “Más habiéndola abandonado, el heleno también había abandonado la creencia en su inmortalidad; no sólo había perdido la creencia en su pasado ideal, sino también en un futuro ideal.” (Nietzsche, 2019, pág. 80). Por esta razón, Nietzsche se pregunta a manera de lamento, en un primer momento por los alcances de la influencia del asesino de la tragedia “¿Qué fuerza tan poderosa tuvo que desviar a un artista tan espléndidamente dotado y tan prolífico a la hora de crear el camino sobre el que brillaba el sol de los nombres más granados de la poesía y el cielo despejado del favor popular?. (Nietzsche, 2019, pág. 82). Sin embargo, continúa Nietzsche de manera más específica, cómo si tuviera conciencia de que apunta a una persona en concreto. “¿Qué extraña consideración al espectador le condujo hacia el espectador? ¿Cómo pudo, a fuerza de estimar altamente a su público... despreciar a su público?” (Nietzsche, 2019, pág. 82).

En primer lugar, Nietzsche adjudica esta transformación en la tragedia a que Eurípides tenía una sensación de superioridad sobre su público y tenía como objetos satisfacer la necesidad estética de dos espectadores. El primero de estos espectadores es él mismo como pensador y no como artista, pues había sido un gran espectador de Esquilo y



Sófocles, y se percataba de la necesidad de hacer más entendible estas obras, no con la finalidad de llegar a la masa, sino que su verdadero objetivo último y real consistía en llegar al entendimiento. “Valorando el entendimiento como la genuina raíz de todo goce y actividad creativa, sintió la necesidad de preguntar y buscar en derredor suyo para saber si nadie pensaba lo mismo que él y confesaba a su vez su inconmensurabilidad.” (Nietzsche, 2019, pág. 83). Este objetivo se relaciona con el segundo espectador por el que se preocupa Eurípides, un espectador que “no comprendía la tragedia por esta razón tampoco la apreciaba”. (Nietzsche, 2019, pág. 83). Sin embargo, es importante señalar que aquello que Eurípides no comprendía en la tragedia de sus predecesores consistía en las razones por las que la tragedia de Esquilo era tan discordante e inconmensurable, su carácter dionisiaco, un elemento cuyo interlocutor no es la reflexión. “Ni siquiera la reflexión de los más lúcidos es capaz de echar abajo esas antiguas tradiciones populares, ese culto sagrado a Dioniso, una y otra vez renacido.” (Nietzsche, 2019, pág. 84).

Es posible comprender su tragedia titulada *Bacantes* como la metáfora del mismo Eurípides y su relación con la tragedia y particularmente sus elementos dionisiacos. En esta obra, Dioniso aparece como el enemigo que condena a todo el pueblo por negar su lugar como Dios. El dios báquico a manera de venganza hechiza bajo su influjo a las bacantes, Penteo, el soberano de Tebas, continúa sin reconocer a Dioniso como dios y las bacantes entre las que estaba incluida su madre terminan por descuartizarlo. El despojo de lo dionisiaco de la tragedia la condujo a un suicidio en circunstancias similares.

Esto es lo que nos cuenta un poeta que, plantando cara heroicamente a Dioniso a lo largo de toda su vida, terminó su carrera glorificando a su adversario y suicidándose de manera parecida a la de un hombre que, presa del vértigo, se arroja desde lo alto de una torre a fin de poner fin a su insoportable sensación de vértigo. (Nietzsche, 2019, pág. 84).

Esta tragedia es el testimonio de que el poeta se había retractado, pues pareciera que hacía prognosis del destino de su género literario, pero el daño ya estaba hecho, la influencia del desprecio por la sabiduría dionisiaca se había extendido por el helenismo, Eurípides es más bien un síntoma de una transformación cultural cuyo contenido era Sócrates.

Dioniso había sido expulsado de la escena trágica y, por cierto, por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. Y es que en cierto sentido Eurípides no era más que una máscara a través de la cual hablaba una divinidad, una divinidad que no era Dioniso o Apolo, sino un tipo de *daimon* recién nacido llamado Sócrates. He aquí la nueva oposición- lo dionisiaco contra los socrático- que hizo perecer a la obra artística de la tragedia griega. (Nietzsche, 2019, pág. 85).

Es entonces cuando Nietzsche se pregunta por los elementos socráticos que contienen la tragedia de Eurípides y por las razones que lo llevaron a despojar al escenario trágico de su fundamentación dionisiaca. Con la finalidad de responder estas cuestiones, abstrae los elementos dionisiacos, de lo que resulta la apolínea epopeya dramática “El poder de lo épico apolíneo es tan extraordinario que transforma ante nuestros ojos por arte de encantamiento hasta las cosas más terroríficas por medio del placer en la apariencia y de esa misma liberación en la apariencia.” (Nietzsche, 2019, pág. 86). Sin embargo, las imágenes de este género dramático edifican una barrera que le impiden tanto al creador como al espectador fusionarse y perderse en ellas como lo hacía la tragedia, por esa razón se restringe a la contemplación. “El creador de la epopeya dramática no puede fusionarse por completo en sus imágenes [...]: este se queda siempre, cual contemplador impassible, mirando con los ojos abiertos las imágenes que desfilan delante de él.” (Nietzsche, 2019, pág. 86). Este género poético terminó por ser un fracaso al intentar fundamentarse en lo apolíneo, cuya necesidad de realismo es similar a la del hombre positivista moderno que tiene el hambre de apropiarse pragmáticamente del objeto “en lugar de la contemplación apolínea, ideas frías y paradójicas; en lugar del embelesamiento dionisiaco, una exacerbación de las emociones; ideas y emociones imitados a decir verdad, de forma sobremanera realista” (Nietzsche, 2019, pág. 86). Este realismo estético, Nietzsche lo explica a través de un pasaje de Platón en el diálogo Ion, en la respuesta que da a Sócrates cuando éste interroga al rapsoda Ion por su sentir al momento de recitar los poemas épicos “En efecto, cuando yo recito algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón” (Platón, Diálogos Vol. I, 2008, pág. 535c). Este realismo es consecuencia de lo que denomina socratismo estético, cuya sentencia dicta “Todo lo que es bello ha de ser inteligible”, sentencia que se desprende de la identidad socrática entre conocimiento y virtud.

El ejemplo de este socratismo estético en las tragedias de Eurípides al que acude Nietzsche, se ubica en los prólogos a sus obras, en dicha sección, el personaje relata y explica la lógica de los acontecimientos que rodean a la acción, pues cuando era espectador de las tragedias de Esquilo y Sófocles sentía la necesidad de una explicación. “Eurípides creía haber percibido como, durante esas primeras escenas el espectador se sentía invadido por una inquietud peculiar, preocupado como estaba por solucionar el cálculo de la historia preliminar, de tal modo que la belleza y el *pathos* de la exposición se desvanecían.” (Nietzsche, 2019, pág. 88). Otro recurso, más significativo que el prólogo en la tragedia de Eurípides es el final que otorgaba un terreno firme al espectador que pudiera sentirse confundido o desamparado, es la intervención divina bajo el nombre *deus ex machina*, dicho recurso es para Nietzsche análogo al recurso cartesiano que consiste en la función de la existencia divina en su esquema ontológico para rescatarlo de la duda que tanto le aterraba.

De manera similar a cómo Descartes solo pudo demostrar la realidad del mundo empírico apelando a la veracidad divina y a su incapacidad para mentir, con cierta frecuencia, una divinidad debía, por así decirlo, garantizar al público el desarrollo de la tragedia y disipar toda duda posible en torno a la realidad del mito. Esta misma verdad divina fue requerida de nuevo por Eurípides al final de su drama para asegurar al público el destino futuro de sus héroes; no otro es el papel reservado al famoso *deus ex machina*. Entre la mirada épica retrospectiva y la mirada épica proyectiva yace el presente lírico, dramático, el <<drama>> en sentido estricto. (Nietzsche, 2019, pág. 88).

La necesidad de Eurípides de introducir un elemento divino que ordene lo caótico proviene de la influencia de Anaxágoras y su *nous*, que opera como la causalidad metafísica en términos ontológicos y trágicos, que es para Nietzsche un rasgo característico de la sobriedad. “Y del mismo modo que Anaxágoras, con su concepto de *nous*, pasa por ser el primer filósofo sobrio en medio de la ebriedad general, así Eurípides pudo también comprender su posición respecto al resto de los creadores trágicos a la luz de semejante analogía.” (Nietzsche, 2019, pág. 88). La influencia de esta concepción es aquello que determina el *daimon* socrático, que invierte los papeles del instinto y la conciencia, “Mientras que, en todos los individuos verdaderamente productivos, el instinto es la fuerza afirmativa y creadora, y la conciencia la instancia disuasoria y crítica, en el caso de

Sócrates los papeles se invierten: el instinto es crítico, la conciencia, creadora.” (Nietzsche, 2019, pág. 92). Aquello que vio Sócrates en la tragedia, no fue otra cosa, sino la falta de continuidad lógica entre causa y efecto, una incapacidad de aceptar la irracionalidad que caracteriza a la existencia.

Este socratismo estético delineado por la identidad entre conocimiento y virtud ejerce una fuerte influencia en Platón, a tal grado que, según Nietzsche, fue obligado a quemar sus poemas. Si bien es conocida la concepción despectiva platónica sobre la poesía en *República*, tratada con anterioridad, Nietzsche hace énfasis en que su estilo estético de escritura dialógica señala otra cosa, que puede ser comprendido como un parricidio, de manera análoga a lo que representa Cristo para la moral judía, -como lo mencionará en sus tesis años más tarde Nietzsche en la *Genealogía de la moral*-.

Si la tragedia había terminado absorbiendo todos los géneros artísticos anteriores, lo mismo puede decirse, por utilizar una comparación marginal, del diálogo platónico, que, concebido como la mezcla de todos los estilos y formas existentes, báscula a acaballo entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, y, en esa medida infringe también el inveterado y riguroso canon de la forma lingüística unitaria. [...] El diálogo platónico fue, valga la comparación, la frágil embarcación que sirvió de tabla de salvación al naufragio de la poesía antigua y de todos sus hijos. (Nietzsche, 2019, pág. 95).

Platón aferra el arte a la dialéctica, intentando introducir concordancia entre la lógica y lo apolíneo como impulso estético, a través del constante debate dialógico, en el que el héroe socrático siempre resulta vencedor.

Sócrates, el héroe dialéctico en el drama apolíneo, evoca aquí la naturaleza análoga del héroe eurípideo, que se ve forzado a justificar sus acciones mediante argumentos y contra-argumentos, corriendo de este modo a menudo el riesgo de no suscitar en nosotros ningún efecto de compasión trágica. (Nietzsche, 2019, pág. 96).

El optimismo socrático representado en el héroe dialéctico termina por destruir el orden constitutivo que caracterizaba la visión discordante de la existencia en Esquilo y Anaximandro, a través de una forzada conexión entre virtud y conocimiento.

Ahora el héroe dialéctico está obligado a convertirse en un ser dialéctico; ahora tiene que existir una unión necesariamente visible entre virtud, saber, fe y moral; ahora, la justicia

trascendental de Esquilo queda rebajada a ser un chato e impúdico por inicio de <<justicia poética>>, con su habitual *deus ex machina*. (Nietzsche, 2019, pág. 96)

Sin embargo, si nos preguntáramos por la manera en la que lo dionisiaco se manifestó de nuevo en Sócrates, Nietzsche acude a la figura del Sócrates musical del final de sus días como se retrata en el Fedón. En el caso de Platón, se podría ir incluso más allá del ámbito estilístico, como puede apreciarse en *Las leyes*, donde reivindica la importancia del arte y de Dioniso en la educación.

Los dioses, apiadándose del género humano que, por naturaleza esta sometido a tantas fatigas, dispusieron como descanso de sus penurias la alternancia de fiestas, y, para que recuperen su estado originario, les dieron a las Musas y a Apolo, el guía de las Musas, así como a Dioniso como compañero de sus festivales, y también la educación que se produce en las fiestas que celebran junto con los dioses. (Platón, Diálogos. Vol. VIII, 2008, pág. 653d).

Como se puede intuir desde la mención a Descartes, este *daimon* socrático ejerció una especial influencia en el mundo moderno, a tal grado que constantemente toda cultura occidental concibe a la cultura griega como el modelo a superar, y así liberarse de su yugo “Angustiadas bajo su influencia, casi todas las épocas y estadios culturales han tratado en mayor o menor medida liberarse del yugo de los griegos.” (Nietzsche, 2019, pág. 98). Este intento, sin embargo, como señala Nietzsche ha fracasado constantemente “Que lástima que nadie haya sido lo suficientemente afortunado como para encontrar la copa de cicuta capaz de acabar de golpe con una criatura de este tipo.” (Nietzsche, 2019, pág. 99). Esto se debe a la importancia de uno de sus frutos que denomina el hombre teórico, aquel que cuyo producto es la ciencia y el principio ilusorio de esperanza que motiva a actuar al hombre moderno.

El hombre teórico disfruta y se sacia con la visión del velo arrancado, no conociendo placer más grande que acometer, por sus propias fuerzas, el proceso de un desvelamiento afortunado y exitoso. No habría ciencia si ella solo tuviera que vérselas nada más que con esa única diosa desnuda. (Nietzsche, 2019, págs. 99-100).

El *deus ex machina* es aquello que sustituye el consuelo metafísico con el que la música abrigaba al griego horrorizado por la conciencia de su finitud, esta sensación se

extenderá hasta determinar la relación moderna que existe entre el ser humano y la ciencia, que se convertirá en su principio de esperanza y de salvación.

Un *deus ex machina* que no es sino el dios de las máquinas y los crisoles, en otras palabras, las fuerzas de las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado... fuerzas que llegan al extremo de creer, gracias a una vida conducida por la ciencia, que no sólo son capaces de corregir el mundo por medio del saber, sino también de confiar al hombre individual dentro del más asfixiante círculo de problemas solubles, un círculo desde el cual este hombre pueda decir a la vida: <<Te quiero, vale la pena conocerte>>. (Nietzsche, 2019, págs. 114-115).

Este hombre teórico determina una visión del mundo que constituye aquello que Nietzsche denomina la cultura alejandrina, de la que Sócrates es su arquetipo. “Todo nuestro mundo moderno está cautivo en la red de cultura alejandrina y no conduce otro ideal que el del hombre teórico, armado con las fuerzas cognoscitivas más poderosas y trabajador al servicio de la ciencia. Sócrates es el arquetipo y el padre fundador de este modelo.” (Nietzsche, 2019, págs. 114-115). Esto conduce a Rüdiger Safranski en su conocida biografía intelectual de Nietzsche a postular que las consecuencias de la influencia socrática constituyen un enfrentamiento con el mito, la religión y el arte cuya influencia ha trascendido hasta la época actual.

Nietzsche considera a Sócrates como un síntoma de un profundo cambio cultural, cuyas consecuencias perduran hasta hoy. La voluntad de saber, se sobrepone a los poderes vitales del mito, la religión y el arte. La vida humana se desgaja del oscuro fundamento del mundo en el que radican sus instintos y pasiones. Es como si el ser tuviese que justificarse ante la conciencia. La vida aspira a la luz, la dialéctica vence a la música oscura del destino. Despierta la esperanza optimista de que la vida puede corregirse, dirigirse y calcularse desde la conciencia. (Safranski, 2001, pág. 66)

De la misma manera que Safranski, Grave en su libro *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, postula que Sócrates es un recurso crítico cuyo objetivo es comprender una tendencia en la historia de la cultura. “Lo que nosotros vemos en el Sócrates de Nietzsche es un recurso crítico -criticable a su vez- que le permite a éste personalizar y concretizar una tendencia general de la cultura en aquel.” (Grave, 2013, pág. 54). Esta tendencia cultural va más allá de las simples pretensiones del sujeto cognoscente, pues en

realidad lo que se manifiesta es la necesidad de trascender la naturaleza con el objeto de someterla sus fines.

El hombre teórico está poseído por la ambición no sólo de conocer sino, sobre todo, por la de corregir el devenir natural. Esta corrección está posibilitada por una consideración del pensamiento susceptible de trascender la contemplación y relacionarse instrumentalmente con la naturaleza. Ésta es una de las características más propias del pensamiento moderno y Nietzsche ve su origen en el pensamiento lógico inaugurado por Sócrates. El pensamiento lógico es concebido como pensamiento supeditado a la utilidad, aplicable, subordinado a fines: el sometimiento y curación de la naturaleza y de la propia vida humana. En suma, Nietzsche considera a Sócrates como la raíz más honda de la modernidad instrumental. (Grave, 2013, pág. 55).

Esta tendencia del hombre teórico, sin embargo, tiene límites de los cuáles él no es tan consciente, dichos límites constituyen el Ursprung de la tragedia del sujeto moderno, la cosa en sí, lo incondicionado o la voluntad, pueden ser el ejemplo en términos epistemológicos u ontológicos, pues aparecen como un obstáculo que hace retroceder al pensamiento, de la misma manera en la que las acciones del héroe trágico desembocan en desgracias al intentar acceder al orden de lo titánico. Ahora bien, cuando se intenta no sólo acceder, sino transgredir lo más íntimo de dicho orden con el objeto de manipularlo, otro tipo de entramado trágico puede ser la consecuencia. Particularmente la condición trágica de la modernidad parece encontrarse inscrita, como todo lo trágico, en una circularidad específica, pues el hombre teórico, que origina al hombre moderno con pretensiones tanto cognoscentes como apropiativas de la otredad, es también el hombre capitalista, que en su desmesura de la medida ya sea desatada por una lógica de consumo y producción insaciables, se verá tarde o temprano castigada por la catástrofe, sólo que esta vez, no necesariamente sus acciones le inmortalicen, sino que el límite con el que se tope, al ser él mismo y no tenga la posibilidad de negarse, abra otra posibilidad dentro del círculo que le horrorice, cuya única solución propuesta por Nietzsche, sea el conocimiento trágico, donde la experiencia estética como resguardo o morada funcione como único paliativo posible.

Mas ahora es el momento en el que la ciencia, aguijoneada por el poder de su ilusión, se precipita sin freno hasta sus límites; contra ellos se estrella el optimismo en la esencia de la lógica. Pues el radio del círculo de la ciencia está compuesto de infinitos puntos, de manera

que mientras no tengamos manera de medir cómo este círculo podría ser medido por completo, el hombre noble y mejor dotado no puede menos de toparse, hacia el ecuador de su existencia, con tales puntos limítrofes del radio quedando absorto ante lo inexplicable. Cuando él aquí, para horror suyo, observa como la lógica se enrolla sobre sí misma sobre sus límites y termina mordiendo su propia cola, irrumpe una nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, el cual, para ser soportado, precisa del arte como protección y fármaco. (Nietzsche, 2019, pág. 103).

Si se quiere comprender como se constituye la circularidad trágica en el hombre teórico de la modernidad y como se origina, dirigir su mirada al capítulo inicial de esta investigación y continuar hasta llegar de nuevo hasta este punto, en caso de ser necesario repetir el proceso.





### **Capítulo III. *Ethos* histórico y *Trauerspiel*. Elementos para la comprensión de una modernidad luctuosa a partir de Walter Benjamin.**

#### **1. Luto, tiempo histórico y lenguaje. La génesis de El origen del *Trauerspiel* alemán.**

*La historia adquiere significado en el lenguaje humano, el cual se congela en el significado; la tragicidad amenaza, y el hombre sólo es conservado al sentimiento convirtiéndose en rey: símbolo en tanto que portador de esa corona. En tan excelso símbolo, la naturaleza del Trauerspiel es sólo un fragmento, mientras que lo luctuoso llena el mundo sensible, en el que la naturaleza y el lenguaje se encuentran.*

Walter Benjamin.

La muerte es probablemente la consecuencia ontológica que manifiesta la trágica irreconcilabilidad entre la unidad de lo real y la individualidad, pues pareciera cómo si el individuo gozara únicamente de cierto permiso temporal, y en el momento de expiración de éste, su individualidad se desvanece y retorna al indiferente proceder de la lógica de la existencia. Además, constantemente se sitúa en el terreno de lo innominado, pues el lenguaje en diversos contextos no cuenta con los términos que permitan describir tanto las experiencias como los sentimientos que le acompañan. Dentro de las escasas nociones con las que se cuenta para describir o explicar este tipo de experiencias, se tiene a disposición aquella que delimita el contorno de lo que conocemos como el luto o lo luctuoso. Dicho término pretende enmarcar dentro de sus límites conceptuales un sentimiento que genera un impacto en la vida y obra de quién lo padece, tanto en el artista, como en el filósofo o cualquier ser humano. Pues este sentimiento es un punto de inflexión, al ser causa de incertidumbre en el que el ser humano padece de angustia y sufrimiento por quienes han partido. En el caso de Walter Benjamin, una muerte que impactará de manera determinante tanto en su vida como en su obra, es la de su amigo Fritz Heinle, un poeta con el que tiene constantes discusiones en un círculo de estudios, que como señala Bruno Tackels en su biografía titulada “Walter Benjamin. Una vida en los textos” es más bien una comunidad espiritual, “Las relaciones que mantiene con este hombre exceden de lejos la pura amistad. Encarnan y realizan de hecho una verdadera comunidad espiritual” (Tackels, 2009, pág. 67). Una relación compleja que en palabras de Benjamin podría ser interpretada a la luz de los acontecimientos como lúgubramente profética, como puede leerse en una carta dirigida

a Carla Seligson, -de quién Benjamin estaba enamorado-, hermana de Rika que se había comprometido con Heinle.

Él se enfrentaba a mí en nombre del amor y yo me oponía a través del símbolo. Ya puede entender la simplicidad y la plenitud de esta relación para nosotros, por ambas partes. Llegó el momento en que los dos nos confesamos que nos estábamos enfrentando al destino: cualquiera de los dispondría ocupar el lugar del otro. (Tackels, 2009, pág. 67)

Heinle, se suicida con su pareja el 8 de junio de 1914 y probablemente el sentimiento de luto generado por ese acontecimiento, fue el que delineó el camino de Benjamin hacia lo que se conoce como *Trauerspiel*, conjunto de obras alemanas del siglo XVII cuyo término se traduce como drama luctuoso o drama fúnebre, provenientes del periodo barroco y escritas por los dramaturgos Daniel Casper von Lohenstein y Andreas Gryphius. Aquello que caracteriza a estos dramas, como lo señalan Howard Eiland y Michael Jennings en la biografía de Benjamin, es que a diferencia de la tragedia clásica de la que se derivan, estos dramas pretenden presentar un espectáculo del sufrimiento o de la pena. “Although the form was loosely derived from classical tragedy, the fall of its protagonist not the elevated pathos of the tragic protagonist’s struggle against his or her fate, but kind of spectacle of sorrow.”<sup>21</sup> (Eiland & Jennings, 2014, pág. 183). De hecho, dicho trabajo biográfico, también menciona que Benjamin denomina a estos dramas, como las obras de quienes lloran por el luto. “Benjamin himself would later describe the play of mourning as ‘the play before those who mourn’”<sup>22</sup>. (Eiland & Jennings, 2014, pág. 183).

*El origen del Trauerspiel alemán* es un trabajo publicado en 1928 por Benjamin para obtener su Habilitación en la cátedra de Historia de la literatura alemana moderna en la Universidad de Frankfurt, que se pregunta por las circunstancias que originaron la producción de estos dramas en la modernidad barroca alemana del siglo XVII. El presente capítulo de la investigación, centrará su mirada en el análisis de esta obra, partiendo de las condiciones en que fue escrita, posteriormente haciendo un análisis de diversas categorías en su prólogo epistemo-crítico, además de la confrontación con los análisis previos de lo

---

<sup>21</sup> Aunque la forma se derivó libremente de la tragedia clásica, la caída de su protagonista, no es el *pathos* elevado de lucha del protagonista trágico contra su destino, sino una especie de espectáculo del dolor. (Traducción del autor).

<sup>22</sup> El mismo Benjamin, describirá más tarde el drama del luto o del duelo, cómo “el drama de aquellos antes del luto o el duelo”. (Traducción del autor).

trágico a partir del concepto de *ethos* histórico, especialmente con la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y concluye con el análisis de la relevancia de la categoría de la alegoría frente a la de símbolo.

Dicha obra hace su acto de apertura con las palabras “Proyectado en 1916. Redactado en 1925. Entonces como hoy, dedicado a mi esposa” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 217). Esta proyección previa se refiere a dos ensayos elaborados en 1916 que Benjamin no publicó, el primero titulado *Trauerspiel y tragedia*, y el segundo *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*. Estos ensayos, contemporáneos al escrito sobre los poemas de Hölderlin, cuya finalidad consiste en establecer distinciones entre ambos géneros dramáticos, como señala Tackels al respecto de éste, manifestarán ya las preocupaciones esenciales que recorrerán toda la obra de Benjamin, “El ensayo sobre Friedrich Hölderlin es el primero de una larga serie que mantiene en conjunto una triple exigencia, habitualmente concebida de manera separada: una filosofía activa de la historia, una teoría renovada del lenguaje y una crítica concreta de las obras” (Tackels, 2009, pág. 78).

Benjamin comienza el ensayo *Trauerspiel y tragedia* con una afirmación contundente sobre la relación que mantiene lo trágico y la historia, de acuerdo con él, dicha relación es de tal magnitud que postula la jerarquía del ámbito histórico sobre el artístico para la comprensión de lo trágico. “Tal vez, la profunda comprensión de lo trágico no deba partir del arte, sino de la historia. O al menos hay que presumir que lo trágico marca un límite del reino del arte, no menos que del ámbito propio de la historia”. (Benjamin, *Trauerspiel y tragedia*, 2007, pág. 137). Para fundamentar esta afirmación Benjamin acude a cierta comprensión de la temporalidad, particularmente en la manera en que se establece una conexión necesaria en el conjunto de acciones de los grandes individuos de la historia, y como conclusión dicha concatenación desemboca en la tragicidad, por esta razón señala que “en el arte la grandeza histórica sólo se puede configurar trágicamente” (Benjamin, *Trauerspiel y tragedia*, 2007, pág. 138) . Para explicar la manera en que para dicha conexión temporal es ineludible un destino trágico, Benjamin propone la distinción entre diversas formas de temporalidad, en primer lugar, establece que el tiempo histórico al ser infinito camina en múltiples direcciones, por lo que no funciona para comprender algún

acontecimiento empírico, pues para delimitar este tipo de acontecimientos, se requiere de otra manera de comprender el tiempo como una forma no consumada que busca comprender las transformaciones en el ámbito de la mecánica. El tiempo histórico no puede medir ningún acontecimiento empírico concreto porque los acontecimientos vistos desde la historia son ideas, que están empíricamente indeterminadas, como la idea de los grandes acontecimientos o los grandes personajes de la historia. Por ejemplo, en la biblia, la idea histórica dominante es la del tiempo divinamente consumado que se le conoce como tiempo mesiánico, mientras que el tiempo histórico consumado individual es lo que determina a el tiempo trágico.

En este ensayo Benjamin centrará su mirada en la relación con el tiempo histórico que tienen la tragedia y el *Trauerspiel*, pues la posición ante esta idea de temporalidad es aquello que distingue estos géneros dramáticos. El tiempo trágico es el históricamente consumado de manera individual es el que delimita el contorno del tiempo del héroe -que es un individuo- y su influencia, pues cómo se ha señalado en diversas reflexiones sobre lo trágico, ya sea la Hölderlin, Hegel, o incluso Nietzsche, aquello que se castiga o perece es la individualidad que no puede subsistir, que es abrumada y que no puede contener el Ser, una ley divina o la sabiduría dionisiaca. La manera de aparecer de la muerte en la tragedia es de una irónica inmortalidad, donde la culpa inmortaliza, y el tiempo individual se consume, por eso señalará que “el héroe muere de inmortalidad” (Benjamin, *Trauerspiel y tragedia*, 2007, pág. 138), este tiempo traza el contorno circular de la actividad o pasividad del héroe individual. El círculo se cierra con el castigo a la pasividad ya sea provocado por sus sueños o su arrogancia, o al acto que retrasa, o en su decisión, -además Benjamin puntualiza que la tragedia antigua se fundamenta en el destino trágico, mientras que Shakespeare en el héroe y la acción trágica-. La muerte trágica es para Benjamin una irónica inmortalidad, generada por la culpa de la individualidad que determina la conexión entre historia y tragicidad.

Si el enredo trágico se presenta de repente e incomprensiblemente y si el menor traspié se encamina a la culpa, si el menor error o también el azar más improbable provocan la muerte, si las palabras de reconciliación, en apariencia, al alcance de cualquiera, no son pronunciadas, todo ello se debe a esa influencia peculiar que ejerce el tiempo del héroe

sobre el entero acontecer, dado que el tiempo consumado todo cuanto acontece es función suya. (Benjamin, *Trauerspiel* y tragedia, 2007, pág. 139).

La muerte en el *Trauerspiel* se presenta de manera diferente, pues no está determinada por el tiempo individual, no es una transición de la vida a otro género inmortalizándola, Benjamin compara el proceder del *Trauerspiel* con la figura matemática de la hipérbola, pues sus ramas tienden a lo infinito, donde no hay consumación, “ahí está en vigor la ley propia de una vida superior en el espacio limitado de lo que es la existencia terrena, y así todos actúan hasta el momento en que la muerte para proseguir en otro mundo la repetición a mayor escala de dicha obra.” (Benjamin, *Trauerspiel* y tragedia, 2007, pág. 140). Es una repetición que funciona como soporte de el *Trauerspiel*, ya que los acontecido funciona únicamente como alegoría de otra obra y la muerte funciona como el traslado de una a otra. “Precisamente en esa repetición se fundamenta la ley del *Trauerspiel*. Sus acontecimientos son tan sólo como meros esquemas alegóricos, reflejos metafóricos de lo que es otra obra. Una a la cual la muerte nos impulsa.” (Benjamin, *Trauerspiel* y tragedia, 2007, pág. 140). Esto se debe a que su temporalidad no se encuentra consumada, de hecho, para Benjamin, el *Trauerspiel* es una forma intermedia entre el tiempo consumado y la generalidad histórica, forma que no es mítica, como lo es en la tragedia, sino fantasmagórica. En esta forma se separa lo significativo del significado, es decir, la imagen del reflejo. “Con ello, el *Trauerspiel* no es la imagen de una vida superior, sino sólo uno entre dos reflejos, y por lo mismo su continuación no es menos espectral de lo que él es. Los muertos se convierten en fantasmas.” (Benjamin, *Trauerspiel* y tragedia, 2007, pág. 140). Lo repetible de sus situaciones le impide cerrarse como la forma trágica como lo haría la culpa y la inmortalidad que le otorga grandeza al héroe, no tiene formas cerradas, no hay resolución, Benjamin cierra este ensayo con la hipótesis de que el *Trauerspiel* continúa su camino en la música trasladando la temporalidad dramática a ésta. “tal vez, el *Trauerspiel* marque lo que es la transición desde el tiempo dramático al tiempo de la música, de igual manera que la tragedia marca la transición del tiempo histórico al tiempo dramático. (Benjamin, *Trauerspiel* y tragedia, 2007, pág. 141).

En el ensayo titulado *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, de la misma manera que el ensayo anterior, tiene como punto de partida del análisis de los alcances de la categoría de lo trágico, la manera en que ésta sobrepasa los límites del

ámbito estético, tratando específicamente su relación con el lenguaje y estableciendo un campo de influencia aún más determinante que en la historia, pues para Benjamin, lo trágico en el lenguaje parece ser en términos esenciales la condición existencial de la comunicabilidad. “Lo trágico no sólo existe exclusivamente en el ámbito del lenguaje dramático humano, sino que incluso es, originalmente, la única forma propia de interlocución humana. Es decir: no hay tragicidad más que en la interlocución entre los hombres, y no hay otra forma de interlocución que la forma trágica.” (Benjamin, *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, 2007, pág. 141).

Para comprender esta condición trágica del lenguaje, es relevante dirigir la mirada a otro ensayo redactado meses más tarde que los concernientes a la distinción entre la tragedia y el *Trauerspiel*, donde Benjamin expone con mayor claridad su teoría del lenguaje, titulado *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. La reflexión parte de que el lenguaje en primer lugar, es la expresión de la comunicación de los contenidos espirituales, tanto del ser humano, como de todo lo existente, además de que el lenguaje de la palabra es únicamente una expresión particular del ser humano entre otras, como lo puede ser la musical, o la técnica. Esto implica, que todo aquello expresado en el lenguaje tiene un contenido inmediato, que es un “ser” o dicho de otra manera “existir” espiritual, por esta razón, Benjamin, postula que la teoría del lenguaje tiene que centrar su mirada en la distinción entre el ser espiritual y el ser lingüístico. El lenguaje entonces comunica el ser espiritual, se comunica en él y no por medio de él, “El ser espiritual es tan sólo idéntico al lingüístico en la medida que es comunicable. Lo que en su ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico.” (Benjamin, *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, 2007, pág. 146). Una distinción similar a la condición trágica contenida en el esquema conceptual kantiano fenómeno y cosa en sí.

El lenguaje entonces responde a cierta circularidad, que consiste en que, como señala Benjamin “Cada lenguaje se comunica a sí mismo” (Benjamin, *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, 2007, pág. 146). Afirmación que podría parecer una tautología, sin embargo, no lo es, pues la comunicabilidad de manera inmediata del ser espiritual es el lenguaje como lo menciona más adelante “el lenguaje se comunica en sí mismo” (Benjamin, *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, 2007,

pág. 147). Esta inmediatez en la que se comunica el lenguaje es infinita al expresar los contenidos espirituales. En el ser humano lo peculiar de su comunicabilidad, o su ser lingüístico consiste en la capacidad de otorgar de un nombre a las cosas, diríamos pues que es su diferencia específica con otros seres lingüísticos. Además, también puntualiza que uno de los grandes problemas de la teoría del lenguaje radica en postular la falsa identidad entre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje denominador del ser humano. Esto quiere decir que todo aquello que tiene nominalidad es porque el ser humano lo ha dotado de comunicabilidad para sí mismo, y es por eso que los nombres es el lugar en el que el ser humano se comunica y no mediante él. El nombre entonces es el portador del ser espiritual del ser humano, donde se expresa el lenguaje en cuanto tal, que en el ser humano se expresa el lenguaje puro de las cosas en el momento en el que da nombre. Las cosas tienen un modo de expresión diferente, una manera muda, pues se les ha negado el sonido, éstas se comunican en su materialidad, mientras que el ser humano en la inmaterialidad. Con el objeto de ilustrar estas distinciones que componen la teoría del lenguaje, Benjamin acude a los primeros capítulos del Génesis de la biblia, como el poder de Dios para nombrar es creador, así como lo sería el del lenguaje en cuanto tal, y el nombrar del ser humano es para conocer lo creado por Dios.

El acto creador comienza de hecho con la omnipotencia creadora del lenguaje, y al final el lenguaje se anexiona (por así decir) lo creado, a saber, le da nombre. Así pues, el lenguaje es creador y consumidor, es palabra y nombre. En Dios el nombre es creador porque es palabra, y la palabra de Dios es a su vez concededora, sin duda porque es nombre. <<Vio entonces Dios cuanto había hecho y todo era muy bueno>>, es decir Dios lo conoció mediante el nombre. Y esto es así porque la relación absoluta entre el hombre y el conocimiento tan sólo se da en Dios; tan sólo ahí en el nombre (que en su interior es idéntico a la palabra creadora) es medio puro del conocimiento. Es decir, que Dios hizo las cosas como cognoscibles en sus nombres. Y el hombre por su parte les da nombre en virtud del conocimiento. (Benjamin, Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre, 2007, pág. 153).

En este sentido, podríamos hablar de dos niveles del lenguaje, en primer lugar, el lenguaje de las cosas, el lenguaje divino, o el lenguaje en cuanto tal, y el lenguaje del ser humano que es aquel que tiene la capacidad de dar nombres, por esta razón, la función del



traductor consiste en el traslado del lenguaje de lo innominado en el nombre. Por lo tanto, cuando el ser humano se comunica con el lenguaje en cuanto tal y lo transfiere al ámbito sonoro de la palabra y el nombre es que lleva a cabo la tarea del traductor. Sin embargo, existen cosas del lenguaje en cuanto tal, a las que el ser humano no tiene acceso, o mejor dicho, que es incapaz de traducir, como el conocimiento del bien y del mal, que es lo que desemboca en el pecado original, y que posteriormente construiría otro camino en el pecado de la Torre de Babel, que culminaría en otro nivel del lenguaje en el que se manifiestan la pluralidad de las lenguas humanas. Así se genera una doble separación del lenguaje humano, por un lado, con la naturaleza, que según Benjamin, entristece y enmudece y es lo que llamamos lo incognoscible o cosa en sí, y por otro, entre seres humanos cuya multiplicidad de lenguajes se manifiesta en una sobredeterminación, que además constituye de manea esencial la relación trágica entre los lenguajes humanos.

En la relación de las lenguas humanas respecto del lenguaje de las cosas hay algo que se puede calificar, por aproximación, de <<sobredeterminación>>: la cual es sin duda el fundamento lingüístico más hondo de la tristeza (desde el punto de vista de la cosa) del enmudecimiento. La sobredeterminación, como esencia lingüística de lo triste, alude a otro aspecto capital del lenguaje: a la sobredeterminación que impera en la trágica relación entre las lenguas de los hombres. (Benjamin, Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre, 2007, pág. 160).

Entonces, sí el lenguaje humano se encuentra determinado por una condición trágica, esto implica que, aquellos dramas no trágicos escapan de la ley propia del lenguaje, circunstancia que generará el interés del filósofo alemán, pues en éstos “un sentimiento o una relación aparece en medio de un contexto lingüístico, aparece un cierto estadio lingüístico” (Benjamin, El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia, 2007, pág. 141). Una vez identificada la tragedia como la forma clásica pura, porque la interlocución en sus manifestaciones puras es trágica, un sentimiento como lo luctuoso, que como ya se señaló, caracteriza al Trauerspiel, es entendido por Benjamin como un sentimiento más allá de una ley, pues escapa tanto de la palabra dramática, como de la palabra en general, además para acentuar la distinción entre tragedia y *Trauerspiel*, señala que lo trágico, no es por excelencia lo luctuoso, pues este sentimiento se puede encontrar tanto como en un poema o la vida misma. Así que sí la tragedia y el lenguaje guardan una

identidad, Benjamin procede por preguntarse, por el origen del sentimiento puro de lo luctuoso dentro del lenguaje y dentro del arte. Esto es aquello que responde el *Trauerspiel*. La palabra pura es trágica porque la naturaleza es ya sacrificada por la individuación del lenguaje, es la queja de la naturaleza en símbolos, y esto también se encuentra en la tragedia moderna, por esta razón Benjamin señala que el principio lingüístico que determina al *Trauerspiel* es la palabra en transformación cuya referencia es la vida sentimental pura.

La palabra, en tanto que puro portador de su significado, es la palabra pura. Pero junto a ella hay otra que se transforma, que vira a partir del lugar de su origen en dirección a otro: su desembocadura. La palabra así en transformación es principio lingüístico que informa el *Trauerspiel*. Existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza y convertirse en sonido puro del sentimiento. Para esta palabra el lenguaje es tan sólo un estadio de paso en el ciclo de su transformación, y en esta palabra el *Trauerspiel* nos habla. (Benjamin, *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, 2007, pág. 142).

Además, Benjamin señala que, a consecuencia de esto, el *Trauerspiel* describe su camino desde el sonido natural, pasando por el lamento, hasta alcanzar la música, “en el *Trauerspiel* se descompone el sonido sinfónicamente, lo que es al mismo tiempo principio musical de su lenguaje y principio dramático de su disgregación en personajes. (Benjamin, *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, 2007, pág. 142). Esto no debe interpretarse como que *Trauerspiel*, después de recorrer el trayecto del lenguaje, su camino concluya en la música, como lo podría ser en la tragedia, lo que distingue al *Trauerspiel* de lo trágico consiste en una desviación que transcurre a la mitad de su trayecto, un freno que desencadena el luto.

en medio del camino, la naturaleza se ve traicionada por el lenguaje, y ese enorme freno que es el sentimiento, se convierte en luto. Así, con el doble sentido propio de la palabra, con su *significado*, la naturaleza queda paralizada, y mientras que la Creación desearía convertirse en pureza, el hombre se quedó con su corona. (Benjamin, *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, 2007, págs. 142-143).

Ese sería entonces el significado del rey y sus acciones políticas en el *Trauerspiel*, pues éstas son las que frenan la naturaleza que construye un mundo nuevo en a la palabra,

que denomina el mundo del significado y del tiempo histórico sin sentimiento. Pues la figura del rey mantiene un doble significado, un producto de la naturaleza como ser humano, y al ser rey es también un símbolo como significación política propia

la historia adquiere significado en el lenguaje humano, el cual se congela en el significado; la tragicidad amenaza y el hombre (la corona de la Creación) sólo es conservado al sentimiento convirtiéndose en rey: símbolo en tanto que portador de una corona. En tan excelso símbolo, la naturaleza del *Trauerspiel* es sólo un fragmento, mientras que lo luctuoso llena el mundo sensible, en el que la naturaleza y el lenguaje se encuentran”. (Benjamin, El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia, 2007, pág. 143).

Benjamin explica que los principios metafísicos de la repetición que serían el círculo y el dos, (pues hace referencia a la segunda vez que algo acontece), son aquellos que determinan en esencia el camino recorrido en el *Trauerspiel*, pues el círculo encuentra su fin en la música, el dos en la palabra y su significado, y al chocar ambos recorridos se “destruye la paz del anhelo profundo y difunde el luto por la naturaleza.” (Benjamin, El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia, 2007, pág. 143). Diríamos pues, que el conflicto entre significado y sonido en el *Trauerspiel* genera horror en la naturaleza debido a su espectralidad, la redención acontece en la música. En el teatro, el luto es sólo una nota entre los sentimientos del horror, lo cómico, etc, por eso no hay un *Trauerspiel* puro, que no tiene fundamento en el lenguaje real, sino en la conciencia de la unidad, parecida a la intuición intelectual.

El *Trauerspiel* no se basa en el lenguaje real, sino en la conciencia de la unidad del lenguaje mediante el sentimiento, la cual se despliega en la palabra. En medio de ese despliegue, el desorientado sentimiento pronuncia la queja de lo luctuoso. Pero ésta debe disolverse; sobre la base presupuesta de aquella unidad, pasa al lenguaje del sentimiento puro, es decir, a la música. Así, lo luctuoso se conjura y redime a sí mismo en el *Trauerspiel*. Esta tensión y solución del sentimiento en su propio ámbito es el teatro. (Benjamin, El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia, 2007, págs. 143-144).

Un ensayo de redacción previa a *El origen del Trauerspiel alemán*, redactado en 1923 titulado, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Marianne de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico* resulta de fundamental importancia para comprender las tesis vertidas en el trabajo destinado al fracaso para su Habilitación.

En este escrito Benjamin comienza por preguntarse por aquello que dota de originalidad a una obra, y cómo en los tiempos modernos el autor es obligado a alejarse de otras obras con el objeto de alcanzarla. Si el arte tiene su origen en aquello que imita, esto implica descartar por completo las demás obras literarias como objeto de imitación, pues estarían vetadas en el contexto contemporáneo hambriento de cierta originalidad. No es el caso de la tragedia antigua, por ejemplo, en el que las historias tienen como origen tanto la leyenda como el mito al ser aquello que imitan. En el caso del significado de la forma del drama histórico moderno lo que se intenta demostrar es “la exposición de la naturaleza que impregna las vicisitudes de lo histórico y que, finalmente triunfa en ellas. Pues el resultado del drama histórico es la naturaleza de los hombres, o mejor, la naturaleza de las cosas” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 253). En estos dramas, para Benjamin, la facticidad histórica se presenta como destino, que revela una relación entre la historia y la naturaleza, “donde hay destino, hay un trozo de historia que se ha convertido en naturaleza” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 253), además de que se hace patente la tarea del dramaturgo moderno que consiste en dar una explicación causal de aquello que acontece valiéndose en la fuente histórica, “al moderno dramaturgo se le presenta ya en calidad de configuración de ese destino la tarea de lograr que surja la necesaria totalidad de los detalles -y en concreto de los que son plausibles- que la fuente histórica le ofrece.” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 253). Este problema se le presentó al dramaturgo Friedrich Hebbel al desarrollar la historia de Herodes y Mariene cuyo resultado consistió en la fusión de dos maneras diferentes de comprender el destino, que Benjamin comprende como “desarrollar el destino a la manera propia de los modernos y juzgar el destino a la manera propia de los griegos.” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 254). A diferencia por ejemplo de la versión de Pedro Calderón de la Barca en su drama *El mayor monstruo, los celo*, que retrata la misma historia, pero donde se manifiesta su influencia barroca al presentar al destino como un juego, periodo en el que acontece una transformación en la figura retratada por los

dramas. “El Barroco es la época en que más se trató el tema de Herodes; tal vez pueda decirse que este tema se hallaba predestinado en cierto modo para ser cultivado en una época que abandonó el esquema de los dramas de mártires” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 257). Para Benjamin, no es extraño que aquello que fascinaba a la generación barroca del dramaturgo barroco Gryphius, era el horror y el sufrimiento provocado por los soberanos del siglo XVII.

el soberano del siglo XVII, que era la cumbre de la Creación, se enfurece al modo de un volcán y se destruye cabalmente a sí mismo con la entera corte que lo sigue. Tanto el teatro como la escultura disfrutaban así representando como el elevado soberano, sosteniendo dos niños en sus manos y a punto ya de destruirlos, cae víctima al fin de la locura. (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 257).

Otra circunstancia importante radica en que en el drama de Herodes es imposible hablar de que haya una culpa trágica, o de una reestructuración del mundo, por lo tanto, es necesario tratar las obras de Herodes, no como tragedias, ni como drama histórico sino como *Trauerspiel*.

El luto acompaña en esa obra al ocaso que sufre el noble esposo; luto que sería ilimitado si la intencionalidad que dijo Goethe que ha de resplandecer en toda obra de arte no se manifestara claramente en el curso de los acontecimientos con una intensidad que impide el luto. Se trata de un *Trauerspiel*, sin duda alguna, de una obra luctuosa teatral.” (Benjamin, *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico*, 2007, pág. 264).

El destino de *El origen del Trauerspiel alemán*, con elementos tanto trágicos como luctuosos, parece ser similar al de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, con respecto a las exigencias del ámbito académico moderno, pues nunca pudo obtener su Habilitación en Frankfurt, sin embargo, como se demostró en el capítulo anterior, este tipo de acontecimientos no expresa la riqueza del contenido de la teoría de las alegorías contenida en el trabajo de Benjamin.

Todo el trabajo de Benjamin en el *Origen del drama barroco alemán*, consiste en descubrir, en los numerosos dramas barrocos (*Trauerspiel*) del siglo XVII, los diferentes temas que componen una teoría de la alegoría (especialmente la ruina, el cadáver, la fragmentación, lo accesorio, la piedra, la tristeza, la melancolía, la calavera y la vanidad, el tetro de marionetas, etc.) (Tackels, 2009, pág. 136).

## 2. El prólogo epistemo-crítico. El método del fragmento y las constelaciones.

*Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas.*

*Walter Benjamin.*

El prólogo de una obra suele tener múltiples funciones y diversas maneras de manifestarse, la más común de estas consiste en realizar una presentación del panorama de los contenidos a tratar de una obra, sin embargo, también pueden explicar la manera en la que fue realizada, el contexto teórico y hacia quién va dirigida, el debate en el que se inserta, o hasta las motivaciones personales de un autor que la llevaron a su ejecución. En las tragedias griegas, por ejemplo, el prólogo explicaba el contexto y los acontecimientos que antecedieron a las acciones y situaciones que ocurren en la escena. Como se señaló en el capítulo anterior de la presente investigación, de acuerdo con Nietzsche, los prólogos de Eurípides que intentaban introducir toda una estructura racional a las tragedias fueron una de las causas que provocaron el suicidio de este género. En filosofía, uno de los casos *sui generis* podría ser el prólogo a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, que inicia por explicar lo contradictorio que puede ser que el contenido de un prólogo sea lo que se acaba de mencionar, y parte de su finalidad que consiste en que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia en tanto que *Wissenschaft*, haciendo un complejo recorrido que la distingue lo propuesto en ella de otros sistemas filosóficos. Otro prólogo peculiar es el de Georg Lukacs en *Historia y conciencia de clases* escrito en 1967, realizado posteriormente al rechazo de la obra por parte del marxismo ortodoxo y con el objeto de evitar cualquier tipo de persecución, exige al lector comprender las circunstancias en que fue elaborado, así como las aparentes confusiones que presenta. También considero necesario señalar la peculiaridad que tiene el prólogo a la *Contribución de la crítica de la economía política* de Marx, pues no es excepcional entre otros prólogos, pero sí en toda su obra, ya que es exclusivamente ahí donde expone sobre todo el proyecto de la Crítica de la economía política, además de ser el único espacio donde habla de sí mismo.

El prólogo de *El origen del Trauerspiel* alemán, al que adhiere la diferencia específica de epistemo-crítico, es también *sui-generis*, pues es un conjunto de tesis que funciona como armazón teórica o metodología propia basada en la singularidad de la obra de arte, además de ser una crítica a la epistemología que clasifica y esquematiza los géneros

artísticos y literarios cuyo resultado ha sido el desprecio y una interpretación errónea sobre las obras que se denominan *Trauerspiel*. Este rescate de la singularidad aparece ya en una reflexión de Goethe que Benjamin retoma como epígrafe para dicho prólogo.

Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados.

Aquello que Goethe está precisando de la ciencia es que en sus manifestaciones particulares se exprese su totalidad, como acontece en la obra de arte. El fragmento o el particular es una noción de suma relevancia para comprender tanto las tesis expresadas tanto en el prólogo epistemo-crítico como en el trabajo del *Trauerspiel* en general; incluso como señala Grave en su obra *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*, se podría decir que una parte importante de la obra y prosa de Benjamin se encuentra determinada por los resultados del conjunto de tesis que componen este prólogo, que también pueden comprenderse como una articulación de una metodología que permita hacer comprensible el trayecto del fragmento a la totalidad.

El pensamiento de Walter Benjamin se construye en la tensión irremediable entre el apego a las cosas singulares y la necesidad del mosaico ideal en el cual aquellas desemboquen y viertan sus sentidos. Su prosa -permanente encrucijada entre lo concreto y la idea- presenta los perfiles de una verdad, en lugar de debatirse entre los extremos sacrificando alguno de ellos, aspira a recogerlos aferrándose a ambos. (Grave, 2015, pág. 71).

El presente apartado de la investigación se enfocará en analizar la manera en que operan las tesis de dicha metodología. El primer tema en abordar que concierne a la primera tesis, es el de la exposición, de acuerdo con Benjamin, dicho problema es una constante en la escritura filosófica, debido a que en el momento en que se convierta en doctrina se detiene el camino recorrido por el pensamiento. Señala que el obstáculo de dicho camino, consiste en que constantemente se encuentra acompañado de un imprescindible esoterismo que le impide su acabamiento, algo que ignora cualquier pretensión sistemática. “En la medida en que es determinada por éste, la filosofía corre el riesgo de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos



conocimientos, como si aquella viniera volando de fuera”. (Benjamin, 2007, pág. 224). Con respecto a este esoterismo, es importante dirigir la mirada a la manera en que Susan Buck-Morss en su texto *Origen de la dialéctica negativa* refiere sobre este prólogo, pues lo comprende como “una teoría cognitiva de base kantiana, aunque influenciada por la cábala, que daba cuenta de la experiencia tanto filosófica como religiosa, objetivo que había sido suyo desde 1918.” (Buck-Morss, 2013, pág. 56).

El problema de la exposición es para Benjamin, en realidad el de la forma, problema al que la filosofía debe prestar atención si desea ser exposición de la verdad, con el objeto de plantear una solución, acude al concepto escolástico de tratado, cuyo método es la exposición como rodeo, que al mantenerse en constante movimiento implica una renuncia a un curso inamovible de su intencionalidad. A manera de símil, -como lo hace Benjamin constantemente-, con la finalidad de ejemplificar su manera de proceder, acude a una comparación de la permanencia del mosaico una vez que se va trozando con la consideración filosófica, pues “Ambos se componen de lo individual y disparejo; y nada podría enseñar más poderosamente la trascendente pujanza sea de la imagen sagrada, sea de la verdad”. (Benjamin, 2007, págs. 224-225). En el pensamiento, de acuerdo con Benjamin, esto acontece con los fragmentos, pues su valor es determinado por su indescifrable e inclasificable particularidad, además de ser aquello que determina el brillo de la exposición “El valor de los fragmentos del pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte” (Benjamin, 2007, pág. 225). Por lo tanto, cualquier pretensión de verdad exige un trabajo microscópico que dirija su mirada al detalle y su relación con el todo plástico, por esta razón, Benjamin enfatiza la afinidad entre el tratado escolástico y el mosaico en la Edad Media.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Como lo señala Richard Wolin, este acercamiento a la religión contribuirá para la restauración del concepto de crítica elaborado por Benjamin. “For if art concerns itself with life, if philosophy seeks out truth, and religion inquires into the meaning of God (or what is the same, the meaning of God for us: salvation), then criticism, beginning with art as its object and by way of mediation of philosophical insight, establishes the ultimate link with that realm with which mere life in its immediacy can have no contact: the realm of redeemed life.” (Wolin, 1994, pág. 31). “En tanto que al arte le concierne la vida, la filosofía investiga la verdad, y la religión indaga sobre el significado de Dios (o lo que es lo mismo, el significado de Dios para nosotros: la salvación), el criticismo, comenzando con el arte como su objeto y a través de la meditación

El segundo problema a tratar en el conjunto de tesis que componen el prólogo epistemo-crítico versa sobre la correspondencia entre el conocimiento y la verdad, este problema se desprende de una dificultad propia de la exposición en la forma tratado, pues de acuerdo con Benjamin, es una forma prosaica por nacimiento, que a diferencia de la palabra hablada que se apoya en gestos para mejorar su exposición, una prosaica sobriedad caracteriza su escritura con el objeto de obligar al lector a detenerse en cada frase para su comprensión como sujeto de contemplación, -tal como sucede en los textos del mismo Benjamin-. A esto, agrega el filósofo alemán que, como condición de posibilidad necesaria para que la exposición se afirme como método del tratado filosófico, esta forma prosaica debe ser contenido de expresión de las ideas. “Si la exposición quiere afirmarse como método propiamente dicho del tratado filosófico, sin duda debe ser exposición de las ideas”. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 225). Esto debido a que es particularmente en las ideas, pensadas como estructuras de verdad en las cuales se configura el orden de lo diverso, el espacio donde se manifiesta el problema de la correspondencia entre el conocimiento y la verdad, pues el carácter evanescente de la verdad que se representa en ellas, impide que pueda ser capturada por las proyecciones iniciales del conocimiento. “La verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento. Pero el conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que se ha de tomar posesión de él en la conciencia.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 225). La complicación consiste en que, en tanto que el conocimiento debe de poseer un contenido, precisamente en el momento de posesión pierde importancia la exposición. Sin embargo, la manera en que se resuelve ésta, es a través del método, pues de acuerdo con Benjamin, al tener como finalidad su objeto de posesión, es creador de éste mismo, y este objeto es la exposición de la verdad, si se comprende como forma, pero no una forma interior de la conciencia, sino de carácter ontológico, un ser, como se manifiesta en la teoría platónica de las ideas, que en su misma exposición como exposición de la verdad, se expresará constantemente la ausencia de correspondencia entre conocimiento y verdad.

---

filosófica, establece la última conexión con el reino con el que la mera vida en su inmediatez no puede tener contacto: el reino de la vida redimida. (traducción del autor).

El método, que para el conocimiento es un camino apto para obtener -aunque sea engendrándolo en la consciencia- el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma. Pero esta forma no pertenece a una conexión en la consciencia, como en el caso de la metodología del conocimiento, sino ya un ser. La tesis de que el objeto de conocimiento no coincide con la verdad aparecerá una y otra vez como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su origen, la teoría platónica de las ideas. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, págs. 225-226).

Una de las distinciones que manifiestan la imposibilidad de correspondencia entre conocimiento y verdad, radica en que el conocimiento puede ser cuestionado debido a que pertenece al ámbito de la individualidad y siempre es mediato, mientras que la verdad, al encontrarse esencialmente determinada se encuentra unificada, es inmediata y, por lo tanto, es imposible que sea cuestionada. Sí se retoma lo señalado con anterioridad, en torno al mosaico y la plasticidad, es decir, que el todo se expresa de manera total en cada una de sus partes, se tendría acceso a la totalidad en sus partes, es decir, aquello que puede ser cuestionado es la unidad del concepto, a través de sus partes, en cuanto se distingue la verdad y aquello que posibilita las conexiones del conocimiento, se manifiesta el alcance de las ideas con respecto a la verdad, definiéndolas como ser, atribuyéndoles un significado metafísico.

Mientras que el concepto surge de la espontaneidad el entendimiento, las ideas le están dadas a la observación. Las ideas son algo dado de antemano. Así, la distinción entre la verdad y la conexión del conocer define a la idea como ser. Éste es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En cuanto ser, verdad e idea cobran aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye expresamente. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 226).

Para explicar la manera en la que la distinción entre las conexiones del conocimiento y la verdad definen a la idea como ser de manera más precisa, Benjamin señala que el documento que funciona como testimonio es el diálogo platónico *El banquete*. Centra su mirada particularmente en dos aspectos del diálogo, el primero consiste en la relevancia de la relación de la verdad como contenido esencial de la belleza en el reino de las ideas, pues señala incluso que es indispensable tanto para la filosofía del arte como para el concepto de verdad, “Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad

con la belleza es no sólo uno de los requisitos primordiales para toda tentativa en la filosofía del arte, sino indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 226). De esta relación se desprende el segundo aspecto que consiste en que ésta se encuentra determinada por el contexto del diálogo platónico y la escala que propone de los deseos eróticos<sup>24</sup>, por lo tanto, la verdad es bella entre otras cosas, eros busca la belleza, y la verdad es belleza para el que busca las ideas, así como el cuerpo bello o los razonamientos bellos. “el ser humano es bello para el enamorado, aunque no lo es en sí; y ciertamente es así porque su cuerpo se expone en un orden superior al de lo bello. Así sucede también a la verdad, que es no tanto bella en sí como para el que la busca.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 227). Es decir, pensando en la doctrina platónica de las ideas, nunca se puede separar la belleza de la verdad, es un momento expositivo cuya pretensión es la verdad como exposición, y que resguarda a la belleza en términos generales. “La esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no puede ser derogado. En la verdad ese momento expositivo es el refugio de la belleza en general”. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 227). Sin embargo, lo bello no puede abandonar el ámbito de la apariencia en tanto que sea reconocido así, pues este aparentar es la estrategia de seducción, que provoca que el intelectual la persiga, sin embargo, en cuanto se manifiesta como verdad, la sigue el enamorado que se percata de la justicia que le hace la verdad a lo bello.

Su aparentar, que seduce en tanto no quiere más que aparentar, provoca la persecución del entendimiento y deja que se reconozca su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad. Así, Eros la sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como enamorado; de modo que la belleza, por mor de su apariencia, siempre huye de dos: por temor del intelectual, y por angustia del enamorado. Y sólo éste puede atestiguar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 227).

La interrogante esencial del banquete es entonces aquella que se pregunta si la verdad tiene la capacidad de hacerle justicia a lo bello cuando ésta se expone en las ideas,

---

<sup>24</sup> La exposición de la escala de los deseos puede encontrarse en (Platón, Diálogos Vol. IV, 2008, págs. 204c-206a).

pues de acuerdo con Platón, su trabajo consiste en otorgarle ser a lo bello, lo que no se manifiesta en el desvelamiento de algo oculto, sino más bien lo que se muestra es el llamear del velo cuando contacta con las ideas, que sería su punto culminante o el límite con respecto a la posibilidad de alcanzar la verdad. Así, se manifiesta como evidencia de la ausencia de correspondencia entre el objeto de conocimiento y la verdad, sin embargo, es necesario comprender la validez de los sistemas, como los de Platón, Leibniz o Hegel, debido a que elaboran construcciones que no se fundamentan en lo empírico, sino en el mundo de las ideas, y la relevancia del esfuerzo de la exposición que concatenara el orden de las ideas con el orden de lo real como proyecto de descripción del mundo. “Cuanto más intensamente trataban los pensadores de trazar en ellas la imagen de lo real, tanto más ricamente tenían que configurar un orden conceptual que a ojos de intérpretes posteriores debía ser relevante del mundo de las ideas que en el fondo se buscaba.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 228). Para Benjamin, estas proyecciones descriptivas en el mundo de las ideas situaban al filósofo en un punto intermedio entre el artista y el investigador.

El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, ésta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él lo vincula con el filósofo el interés en la mera extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 228)

Dado que el artista en cada obra expone en un símil una imagen del mundo de las ideas y el investigador lo dispersa en el concepto, la tarea propia del filósofo o del concepto filosófico en el terreno de la exposición consiste en “Seccionar en contraposición con la cadena de la deducción; la tenacidad del tratado en contraposición con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos en contraposición con el universalismo superficial; la plenitud de la concisa positividad en contraposición de la polémica refutadora” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 228).

Para explicar el procedimiento de la división y la dispersión que lleva a cabo el concepto filosófico, con el objeto de que la verdad se exponga como unicidad, en primer lugar, Benjamin lo distingue del proceder deductivo de la ciencia, que ignora las rupturas o

uniformidades y las asocia con lo accidental, “uno de los rasgos menos filosóficos de aquella teoría de la ciencia que no parte de las disciplinas individuales sino de postulados supuestamente científicos es considerar esta incoherencia como accidental.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 229). A diferencia de este proceder, el concepto filosófico, necesariamente tiene que fundamentarse en el mundo de las ideas, como la estructura discontinua que caracteriza a la lógica, la ética o la estética que en su proceder rescatan el mundo fenoménico, pues “los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico bruto, con el que se mezcla la apariencia, en tanto que son salvados. Así se despojan de su unidad falsa para participar, divididos, de la auténtica unidad de la verdad.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 229). Esta división en elementos de los fenómenos los libera de una falsa unidad al subsumirse a los conceptos, que operan como mediadores, es decir como elemento de comunicación de los primeros con el ser de las ideas. De hecho, como señala, Grave, aquello que distingue a los conceptos de las ideas es su relación con los fenómenos, puesto que “El concepto subordina al fenómeno pero éste, en sí mismo, sigue siendo lo que era antes de la subordinación: mera facticidad” (Grave, 2015, pág. 78), y con respecto a la idea “El fenómeno sumido en la contemplación ingresa a la idea y se transfigura, se redime en tanto se convierte en lo que no era: totalidad singular” (Grave, 2015, pág. 78). Así, esta comunicación es la que posibilita la exposición de las ideas que es la auténtica tarea de la filosofía, “las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósmicos que se da en el concepto. Y en cuanto configuración de dichos elementos es como lo hacen ciertamente”. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 230).

La estructura de conceptos que funciona para exponer las ideas manifiesta la manera en la que ésta los configura, pues las ideas los dotan de objetividad y orden, por esta razón surge la pregunta de cómo se llega a los fenómenos, o para ser más precisos, de qué manera es que se configuran por las ideas. Para comenzar, es necesario partir de la distinción entre la idea y lo que se aprende de ella, para lo que Benjamin acude al siguiente símil, “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas.” (Benjamin, 2007, pág. 230). De acuerdo con la manera en la que se constituye una constelación, significa que las ideas no son conceptos, ni leyes de las cosas, tampoco que éstas funcionen para conocer los

fenómenos, ni que estos sean condición de posibilidad de la existencia de éstas, como ya se señaló, son estructuras de verdad en las que se configura el orden de lo diverso, y los fenómenos llegan a su máximo alcance, es decir, a su límite en cuanto a la exposición de las ideas en el concepto, pues “el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 230). El fenómeno en su diversidad determina al concepto al ser éste el límite de lo que se puede alcanzar en el mundo de las ideas, los fenómenos son los puntos que se pueden captar de las ideas y el concepto establece los límites salvándolos al iluminarlos.

Las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. Y, ciertamente, es en los extremos donde esos elementos, cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor precisión. La idea se parafrasea como conexión de lo extremo único con lo a él semejante. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, págs. 230-231).

De hecho, según Benjamin, la idea establece las conexiones entre los puntos divididos en las expresiones generales del lenguaje, pues las ideas manifiestan lo esencial en lo general. En tanto que lo empírico como los conceptos son extremos, las ideas aparecen cuando se juntan estos extremos, por esta dualidad denomina las ideas como madres faústicas, ya que no se expresan hasta que los fenómenos no las iluminan cuando son concentrados en ellas, y esto se hace hasta que el concepto agrupa los fenómenos en los conceptos y así, estos al salvar los fenómenos exponen las ideas.

Las ideas – o, en terminología de Goethe, más bien los ideales- son madres faústicas. Permanecen oscuras en tanto los fenómenos no se les declaran agrupándose a su alrededor. Pero la recolección de los fenómenos es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consume en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas, mediante una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 231).

Esto implica que las ideas no se encuentran dadas en el mundo fenoménico, por lo que se pregunta por la manera de ser dadas de éstas. En primer lugar, Benjamin descarta

que esto se dé a través de la intuición intelectual, pues la manera de manifestarse de la verdad no muestra relaciones intencionales<sup>25</sup>.

El objeto de conocimiento, en cuanto objeto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 231).

Al pertenecer al mundo de las ideas, el ser de la verdad, es distinto del mundo de los fenómenos, por lo tanto, es necesario que la verdad sea más consistente que el ser de las cosas, pero que sea igual de sencillo que éste. Aquello que separado de lo fenoménico y posee la misma fuerza es el ser del nombre, y es el que determina el darse de las ideas, por lo tanto, según Benjamin, éstas son un momento lingüístico al darse en las palabras “La idea es, en efecto un momento lingüístico, siendo ciertamente en la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cuál ésta es símbolo.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 232). En la percepción empírica las ideas son separadas y las dotan de un significado profano, el filósofo a través de la palabra y su exposición debe restaurar el carácter simbólico de la palabra, a través del recuerdo cómo se señalaba en la teoría platónica de la reminiscencia. Benjamin rescata la importancia del mito bíblico de Adán, pues en él acontece la percepción originaria de las palabras, en ésta se manifestaba la contemplación que permite el nombrar, pues la relación sonora que rescata la distancia -que es la que manifiesta la discontinuidad que implica la ausencia entre verdad y conocimiento- en el mundo de las ideas es para Benjamin la verdad, además, como señala Grave si el nombre manifiesta la esencia del fenómeno, salvarlo implica la labor del traductor, “Penetrar en el fenómeno para que la verdad se muestre es un ejercicio de traducción: contemplar la idea en la que los fenómenos se salvan significa descifrarlos encontrando su nombre; transformarlos en palabras.” (Grave, 2015, pág. 79). Por lo tanto, el traductor en

---

<sup>25</sup> Por esta razón señala Adorno, la ruptura de Benjamin, con la filosofía idealista, “En la poetología, el libro de Benjamin sobre el barroco muestra una tendencia análoga, causada tal vez por la renuncia a confundir las intenciones subjetivas con el contenido estético y, finalmente, por la renuncia a la alianza entre la estética y la filosofía idealista. Los momentos de contenido son apoyos del contenido contra la presión de la intención subjetiva. (Adorno, 2011, pág. 197).



cada espacio de discontinuidad en tanto que se define en sí misma tendría que encontrar una idea que expresa esencialidad.

Así como la armonía de las esferas estriba en el rotar de unos astros que jamás se tocan mutuamente, así la existencia del *mundus intelligibilis* estriba en la siempre insalvable distancia entre las puras esencialidades. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. La relación sonora de tales esencialidades es la verdad. Su pluralidad continua se revela contable. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 233).

En la filosofía del arte el *Trauerspiel* es una idea cuyo enfoque según Benjamin debe demostrar la multiplicidad, a diferencia del de la historia de la literatura que es una unidad. La filosofía del arte en tanto que se interesa en la exposición de las ideas, como ya se señaló, debe de enfocarse en los extremos, que no tendría lugar en la historia clasificatoria. Como ya se ha mencionado, la idea no opera como el concepto clasificatorio, tal como se puede observar en el fragmento que Benjamin retoma de Max Scheler sobre lo trágico en su texto titulado *Sobre el fenómeno de lo trágico*.

¿Cómo ...se ha ...de proceder? ¿Debemos reunir toda clase de ejemplos de lo trágico, esto es, toda clase de sucesos y acontecimientos de los que los hombres predicen la impresión de lo trágico, y preguntar luego de manera inductiva qué tienen entre ellos 'en común'? Esto sería una especie de método inductivo que podría apoyarse experimentalmente. Pero no nos llevaría tan lejos sin embargo como la observación de nuestro yo cuando lo trágico se halla operando en nosotros. Pues ¿qué nos autoriza a confiar en las declaraciones de la gente de que también es trágico lo que ellos llaman así? (Scheler, 2003, págs. 204-205)

Otra clasificación en la que Benjamin centra su crítica es la propuesta por la obra *Estética de lo trágico* de Johanner Volkelt, en ésta, tanto las obras de Arno Holz, Max Hablbe, como las tragedias de Esquilo y Eurípides, las asume dentro del concepto de lo trágico como una forma universal en lugar de una históricamente determinada y el resultado desemboca en una caótica disparidad.

Este tipo de clasificaciones que caen en la multiformidad son producto de una inducción acrítica, por lo que es común que se formulen observaciones en contra, como las del germanista Konrad Burdach en torno al Humanismo, pues de acuerdo con él, hay un

problema al postular que el origen de éste opera como un ser viviente, como una esencia dada de un organismo viviente y el problema de estas teorías radica en que necesariamente tienen que acudir a abstracciones que desembocan en conceptos inventados en los que, motivados por una sed sistemática se privilegian las semejanzas por encima de las diferencias, con el objeto de comprender lo diverso e infinito, y así postular etiquetas como Humanismo o Renacimiento que son una falsa apariencia de esencialidad que desorienta a los investigadores. Sin embargo, Benjamin asume una postura crítica ante lo postulado por Burdach, en primer lugar, reconoce el mérito de atacar la diversidad contenida en los conceptos generales, pero el problema radica en que su crítica no puede aplicarse específicamente a la teoría platónica de las ideas, pues “lo que tales nombres no pueden hacer como conceptos lo consiguen sin duda en cuanto ideas, en el seno de las cuales lo parecido no llegará al solapamiento, pero lo extremo llega hasta la síntesis” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 238). De hecho, le resulta más interesante lo señalado en cuanto a la importancia de los principios de configuración por Fritz Strich en torno al Barroco literario que originó al *Trauerspiel* alemán, “<<que los principios de configuración siguieron siendo los mismos a lo largo del siglo>>”. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 238).

Además, el nominalismo de Burdach parece guiado por una preocupación de errores factuales por encima de una metodología, la cual, de acuerdo con Benjamin, tendría que ser motivada por intuiciones ordenadoras producto de lo que denomina un verismo científico, que cuando se enfrenta a la diversidad de lo individual busca replantearse científicamente los propios cuestionamientos que motivaron aquello que investiga desde su lenguaje, así “A través de tal ponderación, preparada por lo que antecede pero concluida en lo que sigue, se decide ante todo si la idea es una abreviatura indeseada o si fundamenta en su expresión lingüística algún contenido científico.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 239). Benjamin comprende esta postura como una protesta contra su propio lenguaje, pues la ciencia se expone a través de signos y palabras, y la palabra posee cierta esencialidad de la idea, circunstancia que no se soluciona incluso acudiendo al sincretismo como lo hace el enfoque empirista el germanista Richard Meyer. “Aquel verismo a cuyo servicio se dispone el método inductivo de la teoría del arte no es ennoblecido por el hecho de que al final los planteamientos respectivamente discursivo e inductivo coincidan en una

intuición que como, R. Meyer y otros imaginan, podría redondearse como un sincretismo entre múltiples métodos”. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 239). Estas afirmaciones terminan por caer en una perspectiva ingenuo-realista<sup>26</sup>, ya que la intuición es la que tiene que ser interpretada, y termina cayendo en otra inducción, su resultado clasifica al drama, a la tragedia y a la comedia, como magnitudes dadas de las que se deducen reglas y leyes artísticas generales, dicho de otra manera, por Benjamin, es una deducción que desemboca en una inducción abstracta que funciona para esquematizar.

Otro camino es el que recorre la crítica del concepto de géneros artísticos de Benedetto Croce, pues manifiesta su desacuerdo con las deducciones que se manifiestan en una esquematización superficial, y con el temor de Burdach de acceder al hecho que termina cayendo en un nominalismo relativo que priva a las obras de su contenido esencial, que significaría para él un único género el del arte o la intuición, pues de acuerdo con él no existen elementos que sean capaces de funcionar como intermedios, tal como se puede apreciar en los postulados del filósofo italiano retomados por Benjamin. “<<Cualquier teoría sobre la división del arte es del todo infundada. El género o la clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra>>”. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 241). Benjamin señala que esta afirmación si bien es clave para los géneros estéticos, es incompleta, ya que la filosofía no se puede desprender de ideas tan esenciales como las de lo trágico o lo cómico, pues “estos no son compendios de reglas, sino que son formas ellas mismas, al menos del mismo nivel y densidad que lo es cualquier drama” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 241), de hecho, son ideas que existen independientemente que sean o no representadas en un drama, por lo tanto la investigación tendría que partir de un punto diferente, de lo ejemplar, con el objeto de no desembocar en un sistema que termine forzando a través de pautas los géneros artísticos, “a riesgo de no poder atribuir este carácter más que a un fragmento disperso. Por tanto, no provee de ‘pautas’ a los autores de recensiones.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 242). Pues una postura crítica que se fundamente en la

---

<sup>26</sup> Theodor Adorno en su *Teoría Estética*, destaca precisamente la importancia de esta obra a partir de la relación entre el arte y los contenidos de verdad. “El contenido de verdad de algunos movimientos artísticos no culmina en grandes obras de arte; Benjamin expuso esto en el ejemplo del drama barroco alemán.” (Adorno, 2011, pág. 41).

teoría de las ideas en el arte no se conforma por una pauta externa, sino “de manera inmanente, gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 242). Benjamin añade el ejemplo de las obras de arte significativas, pues éstas se encuentran más allá del género, en tanto que o lo inauguran o lo trascienden, mientras que las obras perfectas efectúan ambas labores.

Esta imposibilidad de construcción de una metodología para la clasificación de las formas artísticas, desemboca en un escepticismo, que se bifurca entre una precipitación esquemática y la verdadera contemplación que rescata los fenómenos cuya exposición es en realidad exposición de las ideas y se manifiesta su individualidad. Las observaciones de Croce parecen ser las tienen un mayor alcance, pues propone una clasificación genética, sin embargo, Benjamin añade que la pregunta por el origen en tanto que *Ursprung* de la obra de arte, no debe ser planteada como génesis o nacimiento, sino como una categoría histórica en constante movimiento, que va más allá de lo fáctico, “El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia de lo fáctico.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 243). A esta rítmica se accede a través de una doble intelección, en primer lugar, como restauración, y, en segundo lugar, como lo inconcluso o imperfecto. El origen como fenómeno es constituido una vez que se consuma el encuentro entre la idea y el mundo histórico, por lo que hay una temporalidad cuyos puntos extremos lo determinan. “En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico que alcanza su plenitud en la totalidad de la historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y a su posthistoria.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 243). Por lo tanto, antes de pensar el sentido de la historia, es necesario hacer de la particularidad un fenómeno de origen, pues esta categoría histórica tiene que demostrar la autenticidad, esto no quiere decir acudir a todo hecho del pasado o primitivo, sino lo auténtico, que es el sello del origen en los fenómenos como objeto de descubrimiento necesariamente vinculado con un reconocimiento en la más excéntrica particularidad. “En lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes así como en las manifestaciones obsoletas de una época de decadencia es donde el

descubrimiento puede salir a la luz.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 244). Como ya se ha señalado no con una pretensión esquemática que construya una falsa unidad inmóvil, sino que “asume en sí la idea de la serie histórica en sus plasmaciones.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 244), como los fragmentos en el mosaico, o las estrellas en las constelaciones.

Benjamin presenta la historia filosófica como ciencia del origen, aquella forma que considera los extremos para configurar una idea en su totalidad, además señala que para lograr la exposición es necesario que efectúe un recorrido virtual por dichos extremos posibles, así por ejemplo, la prehistoria y la poshistoria reunidas como extremos en una idea, son historia natural, que consiste en una virtualidad leída “en el estado perfecto y llegado al reposo, en el estado de la esencialidad” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 245). Por lo tanto, de lo que se trata es de comprender el devenir de los fenómenos en su ser, para lo que es necesaria la historia, cuya estructura es monadológica, así, la idea como mónada funciona como representación de los fenómenos en una interpretación objetiva y se tendría acceso a la totalidad en cada idea.

La estructura de ésta, tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. [...] La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación. Cuanto más elevado el orden de las ideas, tanto más perfecta la representación puesta en ellas. Y así puede ser tarea el mundo real en el sentido de que habría que penetrar tan profundamente en todo lo real que en ello se descubriese una interpretación objetiva del mundo. [...] La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 245).

Una vez que se ha establecido que el Trauerspiel es una idea, y que la filosofía tiene que preguntarse por su origen a través de un método monadológico que comprenda al barroco, porque como señala Grave: “Walter Benjamin penetra en la idea que se localiza en el *Trauerspiel* y la contempla como mónada que contiene de forma abreviada y alegórica las distintas tendencias que integran el mundo barroco.” (Grave, 2015, pág. 85) Benjamin se centrará en las investigaciones que se han hecho al comprender la forma teatral del barroco literario alemán, pues de acuerdo a la clasificación de la historia de la literatura, es

una forma paradójica, en tanto que la forma torpe de su teatro es un obstáculo para la comprensión literaria de esa época. Es una forma que aparecía como inaccesible a las pretensiones científicas de la crítica estilista, es una forma de drama secular de la Contrarreforma alemana, es la forma del drama barroco cuyo movimiento ajeno a la libertad, ludismo o genialidad literario funciona como origen del *Trauerspiel* alemán.

aquel drama se formó -precisamente por haber surgido de modo necesario de esa época suya- gracias a un esfuerzo sumamente violento, lo que ya por sí sólo indicaría que no hubo ningún genio soberano que le diera su impronta aquella forma. Y, sin embargo, es en ella donde se halla el centro de gravedad de cada ejemplo del *Trauerspiel* barroco. (Benjamin, 2007, pág. 247).

Una forma que, a pesar de ser marginada, por la poca atención que le dio tanto la crítica literaria como la filosofía del arte, era portadora de una configuración objetiva, así como la idea tiene su principio de configuración.

como toda forma lingüística, aún la desusada y la aislada, puede ser concebida no sólo como testimonio de quien la plasmó, sino como documento de la vida de la lengua y de sus posibilidades en un momento dado, también cada forma artística contiene -y con mucho mayor propiedad que cualquier obra individual- el índice de una determinada configuración del arte objetivamente necesaria. (Benjamin, El origen del *Trauerspiel* alemán, 2007, pág. 248.).

La herencia rescatada por los germanistas de la teoría de Aristóteles en la *Poética*, de acuerdo con Benjamin, impedía que se centrara la atención en esta forma, que como consecuencia se interpretaba de manera equivocada, pues comprendía al *Trauerspiel* del barroco alemán como una caricatura de la tragedia antigua, se le adjudicaban adjetivos como extraño o bárbaro, o como su torpe renacimiento, juicios basados en la ausencia de correspondencia en sus pretensiones teóricas, pues “Las acciones principales y de Estado distorsionaban sobre el fondo del antiguo drama de los reyes; el engolamiento destruía lo que fue el noble *pathos* de los helenos, y el sangriento efecto conclusivo desvirtuaba la catástrofe trágica.” (Benjamin, El origen del *Trauerspiel* alemán, 2007, pág. 248). Estas interpretaciones también estaban influidas por la idea que se tiene del Renacimiento en Alemania, pues más allá de tomar como fuente los ideales clásicos, el estilo de su literatura

tendía más hacia el barroco. El otro problema que señala Benjamin, radica en que se le adjudica al *Trauerspiel* un carácter no escénico, esto quiere decir que estas obras estaban más destinadas a ser leídas que actuadas, sin embargo, lo teatral se encontraba en otros elementos distintos a los de los dramas clásicos como la violencia. “donde lo teatral logra expresarse a través de una fuerza particular es precisamente en los sucesos violentos, que provocan el placer del espectador” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 250). Además, la teoría de Aristóteles, que señalaba que lo característico de los efectos de la tragedia era despertar temor y compasión, llevaba a los críticos a intentar explicar la manera en la que *Trauerspiel* despertaba estos sentimientos forzando una interpretación que impedía que la verdadera idea de este género se manifestara.

La importancia de una investigación crítica del *Trauerspiel*, encontró un acercamiento en autores que con el objeto de comprender el expresionismo, proponen un nuevo enfoque desde el objeto mismo, además de relacionar la sensibilidad de ambas épocas -la de la literatura barroca alemana del siglo XVII y la del expresionismo- y la necesidad de una búsqueda de estilo, pues como señalaba Buck Morss: “Benjamin afirmaba que el drama barroco era análogo al expresionismo, y que por lo tanto legitimaba filosóficamente también, de modo indirecto, al drama contemporáneo.” (Buck-Morss, 2013, pág. 56). Un ejemplo de esta comparación entre ambas estructuras dramáticas que analiza Benjamin, es el drama expresionista titulado *Las troyanas* de Franz Werfel, pues además de tratar temas muy similares a los de Martin Opitz en el drama barroco, como lo son el portavoz, la resonancia, el lamento y una forma exagerada, comparten un contexto de violencia tanto en el ámbito literario como histórico, son épocas de decadencia.

Peculiar de unos y otros es sin duda la exageración. Las obras de estas dos literaturas no han nacido tanto de una existencia común como del hecho de que del modo violento tratan de disimular el déficit de productos válidos en el terreno de las letras. Pues, de igual modo que en el expresionismo, la del Barroco es sin duda una época no tanto de práctica artística propiamente dicha como de voluntad inquebrantable. Así sucede en los periodos de decadencia, en los que la realidad suprema del arte es la obra cerrada y aislada. Y sucede que a veces la obra redonda se encuentra únicamente al alcance de epígonos. Son épocas de decadencia de las artes, a saber, épocas de su ‘voluntad’. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 255).

Alois Riegl el historiador de arte austriaco, es el primero en hablar de voluntad en relación con la decadencia de los ideales y Benjamin retoma este análisis para comparar ambos periodos, y comprender su especificidad “A la voluntad sólo le resulta accesible la forma, pero nunca la obra singular lograda. Y es en esa misma voluntad donde se fundamente la actualidad del Barroco, tras el derrumbamiento de la cultura clasicista alemana.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 255). Derrumbamiento que implicó la búsqueda de un nuevo *pathos* por parte de los escritores que deseaban explotar de la manera más creativa posible la creación lingüística a través de sus metáforas.

Los escritores trataban de apoderarse cada uno personalmente, de la más íntima capacidad imaginativa de la que brota la determinada, y sin embargo delicada, metafórica del lenguaje. Se busca no tanto con discursos analógicos como con palabras analógicas, como si el propósito inmediato de aquella invención literaria verbal fuera directamente la creación lingüística. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 256)

Debido a su excentricidad y autenticidad, estas creaciones lingüísticas eran más bien traducciones violentas provenientes de lo más íntimo del contenido del lenguaje, esta violencia es expresión artística de una comprensión específica del mundo.

Los traductores barrocos gustaban de las plasmaciones más violentas, lo mismo que hoy en día las encontramos sobre todo en arcaísmos en las que uno cree asegurarse las fuentes de vida del lenguaje. Esta violencia es siempre el signo propio de una producción en la que del conflicto de fuerzas desencadenadas apenas cabe extraer una expresión articulada del verdadero contenido. Con tal desgarramiento, el presente refleja ciertos aspectos de la concepción barroca del espíritu hasta en los detalles de la práctica artística. (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 256).

En términos políticos, la comprensión del mundo que se reflejaba en las creaciones de la literatura barroca alemana, a diferencia del expresionismo, mantenía una relación más estrecha con las instituciones políticas, particularmente con el absolutismo y la iglesia, en sus dramas, por ejemplo, la figura del soberano juega un papel decisivo, pues incluso aquello que representa, era lo necesario para hacerle frente a la literatura dominante que buscaba negar las expresiones de contemporáneos “se ha de acentuar la necesidad de una actitud soberana, tal como lo exige la exposición de una idea de forma.” (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 257), y continua Benjamin señalando lo peculiar



de la relación entre las creaciones literarias y su época, “En los improvisados intentos de hacer presente el sentido de esta época, se reproduce una y otra vez la característica sensación de vértigo que causa el espectáculo de su espiritualidad mientras gira entre contradicciones.” (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 257) para cerrar el prólogo con una afirmación sobre lo que se necesita para comprender el panorama y el origen del drama barroco alemán.

Solamente un análisis distanciado, y además uno que en principio renuncie a la contemplación de la totalidad, puede conducir al espíritu, mediante un adiestramiento de carácter en cierto grado ascético, a la firmeza que le permita conservar el completo dominio de sí mismo ante el espectáculo de aquel panorama. Y es el curso de dicho adiestramiento lo que aquí se debía describir. (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2007, pág. 257)

El prólogo epistemo-crítico es una metodología para la investigación de la idea del *Trauerspiel* cuyo objetivo consiste en mostrar en su exposición la idea de una imagen histórica del mundo proveniente de lo que la investigación literaria comprende como discontinuidad que rescata los fragmentos, las alegorías y las ruinas a través de la restauración, pues “Pensar restaurando el nombre aunque esta restauración no sea completa. Así como los astrónomos encuentran en la inmensidad del universo vestigios de la explosión originaria, así también la contemplación filosófica, renueva fragmentos del nombre de la verdad” (Grave, 2015, pág. 84).

### 3. Tragedia y *Trauerspiel*. De la constelación mítica a la constelación histórica.

*El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve halito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violenta.*

*Walter Benjamin.*

Benjamin en sus escritos autobiográficos explica que el contenido de su obra del *Trauerspiel*, es fruto de un trabajo de investigación que pretende construir una nueva visión del siglo XVII, partiendo de la distinción entre esta forma dramática y la tragedia, además de restaurar una nueva comprensión que la relacione con el concepto de alegoría. “Este libro emprendió la labor de una nueva visión del siglo XVII. Se propone como meta diferenciar su forma en cuanto *Trauerspiel* de la *Tragödie* (tragedia), y trata de mostrar el parentesco que existe entre la forma literaria del *Trauerspiel* y la figura artística de la alegoría.” (Benjamin, 1996, pág. 66). Si se desea la exposición de la idea que da origen al *Trauerspiel* alemán, como ya se mencionó en el apartado anterior de la presente investigación, es necesario orientarse a los extremos que son las estrellas de la constelación que generan la tensión en la configuración de dicha idea, “se deberá dejar guiar en todo momento por la hipótesis de que lo que aparece disperso y difuso se encontrará ligado en los conceptos adecuados como los elementos de una síntesis.” (Benjamin, 2007, pág. 260). El presente apartado, con el objeto de recolectar las estrellas que configuran a la idea del *Trauerspiel*, se enfocará en distinguirlo de la tragedia a partir de su origen. Así se tomará en cuenta un gran rango de escritores, sobre todo aquellos cuya obra se caracteriza por elementos extravagantes y que, por lo mismo, se les conoce como escritores menores, pues de acuerdo con Benjamin, lo que los distingue de a los que se les denomina los grandes, es que los segundos encarnan la forma, mientras los primeros la plasman. Además, el dirigirse a los extremos implica una mayor correspondencia con la teoría barroca del drama, pues su investigación ha sido interrumpida por la poca atención que le ha dirigido la crítica. “El descubrimiento del Barroco literario se ha producido tan tardíamente y bajo unos auspicios tan equívocos porque a una periodización demasiado cómoda le encanta extraer de los

tratados de tiempos pasados, sus características y datos”. (Benjamin, 2007, pág. 260). Como se puede apreciar en esquemas clasicistas como el de Paul Stachel que comparaba a Gryphius con Sófocles, a Lohenstein con Séneca y a Hallman con Esquilo, pues estas obras que en su ejecutarse manifestaban esa violencia eran desestimadas por las ciencias literarias, influenciadas por la *Poética* de Aristóteles, como ya se ha señalado, comprendían a los dramas barrocos como un renacer de la tragedia. De hecho, señala el filósofo alemán que las configuraciones barrocas son el resultado de la manera en la que esta voluntad de clasicismo ejerce de violencia al imponer sin mediación alguna los ideales antiguos.

La voluntad del Clasicismo había sido casi el único rasgo propio del Renacimiento genuino -y, no obstante, es notable hasta qué punto lo sobrepasó por su violencia, incluso por su implacabilidad, es decir, de una literatura que casi sin mediación, se vio enfrentada a tareas formales para las que no estaba adiestrada. Sin tener en cuenta lo conseguido en el caso singular, cada intento, al aproximarse a la forma antigua, tenía que disponer mediante la violencia al empeño de una configuración sumamente barroca. (Benjamin, 2007, pág. 262).

La diferencia específica que separa la tragedia del *Trauerspiel*, radica en que las tragedias griegas se fundamentaban en el mito, mientras que el *Trauerspiel*, al carecer de un trasfondo mítico, tomaban como base la vida histórica, pues de acuerdo con Benjamin, en el siglo XVII la palabra *Trauerspiel* se utilizaba tanto para designar al drama como al acontecimiento histórico, circunstancia que se manifestaba en sus personajes al encontrarse determinados por circunstancias diferentes, el pasado heroico en la tragedia y las dificultades de la monarquía en el *Trauerspiel*.

El contenido de éste, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se representaba en aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el *status* trágico a las *dramatis personae* no es el estamento – la monarquía absoluta-, sino la época prehistórica de su existencia -el pasado heroico. (Benjamin, 2007, pág. 265).

Benjamin centra su atención en lo determinante de esta diferencia específica, pues a diferencia del héroe trágico que se enfrenta al destino divino, de la individualidad a la totalidad, de lo apolíneo a la unidad originaria, el monarca tiene como opositor todo un contexto que se expresa en la población, el contrincante o sus propios excesos.

Lo que define al monarca como el personaje principal el *Trauerspiel* no es el enfrentamiento con Dios y el destino, la actualización de un pasado inmemorial que contienen la clave de una población viva, sino la consagración de las virtudes principescas, la representación de los vicios principescos, la comprensión de la actividad diplomática y, en fin, la destreza en las maquinaciones políticas. (Benjamin, 2007, pág. 265).

El contenido que otorga fundamento a los personajes del *Trauerspiel*, es una teoría de la soberanía, que reconstruye y propone un nuevo concepto de soberano, para lo que Benjamin retoma el concepto de Carl Schmitt de Estado de excepción, pues en estos dramas, el personaje principal que es el soberano con su cetro, representa a quién decide sobre el estado de excepción y la postura específica del barroco señala que la función del príncipe es evitar el ejercicio de este poder. “Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo.” (Benjamin, 2007, pág. 268). El barroco se opone entonces a la tesis contrarreformista, que consiste en que en tiempos de excepción el soberano es la figura absoluta del poder con la finalidad de alcanzar el ideal de estabilización y poder de las instituciones estatales y la eclesiástica, pues comprende este ejercicio como catástrofe, exaltando en sus obras la contradicción que guarda con la reconstrucción de esta estabilidad. Diríamos pues, que lo que los escritores barrocos perciben en realidad, es influida por la manera en la que se ven arrastrados por esa catástrofe y no tienen confianza en la reestructuración. Benjamin comprende al barroco como un “mecanismo que reúne y exalta todo lo no nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final.” (Benjamin, 2007, pág. 269). El barroco expresa un nuevo estado de cosas a través de una forma específica, consecuente del vaciado del más allá provocado por la forma de vida moderna.

El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve halito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violenta. (Benjamin, 2007, pág. 269).

Este estado de las cosas se expresa en la divinización del soberano, figura que mezcla entre sí, una fundamentación teológica, con una forma de ser pagana, pues este ejercicio del poder acudía específicamente a la historia de Oriente, donde se ejercía de manera absoluta, particularmente el imperio bizantino y aquello que se retomó de los historiadores de ese periodo fueron sus relatos sangrientos y sus imágenes exóticas. Otro elemento constante son sus metáforas y las alusiones a la naturaleza que justificaba su ejercicio de poder. Esto se puede observar en el fragmento que retoma Benjamin, de el *León de Armenia* de Gryphus.

“<<Quien a alguien en el trono

A su lado sienta,

Merece,

que corona y púrpura le quiten.

Un solo príncipe y un solo sol

hay en el universo y en el reino>>.”

A través de metáforas como el sol se manifiesta la manera en la que el barroco proponía un ideal desmesurado, asociado a una imposición de carácter jurídico proveniente de una pasión teocrática, que desemboca en un nudo de contradicciones que determinaron la época como la figura de la teocracia en la modernidad. “Con qué facilidad la ulterior exégesis de esta metafórica pasaba de la fijación jurídica al ideal desmesurado de la soberanía universal, el cual se correspondía con la pasión teocrática barroca tanto como era incompatible con su razón política.” (Benjamin, 2007, pág. 271). En estas imágenes, se asocia el personaje del tirano con el miedo y del mártir con la compasión. La conversión del soberano en tirano se logra a través de diversas figuras, como lo son sus palabras, sus ademanes, así como el ornato, la corona y el cetro. Estos aspectos se pueden percibir en el recurrir constantemente al personaje de Herodes, que debido a las raíces provenientes del drama cristiano, encarnaba la imagen del Anticristo que hacía sufrir a sus víctimas que eran mártires que buscaban despertar compasión. “El espíritu de los dramas principescos nos lo revela claramente el hecho de que en este típico final del rey de los judíos se entrelacen los rasgos de la tragedia de los mártires.” (Benjamin, 2007, pág. 274).

Sin embargo, en términos generales, uno de los rasgos característicos del *Trauerspiel*, es el planteamiento de la contraposición entre el poder del gobernante y la facultad para gobernar. Esta contradicción constituye un flujo, que Benjamin lo comprende como la conversión de tirano en mártir, pues la complicación que lo aflige es la incapacidad de decidir, determinado por el caos de sus impulsos físicos.

Así como la pintura de los manieristas desconoce por completo la composición bajo una iluminación serena, las figuras teatrales de la época aparecen revueltas en el directo y crudo resplandor de lo que es su mudable decisión. Lo que en ellas se impone, no es ahí tanto la soberanía, de la que hacen ostentación los discursos estoicos, como la brusca arbitrariedad que es fruto de una violenta tempestad afectiva y siempre cambiante. (Benjamin, 2007, pág. 274).

Esta contradicción entre la depravación provocada por el caos pasional y la sacralidad del poder encuentra su punto conclusivo en la caída del tirano, así se comprende la figura del tirano como mártir, por lo que los *Trauerspiel* podrían ser considerados como dramas de mártires, pues son mucho más importantes los padecimientos que las acciones, preponderando el sufrimiento físico sobre el espiritual. Además, es importante señalar el hecho que al ser gobernantes que padecen al igual que Cristo la traición de sus gobernados, hace posible trazar una similitud con el mito cristiano de la *Pasión*; “El afligido, <<por la deslealtad de sus amigos y enemigos>>, podría predicarse de la figura de Cristo en la *Pasión*. Como Cristo Rey padece en nombre de la humanidad, así también padece cualquier majestad según la concepción de los escritores barrocos.” (Benjamin, 2007, pág. 276). Como se puede observar, los dramas de tiranos tienen elementos ocultos de una tragedia de mártires, sin embargo, Benjamin intenta recorrer el camino inverso que es mucho más complicado, pues se pregunta hasta qué punto las tragedias de los mártires, son drama de tiranos, pues en primer lugar, en dramas como *Catalina Georgia* de Gryphus, la *Mariana* de Hallmann, y la *Maria Estuardo* de Haugwitz: “el mártir es un estoico radical y se lo pone a prueba con ocasión de una lucha por la corona o de una disputa religiosa, al final de las cuales le esperan invariablemente el suplicio y la muerte” (Benjamin, 2007, pág. 277), y en segundo lugar, intenta comprender el discurso estoico de la víctima y la castidad de la mujer como figuras de tiranía sobre sus propio afectos, “la técnica estoica

también quiere dotar de una estabilidad correspondiente para un estado de excepción del alma, con el dominio pleno de los afectos.” (Benjamin, 2007, pág. 277).

Benjamin también polemiza con el término tragedia de mártir que es más utilizado gracias a la tradición aristotélica, por lo que propone que es más acertado el término drama de mártir, sin embargo, esto implica que sea despreciado o infravalorado debido a la ausencia de elementos como la culpa trágica. Más allá de la culpa trágica, va a dirigir su atención hacia la intriga, en la que se manifiesta otra alusión al drama cristiano de la Pasión.

Del mismo modo que los tiranos, los judíos o los diablos se muestran sobre el escenario del teatro de la Pasión con una crueldad y una maldad insondables, sin explicarse ni desarrollarse sus figuras, y sin poder confesar otra cosa que la ruindad de sus planes, así también este drama Barroco se complace en colocar los antagonistas en escenas crudamente iluminadas en las que la motivación suele desempeñar un mínimo papel. La intriga barroca, podría decirse, se desarrolla como un cambio de decorados a telón alzado: tan escasa es la ilusión que se pretende, y tan fuertemente se acentúa la economía de esta contraacción. (Benjamin, 2007, pág. 279).

Esta intriga en el escenario se puede percibir, por ejemplo, en el drama de *Mariana* de Hallmann, donde Herodes admite haber emitido la orden del asesinato de Mariana, sólo si Antonio los asesinara primero, pero Benjamin pone énfasis en una nota al pie de página de la obra que señala “<<Porque la amaba demasiado, para que fuera de nadie tras su muerte>>” (Benjamin, 2007, pág. 279), pues es una exposición completa de las motivaciones de las acciones.

Si bien ya se mencionaron algunos elementos que expresan la relación del drama barroco con el religioso medieval expuesto en los misterios y crónicas cristianas, particularmente la similitud entre el tirano y los villanos de la *Pasión*, Benjamin señala que es necesaria una mirada más profunda que permita no sólo comprender la manera en que confluyen, sino también aquello que los distingue, y esto se debe tanto a la comprensión de la crónica cristiana de la historia como historia de la salvación, sin embargo, la división y conflictos que existían entre los diversos cristianismos en Europa impiden dicha salvación. “El parentesco del *Trauerspiel* con el misterio es puesto así en cuestión por la

desesperación sin salida que parece ser obligatoriamente la última palabra del cristianismo secularizado.” (Benjamin, 2007, pág. 283). Esta imposibilidad de salvación se acentúa en la Contrarreforma, desencadenando una serie de conflictos similares a los del drama del tirano.

Cuando la mundialización de la Contrarreforma llegó a imponerse en ambas confesiones, las inquietudes religiosas no perdieron por ello su importancia: el siglo solamente les negaba la solución religiosa, exigiéndoles y obligándoles en su lugar a una mundana. Bajo el yugo de esa obligación y de esa exigencia, vivieron dolorosamente estas generaciones sus conflictos. (Benjamin, 2007, pág. 283) .

Benjamin comprende esta época como un periodo de escisión, que se expresa en la oscuridad de la comprensión barroca, cuyas raíces podríamos encontrar por ejemplo en los jesuitas que con su propósito misionero, se dejaron de basar en la Pasión, renunciarían al drama de salvación por el drama de restauración.

El efecto de la filosofía de la historia de la restauración tenía que influir aún con más fuerza sobre el drama profano, que se enfrentaría a los temas históricos: la iniciativa de escritores como Gryphius, que tomaron como pretexto el acontecer actual, o como lo hicieron Lohenstein y Hallmann, acciones principales y de Estado, fue muy poderosa. (Benjamin, 2007, pág. 285).

Así, es posible comprender la influencia de los conflictos teológicos en la producción de los *Trauerspiel*, pues como menciona Benjamin “La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época.” (Benjamin, 2007, pág. 285). Consecuencia de estos conflictos se presentó la necesidad de un consuelo por el hecho de haber renunciado a la gracia prometida por la salvación, sin embargo, la redención que ofrece el *Trauerspiel*, después de manifestar un desconsuelo terrenal, se encuentra sobre todo en las profundidades de la fatalidad, renunciando paulatinamente a la escatología. Este rasgo se percibía en los dramas religiosos europeos, pero en el alemán se renunciaba específicamente a la gracia, por ejemplo, en el caso del drama español, menciona Benjamin que hay una resolución lúdica: “resuelve los conflictos de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado.” (Benjamin, 2007, pág.



286). En este caso particular, se armonizan *Trauer* tristeza o luto, y *Spiel* juego o espectáculo o puesta en escena. De acuerdo con Benjamin, el juego es una de las claves para la comprensión de estos dramas, pues intentan apropiarse de la trascendencia de manera lúdica, como en el ejemplo que observa de Calderón en *La vida es sueño*, pues la moralidad se ejerce sin importar que sea el cielo o en un sueño.

<<Más sea verdad o sueño,

obrar bien es lo que importa.

Si fuese verdad por serlo;

si no, por ganar amigos

para cuando despertemos>>. (Benjamin, 2007, pág. 286).

La categoría del juego es entonces un elemento esencial para la comprensión crítica en la obra de arte, particularmente, se puede hablar de tres períodos en los que este concepto de concepto influye en la Estética alemana, el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo, Benjamin, señala que en el primero lo importante es el producto, mientras que en el segundo la producción y en el tercero, ambos. Otro criterio de distinción que separa al Clasicismo de los otros dos es la imposibilidad de tratar la vida como juego, por lo que el juego únicamente se manifiesta en la forma de la obra, mientras que aquellos “sólo se pueden presentar lúdicamente cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo incondicionado, ha perdido su última seriedad” (Benjamin, 2007, pág. 287). Mientras que aquello que distingue el Romanticismo del Barroco, es el ejercicio de la reflexión, como se puede apreciar en la distinción entre la concepción de Goethe y Calderón.

En una paradójica reflexión de juego y apariencia reside la instancia salvadora y redentora para el teatro de la sociedad profana, que resulta ‘romántico’ justamente por ello. Esa intencionalidad cuya apariencia es propia según Goethe de toda obra de arte es lo que viene a disipar el luto en el *Trauerspiel* romántico ideal de Calderón. (Benjamin, 2007, pág. 287).

En el caso del drama barroco alemán, la renuncia a la gracia, se expresa en la relación entre el juego y el luto y desempeña un papel específico, que lo distingue de lo

reflexivo y planeado que puede ser el romántico, o de lo sutil del drama barroco español. Pues es un sello característico hacer énfasis de esta sensación, así como de lo esencial que es para la existencia humana, como se puede ver en el lúgubre discurso en la dedicatoria de *Sofonisba* de Lohenstein.

<<Así como para los mortales el curso de su vida  
suele empezar en la niñez con juegos.

Así Roma celebró con juegos el día mismo  
en que naciera Augusto; así con juego y pompa  
eran transportados en su funeral el cuerpo y los muertos.

[...] Ciego, Sansón desciende a la tumba jugando;  
y nuestro breve tiempo no es más que un poema.

Un juego,  
en el que uno ora entra,  
ora sale,  
con lágrimas empieza,  
se desvanece con lágrimas.

Incluso tras la muerte suele jugar el tiempo con nosotros

Cuando la podredumbre y con ella las larvas y gusanos se agitan en nuestros cadáveres.>>.  
(Benjamin, 2007, pág. 286)

Esta comprensión de la condición humana se acentúa particularmente en los sucesos que rodean al personaje principal, que como ya se señaló es el soberano, y a diferencia del héroe trágico, el soberano es un criatura, de hecho, Benjamin, lo comprende como “el señor de las criaturas, sin dejar de ser él mismo una criatura” (Benjamin, 2007, pág. 290), a tal grado que constantemente en los *Trauerspiele* se relacionan hasta plantear la identidad entre el regicidio y el parricidio; esto se debe al alto compromiso nacional en la Alemania

del siglo XVII, otro elemento que los distingue del drama español. Además, si bien los escritores protestantes estaban limitados por un moralismo luterano, como puede ser visualizado en lo que se retrata en sus dramas, el *Trauerspiel* se encuentra influenciado en mucha mayor medida por un contexto de constantes agitaciones políticas y sociales en las autoridades políticas, un espectáculo que era comprendido más como el devenir histórico.

El espectáculo constantemente repetido del ascenso y caída de los príncipes, y la paciencia propia de la virtud honorable, no lo veían aquellos escritores tanto como moralidad, cuanto, como aspecto esencial en su persistencia, en conformidad a la naturaleza del curso mismo de la historia. (Benjamin, 2007, pág. 293).

Aquello que se refleja en estos dramas es la comprensión de la historia universal como crónica, de acuerdo con Benjamin, dicha comprensión se expresa en el drama barroco como un conjunto de intrigas, conflictos, a diferencia de las motivaciones heroicas o revolucionarias, que se manifiestan en el romanticismo. Además, esta forma la comprende como la aniquilación del *ethos* histórico.

El drama del Barroco no conoce la historia sino como industria depravada de maquinadores. En los numerosos rebeldes que se enfrentan a un monarca que está paralizado en la actitud cristiana propia del mártir no se encuentra ni un soplo de convicción revolucionaria. Su motivo clásico es el descontento. De dignidad ética hay reflejo únicamente en el soberano, y ésta no es otra que la del estoico, entera y totalmente ajena a la historia. (Benjamin, 2007, págs. 293-294).

En el *Trauerspiel*, a diferencia de la tragedia que son las acciones que transgreden un orden de las cosas, el simple estado de criatura es la causa de la ruina, por ejemplo, el *Trauerspiel* que se le adjudica a Goethe titulado *La hija natural*, donde predomina la intriga por encima de los acontecimientos de la historia universal, como lo es el contexto de la revolución francesa, hay mucho mayor énfasis en los poderes destructivos del soberano, pensando más en la historia natural como prehistoria que lo antecede, ajeno a los ideales del *ethos* del drama histórico. “El *ethos* del drama histórico resulta tan ajena a esta obra de Goethe como a una acción de Estado barroca. [...] Para ella la patria, la libertad y la fe no son más que pretextos arbitrariamente intercambiables para poner a prueba la virtud privada.” (Benjamin, 2007, pág. 295). Sin embargo, esto se percibe de una manera más evidente en los dramas de Lohenstein, a través de imágenes que funcionan como proverbios

en los que se manifiesta el enfrentamiento entre los principios morales y el comportamiento natural, como se puede ver en la frase de despedida de Sofia en su drama *Agripina* “<<Uno evita los árboles que están a punto de caer.>>. (Benjamin, 2007, pág. 295). Estas imágenes son la expresión de una aniquilación del *ethos* histórico característica de la época represiva del protestantismo, funcionan como símiles que acuden constantemente a la historia natural donde la vida histórica carece de virtud. “El tesoro de imágenes que tenían los autores a su disposición para la resolución convincente de conflictos histórico-morales por medio de demostraciones de la historia natural es muy abundante.” (Benjamin, 2007, pág. 295). Benjamin, comprende esta forma barroca de resolución como una estrategia de escape por la tangente, no determinada por la contraposición entre historia y naturaleza, sino que expresa un estado de cosas, en la que la condición miserable de la criatura, al ser consciente de la ruina tiene que restaurar lo dejado por la catástrofe provocada por la renuncia a la eternidad, y la historia tiene que refugiarse en el teatro.

En la huida barroca del mundo la última palabra no la tiene la antítesis de historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en lo que es el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisiaca. La historia se desplaza así al teatro. (Benjamin, 2007, pág. 297).

El hecho de que en los *Trauerspiele* la comprensión histórica sea panorámica, implica un énfasis en el ámbito espacial, y en tanto que son dramas teatrales, esto se percibe en la escena, particularmente en la figura de la corte, pues como señala Benjamin: “En la corte ve el *Trauerspiel* el decorado eterno y natural del curso de la historia” (Benjamin, 2007, pág. 298). Con respecto al ritmo temporal, la historia del siglo XVII, en Alemania, se ve reflejada en el movimiento de las pasiones causantes de las acciones de sus personajes, “la evolución en el siglo XVII se caracteriza por el hecho de que la representación de los afectos es cada vez más enfática. [...] El *tempo* de la vida afectiva se acelera al punto de que las acciones sosegadas son más raras cada vez, como las decisiones maduradas.” (Benjamin, 2007, pág. 306). Estas acciones subordinadas el caos afectivo, además de que son la expresión de la transformación del soberano que se convierte en tirano, “cuya voluntad, en el curso del desarrollo, cede cada vez más al sentimiento: así, al final aparece la locura” (Benjamin, 2007, pág. 306), tienen una intención didáctica, pretende enseñar el

saber elegir unos afectos sobre otros. Esta pretensión educativa iría confinando la forma artística de los *Trauerspiele*, pues se compararía con otras formas dramáticas, particularmente con la tragedia, lo que los encadena ésta, tanto a sus intérpretes como a sus creadores.

Ya se ha señalado la manera en la que las categorizaciones de la historia de la literatura, gracias a la herencia de la *Poética* de Aristóteles, han contribuido a una equivocado desprecio e interpretación de los *Trauerspiele*, sin embargo, Benjamin también dirige su mirada a los efectos que trajo consigo lo que denomina Estética de lo trágico, basado en la obra del mismo nombre de Johannes Volkelt, que plantea el tratamiento de las fórmulas de lo trágico griego como paradigma de lo trágico universal, por lo tanto de todas las formas de tragedia posteriores. Se trata de una concepción que comprendió la tragedia griega como forma primitiva del *Trauerspiel*, que ignora los contenidos históricos con el objeto de universalizar y sistematizar una teoría de lo trágico basado en los elementos de la tragedia griega desprendidos del destino, como la fábula, el héroe y la muerte y los sentimientos de la culpa y la expiación.

Con ingenuidad totalmente asombrosa, en la teoría de los epígonos literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XIX se asimilaría este orden cósmico, para satisfacción de la dramaturgia naturalista, al efecto inmediato de la causalidad natural, a través de lo cual el destino trágico se convertía en una condición <<que se expresa en la interacción del individuo respecto del entorno legalmente ordenado>>. (Benjamin, 2007, págs. 308-309).

Benjamin señala que la Estética de lo trágico elabora una codificación formal cuyo contenido es una comprensión de lo trágico como algo que acontece de manera incondicional en la vida, particularmente en constelaciones fácticas. Dentro de estas constelaciones que tratan lo trágico como contenido universal, es importante detenerse en una la idea de que la escena moderna padece una tragedia bajo el paradigma griego, abstrayéndole sus circunstancias históricas particulares, idea que no sólo influye, sino que es una de las tesis principales en el texto analizado en el capítulo anterior de la presente investigación, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche.

En verdad nada hay más problemático que la competencia de los desorientados sentimientos del ‘hombre moderno’, sobre todo a la hora de juzgar sobre la tragedia. Idea que no respalda

solamente *El nacimiento de la tragedia*, aparecida cuarenta años antes que la *Estética de lo trágico*, sino que la sugiere con gran fuerza la constatación de que la escena moderna no ofrece tragedia alguna que se parezca a la tragedia de los griegos. (Benjamin, 2007, pág. 309)

Benjamin, explica que el ignorar la filosofía de la historia para la comprensión de lo trágico, tiene como objeto justificar que se sigan produciendo tragedias bajo la misma fórmula de la tragedia griega. Las tesis de Nietzsche y de quienes denomina como los filósofos de la tragedia se fundamentaban en la vinculación de la tragedia con la leyenda y su independencia del *ethos*. Benjamin, edifica su crítica a partir de la fundamentación mítica de lo trágico que propone Nietzsche en su obra, particularmente en su comprensión del mito como fenómeno fundamentalmente estético, influenciado por la metafísica de Schopenhauer, lo que implica una renuncia del mito trágico a la perspectiva de la filosofía de la historia y, por lo tanto, también a la construcción de modelos éticos, como se puede apreciar en el fragmento analizado por Benjamin del texto de Nietzsche de la tragedia, cuando habla de que en el momento en que el sujeto se convierte en artista renuncia a su voluntad individual y se convierte en medio de expresión de la unidad originaria.

He aquí algo que debe quedar claro sobre todo para humillación y exaltación nuestras: toda la comedia artística no se representa en absoluto para nosotros con el supuesto fin de mejorarnos o educarnos; es más, ni siquiera somos nosotros los creadores de este mundo artístico. En cambio, si parece lógico suponer que, a los ojos del verdadero creador, nosotros mismos somos sus imágenes y proyecciones artísticas y que nuestra suprema dignidad radica en nuestro valor como obras de arte: sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo. (Nietzsche, 2019, pág. 48).

Benjamin comprende esta perspectiva como un esteticismo que desvanece absolutamente todo, como la explicación que fundamenta las creaciones míticas, tanto sus acciones, como afecciones, lo que implica la imposibilidad de reflexionar al respecto y no existe otro camino más que el pragmatismo. “Allí donde el arte ocupa el centro de la existencia, de modo que hace del hombre su manifestación en vez de su reconocerlo como su fundamento -no como su creador, sino reconociendo su existencia como tema eterno de sus creaciones-, no cabe en general reflexión ponderada.” (Benjamin, 2007, pág. 311). Ya sea la voluntad de vivir o la inspiración dionisiaca aquello que aparezca como fundamento

del arte, Benjamin comprende estas afirmaciones como síntoma de un nihilismo carente del “concepto de la histórica y cruda inmediatez de la tragedia griega” (Benjamin, 2007, pág. 312). Puesto que, de acuerdo con Benjamin, en *El nacimiento de la tragedia*, la tragedia es reducida a las visiones del coro que impactaban y unificaban a los espectadores, retomando las críticas filológicas que le hicieron a Nietzsche en su tiempo, Benjamin señala que en realidad no existía conexión entre el culto y el coro trágico, por lo tanto, no generaría la unificación con el público.

Si bien en la crítica que postula Benjamin reconoce el mérito de Nietzsche al oponerse a la teoría epigonal de la tragedia, señala que el límite de sus alcances radica en la imposibilidad de criticar la doctrina de la culpa y la expiación trágicas. La consecuencia de tomar dicho camino, lo dirigió específicamente al terreno de la moral, separándose de los conceptos no sólo de la filosofía de la historia, sino también de la filosofía del arte, de la que se desprende un doble cuestionamiento, el primero dice: “¿Las acciones y los modos de comportamiento, según los representa una obra de arte, poseen quizás un significado moral en cuanto reproducciones de la realidad?” (Benjamin, 2007, pág. 313), mientras que el segundo “¿es quizás en nociones morales como cabe aprehender adecuadamente lo que es el contenido de una obra?” (Benjamin, 2007, pág. 313). Una respuesta afirmativa a ambas cuestiones es el rasgo de las interpretaciones canónicas de lo trágico, sin embargo, con la respuesta negativa, invista a una investigación de lo moral de la poesía trágica en la filosofía de la historia, pues “se revela la necesidad de comprender el contenido moral de la poesía trágica, no como su última palabra, sino como momento de su pleno contenido de verdad; dicho de otro modo, desde el punto de vista de la filosofía de la historia.” (Benjamin, 2007, pág. 313).

Una característica que produce esta equivocación en los filósofos de la tragedia es la figura ficticia del ser humano presentada tanto en la literatura como en el arte, pues en la realidad el cuerpo humano aislado representa la soledad moral frente a lo divino, frente a Dios, pero como advierte Benjamin, esto no debe llevar a confundir el arte como la construcción de un paradigma moral a seguir, “el arte no puede verse promovido en sus obras a director de conciencia, ni que se presente atención a lo representado en lugar de a la representación misma”. (Benjamin, 2007, pág. 314). De hecho, las reflexiones morales

proviene de la misma crítica de la obra, más no de la obra, y dichas reflexiones deben ser mediadores de la crítica, no su punto culminante, como le reprocha al idealismo alemán, particularmente al discípulo de Schelling Carl Solger. “Y cuando éstas destacan como punto culminante de la investigación, tal como resulta característico de la crítica de la tragedia del idealismo alemán, [...] es porque se ha dispensado el pensamiento del mucho más noble esfuerzo de explorar la posición de una obra.” (Benjamin, 2007, pág. 314).

Un ejemplo que permite distinguir la historicidad en lo trágico, es el sacrificio trágico de la figura del héroe, pues, de acuerdo con Benjamin, en términos temporales es una figura circular cerrada, en la que es final cuando se manifiesta en la expiación de su culpa individual y es principio con respecto al efecto que tendrá en la vida futura del pueblo, “final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio e el sentido de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos en la vida del pueblo” (Benjamin, 2007, pág. 318). De hecho, lo característico de este sacrificio es el principio de una sublimidad específica en relación con los mitos griegos, que se expresa en la superioridad moral sobre los dioses a partir del silencio del héroe trágico, tal como se puede apreciar en el fragmento que Benjamin retoma de su ensayo *Destino y carácter*.

No fue en el derecho, sino en la tragedia, donde se alzó por vez primera la cabeza del genio de la espesa niebla de la culpa, pues en la tragedia se quebranta el destino demoníaco. Pero no porque la concatenación de culpa y expiación, incalculable desde el punto de vista pagano, fuera sustituida por la pureza del hombre absuelto y reconciliado con el dios puro. Sino que, en la tragedia, el hombre pagano advierte que es mejor que sus dioses, pero este conocimiento le quita la palabra, permaneciendo mudo. Sin declararse, ese conocimiento trata de reunir fuerzas en secreto [...] no se trata en absoluto de la restauración del ‘orden ético del mundo’, sino antes bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado. La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es así lo sublime de la tragedia. 178-179

Un elemento importante de esta sublimidad en el héroe, radica en el pertenecer a la realeza, pues su posición dominante constituye un rasgo determinante en sus acciones y en



su poder de transformar el flujo de las cosas, como ejemplo retoma a Schopenhauer quien como ya se señaló con anterioridad, usa el término de *Trauerspiel* de manera indistinta para referirse tanto a las tragedias griegas, como al *Trauerspiel* moderno, pues lo que señala respecto a la realeza consiste en que tiene como finalidad impresionar a todos los espectadores, es decir, a todas las clases sociales, haciendo énfasis en el poderoso, al que las desgracias de los plebeyos les resulta insignificante, “Las personas de gran poder y apariencia son también, sin embargo, las más apropiadas para el *Trauerspiel* porque la desgracia en la que hemos de reconocer el destino de la vida humana ha de tener suficiente como para que al espectador le parezca terrible”. Como también se mencionó en esta investigación, Schopenhauer, otorga un rango superior a la tragedia moderna que a la tragedia griega, puesto que en los dramas modernos como el *Fausto* de Goethe o el *Wallenstein* de Schiller, los acontecimientos presentados se acercan más a la esencia de la condición humana, debido a que la fatalidad es consecuencia de sus propias acciones, a diferencia de la tragedia griega, donde elementos ajenos o divinos son la causa de la debacle. Benjamin comprende esta valoración propia de una metafísica que ignora la historia, usa los argumentos de Rozenzweig, cuya distinción radica en que, en la tragedia moderna todas sus figuras se distinguen entre sí, mientras que en la tragedia antigua, el criterio de distinción son las acciones, los personajes no se transformaban, las características del héroe trágico permanecían.

Como se ha señalado en esta constante búsqueda histórica del origen del *Trauerspiel* alemán un antecedente significativo es el drama del mártir, particularmente su relación con el mito de la *Pasión* cristiana, sin embargo, Benjamin, con el objeto de recolectar otra estrella para esta constelación, en contraposición con lo planteado también por Nietzsche, pretende extender su recorrido planteando este drama de mártires como parodia de la tragedia del Sócrates moribundo. En primer lugar, retoma un postulado de Wilamowitz, que consiste en que la razón por la que Platón abandona su vocación de escritor de tragedias, quemando su tetralogía, fue debido a que ya no encontró en la tragedia a los maestros del pueblo. “De modo que este ciclo de la leyenda socrática es una exhaustiva profanación de la leyenda heroica mediante el abandono de sus demónicas paradojas” (Benjamin, 2007, pág. 323). La gravitación de los caminos que constituyen la parodia de la tragedia en Sócrates, se distinguen una de otra, en primer lugar, en que la

muerte del filósofo es trágica, pues “Él es la víctima expiatoria conforme a la ley de un antiguo derecho, la muerte sacrificial que funda una comunidad en el espíritu de una justicia por venir” (Benjamin, 2007, pág. 323). El otro camino que converge, encuentra su punto de inflexión en la transformación de la muerte del héroe a muerte del mártir, que consisten en una trascendencia a la inmortalidad, pues el trayecto construido por Platón de la *Apología* al *Fedón*, construye un contrasentido a la del héroe trágico.

Si tras la *Apología* la muerte de Sócrates hubiera podido seguir apareciendo trágica -afín como es a la de Antígona, iluminada ya por un concepto excesivamente racional del deber- el clima pitagórico del *Fedón* muestra a esta muerte desprendida de todo vínculo trágico. Sócrates mira a la muerte a los ojos como un mortal- como el mejor y más virtuoso de los mortales, si se quiere-, pero la reconoce en tanto que algo extraño, más allá de lo cual espera reencontrarse, en la inmortalidad. No así el héroe trágico, que retrocede tembloroso ante el poder de la muerte como un poder que le es familiar, inherente y propio. (Benjamin, 2007, pág. 324).

La vida terrenal y corpórea es el marco que delimita la figura del héroe trágico, sin embargo, como ya se señaló esto es parte de una circularidad cuya consecuencia es un nuevo inicio para el pueblo, la figura socrática y particularmente su diálogo se manifestará como el epílogo de la tragedia, pues termina con la concepción de esta circularidad para dejar abierta una brecha, que es una nueva comprensión histórica cuya afinidad se expresa tanto en el final del diálogo del *Banquete*, como en el lenguaje del *Trauerspiel*.

Cuando al final del *Banquete* Sócrates, Agatón y Aristófanes solos unos frente a otros ¿no debería ser la sobria luz de sus diálogos la que con el alba, hiciera irrumpir Platón sobre los tres coincidiendo con el discurso del verdadero poeta, que reúne en sí mismo la tragedia y comedia por igual? Pero en el diálogo aparece, más acá de lo trágico y lo cómico, el puro lenguaje dramático de su dialéctica. Y esto que es así puramente dramático restaura aquel misterio que en las formas propias del drama griego se había mundanizado poco a poco: su lenguaje, que es ya sobre todo, como el del nuevo drama, el *Trauerspiel*. (Benjamin, 2007, pág. 328).

Esta comparación entre el personaje de Sócrates y el lenguaje del *Trauerspiel*, es relevante si se comprende al filósofo griego como el espectador a distancia, que a diferencia de Nietzsche, que lo concibe como el causante de la muerte por suicidio de la

tragedia griega, para Benjamin, Sócrates es similar al *Trauerspiel* debido a que son el espacio de la crítica del arte, pues su labor consiste en la mortificación y petrificación de la obra, al cuestionar y poner en evidencia la ausencia de sentido y circularidad que legitima al arte en general. Por ejemplo, en la forma del *Trauerspiel* la crítica se manifiesta en el flujo de los acontecimientos que se mantiene abierto como las ramas hiperbólicas, cuya dirección es la catástrofe, por esta razón, es un espectáculo del luto que exige una contemplación crítica. “el *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo que nos ponga tristes como aquel en que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo para tristes. Propia de éstos es cierta ostentación. Así, sus cuadros están allí dispuestos, con el claro objeto de ser vistos.” (Benjamin, 2007, pág. 329). Esto también se percibe en la transformación de la escena de *topus* cósmico como en el teatro griego, en un *topus* de la historia, que se encuentra en constante movimiento al carecer de un fundamento al cuál aferrarse. “Ligada con la corte, no dejará de ser una escena ambulante; sus tablas representan de modo bien impropio la tierra como escenario creado de la historia que va con su corte de ciudad en ciudad.” (Benjamin, 2007, pág. 329). Así, el espectador del *Trauerspiel* ha perdido toda relación con el cosmos y en su expresión lingüística se encarga de establecer la conexión entre el luto y la ostentación barroca.

Éste, en efecto, experimenta cómo se le presentan de modo incisivo diversas situaciones en la escena, junto a un espacio interior del sentimiento que queda totalmente sin relación con el cosmos, mientras que el nexo existente entre el luto y la ostentación, según se plasma en el teatro del Barroco, se estampa lacónicamente en lo lingüístico. (Benjamin, 2007, pág. 330).

Es entonces en las expresiones lingüísticas, donde se expresa la crítica como mirada contemplativa de la catástrofe, la ausencia de un principio de esperanza o redentor, en la que se manifiesta el sentimiento de luto como comprensión barroca.

Así, la <<escena del luto>>, que viene a ser, <<figuradamente, la tierra en cuanto escenario de acontecimientos luctuosos...>>; <<las pompas fúnebres; o bien el túmulo funerario, un túmulo cubierto de paños y provisto de adornos, de símbolos, etc., sobre el cual se expone el cuerpo de un ilustre difunto en su ataúd>>. [...] De modo característico para el significado más drástico en absoluto dominado por lo estético, del término barroco, se lee

<<¡Tal es pues el *Trauerspiel* que causan tus vanidades! ¡Tal la danza macabra que en el mundo se incuba! (Benjamin, 2007, pág. 330).

Esta crítica que pone en evidencia la ausencia de sentido, es decir de una legalidad previa que articule lo real y por lo tanto la pérdida de una esperanza frente a la catástrofe se expresa en lenguaje del *Trauerspiel* en alegorías, el camino que tomará a continuación la investigación será el análisis del lenguaje alegórico del *Trauerspiel* como crítica cuya mirada melancólica, comprende arqueológicamente la historia como catástrofe.

#### 4. Crítica y *Trauerspiel*. Las alegorías arqueológicas de la mirada melancólica barroca.

*Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas.*

*Walter Benjamin.*

Si tienen razón las observaciones apócrifas de Aristóteles en torno a la melancolía<sup>27</sup>, que es el común denominador presente en los seres humanos excepcionales, es necesario hacer comprensible la manera en la que esta sintomatología opera. Una figura a la que se podría recurrir en esta investigación, para comprender dichos efectos, es la del arqueólogo, pues aquello que lo motiva a restaurar en términos potenciales en el campo de lo imaginario todo un conjunto de códigos culturales, probablemente sea la melancolía producida por la catástrofe. De acuerdo con Benjamin, la melancolía cumple una función similar en el *Trauerspiel*, producto de la catástrofe que le espera al ser humano por su condición de criatura, es una patología, cuyo síntoma es una mirada alegórica, que a través de una labor arqueológica se concentra en las ruinas dejadas por la devastación de la que es espectador. El presente apartado se enfocará en esta sintomatología como la crítica que presenta el *Trauerspiel*, y se manifiesta en diversos elementos, como lo son su idea de destino, el accesorio, la manera en la que se manifiesta la melancolía a través de la alegoría.

En el *Trauerspiel*, de acuerdo con Benjamin, la idea del destino no se limita ni a lo natural, ni a lo histórico, en realidad es un entretejido de ambos, en tanto que el personaje padece por el hecho de ser criatura. El conjunto de estos aspectos lo comprende como historia natural, en tanto que hace referencia a la manera en la que la naturaleza influye sobre el proceder histórico. Específicamente, en el *Trauerspiel* la idea de destino se manifiesta en su relación con la culpa proveniente de su estado de criatura, similar al pecado original, a diferencia de la culpa provocada por alguna acción como lo sería en la culpa trágica.

---

<sup>27</sup> “¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombre de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal y cómo explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles?”. (Aristóteles, 2007, pág. 953a)

El núcleo de la idea de destino es más bien la convicción de que la culpa, que, en este contexto, es siempre culpa de las criaturas -o que, dicho en términos cristianos, consiste en el pecado original-, no es ética infracción de quién actúa, por más que a través de una manifestación de carácter fugaz desencadene la causalidad como instrumento de fatalidades que se desenvuelven imparables. (Benjamin, 2007, pág. 341).

Para comprender este trayecto del destino en el *Trauerspiel*, es importante señalar la manera en que se expresa la muerte como objeto de deseo, pues en realidad ésta funciona expiación en vez de castigo, que pone en evidencia la manera en que la vida se encuentra sujeta a lo natural. “El destino corre al encuentro con la muerte. Pero ésta no es castigo sino expiación, una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el dominio de la ley de lo natural.” (Benjamin, 2007, pág. 343). En el *Trauerspiel* por lo tanto, no hay un sujeto sobre el que se ejerce el destino, así, éste no se restringe al ámbito individual en una figura heroica concreta, sino a una constelación, como señala Benjamin: “De ahí que el *Trauerspiel* no conozca héroe alguno, sino sólo sus constelaciones.” (Benjamin, 2007, pág. 344).

En estas constelaciones que constituyen el camino del ser humano como criatura envuelta en un caos pasional, al carecer de héroe, el *Trauerspiel* usa como recurso el accesorio, para hacer un énfasis específico de las cosas muertas, que son expresión la vitalidad, “Pues sobre la vida humana, una vez reducida a la condición de mera criatura, también adquiere poder la vida de las cosas muertas en apariencia” (Benjamin, 2007, pág. 344). Un antecedente en el que es posible rastrear la importancia del accesorio en los dramas del destino, es el caso del personaje de Herodes en el drama de Calderón, pues el soberano es víctima de los celos, que expresan la fuerza del destino trabajando en él sometiéndolo, de la misma manera en que se alimenta de ellos, se alimenta de accesorios como el puñal, que es el signo, o el fragmento del mosaico que expresa la catástrofe. “En cuanto descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas, el azar corresponde perfectamente al sentido propio del accesorio.” (Benjamin, 2007, pág. 345). El accesorio representa entonces el carácter profano de las cosas en términos espacio-temporales, pues su representatividad de lo mortal y a la vez de lo fugaz, es lo que despierta la sensación del luto, que simultáneamente tiene la posibilidad de hacer aparecer el ámbito de lo temporal, que se manifiesta en los espíritus, como la manera en que Gryphius expresa

su *deus ex machina* a partir de la tumba. “<<Si le pareciera raro a alguien que nosotros no saquemos como los antiguos un dios de la tramoya, sino un espíritu de la tumba, que piense en lo que una y otra vez se ha escrito sobre los espectros>>”. (Benjamin, 2007, pág. 346).

Lo representado de manera profana por las cosas como la tumba o el puñal es entonces el mundo de los espíritus, muy diferente a la mitología griega, que como señala Benjamin: “los dramaturgos de entonces quizá creyeron introducir de esta manera al oráculo griego en el teatro alemán.” (Benjamin, 2007, pág. 346). Por esta razón, Benjamin dirige su mirada a los espíritus y su importancia en el drama, además de su carácter lúgubre y nocturno diametralmente opuesto al acontecer iluminado de la tragedia, pues “La luz diurna que exige la acción trágica se opone a esa hora de los espíritus en los *Trauerspiele*.” (Benjamin, 2007, pág. 347). Esta distinción es clave para la idea de la finitud en la comprensión histórica del *Trauerspiel*, en tanto que “el mundo de los espíritus carece de historia, y a él se lleva el *Trauerspiel* a sus asesinados<sup>28</sup>” (Benjamin, 2007, págs. 347-348), así el *Trauerspiel* no tiene un final, continúa fluyendo como las líneas de la hipérbola en el mundo ahistórico de los espíritus. Ese camino restaura una idea diferente de la historia, en la que el luto, es únicamente un momento de ese camino, no es el inicio ni el cierre de algo como lo sería en las acciones trágicas de los héroes individuales, esta indiferencia ante el flujo de los acontecimientos es expresión de una mirada melancólica.

Como se ha señalado, el contexto de la moral luterana, tiene una fuerte influencia en la escritura de los dramas barrocos alemanes, también se ha mencionado que la ausencia de una fundamentación mítica, implica específicamente la renuncia a la gracia. Esta renuncia a la gracia, se refiere específicamente en el despojar a las buenas acciones o a las grandes obras humanas de su carácter milagroso, por lo tanto, aquello que dota de grandeza a la humanidad y los distingue del pueblo en el *Trauerspiel* sería según Benjamin, la melancolía, “el luteranismo lograría inculcar la estricta observancia del deber en el pueblo, y en cambio en los grandes (hombres) la melancolía.” (Benjamin, 2007, pág. 351). Aquello que manifiesta como resistencia a esta forma, es algo Benjamin denomina *tedium vitae*, un

---

<sup>28</sup> Esto se puede percibir en el pasaje que Benjamin cita de Josef Strabitzky en su *Trauerspiel* “Die Gestürzte Tyrannay in der person dess Messinischen Wüttrich Pelofonote“ <<Ay de mí, muero, sí, sí, maldito, muero, pero has de seguir temiendo mi venganza: incluso bajo tierra seguiré siendo tu enemigo acérrimo y la furia vengadora del reino de Mesina. Haré temblar tu trono, desasosegaré tu nupcial lecho, tu amor y tu contento, e infligiré con mi ira todo el daño posible al rey y al reino>> (Benjamin, 2007, pág. 348) .

tedio proveniente de la vitalidad, “La vida misma se rebela contra esto al sentir en lo hondo que no está ahí meramente para que la fe le arrebatase su valor, y se sobrecoge de horror al pensar que toda la existencia podría ir transcurriendo de este modo.” (Benjamin, 2007, pág. 352). Esto hace salir a la luz la importancia del luto como redención, como una satisfacción que oculta el vacío del mundo y se enfrenta al terror de la muerte, “la idea de la muerte aterra hondamente: por su parte, el luto es la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática” (Benjamin, 2007, pág. 352).

La mirada contemplativa del mundo en el *Trauerspiel* expresa una melancolía, en la que fenomenológicamente es necesario comprender cuál es el mundo que abre, como referencia Benjamin acude a la descripción del grabado renacentista de Alberto Durero titulado Melancolía, cuyo contenido es una composición alegórica, en la que un ángel manifiesta un conjunto de sensaciones como lo son la tristeza, la desesperación, el desprecio de diversos accesorios, particularmente enfocados al conocimiento del mundo, como lo es el compás, la regla, una esfera, un cuadro mágico cuyas diversas combinaciones suma el número 34, además de tener dentro de sí, el año 1514, que fue su fecha de elaboración, pues para el filósofo alemán la insatisfacción que muestra el ángel ante los ideales de la modernidad es un antecedente del Barroco, pues hace referencia al erudito que se pierde en el libro y las bibliotecas que desea conocer los secretos de la naturaleza. “El saber del rumiante y el investigar del erudito se fundieron en él tan íntimamente como lo hicieron en el hombre del Barroco. El Renacimiento explora el universo; el Barroco las bibliotecas. La meditación que es propia de éste adopta la forma de libro” (Benjamin, 2007, pág. 354). Esta patología, como señala Grave, es localizada por Benjamin en el *Trauerspiel*, a partir de su comprensión de la historia como catástrofe, pues “Benjamin lee el drama barroco descifrando un mundo y descubriendo su propia desesperación melancólica en la objetividad de la catástrofe histórica.” (Grave, 2015, pág. 114). Sin embargo, también destaca la posibilidad de un principio de esperanza al ser un tiempo histórico no consumado pues esto “lo mantiene incompleto, abierto hacia el pasado por la memoria que lee y recrea exegéticamente sus documentos insistiendo en la hendidura por la que pueda colarse la débil fuerza redentora de la esperanza”. (Grave, 2015, pág. 114).



El *Trauerspiel*, como se mencionó al finalizar el apartado anterior, expresa su crítica al exigir la mirada contemplativa del espectador, específicamente en su lenguaje, pues sus construcciones verbales construyen un canal comunicativo entre la ostentación característica del Barroco y el espectáculo del luto, y al hacer el esfuerzo por descifrarlas en su apertura infinita producen el tedio característico de la melancolía.

La afinidad entre el luto y ostentación, tan grandiosamente documentada por las construcciones verbales del Barroco, tiene en esto una de sus raíces, como la tiene el ensimismamiento ante cuyos ojos aquellas grandes constelaciones de la crónica del mundo se presentan como un espectáculo cuya contemplación puede valer la pena ciertamente por mor del significado que en él se pueda confiadamente descifrar, pero cuya repetición *ad infinitum* promueve hasta el predominio desesperanzado la desgana vital propia de la estirpe de los melancólicos. (Benjamin, 2007, pág. 353).

La forma de concebir el destino, el accesorio, y particularmente la melancolía del barroco, son características que funcionan para la comprensión del lenguaje alegórico característico del *Trauerspiel*. Con la finalidad de hacer inteligible el lenguaje alegórico, Benjamin comienza el análisis de un discurso que ha afectado en gran medida la filosofía del arte, al que le adjudica a una necesidad apresurada de alcanzar el absoluto y de comunicar forma y contenido y que es constantemente contrapuesto al lenguaje alegórico con la finalidad de demeritarlo, se refiere al discurso romántico de lo simbólico, que lo concibe como un abuso que: “tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la ‘manifestación’ de una ‘idea’ en cuanto ‘símbolo” (Benjamin, 2007, pág. 376). Retomando lo señalado por Tackels, el concepto de alegoría es una de las claves de lectura para la comprensión de libro de Benjamin sobre el *Trauerspiel*, particularmente su contraposición con el concepto de símbolo reificada por el romanticismo alemán, pues de acuerdo con Benjamin, además de ser una fusión de lo inteligible y lo sensible, lo es también en el ámbito de lo estético y lo moral, pues advierte Tackels: “el símbolo, en tanto que unidad perfecta, en tanto que *belleza*, invade al individuo al conferirle la perfección moral, una bella *alma*. El mundo de lo bello se carga con el mundo moral y, a través del símbolo, estetiza al individuo moral que adquiere, de este modo, la perfección absoluta”. (Tackels, 2009, pág. 557). Es una relación entre manifestación e idea que busca amalgamar lo sensible y lo suprasensible en términos simbólicos como lo hacía la teología, sin embargo,

en la modernidad esta armazón tiene una peculiaridad que encuentra sus raíces en el Clasicismo, cuyo ideal es la perfección ética, que contrasta con la arbitrariedad que caracteriza al individuo. Paralelo a esta relación entre los extremos, acontece un movimiento dialéctico barroco, que es su equivalente especulativo, un concepto profano de la alegoría “definir como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es legítimo al proponerse como el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente”. (Benjamin, 2007, pág. 377). Una forma de expresión que ha sido ignorada debido a la mentalidad simbolizante, que como ya se mencionó perduraría desde el clasicismo hasta el romanticismo. Benjamin retoma de Goethe, el señalamiento despectivo respecto a las alegorías.

Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en función de lo universal y el hecho de que vea lo universal en lo particular. De lo primero, nace la alegoría, donde lo particular cuenta tan sólo como paradigma, en tanto que ejemplo de lo universal; pero la naturaleza de la poesía es propiamente hablando la segunda: pues ella expresa algo particular sin pensar en lo universal ni referirse a ello. (Benjamin, 2007, pág. 377).<sup>29</sup>

El clasicismo y el romanticismo construyeron una noción superficial de alegoría al tomar partido por la comprensión simbólica del mundo, pues se le comprendía como un tipo de relación designativa entre imagen y significado, pero de acuerdo con Benjamin, es una expresión tan fundamental como el lenguaje o la escritura. “La alegoría [...] no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión tal cómo es sin duda expresión el lenguaje y también la escritura.” (Benjamin, 2007, pág. 379). El clasicismo se fundamenta en una ley, en el símbolo figurativo de los ideales, con el objetivo de una redención que ofrezca esa legalidad previa a la realidad, en el caso del lenguaje alegórico en el rostro cercano a la muerte, la historia se presenta como petrificada, con la especificidad del rescate de la individualidad, que constantemente es aniquilada o negada por las pretensiones simbólicas de la universalidad, pues cada rostro cercano a la muerte es simultáneamente expresión de la historia natural como de la historia individual, lo que define Benjamin como el núcleo de la visión alegórica.

---

<sup>29</sup> Goethe citado por Benjamin.

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido la historia se plasma sobre un rostro; o mejor en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza de la existencia humana como tal, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de cada individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la expresión barroca y mundana de la historia en cuanto es sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. (Benjamin, 2007, pág. 383).

Esta visión alegórica se manifiesta en los emblemas barrocos, una emblemática que se ramificaba en expresiones de imágenes de la antigüedad egipcia, griega y cristiana, que confundían a la mirada simbólica, pues la alegoría se encuentra cargada de antinomias que requieren un tratamiento dialéctico, debido a la manera en la que los extremos se expresan tan enfáticamente, con la finalidad de interpelar a la mirada a través de su representación de la naturaleza y la separa de la realización histórica, derrotando la primera a la segunda, para que la historia únicamente se manifieste como accesorio, así como los utensilios del ángel en el grabado de Durero.

Para el Barroco la naturaleza es útil a la expresión de su significado, a la representación emblemática de su sentido, la cual en cuanto alegórica, continua siendo irremediamente distinta de su realización histórica. En los ejemplos morales y en las catástrofes, la historia no contaba sino como un momento temático de la emblemática. El que ahí vence es el rígido rostro de la naturaleza significativa, mientras que la historia ha de quedar, confinada al accesorio. (Benjamin, 2007, pág. 389).

Los accesorios funcionan como un elemento fundamental en la concepción del lenguaje alegórico, su peculiaridad radica en el culto a lo profano, que como ya se mencionó al carecer de mito, el *Trauerspiel* acude a la historia, pero su significación se manifiesta en las cosas, probablemente de la misma manera en que el carácter fetichista de

las mercancías constituye la relación directamente proporcional entre la valoración del mundo de las cosas y la devaluación del mundo de lo humano señalada por Marx<sup>30</sup>.

Estos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran potencialidad que los hacen parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida que se devalúa. El correlato formal de esta dialéctica religiosa del contenido es el de la convención y la expresión. Pues, en efecto, la alegoría es ambas cosas, y ambas son antagónicas por naturaleza. (Benjamin, 2007, pág. 393).

En el siglo XVII, la dialéctica entre convención y expresión, se presenta como un antagonismo en la alegoría, como una expresión de la convención. En la dialéctica de la alegoría, los extremos se manifiestan en su petrificación al desprender las cosas de su temporalidad, pues se despoja de su sentido impuesto, separando imagen y significado. La imagen es únicamente un elemento de la expresión que manifiesta la intuición alegórica, donde se desdibuja la idealidad y se separa de las pretensiones totalizadoras de la mentalidad simbolizante. “En el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, disipando con ello la falsa apariencia de totalidad. Pues el *Eidos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca.” (Benjamin, 2007, pág. 395). Además, es importante señalar que no se trata postular una oposición al símbolo, pues la alegoría acude al mito como narrativa de la historia natural del mundo, es la aceptación de Satán, de lo profano, de la muerte, y de lo material en lo sagrado. Esto se percibe en la diferencia entre la alegoría clásica y la barroca, donde las alegorías son la ruta de acceso a la historia, como configuradora de ideas, como constructora, restauradora de las ruinas en términos arqueológicos, como el astrólogo delinea el contorno para las constelaciones.

---

<sup>30</sup> Esta comparación con Marx, es rescatada por Terry Eagleton, con la finalidad de explicar la manera en la que la profanidad se sacraliza a través del signo alegórico. “Los objetos inertes, petrificado del *Trauerspiel* han sufrido una especie de pérdida de significado, una dislocación de significante y significado, en un mundo que, como el de la producción de mercancía, sólo conoce el tiempo vacío y homogéneo de la repetición eterna. Las características de este paisaje atomizado e inerte tiene entonces que sufrir una especie de reificación en las manos del signo alegórico, en sí mismo, letra muerta o pedazo de borrador sin vida”. (Eagleton, 2011, pág. 404)

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva 'historia' escrita en el rostro de los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo esencialmente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. (Benjamin, 2007, pág. 396).

Así resulta más evidente la comparación del arqueólogo con el ser humano Barroco que le rinde culto a la ruina. "Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca". (Benjamin, 2007, pág. 397). Con el propósito de la restauración recopila fragmentos de manera aleatoria, pues no tienen una pretensión de un ideal o estereotipo, en realidad es un principio de esperanza proveniente de una idea de la historia abierta en la que no se tienen idea de lo que depara el futuro. "Es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro." (Benjamin, 2007, pág. 397). Benjamin, concibe también a los poetas barrocos como los adeptos de la Antigüedad, pues una vez que se llevó a cabo la destrucción de la idea de la historia como continuidad, su mirada elabora una construcción de un nuevo todo a partir de elementos, de ruinas. "Lo que la Antigüedad les ha legado resulta para ellos, pieza a pieza, el conjunto de elementos con los cuales ese nuevo todo se combina. O mejor: construye. Pues la visión completa de eso nuevo era en efecto la ruina." (Benjamin, 2007, pág. 397). Sin embargo, simultáneamente, esta construcción del arqueólogo o del poeta barroco a través de la recolección de ruinas, es también una destrucción de los antiguos ideales de armonía, y el acontecer histórico permite hacer aparecer la decadencia, opuesta al ideal de transfiguración de la naturaleza característica del renacimiento, es decir, rescata a la vez que destruye.

Por la cual, el dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aún en la destrucción superior a las antiguas armonías se aplica esa técnica que, en lo particular, es ostentosamente referida a los objetos concretos, a los florilegios y a las reglas. [...] Con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra en escena. La quintaesencia de las cosas que

decaen constituye el extremo opuesto al concepto de naturaleza transfigurada elaborada por el temprano Renacimiento. (Benjamin, 2007, pág. 398).

Las alegorías como lenguaje del *Trauerspiel*, sobreviven como crítica que mortifica las obra y exige un espectador contemplativo, tal como Benjamin comprende a Sócrates, cuya búsqueda debe enfocarse en las posibilidades de localizar el saber que se encuentra en las cosas muertas, y dotarlas de significatividad histórica.

La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción. Mortificación de las obras: pero no por tanto -románticamente- un despertar en la consciencia de las aún vivas, sino un asentamiento del saber en ellas, en las muertas. La belleza que perdura es objeto del saber. [...] El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. (Benjamin, 2007, pág. 401).

Así, la crítica filosófica que lleva a cabo la transformación de lo fáctico en contenidos de verdad, constituye un renacer que derrumba los ideales románticos y efímeros de la belleza, y conduce a la obra de arte a una nueva constitución, como una ruina, que el *Trauerspiel* redime mediante el lenguaje alegórico.

Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad, hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada. (Benjamin, 2007, pág. 401).

La obra de arte es salvada debido a la meditación que genera, pues interpele de tal manera a la mirada contemplativa y reflexiva que conducía a la errónea comprensión de que los *Trauerspiele* fueron creados para ser leídos y no puestos en escena, por la exigencia que implica descifrar el lenguaje alegórico, que de acuerdo con Benjamin, es el único espectáculo que puede disfrutar el melancólico, pues “la arrogante ostentación con la que el objeto más banal parece emerger de las profundidades de la alegoría cede pronto el paso a su desconsolado rostro cotidiano, y así la participación absorta el enfermo en lo

aislado e ínfimo le sigue aquel desilusionado dejar caer un emblema ya vacío.” (Benjamin, 2007, pág. 404).

La alegoría del *Trauerspiel* exige una mirada contemplativa que lleva a la meditación perderse en el sentido vacío y profano de las cosas muertas, y despierta en él una sintomatología melancólica por la incapacidad de amalgamarse de estos objetos las pretensiones tanto sistemáticas, como simbolizantes, pues lo que estos expresan. Sin embargo, su riqueza no descansa en el hecho de lo antiéticas que resultan ser las imágenes que componen a su alegoría debido a la forma lúdica en la que son utilizadas, pues la emblemática posee una forma esquemática, pues en sus artificios son el origen de su significado, “precisamente en las visiones de embriaguez destructora en que todo lo terreno se derrumba hasta quedar reducido a un campo de escombros no se descubre tanto en el ideal de la inmersión alegórica, sino más bien en su límite”. (Benjamin, 2007, pág. 455). El límite de la inmersión alegórica es lo extinto y lo disperso, como lo es en la sala de trono convertirse en cárcel, o la corona en ciprés cubierto de sangre, la calavera en cara de ángel, lo profano en lo sagrado.

El alegórico despierta de este modo en el mundo de la divinidad. <<Sí,/ cuando el Altísimo venga a cosechar el camposanto,/ yo seré calavera, una cara de ángel>><sup>31</sup> Con ello se descifra lo más despedazado, extinto, disperso. Con ello, la alegoría pierde cuanto le pertenecía como propio: el saber secreto, privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el espacio de las cosas muertas, junto a la presunta infinitud de lo que está vacío de esperanza. Todo ello se disipa con aquél vuelvo único en que la alegórica inmersión se ve forzada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada a sí misma por entero, se reencuentra ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino seriamente bajo el cielo. (Benjamin, 2007, pág. 456).

La melancolía se manifiesta a partir de contemplar la catástrofe que expresan sus objetos deviniendo en una sacralidad gracias al lenguaje alegórico, cuya labor es la redención a través de una promesa de resurrección.

Esta es la esencia verdadera de la inmersión del melancólico, el hecho de que sus últimos objetos, en los cuales cree asegurarse completamente lo repudiado, se convierten en

---

<sup>31</sup> Lohenstein citado por Benjamin.

alegorías, junto con el hecho de que éstas colman y al tiempo niegan justamente aquella nada en que se representan, con lo cual finalmente la intención termina por no seguir perseverando en la fiel contemplación de la osamenta, sino que ya, infielmente, salta de golpe a la resurrección. (Benjamin, 2007, pág. 456).

La alegoría juega con significar el no ser de lo representado, como lo pueden ser los vicios de los tiranos, pues significan el mal traicionándose a así mismo, la negación negándose en afirmación, en tanto que no son reales y son una representación subjetiva de la maldad, pues “así, el mal se traiciona en tanto que fenómeno subjetivo gracias a su alegórica figura”. (Benjamin, 2007, pág. 457) 457. Esta expresión coincide con lo que Benjamin comprende como la esencia teológica de lo subjetivo, por ejemplo, al identificar la Biblia el saber subjetivo con el mal, pues las creaciones de Dios se relacionan con el bien, mientras que el saber del mal, al carecer de un objeto absoluto, es un saber subjetivo que coincide con la arbitrariedad de las construcciones alegóricas. Dichas construcciones, que se encuentran constantemente en el *Trauerspiel*, cuyo fragmento individual son las ruinas, constituyen una oposición a lo sistemático establecido por la mentalidad simbolizante, así, en cada fragmento habla una idea y la expone en su totalidad, en una constelación crítica donde los proyectos de múltiples códigos culturales confluyen, esta convivencia muestra tal dificultad a la mirada, que provoca que no se le preste la misma atención que las obras cerradas, sin embargo, cuando penetra en la obra la petrifica al momento que la eterniza, pues manifiesta la esencia de la belleza como verdad.

Como en las ruinas de los grandes edificios la idea que corresponde a su proyecto habla de manera más impresionante que en otros menores aunque todavía bien conservados, el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación. En el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma. (Benjamin, 2007, pág. 459).





## Capítulo IV. Bolívar Echeverría. Teatralización y *ethos* barroco en la modernidad latinoamericana.

### 1. Un discurso crítico de la Cultura. La primera constelación.

*Describir algo no es mostrar su retrato reflejado en la mente; es siempre consentir o disentir con su nombre espontáneo, es abundar en la definición que da de él el discurso social establecido o pretender introducir una diferencia. Y nada hay más difícil, aventurado e incluso, en ocasiones suicida que la disensión o la propuesta de una diferencia. Porque el disentir del nombre dado a un fenómeno sólo puede hacerse empleando los mismos términos que con su sola gravitación construyeron el que se rechaza; porque la definición diferente tiene que formularse a contracorriente del flujo definidor que se mueve con el discurso establecido.*

*Bolívar Echeverría.*

Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra*, sitúa como fundamento de la creación del *Übermensch* la recuperación del sentido de la vida y como ya se mencionó con Camus, la vida humana es una de las preocupaciones esenciales para la filosofía, de hecho, por lo tanto, se hace presente la necesidad de un esfuerzo intelectual por comprender las características esenciales de ésta. En este tenor, es frecuente y tentador caer en generalizaciones conceptuales que ejerzan cierto tipo de violencia, particularmente cuando se desean comprender dimensiones de la vida humana, como lo puede ser en torno a la cultura y la identidad. Como se demostró con anterioridad, esta violencia se debe a la negación u omisión de ciertas singularidades, que suelen ser agrupadas bajo categorías como lo extraño, lo raro, o lo otro, por ejemplo, la alegoría era descalificada porque en su representación mostraba las discontinuidades que la pretensión del imaginario simbólico no podía explicar en su armazón, de la misma manera, el *Trauerspiel* como género no encajaba en la tendencia de la historia de la literatura que deseaba comprenderlo bajo los conceptos y la teoría de la tragedia heredada por la *Poética* de Aristóteles, de hecho, también se demostró que esos mismos conceptos impedían entender la particularidad de la tragedia moderna, pero sobre todo la particularidad de las circunstancias trágicas de la propia modernidad. Con respecto a la singularidad, es probablemente complicado, sino es que imposible la tarea de imponer una generalidad que se ajuste a cada ente, pues como lo señala Echeverría.

No hay dos copos de nieve que sean iguales el uno al otro; no hay abejas que cumplan de manera igual el mismo programa de vida que les adjudica su especie. Una abeja, lo mismo que un copo de nieve, son hechos individuales, irrepitibles en su singularidad. Y así lo es también cualquier ser humano: cada uno, un ser único. (Echeverría, 2010, pág. 111)

En este ejercicio de la comprensión de lo humano, es común la búsqueda de la diferencia específica que lo caracteriza y lo distingue de las otras especies en su concreción, que, de acuerdo con Echeverría, en ésta reside su libertad y su singularidad “Concreto es el ser singular que se encuentra inmerso en un proceso, en que él, con su estar ahí y actuar, se encuentra “haciendo” a los otros, alterando su existencia, y en que, al mismo tiempo, se encuentra también dejándose hacer por ellos.” (Echeverría, 2010, pág. 111). Con la finalidad de hacer inteligible esta concreción de una manera que confronte la violencia que suele desplegar las pretensiones de generalidad del discurso social establecido, es necesaria la construcción de un discurso diferente, específicamente Echeverría propone un discurso crítico, que lo define como una descripción particular.

Describir algo no es mostrar su retrato reflejado en la mente; es siempre consentir o disentir con su nombre espontáneo, es abundar en la definición que da de él el discurso social establecido o pretender introducir una diferencia. Y nada hay más difícil, aventurado e incluso, en ocasiones suicida que la disensión o la propuesta de una diferencia. Porque el disentir del nombre dado a un fenómeno sólo puede hacerse empleando los mismos términos que con su sola gravitación construyeron el que se rechaza; porque la definición diferente tiene que formularse a contracorriente del flujo definidor que se mueve en el discurso establecido. (Echeverría, 2017, pág. 76).

Por lo tanto, aquello que caracteriza a un discurso crítico no se define según el orden temporal con el que un autor aborda un problema, tampoco a la creatividad o unicidad de los conceptos usados, ésta se manifiesta en su manera más decisiva en la radicalidad con la que su descripción disiente del discurso social establecido. La radicalidad de dicha disensión se encuentra determinada por el carácter cualitativo y humano de las diferencias que el discurso preponderante decide omitir con el objeto de instituirse como el saber predominante y así generar condiciones existenciales que reproduzcan su lógica de operación. Al introducirse un esquema conceptual cargado de diferencias, se genera una tensión entre ambos discursos cuyo sendero bifurca en la posibilidad de una ruptura del

orden social establecido o en la aniquilación del discurso disruptivo. Sin embargo, aquellas fuerzas que causan las disensiones son las que dotan de poder a dicha disrupción y la hacen resistir ante su adversario. Ante un discurso tan poderoso como lo es el de la modernidad capitalista, la introducción de diferencias es similar a la del héroe trágico que siendo conecedor del destino al que se enfrenta, decide actuar aun sabiendo que dicha acción implique un suicidio. La radicalidad del discurso de Echeverría, más allá de ser un discurso que se enfrente al eurocentrismo desde un nacionalismo, es un discurso cuyo aparato conceptual disiente a la modernidad capitalista a través del análisis de la realidad en la periferia de ésta. Es un discurso cuya radicalidad es equiparable a la del discurso de pensadores con los que frecuentemente dialoga como los son Marx o Benjamin. Su discurso crítico disiente de la ideas establecidas por el discurso moderno, colonizador y eurocéntrico, como se puede apreciar en las exigencias que hace a la intelectualidad revolucionaria latinoamericana, en este fragmento rescatado por Stefan Gandler en su estudio titulado *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, tomado de un artículo de Echeverría publicado en la revista *Latinoamérica*, que lleva por título “La intelectualidad en Latinoamérica” que escribe en su juventud cuando se encuentra en Berlín, en los movimientos estudiantiles manteniendo diálogo con Rudi Dutschke.

La intelectualidad revolucionaria tiene pues, que dejar de lado los principios y la ideología europeo-burguesa, culminar filosóficamente el proceso de descolonización definitiva que es exigido prácticamente por las clases dominadas. Desaparecen para ella nociones como las de “naturaleza humana”, “individualidad metafísica”, “orden preconcebido”, “evolución lineal”, etc. Su tarea se convierte en la de elaborar una teoría que surja de los principios implicados en los intereses radicalmente revolucionarios de las clases sometidas. (Gandler, 2008).<sup>32</sup>

En el presente apartado de la investigación, a manera de introducción pretende rastrear algunos conceptos en la constelación elaborada por Echeverría que componen lo que se podría definir como el discurso crítico de la cultura. Una constelación que funciona como una descripción crítica de lo que se comprende como la dimensión cultural de la vida humana, esta cartografía estelar contiene dentro de sí, estrellas conceptuales como lo son la

---

<sup>32</sup> Echeverría citado por Gandler.

identidad, lo político, la forma natural del proceso de reproducción social y su relación con el concepto de *ethos* histórico. Las estrellas de esta constelación conceptual funcionan en términos macrocósmicos como puntos genéticos para las líneas que conectan las estrellas de otra constelación, que es la del concepto crítico de Modernidad elaborado por Echeverría, que contiene otro conjunto que es el del cuádruple *ethe*, y donde se sitúa la noción de *ethos barroco* y su relación con la teatralización, particularmente en Latinoamérica y específicamente en México.

El primer problema al que se enfrenta el discurso crítico de la cultura, es precisamente el de su definición, en primer lugar, el imaginario colectivo designa bajo ese concepto ciertas manifestaciones de la vida humana como lo son el arte, aquello que se conoce como buenos modales, la lectura, etcétera. Aquello que origina esta idea, es el intento del discurso social establecido por definir el concepto de cultura como una substancia, o un contenido metafísico del que se pueden abstraer de ella los aspectos funcionales o utilitarios que permita hacer una jerarquización entre diversos grupos sociales. Este esfuerzo intelectual inevitablemente se encontrará envuelto en una condición trágica, esto se debe a que aquello que se pretende abstraer es la misma dimensión cultural de la vida humana, entendiéndola como lo improductivo, lo accesorio o el adorno del mundo de la producción y del consumo, cuando ésta misma es el criterio de distinción de lo que se conoce como lo humano.

La idea de cultura en el discurso moderno se construye en torno a la convicción inamovible pero contradictoria de que hay una substancia “espiritual” vacía de contenidos o cualidades que, sin regir la vida humana, ni la plenitud abigarrada de sus determinaciones, es sin embargo, prueba distintiva de su humanidad. (Echeverría, 2010, pág. 26)

En su descripción crítica de la cultura, Echeverría elabora una genealogía de la manera en que se ha concebido la dimensión cultural de la vida humana, como el cultivo de la *humanitas*. En la Antigüedad, por ejemplo, aquello que subyace bajo esta idea es la relación que los seres mortales mantienen con los dioses, posteriormente se comprende como el conjunto de costumbres y tradiciones, y finalmente como un contenido de carácter metafísico que adorna lo funcional. Como se puede ver, debido a que es un concepto que se ha transformado históricamente, el imaginario colectivo le ha designado múltiples

significaciones, sin embargo, Echeverría detiene su mirada en la comprensión crítica que subyace bajo el debate entre Claude Levi Strauss y Jean Paul Sartre, pues el primero entiende esta dimensión como algo supeditado bajo leyes naturales o códigos que rigen el comportamiento humano y su vida en sociedad, mientras que el segundo propone que el ser humano es capaz de construir otra legalidad que trasciende dichas leyes naturales. Relevante para esta investigación es que una de las claves que sugiere Echeverría para analizar este debate, es la oposición que compone el esquema conceptual contenido en la obra de Nietzsche trabajada en esta investigación de *El nacimiento de la tragedia* entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

El enfrentamiento entre el “estructuralismo” de Lévi-Strauss y el “existencialismo” de Sartre parece ser una variación más del combate permanente que Nietzsche observa de la cultura occidental entre el principio “apolíneo”, que afirma la preeminencia de la forma institucional y el *nomos* (la estructura) en la constitución de la vida humana, por un lado, y el principio “dionisiaco”, por otro, que ve en ésta principalmente lo que en ella hay de substancia pulsional e irrupción anómica (de “ek-sistencia”). (Echeverría, 2010, pág. 35).

Con respecto a esta contraposición de posturas, Echeverría propone abordarla en términos semióticos a través del significar, que en la postura de Levi-Strauss la cultura no es otra cosa que “un despliegue del repertorio finito de significaciones que se encuentra ya contenido en la escritura” (Echeverría, 2010, pág. 36), en este caso se puede decir respecto a la lengua que “habla en nosotros y través de nosotros” (Echeverría, 2010, pág. 36), mientras que en la postura existencialista de Sartre “las estructuras no son otra cosa que instrumentos desechables para la actividad inventiva del sujeto humano” (Echeverría, 2010, pág. 36). Un aspecto que se rescata de ambas posturas, consiste en su carácter crítico frente a la idea moderna de cultura en defensa de la libertad como fundamento no metafísico. Echeverría comprende que dicho fundamento reside en la contraposición entre lo cualitativo y lo cuantitativo, o la contradicción ya expresada en el análisis que hace Marx de la Mercancía entre el valor de uso y el valor de cambio, la forma natural del proceso de reproducción social y la forma capitalista que la subsume con el objeto de valorizar el valor y explotar plusvalor.

De lo que se trata en ambos casos es de rescatar la presencia de esa libertad como el fundamento inherente, “físico”, y no inducido, exterior o “meta-físico” de la vida humana.

Aquello que defienden es la coherencia cualitativa, que comprende como forma natural, relacionada con el concepto de Marx en *El capital* de valor de uso. En contraposición de la forma cuantitativa impuesta por la modernidad capitalista. (Echeverría, 2010, pág. 37).

Así llegamos a uno de los ejes fundamentales del discurso crítico tanto de Echeverría como de Marx, la teoría de la forma natural del proceso de reproducción social o del valor de uso. Esta teoría se encuentra desarrollada en dos ensayos, el primero publicado en la revista Cuadernos Políticos en 1984, bajo el título “La forma natural del proceso de reproducción social”, y el segundo en el libro *Valor de uso y utopía*, titulado “El ‘valor de uso’: ontología y semiótica”.

El concepto de valor de uso en Marx, aparece en el capítulo primero de *El capital*, en el que analiza fenomenológicamente la forma elemental en la que se presenta<sup>33</sup> la riqueza de las sociedades del modo de producción capitalista, esta forma es la mercancía. Al analizar esta forma lo primero que aparece es el valor de uso, que lo comprende Marx tanto como su utilidad, como su contenido material “La utilidad de una cosa hace de ella un valor de uso. Pero esta utilidad no flota por los aires. Está condicionada por los factores del cuerpo de la mercancía y no existe el margen de ellas. [...] Los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza.” (Marx, 1976, pág. 44). Sin embargo, es importante mencionar que otro de los conceptos a tomarse en cuenta en el discurso crítico de Marx, determinante en el desarrollo teórico que hace Echeverría de la forma natural del proceso de reproducción social, es el de trabajo, presentado en el capítulo quinto, como una relación metabólica entre el ser humano y la naturaleza, como un principio que dota de forma, que trans-forma.

El trabajo es en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en que el hombre media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. El hombre se enfrenta a la materia natural misma como un poder natural. Pone en movimiento las fuerzas naturales que pertenecen a su corporeidad, brazos, piernas, cabeza y manos, a fin de apoderarse de los materiales de la naturaleza bajo una forma útil para su propia vida. Al operar por medio de eso movimiento sobre la naturaleza exterior a él y transformarla, transforma a la vez su propia naturaleza. (Marx, 1976, págs. 215-216).

---

<sup>33</sup> Se utiliza el término presentar tomado tanto de la traducción elaborada por Pedro Escarón para la editorial Siglo XXI, como la que hace Echeverría, con el objeto de darle connotaciones dramáticas, a diferencia de manifestación como aparece en la de Wenceslao Roces o aparición en la de Manuel Sacristán para Grijalbo

El desarrollo de esta teoría, además de rescatar los aportes de Marx, es también una crítica a su discurso, pues de acuerdo con Echeverría, hay una disimetría al no desarrollar de la misma manera en la que analiza la forma capitalista, esta forma natural. Así, la teoría echeverriana del valor de uso, puede ser entendida como un aporte a la reconstrucción de la teoría de la forma natural ya planteada en el discurso crítico de Marx.

En sus trabajos sobre la forma natural y el valor de uso, Echeverría señala que para la construcción de esta teoría, es necesario hacer una abstracción de esta forma natural del proceso de reproducción social de la forma de producción específicamente capitalista, que consiste en “el comportamiento de trabajo y disfrute que el sujeto humano mantiene con la naturaleza” (Echeverría, 1998, pág. 154), es decir, en la producción y consumo de valores de uso y que en la modernidad ha sido enajenado o subsumido a otras pretensiones, que son las del modo de producción capitalista.

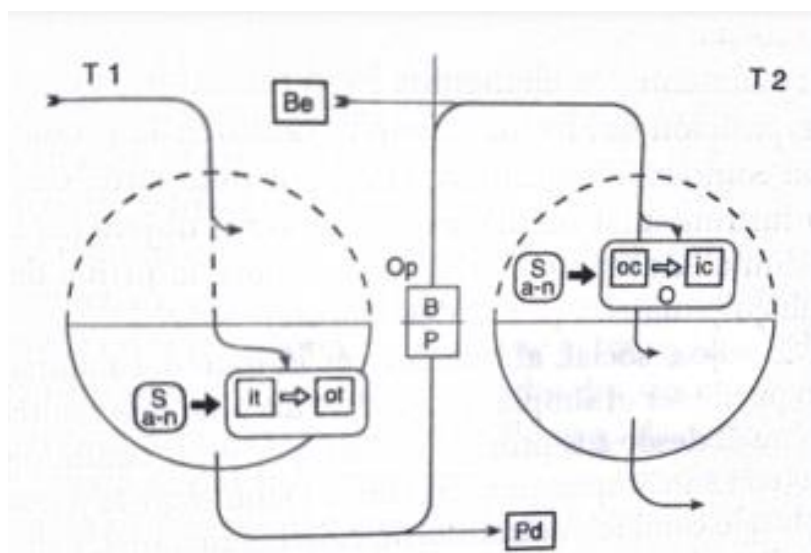
Lo que distingue al modo de reproducción social capitalista es el hecho de que sólo en él esta organización de las relaciones de convivencia deja de ser un orden puesto por la formación “natural” de la estructura y se establece como una fuente autónoma de determinación –de sobre determinación- de la figura concreta de la sociedad. Las relaciones de producción/ consumo aparecen aquí como una entidad realmente exterior al sujeto, dotada de capacidad formadora. Enajenándose de la vida en que se constituye la “forma natural” de la sociedad, se vuelven sobre ella y la obligan a de-formar su actualización de la estructura del proceso de reproducción social” (Echeverría, 1998, pág. 154) .

Sin embargo, es necesario comprender que este proceso no es ajeno a una vida social, en realidad es una forma para cuyo contenido es imprescindible la unión de individualidades abstractas intercomunicadas para lograr un objetivo, que en términos primarios consiste en su capacidad de reproducirse y que además, esto lo comparte con todo organismo vivo, como señala Echeverría: “la estructura de este comportamiento de la materia viva tiene una meta que es evidente: el mantenimiento de la integridad del organismo singular en calidad de representante o ejemplar de la identidad de la especie” (Echeverría, 1998, pág. 162). Otro punto a destacar en este discurso, radica en que, tanto para Echeverría, como para Marx, lo peculiar de la humanidad consiste en la libertad, en la capacidad de transformar este proceso social de perpetuación, podríamos decir, por ejemplo, que en el caso del sujeto animal gregario como las abejas, éstas mantienen el ciclo



y las mismas individuaciones abstractas, sin embargo, en lo humano el proceso de individuación se renueva constantemente, debido a que frecuentemente está en juego la determinación de su figura concreta, aquello que se conoce como su identidad, “Aunque su presencia y vigencia es también necesaria por naturaleza también en el proceso de reproducción social, la determinación de su figura concreta está sin embargo entregada a la libertad.” (Echeverría, 1998, pág. 166) . La identidad, que se tratará a detalle más adelante como un punto significativo del discurso crítico de la cultura, se encuentra constituida por una socialidad, que se pone en juego constantemente en el proceso de producción y reproducción de sí misma. La manifestación de lo característico del ser social se da en la interconexión existente entre la producción y el consumo, que elabora simultáneamente una doble reproducción, la física y la política “dos procesos en uno: en la reproducción del ser humano, la reproducción física de la integridad del cuerpo comunitario del sujeto, sólo se cumple en la medida en que ella es reproducción de la forma política (*polis*) de la comunidad (*koinonía*)” (Echeverría, 1998, pág. 167). Esta interconexión se analiza desde dos fases, la productiva y la consuntiva, que son constituidas como momento de objetivación y subjetivación respectivamente, tal como se muestra en este esquema

realizado por Echeverría en su ensayo.



Al entrar en contacto con la naturaleza el sujeto social es el que tiene la total decisión de cómo influir en ella, cada círculo representa un *momento reproductivo* en la relación sujeto social – medio natural, es decir dos relaciones entre el sujeto y el objeto que

conforman una totalidad, la *fase de trabajo* que Echeverría define como producción o consumo productivo y la *fase de disfrute*, definida como absorción o consumo improductivo, el objeto práctico (Op) o el bien producido (B/P) es la que indica la relación entre las fases y es el resultado de la primera y condición de posibilidad de la segunda, o sea que la línea es vista como los bienes producidos y la perpetuación del proceso, B representa los bienes obtenidos de la naturaleza con cierto valor de uso y P que son productos de transformaciones que ejerce el hombre sobre la naturaleza. Los caracteres a-n que rodean al sujeto representan el sistema de capacidades y necesidades en las que está inmerso el sujeto social. El factor objetivo funciona de dos distintas formas tanto en la producción como en el consumo, es campo instrumental mediador y objeto de la acción y aceptación del sujeto. La libertad, como ya se mencionó, entra como el elemento definitorio que constituye al sujeto social, ya que este debe decidir la forma en la que debe de ser transformada la naturaleza, que va a determinar por la necesidad que satisfaga o el sujeto que lo consuma. El sujeto interviene de manera determinante al decidir en el cuándo, qué y cómo producir, consumir y auto realizarse.

Como ya se mencionó en esta forma en la que se da una identidad a cierta socialidad específica, la libertad ejerce el peso decisivo desde el primer momento de reproducción social, y es la que constituye la politicidad del sujeto, pues se manifiesta en las decisiones que toma en torno al proceso de reproducción social.

La “politicidad” del proceso de reproducción social se muestra así en la capacidad que tiene el sujeto de establecer y modificar esa “armonía” entre su sistema de capacidades y su sistema de necesidades, mediante la determinación del acceso efectivo de los individuos sociales como productores y consumidores, al bien/producido global (Echeverría, 1998, pág. 172).

Por lo que se manifiesta dentro de la cartografía estelar del discurso crítico de la cultura propuesto por Echeverría, la necesidad de preguntarse, qué es aquello el filósofo latinoamericano como lo político, o la dimensión política de la vida humana. Concepto se encuentra delimitado en su ensayo “Lo político en la política”, en el que retomando la caracterización aristotélica del ser humano como *zoon politikón*, y distinguirlo de lo que se entiende como la política, define a lo político como “la capacidad de decidir sobre los asuntos de la vida en sociedad, de fundar y de alterar la legalidad que rige la convivencia

humana, de tener a la socialidad de la vida humana como una sustancia a la que se le puede dar forma”. (Echeverría, 1998, págs. 77-78). Es decir, como si la socialidad fuera una sustancia amorfa a la que constantemente el humano le da forma, a través de su fundación y alteración, que permanentemente se actualiza y aquello que rompe su continuidad en momentos extraordinarios cuando se encuentra en peligro.

Lo político, la dimensión característica de la vida humana, se actualiza de manera privilegiada, cuando esta debe reafirmarse en su propia esencia, allí donde entra en una situación límite: en los momentos extraordinarios o de fundación y re-fundación por los que atraviesa la sociedad; en las épocas de guerra, cuando la comunidad “está en peligro”, o de revolución, cuando la comunidad se reencuentra a sí misma. (Echeverría, 1998, pág. 78)

Echeverría señala que la presencia de lo político en lo cotidiano de la vida social aparece de dos maneras, en primer lugar, de manera real en la que “prolonga ese tiempo extraordinario y hace de él una permanencia paralela en medio del tiempo cotidiano” (Echeverría, 1998, pág. 78), y también de manera imaginaria, en la que acontece una ruptura, primero en el campo ideal, para su actualización futura en el terreno real, que se manifiesta en experiencias como las del juego, la fiesta y el arte, que se tratarán en otro apartado para explicar la especificidad del *ethos* barroco.

Esta ruptura de la realidad rutinaria se cumple en la construcción de experiencias que fingen trascender las leyes de la “segunda naturaleza”, la naturaleza social: las experiencias lúdicas, las festivas y las estéticas, todas ellas infinitamente variadas, que se llevan a cabo en medio de las labores y el disfrute de todos los días. (Echeverría, 1998, pág. 79)

Por lo tanto, dentro de la dimensión cultural de la vida humana, Echeverría propone que tanto la forma natural del proceso de reproducción social, como la forma de lo político, son aquello que constituye una identidad determinada, sin embargo, es necesario comprender a qué se refiere con el concepto de identidad, sobre todo porque la entiende como forma. Si bien, es un tema que se puede comprender a través de la recolección de indicios a lo largo de sus diversos escritos, pues es una necesario para la descripción crítica de otros de los temas esenciales que aborda en su obra, aparece la construcción de este concepto en el ensayo “La identidad evanescente” que forma parte de su libro *Las ilusiones de la modernidad*.

Este ensayo parte de un análisis crítico al carácter pedagógico del mito de la Torre de Babel, pues el mensaje radica en que la multiplicidad de lenguas es resultado de un castigo, “presenta como maldición, es decir, como un hecho negativo, exterior y reversible, algo que (sin tener que afirmarse como una bendición) constituye una riqueza imprescindible de lo humano: su pluralidad.” (Echeverría, 1997, pág. 55). Esta circunstancia implica que las diferencias son las que le impiden al ser humano alcanzar la divinidad, específicamente, la historia de cada comunidad que construye y determina en dichas diferencias son el obstáculo que impiden el acceso al paraíso. De acuerdo con Echeverría, en este mito, el problema que se presenta es la manera de concebir la otredad del otro, que según el mito serían los restos de una unidad escindida, “universos paralelos, impenetrables el uno para el otro, los *kosmoi* de las comunidades arcaicas no conocieron otro contacto entre sí que el de devorar al otro o dejarse devorar por él.” (Echeverría, 1997, pág. 56). Una de las reflexiones que retoma Echeverría para construir su análisis sobre la identidad, es la de Humboldt que entiende al otro como una parte del sí mismo, planteamiento que Echeverría concibe como una autocrítica de la cultura europea, donde sus planteamientos se restringen en comprender lo humano a partir de su capacidad de simbolizar, manifestándose en su expresión lingüística. Echeverría señala que únicamente es una subcodificación que dota de particularidad a la identidad.

La *identidad elemental*, el *Charakterunterscheid* (diferencia del genio) básico de las distintas lenguas humanas consistiría así en la peculiaridad con que cada una de ellas plantea una simbolización originaria o fundante que es la clave de la construcción del mundo de la vida: la articulación que es capaz de juntar la experiencia de lo desconocido, lo otro o lo nuevo, con las características físicas de aquellos sonidos que relacionan al que pronuncia las palabras con quien escucha. Peculiaridad que sería en sí misma una especie de “subcodificación” necesaria de esta simbolización lingüística, dado que ella no ha podido construirse como tal si no es a partir de una situación concreta, primero natural y luego histórica, que la hizo posible y la dejó marcada para siempre. (Echeverría, 1997, pág. 57).

Echeverría reconoce los alcances de este postulado, sin embargo, señala que el campo de vigencia de la identidad no puede limitarse a la comunicación lingüística, que como ya se señaló, se encuentra determinada también por un proceso de producción y

consumo que mantiene su propia dimensión semiótica y comunicativa, pues el lenguaje sólo es un camino utilizado para resolver una de las grandes dificultades a las que se ha enfrentado la humanidad, la escasez. Por lo tanto, se manifiesta la necesidad de otro horizonte conceptual que permita describir la comunicación identitaria característica de lo humano, para ello, Echeverría acude al ensayo de Benjamin tratado en el capítulo anterior titulado *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, en el que retoma el hecho de que la lengua no es únicamente un instrumento de comunicación o algo a través de lo que se comunica, sino que se comunica en ella, que además al estar en constante transformación, se pone en juego en cada momento.

El lenguaje entero está en juego en cada uno de los actos de expresión individuales; lo que cada uno de ellos hace o deja de hacer lo altera esencialmente. El mismo no es otra cosa que la totalización del conjunto de las hablas. Según esto, la lengua humana -tanto el código lingüístico como la “subcodificación” en la que está marcada su identidad- solo puede existir bajo el modo de la evanescencia: arriesgándose, poniéndose en crisis en los actos del habla. (Echeverría, 1997, pág. 60).

Como lo presenta Carlos Oliva sobre la obra de Echeverría titulado *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*, particularmente en el ensayo que abre la obra, en Echeverría la semiótica presenta un campo diferente de limitación a partir de la producción y circulación de sentido que pone en juego una identidad, pues menciona Oliva que “la semiótica estudia la producción y circulación o aprehensión del sentido -más aún, el consumo de este sentido-, y da paso al estudio de la formación de identidades, esto es, a través de la diversidad y la diferencia, de las posibilidades de configuración de la vida, que se constituyen en un campo semiótico.” (Oliva, 2013, pág. 29).

El carácter evanescente de la identidad es entonces un espacio de escenificación del conflicto de la ambivalencia dramática hamletiana, presente en uno de los conflictos ontológicos originarios de la filosofía griega, pues según Echeverría, es constituida por este duelo trágico a muerte entre la evanescencia del devenir en Heráclito y aquello que permanece de manera idéntica en Parménides, “Toda identidad es, por ello, en igual medida efésica – porque dice que la substancia es el cambio y la permanencia el atributo- que eleática- porque dice al contrario, que la substancia es la permanencia y el cambio su

atributo” (Echeverría, 1997, pág. 60). Así, paradójicamente la condición de posibilidad de ser de la identidad es la evanescencia, poniéndose en juego constantemente al construir un diálogo con las otras identidades, que consiste en un transformar o dejarse transformar. La categoría que utiliza Echeverría para hacer inteligible este proceso de enfrentamiento y que determinaría a la historia de las muchas “humanidades” es la de mestizaje cultural, en la que los diversos códigos en su proceso devorador al ponerse en juego se transforman y absorbe de lo devorado.

El mestizaje cultural ha consistido en una “codigofagia” practicada por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Ha sido un proceso en el que el devorador ha debido muchas veces transformarse radicalmente para absorber de manera adecuada la substancia devorada; en el que la identidad de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia intentado apropiarse la de los vencidos. (Echeverría, 1997, pág. 55).

Así es como llegamos a delinear la constelación del discurso crítico de la cultura elaborado por Echeverría, una cartografía en la que la forma natural del proceso de reproducción social, como forma identitaria evanescente que constantemente se encuentra en movimiento a través de las rupturas y autocuestionamientos de su socialidad. Esto se puede deducir cuando se entiende a la cultura como forma, específicamente una forma de cultivo y la aventura que ello conlleva.

La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad. [...] Cultura, cultivo crítico de la identidad, quiere decir [...] todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; implica salir a intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de la “pérdida de identidad” en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad. (Echeverría, 2010, pág. 164).

Sin embargo, para los fines de esta investigación, es necesario que se haga presente la relación entre el discurso crítico de cultura y su concepto de *ethos* histórico. Es posible localizar un primer indicio de esta relación en un señalamiento que hace Echeverría en el campo filológico, que consiste en una crítica a la traducción de la idea de cultura de la Antigua Roma proveniente de la palabra griega *paideia*, pues encuentra el término *ethos*

mucho más cercano a lo que los griegos comprendían como la dimensión cultural de la vida humana.

Más que el concepto de *paideia*, elegido por W. Jaeger en su politización nacionalista romántica de la tradición filológica alemana, es el concepto de *ethos* -hábito, costumbre, morada, refugio- el que parece obedecer a la percepción que los griegos de la antigüedad tuvieron de la dimensión cultural a la que hacemos referencia. El eje del “modo de vida”, el núcleo del *ethos* como *nous* (“espíritu”) sería justamente el principio que le da su concreción a la coherencia de la realidad en su conjunto (*kosmos*), tanto natural como política. (Echeverría, 2010, págs. 27-28).

Echeverría reconfigura desde su insatisfacción teórica un concepto de *ethos* en el que se expresa un principio ambivalente de la condición humana que consiste en la combinación de la idea pasiva de resguardo y morada, con la idea activa de afirmación de un carácter.

El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de ‘morada o abrigo’, lo que en ella se refiere a ‘refugio’, a recurso defensivo o pasivo, con lo que ella se refiere a ‘arma’, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de ‘uso, costumbre o comportamiento automático’-una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso- con el concepto de ‘carácter, personalidad individual o modo de ser’ –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera. (Echeverría , 2011, pág. 37)

Dicho concepto lo eleva a otra dimensión discursiva a través de la noción de *ethos histórico*, que mantiene viva la misma contradicción, sólo que en un espacio y tiempo determinados en el que siempre se manifestará una resistencia a cierta forma de habitar el mundo en el que te encuentras arrojado intentando hacerlo vivible, que manifiesta la contradicción inherente tanto de la cultura como del carácter evanescente de la identidad.

Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos histórico* puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivible; una especie de actualización de una estrategia destinada a disolver, ya que no a solucionar, una determinada forma específica de la contradicción constitutiva de la condición humana: la que le viene de ser siempre la forma de una sustancia previa o ‘inferior’ (en última instancia

animal), que al posibilitarle su expresión debe sin embargo reprimirla. (Echeverría , 2011, pág. 37)

Por esta razón es sumamente relevante el cuestionamiento que se hace Gandler, en su trabajo sobre Echeverría por la relación entre la teoría de la forma natural de Marx desarrollada por el filósofo latinoamericano, y la actividad humana, es decir los *ethes* humanos, pues permite comprender los lineamientos que conectan la constelación entre el valor de uso y el ethos histórico.

El '*ethos* histórico' que tiene como uno de sus rasgos centrales las formas especiales de producción y consumo de los valores de uso, no sólo influyen en las formas específicas de los valores de uso, sino que en su relación se convierte en parte de las mismas. El concepto marxiano de forma natural de la reproducción social es, pues, para Echeverría, no sólo punto de partida en su búsqueda de una teoría materialista de la cultura., sino que, cuando logre completar su ambicioso proyecto teórico, se volverá a su vez punto de partida de su análisis. (Gandler, 2008, pág. 319).

Una vez presentada en términos generales la constelación del discurso crítico de la cultura y su conexión con su concepto de ethos histórico, el presente capítulo de la investigación se encargará de analizar la relación entre los conceptos de Echeverría de modernidad y *ethos histórico*, posteriormente se enfocará en la especificidad del concepto de *ethos barroco* a través de la teatralización y la estetización de la vida cotidiana, y para finalizar analizará la manera en la que los mitos de Malintzín y la virgen de Guadalupe se configuran como resistencia a la modernidad capitalista en México.



## 2. El cuádruple *ethe* de la modernidad capitalista. La segunda constelación.

*Ofrendar simulacros en lugar de la víctima misma, timar, engañar a los dioses, “matarlos” cada vez un poco más: en eso parece consistir el secreto del progreso. Transitar de la fe fanática de los dioses arcaicos a la fe irónica en los dioses olímpicos; desprenderse del submundo cruel, sórdido e implacable de las Erinias y pasar a la atmósfera favorable, luminosa y aleatoria de Apolo y sus congéneres: he ahí el sentido del progreso. Pero ya Teseo, el matador del Minotauro, el más paradigmático de esos dioses arcaicos; Teseo, el héroe que supo eliminar de la vida política el sacrificio de vidas humanas, debió instaurar en cambio, otro tipo de sacrificio, menos evidente pero igualmente mutilador. Algo de sí debió eliminar desde entonces, junto con Ariadna, la poseedora del secreto de la armonía social, a la que sacó de su patria antigua para dejarla a la espera en la isla de Naxos.*

*A tres mil años de comenzada, la empresa modernizadora de Teseo no termina de cumplir sus objetivos: el enriquecimiento y la emancipación del ser humano. Ariadna y lo mejor del propio Teseo no han podido ser rescatados todavía; su ostracismo permanece inevitable, y, según todo lo indica, seguirá así por algún tiempo. La necesidad del sacrificio o la entrega que los humanos han debido hacer a “lo otro” de lo mejor de su cuerpo colectivo o singular -para propiciarlo, al compensar con esa ofrenda la ruptura del orden universal que implica la existencia misma de lo humano- se ha repetido una y otra vez en una serie de metamorfosis a lo largo de la historia de Occidente, haciendo que lo ganado, “la cultura”, sume siempre cero junto a lo perdido, la “barbarie”. El lamento de Ariadna resuena a lo largo de toda esta historia.*

*Bolívar Echeverría.*

Uno de los pasajes dramáticos de mayor belleza en la historia de la literatura trágica, no sólo por el lugar que ocupa dentro del flujo de acontecimientos que componen su relación amorosa, sino también porque manifiesta la condición esencial de lo que se conoce como lo moderno, es el pasaje de Shakespeare en *Romeo y Julieta*, en el que Romeo después de llevar cabo la promesa de un regreso para llevar a cabo sus votos y construir su vida utópica de abundancia, promesa que es en primer lugar rechazada por Julieta al ser en nombre de la implacable inconstancia que caracteriza el devenir de la luz mágica proyectada por la luna, y con el carácter blasfemo distintivo del ser humano moderno responde “No hagas juramento alguno, o si te empeñas en jurar, hazlo por la gracia de tu ser, que es el dios de mi idolatría y te creeré<sup>34</sup>.” Este pasaje probablemente hace alegoría a la promesa de abundancia presente en la modernidad, con la finalidad de continuar con el

---

<sup>34</sup> Traducción hecha del original por el autor que dice: “Do not swear at all; Or if thou wilt, swear by thy gracious self, Which is the god of my idolatry, And I’ll believe thee”.

sendero de la relación específica entre categorías dramáticas y crítica de la modernidad, una vez que el apartado anterior de este capítulo se enfocó en trazar los puntos y las líneas de una constelación de lo que podría llamarse el discurso crítico de la cultura, en el que se expusieron conceptos, como el de la forma natural del proceso de reproducción social, el de lo político, identidad, y *ethos* histórico; el presente apartado se enfocará en el trazado de otra constelación dentro de la cartografía conceptual de Echeverría, que es el de la descripción crítica de la modernidad, pues en esta constelación se sitúa de manera específica el del *ethos barroco*.

Si bien, la descripción crítica de la vida moderna es uno de los ejes esenciales de la obra de Echeverría, la investigación enfocará su análisis en un ensayo de su libro titulado *Las ilusiones de la modernidad*. Libro que aparece en el año de 1995 posterior a diversos proyectos de investigación en torno a la modernidad, el mestizaje cultural y el *ethos* barroco, cuyo contexto en México, como señala la parte biográfica del trabajo de Gandler, se encuentra determinado por acontecimientos como la firma del Tratado de Libre Comercio y el levantamiento indígena en el sureste mexicano. Este ensayo lleva por título “Modernidad y Capitalismo (15 tesis)”. De la misma manera que las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, o las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin, construye un cuerpo epistemo-crítico que funciona como metodología para el análisis de la lógica de operación de la modernidad capitalista, sin embargo, con la diferencia específica y puntual planteada en la introducción de estas tesis. “Las Tesis que se exponen en las siguientes páginas intentan detectar en el campo de la teoría la posibilidad de una modernidad diferente de la que se ha impuesto hasta ahora, de una modernidad no capitalista.” (Echeverría, 1997, pág. 137). Como sucede en el problema de la definición de la cultura, para construir una descripción crítica disidente que introduzca cualitativamente un conjunto de diferencias, es necesario enfrentarse a la idea construida y sembrada en el imaginario colectivo de lo moderno que consiste en: “Lo moderno es lo mismo que lo bueno; lo malo que aún pueda prevalecer se explica porque lo moderno aún no llega del todo o porqué ha llegado incompleto”. (Echeverría, 1997, pág. 134). Sin embargo, también señala Echeverría que es una idea que ha mutado, debido principalmente a no haber cumplido las promesas utópicas con las que se originó. Esta mutación consiste en un cambio de espacio de su dimensión

política, para después dirigirse exclusivamente a la potenciación de las capacidades productivas.

Así como Echeverría reorganiza las *Tesis sobre Feuerbach*, en su trabajo titulado *el Materialismo de Marx*, en esta investigación, debido a sus fines particulares, se presentarán diminutos cambios en torno al orden de las tesis que se utilizarán. En primer lugar, se analizará, la segunda tesis, que expone a la modernidad como forma, es decir, las líneas esenciales que configuran su concepto, para posteriormente un segundo grupo de tesis, que concentran rasgos específicos de la relación entre modernidad y la forma de reproducción social capitalista, que compone a la primera, la tercera y la quinta; posteriormente otro grupo de tesis, cuyo contenido reflexiona sobre su forma identitaria, tanto en el ámbito político como económico, que son, la cuarta, la sexta y la séptima.

La segunda tesis que presenta los lineamientos esenciales de la constelación de puntos que compone la descripción crítica que hace Echeverría sobre la modernidad capitalista, es decir, como forma, lleva como título “Fundamento, esencia y figura de la modernidad”. La primera distinción para la que acudirá a la terminología aristotélica, que servirá para construir esta definición, es la modernidad como acto y como potencia, -sin dejar de señalar la manera en la que el nivel actual o efectivo al realizarse entre las otras posibles ramificaciones, lleva a cabo un proceso de aniquilación de las otras potencialidades. El nivel potencial o esencial lo comprende como “forma de totalización de la vida humana”-, así abstraída de sus configuraciones efectivas: “la modernidad se presenta como una realidad de concreción en suspenso, todavía indefinida; como una substancia en el momento en el que ‘busca’ su forma o se deja ‘elegir’ por ella (momento en verdad imposible, pues una y otra sólo pueden ser simultáneas); como una exigencia ‘indecisa’, aún polimorfa”. (Echeverría, 1997, págs. 140-141). Con respecto al nivel actual, es decir, cuando se manifiesta su figura con mayor precisión en su configuración histórica efectiva, “se presenta de manera plural en una serie de proyectos e intentos históricos de actualización que, al sucederse unos a otros en conflicto por el predominio, dotan a su existencia concreta de formas particulares sumamente variadas”. (Echeverría, 1997, pág. 141). De esta manera, se entiende a la modernidad como una forma civilizatoria que busca mundializarse, que se compone por un conjunto de múltiples formas identitarias con

diferentes proyectos históricos de realización humana, cuya evanescencia es determinada por el enfrentamiento entre ellas que resulta en una constante actualización. En lo concerniente a aquello que funciona como fundamento de la modernidad, Echeverría se refiere específicamente a la transformación tecnológica, o de las fuerzas productivas, pues el gran salto cualitativo generó una transformación en la relación entre el ser humano y la naturaleza, específicamente en torno a su dar forma a ella, de ser dependiente de ella a situarse por encima de ella. Sin embargo, mucho más importante que el establecer el señorío de la humanidad, la mutación del proceso de reproducción social provocada específicamente por la modernidad funciona como su condición existencial, porque se fundamenta en una promesa de abundancia que consiste en un principio de esperanza, que le permitiría al ser humano enfrentarse a uno de los grandes problemas que lo ha constituido a lo largo de toda su existencia, la escasez.

Una vieja sospecha volvía entonces a levantarse -ahora sobre datos cada vez más confiables: que la escasez no constituye la “maldición *sine qua non*” de la realidad humana; que el modelo bélico que ha inspirado todo proyecto de existencia histórica del Hombre, convirtiéndolo en una estrategia que condiciona la supervivencia propia a la aniquilación o explotación de lo Otro (de la Naturaleza, humano o extrahumano), no es el único posible; que es imaginable -sin ser una ilusión- un modelo diferente, donde el desafío dirigido a lo Otro siga más bien el modelo del *eros*. (Echeverría, 1997, pág. 142).

De este modo, la revolución de las fuerzas productivas en la modernidad plantea una encrucijada, que lleva al sujeto moderno a cuestionarse a sí mismo, para lo que tendría que hacer un interludio de la puesta en escena moderna y que la obra construya otro entramado. “A manera de trance por el que pasaría una pieza teatral que, sin poder detenerse, debiera rehacer su texto en plena función para remediar la desaparición motivo de su tensión dramática.” (Echeverría, 1997, pág. 142). Echeverría pone énfasis en la necesidad de este interludio debido a que en el entramado se encuentra constituido por el conflicto de las diversas configuraciones históricas de la modernidad, que al imponerse unas sobre otras, dejan a su paso ruinas y heridas.

El lomo de la continuidad histórica ofrece una línea impecable al tacto y a la vista; pero oculta cicatrices, restos de miembros mutilados e incluso heridas aún sangrantes que sólo se muestran cuando la mano o la mirada que pasan sobre él lo hacen a contrapelo. Conviene

por ello perderle el respeto a lo fáctico, dudar de la racionalidad que se inclina ante el mundo “realmente existente”, no sólo como ante el mejor (dada su realidad) sino como ante el único mundo posible, y confiar en otra, menos “realista” y oficiosa, que no esté reñida con la libertad. Mostrar que lo que es no tiene más “derecho a ser” que lo que no fue pero pudo ser; que por debajo del proyecto establecido de modernidad, las oportunidades para un proyecto alternativo -más adecuado a las posibilidades de afirmación total de la vida, que ella tiene en su esencia- no se han agotado todavía. (Echeverría, 1997, págs. 143-144).

Una vez analizada la tesis en la que se expone la constitución lineal del concepto crítico de modernidad, procedemos con el grupo de tesis que reflexiona sobre la forma de reproducción social que la determina comenzando por la primera tesis que lleva como título “La clave económica de la modernidad”. En esta tesis, Echeverría traza las primeras líneas que construyen la relación entre las unidades de sentido que representan la modernidad y capitalismo. En primer lugar, como ya se señaló, la modernidad es una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana, y el capitalismo es una forma de reproducción económica, entre ambas parece haber una relación simbiótica, pues la dimensión económica característica de la modernidad, es decir, la producción, circulación y consumo de valores de uso, es el modo de producción capitalista. Echeverría señala tres formas constantes que los interconectan a la modernidad y el capitalismo en su operatividad: la reproducción cíclica, que intenta reproducir su forma específica a través de sembrar la escasez artificial, que instaure en la humanidad la idea de la necesidad del capitalismo para superarlo, el avance planetario de ambas y el engrosamiento de la renta tecnológica característica del modo de propiedad capitalista.

En la tercera tesis cuyo título es “Marx y la modernidad” se explica la importancia del discurso crítico de Marx para la construcción de una descripción crítica de la modernidad capitalista, para lo que resulta imprescindible la teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital. Dicha teoría se encuentra localizada tanto en la sección cuarta del tomo primero de *El capital*, como en los manuscritos que elaboró Marx en París entre los años 1861 y 1863, en un fragmento que tradujo el mismo Echeverría bajo el título *La tecnología del capital*. Subsumir es un término utilizado por Kant para explicar cómo se agrupan un conjunto de objetos bajo conceptos, Marx lo retoma para explicar la manera en la que el modo de producción capitalista somete el proceso de trabajo, en primer lugar,

únicamente controlándolo de manera formal, es decir, cuando se explota el plusvalor de manera absoluta, se mantiene la relación metabólica entre el ser humano y la naturaleza de otras sociedades precapitalistas, que es a lo que le llama subsunción formal del proceso de trabajo bajo el capital. Sin embargo, la explotación del plusvalor absoluto tiene límites, por lo que sí el capitalista desea aumentar el plusvalor, debe de emplear otros medios, como la explotación del plusvalor en términos relativos. Esto quiere decir, que manteniendo la misma jornada de trabajo, sea menor la cantidad de horas en las que el trabajador valoriza su subsistencia y mayor la cantidad de horas en las que valoriza el plusvalor, por lo tanto es necesario reducir el tiempo de trabajo socialmente necesario o sea el valor de las mercancías que conforman el valor de los medios de subsistencia. Con esta finalidad se transforma y somete real y materialmente la relación metabólica que mantiene el ser humano con la naturaleza para producir valores de uso que se valoricen como mercancías, este sometimiento es a lo que Marx llama subsunción real del proceso de trabajo bajo el capital. Esta transformación ocurre en tres momentos, comenzando por la cooperación entre los trabajadores, posteriormente la división de trabajo y por lo tanto las capacidades de los trabajadores para optimizar el proceso productivo, y finalmente con la gran industria en la que el trabajador tiene que adaptarse a las necesidades de la máquina.

En lo concerniente a la quinta tesis titulada “El capitalismo y la ambivalencia de lo moderno”, analiza la situación paradójica que atraviesa a la modernidad capitalista, que consiste en que la posibilidad de abundancia que fundamenta a la modernidad fue obtenida por el modo de producción capitalista que termina por ser la negación de este mismo fundamento, “El modo de producción capitalista de reproducción de la riqueza social requiere, para afirmarse y mantenerse en cuanto tal, de una insatisfacción siempre renovada del conjunto de necesidades sociales en cada caso”. (Echeverría, 1997, pág. 156). En esta ambivalencia se manifiesta la encrucijada de la modernidad capitalista que encuentra Echeverría, para la que recurre de nuevo al discurso crítico de Marx, específicamente a la “ley general de acumulación capitalista” presentada en el capítulo veintitrés del tomo primero de *El capital*. Dicha ley señala que el capitalismo produce simultáneamente riqueza y miseria, pues al desarrollar las fuerzas productivas que implica reducir el tiempo de trabajo socialmente necesario de los valores de uso que necesitan los seres humanos, como resultado no accidental se produce un excedente de población que no es empleado y

por lo tanto no puede satisfacer sus necesidades, este excedente de población, Marx lo denomina “ejército industrial de reserva”, por esta razón, sí el capitalista desea mantener la sobrevivencia de su forma necesita “construir y reconstruir incesantemente una escasez artificial, justo a partir de las posibilidades renovadas de abundancia” (Echeverría, 1997, pág. 157). Conquistadas las posibilidades de abundancia el modo de producción capitalista aparecería entonces como algo parasitario o innecesario, por lo tanto, para justificar la existencia de su forma debe producir y sostener esa escasez artificial, pues como se ha señalado reiteradamente, la modernidad se fundamenta en esa promesa.

El otro grupo de tesis en los que esta investigación centrará su mirada cuyo contenido reflexiona sobre su forma identitaria, tanto en el ámbito político como económico, corresponde a la cuarta, a la sexta y la séptima. La primera tesis de este grupo lleva por título “Los rasgos característicos de la vida moderna”, en la que elabora una descripción crítica de cinco fenómenos distintivos que ordenan y configuran esta forma de vivir, que son el *Humanismo*, el *progresismo*, el *urbanicismo* el *individualismo* y el *economicismo*. El primer aspecto al que Echeverría fija su atención es el *Humanismo*, que más allá de un antropocentrismo, consiste en la subsunción de la realidad a todo aquello que se asocia con lo humano, abandonando cualquier promesa de inmortalidad o de orden superior, en la que retoma la idea de Nietzsche al señalar que es la muerte de la primera mitad de Dios, pues éste abandona su lugar como fundamento del orden cósmico, como se podía ver en la técnica mágica, posteriormente la productividad habría dejado de someterse a un ente superior, pues toma lugar la racionalidad que domina el ámbito económico. “El buen éxito económico de su estrategia como *animal rationale* en la lucha contra la Naturaleza convence al Hombre de su calidad de sujeto, fundamento o actividad autosuficiente, y lo lleva a enseñorearse como tal del conjunto del proceso de reproducción social”. (Echeverría, 1997, pág. 150). El *progresismo* consiste en comprender que aquello que rige las transformaciones históricas es un predominio de un proceso de in-novación que sustituye las formas anteriores por nuevas, sobre otro proceso de re-novación que se enfoca más en la restauración de su organización identitaria, este proceso termina sometiendo y determinando absolutamente todo en la vida moderna, tomando como fundamento la idea de que su objetivo es la mejora de las condiciones humanas. En el *urbanicismo*, destaca Echeverría que es la forma en la que el humanismo y progresismo adquieren concreción,

pues tiene como objetivo tanto organizar la naturaleza como civilizar la barbarie, situándose en un espacio que es la Gran Ciudad, que concentra geográficamente, -lo que denomina Echeverría como los centros de gravitación de las actividades específicamente modernas que son la industrialización, la potenciación comercial y financiera, el artífice de la crisis y refuncionalización de la tradición y la estatalización nacionalista-. Uno de los rasgos más significativos es el *individualismo*, que, “consiste en privilegiar la constitución de la identidad individual a partir del centro de sintetización abstracto: su existencia como propietarios (productores/consumidores) privados de mercancías” (Echeverría, 1997, pág. 153). Es un proceso de constitución que reconstruye lo ya elaborado por la tradición, y así genera nuevas identidades, que para Echeverría significa la muerte de la otra mitad de Dios, pues ya no es una identidad metafísica de orden superior la que cohesiona la comunidad, sino una “re-sintetización puramente funcional de la substancia social, es decir, de la singularidad cualitativa de la vida” (Echeverría, 1997, pág. 154). El *economicismo* es el último rasgo, en el que aquello que cohesiona la sustancia social se encuentra supeditado a las necesidades económicas, particularmente a las del modo de producción capitalista.

La sexta tesis lleva como título “Las distintas modernidades y los distintos modos de presencia del capitalismo”, en la que se trata uno de los temas fundamentales de esta descripción crítica, pues para poder pensar en una modernidad no capitalista, funciona como base el hecho de que hayan existido diversos proyectos de modernidad, y la magnitud en la que el capitalismo los ha intervenido. Con la finalidad de hacer inteligible esta diversificación, Echeverría propone tres fuentes diferentes de análisis. En primer lugar, su amplitud que consiste en: “la extensión relativa en que el variado conjunto de la vida económica se encuentra intervenida por su sector sometido al capital; el carácter exclusivo, dominante o simplemente participativo del mismo en la reproducción de la riqueza social” (Echeverría, 1997, págs. 161-162), así, este criterio permite comprender en términos de magnitud la coexistencia entre el modo de producción capitalista y las otras formas. Otro criterio es la densidad: “la intensidad relativa con que la forma o modo capitalista subsume al proceso de reproducción de riqueza social” (Echeverría, 1997, pág. 162), relacionada con la teoría de la subsunción del proceso de trabajo bajo el capital, tratada con anterioridad, pues se enfoca en la manera en la que la economía es modificada, ya sea en términos formales o reales. Finalmente, por su tipo diferencial, que lo define como “la ubicación



relativa de la economía de una sociedad dentro de la geografía polarizada de la economía mundial” (Echeverría, 1997, pág. 162). Diríamos pues, que consiste en la manera en la que la división internacional del trabajo del modo de producción capitalista ha estructurado diversas tareas territoriales, lo que implica distintos tipos de presencia del capitalismo.

La descripción crítica que hace Echeverría sobre la modernidad capitalista ofrece uno de los dispositivos conceptuales de mayor alcance para la intelección de las contradicciones subyacentes a la corporalidad de la vida moderna tanto en términos generales como en su forma de manifestación en Latinoamérica, particularmente el esquema contenido en la séptima tesis que evoca al cuádruple *ethos* de la modernidad. Este esquema tiene como objeto la descripción de determinadas maneras de sobrevivir o asumir la contradicción que le es esencialmente propia a la modernidad capitalista, contradicción determinada por el sometimiento de la forma natural del proceso de reproducción social, que se refiere al proceso de producción y consumo de valores de uso, a la valorización del valor orientada a la acumulación del capital. Esta valorización de valor mercantil, desarrollada por Marx en *El Capital*, es la que configura la pauta en el devenir en este conflicto, donde la forma natural termina por ser sacrificada y subsumida a una comunicación mercantil entre valores de uso. La condición de posibilidad de este sacrificio consiste en la abstracción de las propiedades cualitativas del objeto, como son la necesidad que este puede satisfacer o el tipo de trabajo empleado para su producción, para que únicamente el objeto tenga como modo de expresión su carácter cuantitativo que es el trabajo medido en unidades temporales, cuya medida es establecida por condiciones técnicas y sociales específicas. Este sacrificio ejerce una influencia en la configuración de la vida humana, lo que implica la constitución de un *ethos* histórico, que Echeverría lo comprende dentro de la modernidad capitalista de la siguiente manera: como “asumir el hecho capitalista como condición necesaria de la existencia práctica de todas las cosas consiste en desarrollar un *ethos* o comportamiento espontáneo capaz de integrarlo como inmediatamente aceptable, como la base de una “armonía” usual y segura de la vida cotidiana.” (Echeverría, 1997, págs. 163-164). Lo humano, al tener este carácter plural en su configuración existencial, genera distintas maneras de asumir el hecho capitalista de la modernidad, para las que Echeverría introduce su esquema conceptual a través de categorías estéticas, pues como señala “es asunto del arte la puesta en evidencia del *ethos*

de una sociedad y de una época” (Echeverría , 2011, pág. 47). Estas son el *ethos* realista, el *ethos* clásico, el *ethos* romántico y el *ethos* barroco.

El *ethos* realista, cuyo nombre toma del realismo artístico, no por su contenido, sino por la relación que mantiene con el objeto representado, consiste en una forma de naturalizar al modo de producción capitalista a través de una “actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión que tiene la acumulación del capital no sólo de representar fielmente los intereses del proceso social-natural de reproducción, cuando en verdad los reprime y deforma , sino de estar al servicio de la potenciación del mismo”. (Echeverría, 1997, pág. 164).

Diametralmente opuesto al *ethos* realista que acepta de manera militante el hecho capitalista y que se compromete con él, el *ethos* romántico, cuyo nombre proviene del *Romanticismo*, debido a que en sus creaciones artísticas no hay una coincidencia con el mundo práctico, sino con los ideales. En este *ethos* se acepta y se milita con la contradicción entre valor y valor de uso, al comprender al hecho capitalista únicamente como un periodo necesario de la realización idealizada de la forma natural, como explica alegóricamente Echeverría: “Aunque fuera probablemente perversa, como la metamorfosis del Ángel necesariamente caído en Satanás, esta metamorfosis del “mundo bueno” o de “forma natural” en “infierno” capitalista no dejaría de ser un “momento” del milagro que es en sí misma la Creación.” (Echeverría, 1997, pág. 164).

Proveniente del arte en el periodo del clasicismo a partir de una relación dramática entre lo percibido y lo imaginado, cuando se compara el objeto con el ideal, Echeverría comprende al *ethos* clásico, en el que se manifiesta de manera ambivalente una aceptación y un rechazo, pero que tiende más a la aceptación del flujo trágico de las cosas, al presentarse el hecho capitalista como el mejor de los mundos posibles. “Bendición por un lado, fruto de una armonía, y una maldición por otro, fruto de un conflicto, la combinación de lo natural y lo capitalista es vista como un hecho metafísico distante o presupuesta como un destino clausurado cuya clausura justamente abre la posibilidad de un mundo a la medida de la condición humana. (Echeverría, 1997, pág. 165).

Dentro de esta constelación conceptual que tiene como objetivo además de hacer inteligibles las circunstancias esenciales que determinan a la modernidad capitalista,

plantear en términos potenciales la posibilidad de una modernidad ajena al modo de producción capitalista, aparecen estas tres estrategias constituidas con la finalidad de establecer un mundo que tenga la posibilidad de hacer vivible la contradicción que determina a la modernidad capitalista, son acompañadas de una cuarta, que como ya se mencionó es el *ethos* barroco y debido a la importancia que tiene este concepto para la investigación se analizará de manera separada en los siguientes dos apartados.

### 3. El *ethos* barroco. Teatralización absoluta y estetización de la vida cotidiana.

*Aus der Not der Zeit ewige Tugend machen* (“hacer de lo impuesto por el momento una virtud eterna”), presentar lo que es improvisado como si fuese algo premeditado, hacer una comprobación de poder de lo que fue un simple golpe de suerte.

Hacer “que el mal venga por bien”, “convertir la necesidad en virtud” (que es, en verdad convertir en “necesario” lo “contingente”), no sufrir lo que le es impuesto a uno por las circunstancias, achicándose para que lo poco que llega sea suficiente, sino asumirlo como decidido por uno mismo, y de este modo transformarlo, convirtiéndolo, efectivamente, en la medida de lo posible, en algo que es “bueno” en un segundo nivel, trascendente del primero (en el cual, sin duda, sigue siendo un “mal”): esto es comportarse de manera “barroca”. Y es -dicho sea de paso- dar pie a la definición de lo que sería, según Heidegger, “el comportamiento del ser humano en su autenticidad”.

Bolívar Echeverría.

El proceder del cuestionamiento filosófico innumerable cantidad de veces se encuentra condenado a la ausencia de un fundamento firme, esta circunstancia le ha provocado ganarse el desprecio y el acoso de otras formas de conocimiento o concepciones del mundo, que en algunas ocasiones conducen a la filosofía a comprometerse con un dogma ya sea de carácter científico, político o religioso. Esta condición específica la comparte con el arte y el *ethos* barroco, con respecto a las concepciones realista, romántica o clásica. De los cuatro *ethe*, que propone Echeverría en su discurso crítico de la modernidad, esta parte de la investigación dirigirá su mirada a la del *ethos* barroco, que utiliza la categoría de lo barroco, un arte pero también un comportamiento que caracterizó los siglos XVII y XVIII en Europa. En primer lugar, se delimitarán las líneas a grandes rasgos de la constelación de lo que Echeverría comprende como *ethos* y arte barroco, posteriormente se procederá con el análisis de su propia ley formal que consiste en la teatralización absoluta, y finalmente en cómo se desprende de ésta una forma de resistencia a la modernidad capitalista como lo es la estetización de la vida cotidiana.

En el arte barroco se manifiesta un modo de asumir las contradicciones que implica la modernidad capitalista en la vida cotidiana, cuya importancia consiste en negarse a sacrificar la forma natural afirmándola en su existencia, aún si esto implica un acto suicida, rasgo que comparte por ejemplo con el decadentismo. Además. una de las características de este arte consiste en que, al emplear los preceptos establecidos por la época, ejecuta de

manera formal una resistencia al sacrificio de la naturaleza, retomando la idea de Benjamin de la manera en la que alegoría funciona como crítica de la obra al petrificarla, Echeverría señala que el barroco: “en el empleo del canon formal incuestionable, encuentra la oportunidad de despertar el conjunto de gestos petrificado en él, de revitalizar la situación en la que se constituyó como negación y sacrificio de lo otro, ella también es una aceptación de la vida hasta en la muerte” (Echeverría, 1997, pág. 165). Esta estrategia es peculiar para Echeverría, pues manifiesta una afirmación de la forma natural debido a que, de la misma manera que la mirada alegórica producto de la melancolía de los escritores del *Trauerspiel*, su proceder consiste en la recuperación de los restos dejados por la devastación, mediante una abstracción arqueológica, en tanto que

pretende reconstruir lo concreto de ella a partir de los restos dejados por la abstracción devastadora, re-inventar sus cualidades planteándolas como “de segundo grado”, insuflar de manera subrepticia un aliento indirecto a la resistencia que el trabajo y el disfrute de los “valores de uso” ofrecen al dominio del proceso de valorización. (Echeverría, 1997, págs. 165-166).

Con el objeto de profundizar en torno a la reflexión, tanto del arte como del *ethos* barroco, se procederá con el análisis de algunas de las tesis desarrolladas en el trabajo de Echeverría titulado *La modernidad de lo barroco*, texto que se fundamenta en la idea de “lo barroco como totalización cultural específicamente moderna” (Echeverría , 2011, págs. 11-12), además de cuestionarse la actualidad de lo barroco que reside en “la fuerza con que manifiesta en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. (Echeverría , 2011, págs. 11-12).

En uno de los ensayos que componen este texto titulado “El *ethos* barroco”, Echeverría se pregunta por aquello que justifica el nombrar a este *ethos* de esta manera. Con esta finalidad, al igual que lo hace con la cultura y la modernidad, lleva a cabo la empresa de la construcción de un concepto crítico de lo barroco, cuyo punto de partida es el enfrentamiento al conjunto de ideas que rodean al imaginario colectivo impuestas por el discurso establecido, en torno a esta manifestación artística. El primer señalamiento que hace al respecto es que la comprensión de lo barroco se encuentra determinada en general por una encrucijada semántica que acecha de manera peyorativa -como sucede con el *Trauerspiel*-, pues, en primer lugar, se le comprende como lo ornamentalista, haciendo

referencia a la falsedad o a lo histriónico, como lo extravagante, en tanto que exagerado y ritualista en relación con lo esotérico. Esta trinidad de juicios provienen de parte de los otros *ethos* característicos de la modernidad, pues “la forma barroca puede resultar escapista, puramente imaginativa, ociosa, in-suficiente e insignificante” (Echeverría , 2011, pág. 42), es asociada a una perspectiva realista que comulga con la correspondencia entre la imagen y la realidad, por otro lado, la concepción de lo barroco como “una monstruosidad o de-formación irresponsable innecesaria” (Echeverría , 2011, pág. 42), sería la manera en que lo juzgaría una concepción clásica cuyos cánones ya son irrebasables, y para una concepción romántica con tendencia creacionista, lo concibe “como adverso a la espontaneidad del arte como emanación libre del espíritu” (Echeverría , 2011, pág. 43). De la misma manera en que Benjamin se percató de las consecuencias de lo que llamaba una mala comprensión de los *Trauerpiele*, Echeverría propone una manera diferente de comprender a lo barroco específicamente como:

una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida -la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable- y que además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo. (Echeverría , 2011, pág. 44).

Este intento trágico y paradójico característico de la obra de arte barroca, se expresa en términos materiales, en lo que Echeverría comprende como la técnica barroca, a partir de la relación específica entre el dar forma del artista militante con los cánones -clásicos-, pero que, al no adaptarse a ellos, por su incompatibilidad con la naturaleza, le permite al material expresarse, manifestarse, y ser así un punto de encuentro efésico entre lo antiguo y lo moderno.

La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional -entendiendo “canon” más como un “principio generador de formas” que como un simple conjunto de reglas-, se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno. (Echeverría , 2011, pág. 44)

Esta voluntad de forma, característica del barroco en lo que descansa su ornamentalidad, que tanto le repugna a la representación realista y objetiva, Adorno en su *Teoría estética* la comprende dialécticamente como *decorazione assoluta*, idea que retomará críticamente Echeverría, pues señala Adorno. “Que el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal.” (Adorno, 2011, págs. 389-390). Dentro de su dialéctica, escapa de la crítica realista, pues se emancipa del contenido a través de su propia ley formal, en la que concuerda con la materia o la naturaleza. “La decoración absoluta ya no adorna nada, sino que no es nada más que adorno; de este modo engaña la crítica de lo ornamental [...] el material flexible concuerda exactamente con el a priori formal” (Adorno, 2011, pág. 390). Sin embargo, al estar en constante cambio el material, le exige a su dar forma estar transformándose, que a su vez, hace mutar la lógica de la representación y reconstituye la teatralización, de ser un espectáculo para satisfacer los cánones humanos impuestos a ser uno específicamente para satisfacer a las divinidades o a lo otro. “Mediante la sublimación creciente, en estas obras el gran teatro del mundo, el *theatrum mundo*, se ha convertido en el *theatrum dei*, el mundo sensible se ha convertido en un espectáculo para los dioses.” (Adorno, 2011, pág. 390). Echeverría comprende esta forma de proceder del barroco como una teatralidad absoluta, porque su representar acude al fundamento de una primera teatralización moderna y al descubrir su lógica, teatraliza lo que ya era una teatralización, a partir de un desdoblamiento que lo retro-trae al momento dramático de su gestación, pues en su proceder examina y revitaliza el canon clásico.

Los innumerables métodos y procedimientos que se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación -los mismos que producen aquella apariencia rebuscada, ornamentalista y formalista que lo distingue- están encaminados a despertar en el canon grecolatino una dramaticidad originaria que supone dormida en él. (Echeverría , 2011, pág. 42)

En tanto que el barroco proviene del clasicismo, es que guarda con él una relación ambivalente de rechazo y militancia. En otro ensayo del mismo trabajo titulado “Clasicismo y barroco”, Echeverría señala que la voluntad clásica renacentista particularmente del norte de Italia, construye el ideal del ser humano a partir de las figuras grecorromanas, sin embargo, esta construcción, no deja de ser artificial y dramática, hecho

que reconoce el barroco, que lo lleva a un empleo lúdico de resignificación de estas formas dramáticas clásicas.

El barroco como voluntad de forma implica el reconocimiento de que las proporciones clásicas el mundo antiguo fueron calculadas a partir de una particular *dramatización* del hecho fundamental en el que el ser humano se abre al mundo al mismo tiempo en que lo instituye, la dramatización propia del griego y latino. Partiendo de este reconocimiento implícito, la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o “habla” que lo desquicia sin anularlo. (Echeverría , 2011, pág. 93)

Esta teatralización, acontece en dos niveles, un nivel básico, que consiste en la localización del drama escondido, donde son cuestionados los cánones clásicos, y un segundo nivel que los revitaliza o reafirma, si bien Echeverría acude a ejemplos como Monteverdi, o Velázquez, otro ejemplo que manifiesta de manera evidente este doble proceder de la teatralización en el arte barroco, es la pintura de Rembrandt del año 1653 *Aristóteles contemplando el busto de Homero*.



En esta imagen se descubre la teatralización en los dos niveles, en primer lugar es cuestionado el canon clásico a través de la mirada melancólica que parece entretejer el



destino de la cultura occidental de Aristóteles hacia la figura enyesada, si se quiere petrificada de Homero, y en segundo lugar se afirma y revitaliza al re escenificar a Aristóteles con el vestido del mercader holandés del siglo XVII y adornarlo con medallas de Alejandro Magno, que parece confirmar que el drama original grecorromano es retrotraído. Es precisamente una forma peculiar de teatralización de la experiencia que refleja la manera en la que el ser humano resiste a la modernidad.

Lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca repetir la teatralización elemental que practica el *ethos* barroco en la vida cotidiana cuando pone entre paréntesis o en escena lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo y (soportarlo). La representación barroca persigue reactualizar la experiencia del trasmontar o saltar por encima de la ambivalencia del mundo. (Echeverría, 2007, pág. 172)

Una de estas maneras de recuperación de la forma natural en el *ethos* barroco de asumir y/o resistir a las condiciones que establece la modernidad capitalista es la estetización de la vida cotidiana. Concepto desarrollado en su ensayo “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”. Para desarrollar la manera en la que la estetización de la vida cotidiana compone al *ethos* barroco, enfatiza que esta forma particular de *ethos* propone una desrealización de la vida social moderna, cuyo eje directivo es la apropiación pragmática de lo otro, del objeto, de la naturaleza, enfocado a un productivismo cuyo único fin es la valorización del valor en el modo de expresión económico de la modernidad, el modo de producción capitalista. Esta desrealización, que para Benedetto Croce se manifiesta como una enfermedad, para Echeverría es una desviación esteticista de la cotidianeidad establecida por el modo de producción capitalista.

De la misma manera que Nietzsche introduce la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco para la comprensión del mundo griego antiguo, el filósofo latinoamericano introduce una distinción esencial dentro de la dimensión cultural de lo humano para especificar la manera en la que esta desviación esteticista configura este modo barroco de ser y existir. Esta distinción es aquella que separa el tiempo de lo extraordinario del tiempo de lo cotidiano, que en su efectividad dialéctica opera como una tensión dentro de un campo de fuerza cuya bipolaridad compone la comprensión de la dimensión temporal de lo humano.

Se trata, por lo demás, de un descubrimiento que en la más amplia pluralidad de las versiones de lo humano reconoce la temporalidad constituida por una tensión bipolar dentro lo que sería el tiempo en la experiencia de la discontinuidad absoluta y la experiencia de la continuidad absoluta o, dicho en otras palabras, entre el tiempo en los momentos extraordinarios de la experiencia histórica -los de composición y recomposición de la forma singular de lo humano- y el tiempo de los momentos ordinarios de la misma -los de reproducción y cultivo de esa forma. (Echeverría , 2011, pág. 186)

Esta transformación de la temporalidad implica que existe un tiempo determinado por la forma cultural de producción y reproducción social, una en la que se mantiene en su misma configuración, y otra en la que dicha configuración de lo humano se manifiesta como una existencia en ruptura. Para comprender este comportamiento en ruptura propone el esquema conceptual de tres de sus manifestaciones el juego, la fiesta y el arte. El común denominador de estos esquemas de comportamiento es “la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la desconstrucción y la re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente.” (Echeverría , 2011, pág. 189).

En primer lugar, el juego, tiene como característica decidir entre aquello que está determinado causalmente, es decir, según el orden existencial de las cosas, y el azar. Una primera ruptura, acontece en el momento en que las reglas de la existencia cotidiana son suspendidas para determinar momentáneamente una nueva relación entre el orden y el caos. El placer del comportamiento lúdico consiste en la libertad de establecer si aquello que lo determina es la causalidad, como en el caso de la condición física del deportista o la destreza del jugador de ajedrez, o la infinita posibilidad de circunstancias que configuran lo caótico del azar. Sin embargo, una irrupción a la que Echeverría le presta una mirada atenta dentro de la ruptura del juego, es la del cuestionamiento sobre la posibilidad de transgredir aquellas reglas establecidas en el orden de lo cotidiano “en la rutina irrumpe de pronto la duda acerca de si la necesidad natural de la marcha de las cosas -y, junto con ella, de la segunda “naturaleza”, de la forma social de la vida, que se impone como incuestionable- no será justamente la carencia de necesidad, lo aleatorio” (Echeverría , 2011, pág. 190).

La fiesta es un esquema de ruptura que pone en duda la consistencia concreta del código que determina la cotidianeidad, pues aquello que acontece, por ejemplo, en la

ceremonia ritual ya sea en su manifestación erótico-privada o festivo-pública suspende las reglas o normas que componen el tejido social, pues “ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida.” (Echeverría , 2011, pág. 190). Esta concepción de la experiencia festiva mantiene una estrecha relación con el concepto de lo dionisiaco en el libro de Nietzsche de la tragedia, de hecho, Echeverría señala que la comprensión de lo festivo como un elemento esencial de lo humano es gracias al dispositivo conceptual que ofrece esta obra del filósofo alemán.

La fiesta suele entenderse como un hecho secundario dentro de la vida normal, como un acto de catarsis en el que ella se deshace más o menos periódicamente de la energía bruta o salvaje que ha sobrado y se ha acumulado después de la represión a la que debe someterla la vida civilizada a fin de garantizar la vigencia de sus formas. Mirar en ella otra cosa que no sea un mero apéndice de la vida productivista o, más aún, considerarla como un modo de ser esencial de la existencia humana, de jerarquía perfectamente equiparable si no es que superior al modo de ser no festivo, es algo que sólo pudo aparecer después del libro de Nietzsche sobre la tragedia griega. (Echeverría, 2010, pág. 121).

Como se señaló con anterioridad, lo dionisiaco, debido a la experiencia extática que lo determina, implica una ruptura del principio de individuación que conduce al sujeto a un camino de retorno a la unidad originaria. Con respecto a la fiesta, Echeverría señala que “el ser humano alcanza “realmente” la percepción de la objetividad del objeto y de la subjetividad del sujeto” (Echeverría , 2011, pág. 191), pues parece haber una suspensión radical del código cultural para la construcción de una nueva relación con el objeto, donde las divisiones creadas por la cultura momentáneamente se desdibujan o manifiestan un perímetro cada vez menos perceptible. “Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y del mundo de la vida – para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo como tal al ser puesto por el otro como objeto-”. (Echeverría , 2011, pág. 191)

El tiempo de lo extraordinario expresa su carácter esencial en la configuración de lo humano de manera mucho más enfática en la experiencia festiva, que Echeverría denomina revolución imaginaria, en tanto que en su acontecer implica una abolición y reconstrucción

de los códigos que componen la concreción de lo humano. “Porque de la fiesta a la revolución parece no haber más que un paso. Sólo que se trata de un paso que debería atravesar todo un abismo, el abismo que separa lo imaginario de lo real.” (Echeverría, 2010, pág. 180)

Con respecto al arte, la experiencia estética se encuentra íntimamente relacionada con la experiencia festiva, pues intenta un diálogo entre el tiempo de lo extraordinario y lo cotidiano, en el que el ser humano a través de su técnica intenta representar lo acontecido en el imaginario festivo, “el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión originaria”. (Echeverría , 2011, pág. 192)

Una mimesis teatral, cuya puesta en escena busca retrotraer a la existencia cotidiana una nueva configuración de lo corporal, lo temporal y lo espacial que genera dentro de esta misma una constante ruptura del código que la configura.

de esta manera, estetizada, la experiencia del cuerpo de la persona implica la percepción de su movimiento como un hecho “protodancístico”, así como al tiempo del mismo como un hecho “protomusical”, la del espacio de su desplazamiento en un hecho “protoarquitectural”, y la de los objetos que delimitan y ocupan ese espacio como hechos plásticos de distinta especie, “protopictóricos”, “proto escultóricos”. (Echeverría , 2011, pág. 192).

En el ethos barroco hay un predominio de la estetización de la vida cotidiana, en tanto que su resistencia radica en que se niega a aceptar la configuración efectiva de la modernidad capitalista que separa de acuerdo a sus medidas, proporcionalmente los dos tipos de tiempos mencionados con anterioridad al distinguirlos con las categorías de tiempo improductivo y tiempo productivo. En esta configuración el tiempo extraordinario es un elemento accesorio en la vida humana para el tiempo de lo cotidiano, éste tiene mayor relevancia debido a que en él se efectúa la producción de valores de uso que se valorizan en el mercado. Como antecedente de esta resistencia, Echeverría señala que en la Edad Media, este criterio se encontraba determinado por una ritualidad específica, pues el tiempo ceremonial, o sea, el extraordinario, interfería continuamente en el tiempo de lo cotidiano,

debido a que su poder de cohesión social, tenía mayor fuerza que el economicismo mercantil.

lo hacía, porque su temporalidad era la de una fiesta poderosa y omnipresente, preparada por una comunidad vigente y dueña de un discurso mítico capaz de convencer; llevada a cabo por una *ecclesia* que era capaz de responder con la concreción mágica de su socialidad imaginaria a la demanda de concreción que se generaba en una vida social dominada cada vez más por las relaciones interindividuales abstractas de la economía mercantil. (Echeverría, 2010, pág. 121)

Conforme el *economicismo* adquirió mayor fuerza en el siglo XVI europeo, esta hegemonía de la fiesta eclesiástica y de su forma de cohesionar al conjunto social, se fue desvaneciendo y las temporalidades permutaron de posición de poder, pues la modernidad capitalista instituyó el tiempo productivo como el sagrado, y el extraordinario o improductivo como el impuro y peligroso. Sin embargo, Echeverría señala que el *ethos* barroco le cerró el paso a esa tendencia moderna, pues frente a la derrota eclesiástica que pretendía defender el valor de uso en su ritualidad por la forma moderna, “el *ethos* barroco no inspiró una toma de partido por ninguno de los dos contrincantes, sino la postulación de una socialidad de otro orden en el que lo eclesial y lo civil no tenían razón de enfrentarse”. (Echeverría , 2011, pág. 194). De esta manera el *ethos* barroco, resiste y cuestiona por un lado el sacrificio del valor de uso, pero simultáneamente lo reafirma a través de la experiencia estética como estrategia de construcción del mundo.

La “exagerada” estetización barroca de la vida cotidiana, “que vuelve fluidos los límites entre el mundo de lo real y el mundo de la ilusión.”, no debe ser vista como algo que es así porque no alcanza a ser de otro modo, como el subproducto del fracaso en una construcción realista del mundo, sino como algo que es así, porque pretende ser así: como una estrategia propia y diferente de construcción de mundo. (Echeverría , 2011, pág. 195).

Esta exagerada estetización, consiste en la estrategia señalada con anterioridad de la teatralización absoluta, una escenificación que se enfrenta y pone en evidencia a la concepción realista que milita con la correspondencia entre la imagen y la realidad, “*Theatrum mundi*, el mundo como teatro, el lugar donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro -¿recuerdo?, ¿prefiguración?- de lo que podría ser.” (Echeverría , 2011, pág.

195). La importancia de esta resistencia descansa en que la humanidad barroca al estar determinada por una teatralidad absoluta, su estetización que lo configura manifiesta de manera espontánea, dramática y alegórica al valor de uso, la forma natural, el tiempo de lo extraordinario, de lo festivo, siempre en tensión con la lógica de lo moderno, del trabajo y la producción, otra manera de manifestación cultural de la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

El ser humano de la humanidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo, sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar; decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediablemente ausente, inalcanzable. (Echeverría , 2011, págs. 195-196)

En el siglo XVII esta teatralidad absoluta como estetización de la vida cotidiana por parte de la humanidad barroca se hizo más evidente, al traer no sólo la ruptura provocada por la experiencia estética, sino también la originada por la experiencia festiva al acontecer rutinario, en el programa de la Iglesia postridentina cuyo doble proyecto, según Echeverría, era catolizar la modernidad y modernizar la misma iglesia como un intento de rescatarla a través de la ritualidad. Sin embargo, es necesario mencionar que si bien, lo barroco se manifiesta como una resistencia católica por parte de la contrarreforma, no implica que tanto el arte como *ethos* barroco sean necesariamente católicos, coinciden en oponerse a la militancia de carácter realista del sacrificio del valor de uso por parte de la modernidad capitalista. De acuerdo con Echeverría, el barroco y el catolicismo mantienen una relación muy compleja, pues

El arte barroco es laico; fiel al *ethos* barroco que lo inspira, se distancia de manera sutil pero inconfundible de todo uso religioso de la estetización. Para él, su “religión” es el arte. Pone la estetización por encima de la ritualización de la vida cotidiana; la integración de lo imaginario en la vida prevalece sobre la huida, fuera de la vida, hacia lo imaginario. (Echeverría , 2011, pág. 219).

Para detallar quirúrgicamente esta distinción, Echeverría analiza como ejemplo la Capilla de Cornaro, en Roma de Gian Lorenzo Bernini, particularmente el momento de su ritualidad festiva, pues en tanto que es una escultura que representa un momento extático, -

dionisiaco, probablemente similar a la experiencia de unificación generada por el coro trágico-, de la transverberación mística de Santa Teresa. Además está construida a modo de escenario, acompañado de dos palcos laterales, pues su ceremonia religiosa la entiende como “el momento del trance colectivo de culminación religiosa, en medio de la luz dinamizada por el humo, del olor intenso de los inciensos y las flores y del sonido de los coros y del órgano, de las cuerdas y las voces con su presencia ordenadora”. (Echeverría , 2011, pág. 220). La Capilla como tal en su función estética retrotrae a lo cotidiano la experiencia festiva de la ceremonia ritual y por lo tanto el tiempo extraordinario, sin embargo, también ella misma como obra de arte es condición de posibilidad para que acontezca la ceremonia ritual, y lo ritual se subsume a la estético, pues “Todo en ella está acondicionado para que la experiencia estética más intensa que ella puede motivar en el espectador coincida con el momento de mayor fervor sacramental, cuando el templo se convierte en el lugar místico de la unión de Dios con su pueblo”. (Echeverría , 2011, pág. 220). Así la obra manifiesta dos tendencias que se contraponen, y sale a luz el cuestionamiento de cuál tiene mayor influencia, si Bernini el artista o Bernini el católico, Bernini el barroco o Bernini el contrarreformista. Para descubrir la tendencia que sale victoriosa, Echeverría dirige su atención a la sensualidad de Santa Teresa, recurso que expresa indudablemente un momento sacrílego incapaz de amalgamarse a la ritualidad católica, así la obra manifiesta una manera de ser que teatraliza un conflicto y el arte y la estetización de lo cotidiano se sitúa por encima de la ritualidad católica.

El recurso a la sensualidad -a la “forma natural” del mundo de la vida- que implica la estetización berniniana de la escena sacra resulta excesivo respecto de la capacidad de involucrarla al rito católico. Dándole a la Iglesia una dosis exagerada de aquello mismo que le encargó, sirviéndola más allá de lo que ella puede aprovechar, Bernini el artista, se alza por encima de Bernini, el católico. (Echeverría , 2011, pág. 221).

Con este ejemplo, queda demostrada la manera en que tanto en el arte como en el *ethos* barroco lo ritual y ceremonioso es supeditado por lo estético, la única religiosidad de lo barroco.

#### **4. Malintzin y la virgen de Guadalupe. Mestizaje, crítica y resistencia barroca.**

*Hace cinco siglos, cuando comenzaba a imponerse la modernidad, la india Malinche propuso en la práctica la misma solución al problema de la afirmación de una identidad social concreta en medio del proceso de universalización de lo humano que ahora -cuando la misma modernidad parece cerrar su ciclo histórico- encuentra también Julia Kristeva. Se trata de una solución que difiere de la que se genera espontáneamente en el escenario del mercado: la del apartheid de las identidades, de la tolerancia y la indiferencia ante lo otro. Su solución era la del mestizaje; una estrategia que parte de una falta de respeto a la autoridad de todo lo heredado, lo propio y lo ajeno en igual medida, de una toma de distancia irónica ante la forma consagrada de todas las identidades tradicionales, y que se desarrolló como una crítica admirativa de lo otro a través de una autocrítica desencantada de lo propio; como un rebasamiento de la tolerancia que lleva a la identidad de cada quien a meterse con la otra en términos de igualdad, para devorarla al mismo tiempo que se deja devorar por ella.*

*Bolívar Echeverría.*

En la época contemporánea se han establecido una importante cantidad de discursos cuyo objetivo es hacer inteligible la integración, comunicación, o interacción entre las múltiples identidades, en este conjunto de discursos, aparecen términos como la multiculturalidad, respeto, tolerancia o aceptación que funcionan como regulaciones de maneras de relacionarte con el otro, con aquel que es diferente y cuyo esquema conceptual de comprensión de la realidad es ajeno. Tolerar esas diferencias supone que se está soportando algún daño que éstas ejercen únicamente por el hecho de existir, además como se mencionó con anterioridad en el análisis del carácter pedagógico del mito de la Torre de Babel, implica comprender como negativo algo que en esencia es una circunstancia afirmativa, pues la multiplicidad cultural significa una infinita riqueza característica de lo humano. Por esta razón, la pregunta por la universalidad de lo humano en términos históricos, la relación entre identidades evanescentes, que se hace Echeverría, conecta con una propuesta que el ubica en lo que se conoce como el encuentro entre dos mundos, el mestizaje cultural, pues de acuerdo con el filósofo ecuatoriano, fue el acontecimiento que desató una desproporción histórica entre dos procesos de suma influencia en la época contemporánea, por un lado, lo que denomina como la aventura de los conquistadores y la universalización de la historia como resultado de la modernidad capitalista. Un encuentro entre aquellos que migraron en la búsqueda del sol, y aquellos que permanecieron en un espacio y lo adaptaron, cuyo



resultado, fueron dos opciones de historicidad, “el reencuentro de las dos opciones básicas de historicidad del ser humano: la de los varios “orientes” o historicidad circular y la de los “varios occidentes” o historicidad abierta.” (Echeverría , 2011, pág. 20). En esta parte conclusiva del capítulo se analizará esta estrategia del mestizaje cultural, como una estrategia barroca de resistencia a la modernidad particularmente latinoamericana a partir de dos figuras míticas como lo son Malintzín y la virgen de Guadalupe, cuya importancia se manifiesta tanto en la teatralización absoluta como en la estetización de la vida cotidiana en México.

Como recolector de indicios para la construcción del imaginario histórico, la mirada de Echeverría en su ensayo titulado “Malintzin, la lengua”, centra su atención en el impacto que tiene las acciones o destinos individuales, particularmente en el México de 1520, como los son el del emperador Moctecuhzoma, el del conquistador Hernán Cortés y una tercera individualidad que fue condición de posibilidad de la intersección entre las otras dos, Malintzin “En el breve periodo en que la Malintzin se aventura, por debajo de los discursos de Moctecuhzoma y Cortés, en la función fugaz e irrepetible de “lengua” o intérprete entre dos interlocutores colosales, dos mundos, o dos historias” (Echeverría , 2011, pág. 21). En este acontecimiento parece hacer resonancia un elemento ya tratado con anterioridad, tanto en el ensayo de Benjamin, como en el de Echeverría de *La identidad evanescente*, la importancia de “la lengua”, cuya idea central consiste en que los seres humanos hablan en la lengua y no a través de ella, tal como se puede percibir en la ironía con la que Echeverría, retoma a las cartas de Cortes “La lengua que yo tengo, dice Cortés, en sus cartas, sin sospechar en que medida es “la lengua” la que lo tiene a él. Y no sólo a él, sino también a Moctecuhzoma y a los desconcertados dignatarios aztecas.” (Echeverría , 2011, pág. 21), y la razón por la que concibe a Malintzin como el genio de la lengua.

El ‘genio’ de la lengua debe ser visto sólo como una versión de la peculiaridad elemental que identifica al código general del comportamiento social, peculiaridad que no puede entenderse de otra manera que como la decantación o cristalización histórica de una ‘estrategia de constitución y supervivencia’ que, diseñada en medio del acoso de la ‘escasez’ ‘transnaturalizó’ al animal humano o hizo de él un ser de cultura. (Echeverría, 1997, pág. 58).

Malintzín, como poseedora de dos códigos es el genio de la lengua que construye una estrategia de supervivencia, que consiste en dos circunstancias específicas, la primera como posibilitadora, al “asumir un poder: el de administrar no sólo el intercambio de unas informaciones que ambas partes consideraban valiosas, sino la posibilidad del hecho mismo de la comunicación entre ellas” (Echeverría , 2011, pág. 21), la otra como acceso a lo que llama Benjamin, el lenguaje en cuanto tal, pues de acuerdo con Echeverría, implicó “tener un acceso privilegiado -abierto por la importancia y la excepcionalidad del diálogo entablado- al centro del hecho comunicativo, a la estructura del código lingüístico, al núcleo en el que se definen las posibilidades y los límites de la comunicación humana como instancia posibilitante del sentido de la vida.” (Echeverría , 2011, pág. 21). Lo que significó para ella, que, para la construcción de un código común entre dos hablas, era necesario encontrar elementos en común que funcionaran como comunicantes a partir de la cercanía o las semejanzas que pudieran llegar a tener ambos códigos, porque de eso depende la tarea del traductor. Pues ser traductor no es solamente la comunicación bifacética de dos lenguas, sino que consiste en ser el mediador de un entendimiento, el “puente” para la construcción de una nueva multiplicidad de sentido, con el peligro de sustituir la intención de los interlocutores, además de un poder sobre ellos mismos por parte del mediador del que depende la afinidad y antipatía que se pueda tener en uno u otro, es la condición trágica condenada al malentendido a la que se enfrenta lo que Echeverría denomina, la utopía del intérprete, una acción que siendo consciente de su fracaso se inmortaliza y se redime en la creación de una tercera lengua y de un nuevo orden del estado de las cosas.

Crear una lengua tercera: una lengua-puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa, para ambas, sea capaz de dar cuenta y de conectar entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos; una lengua tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena al malentendido. (Echeverría , 2011, pág. 22)

La relevancia de localizar el elemento que permita la comunicación entre ambos códigos, que de acuerdo con Echeverría son contrapuestos, que como ya se señaló su contenido histórico constituye dos identidades, en primer lugar, la de la América prehispánica que la define como:

Historia de sociedades cuya estrategia de supervivencia está fincada, se basa y gira en torno de la única condición de su valía técnica: la reproducción de una figura extremadamente singularizada del cuerpo comunitario. Cuya vida prefiere siempre la renovación a la innovación y está por tanto mediada por el predominio o la palabra ritualizada sobre la palabra viva; del habla que en toda experiencia nueva ve una oportunidad de enriquecer su código lingüístico (y la consolidación mítica de su singularización), y no de cuestionarlo o transformarlo. (Echeverría , 2011, pág. 23).

Por otro lado, la forma de las sociedades europeas, cuyo proyecto de unificación consiste en la planetarización de su forma identitaria.

Historia que había resultado de una estrategia de supervivencia según la cual, a la inversa de la oriental, la valía técnica de la sociedad gira en torno del medio de producción y de la mitificación de su reproducción ampliada. Historia de sociedades que vivían para entonces el auge de los impulsos innovadores y cuya “práctica comunicativa” se había ensoberbecido hasta tal punto con el buen éxito económico y técnico del uso “improvisativo” del lenguaje, que echaba al olvido justamente aquello que era en cambio una obsesión agobiante en la América antigua: que en la constitución de la lengua no sólo está inscrito un pacto entre los seres humanos, sino también un pacto entre ellos y lo otro. (Echeverría , 2011, pág. 23).

Dentro del inmenso conjunto de diferencias entre ambos códigos, Echeverría centra su atención en la manera en la que cada uno percibía a la otredad, los indígenas percibían al aventurero español como una variante de su mismidad, un integrante de su colectividad, y por lo tanto, no como algo que tenga que ser negado. Por otro lado, los europeos, entendían al otro como un peligro o amenaza para su código, algo que tenía que ser negado. Esta diferencia de códigos, la retrata en el apéndice de este ensayo titulado “El mestizaje y sus formas”<sup>35</sup>, en la que demuestra la manera en que se contraponen los códigos entre la obra de arte europea y la obra de culto ritual mesoamericana, análisis que construye a partir de su relación con lo otro en su idea de dar forma, pues subraya la manera de dar forma que se expresa tanto en las cabezas olmecas o en Coatlicue, que manifiestan un diálogo con lo otro divergente a la europea: “Lo es porque implica una *elección de sentido* completamente *divergente* de la suya, que subraya la continuidad entre lo humano y lo otro” (Echeverría , 2011, pág. 29). Una forma diferente a la europea que consiste en imponerle su voluntad, a

---

<sup>35</sup> También en la identidad evanescente.

aquello que está separado, escindido y probablemente por eso no es posible amalgamar una concepción trágica, como en Europa y en la restauración arqueológica de esta forma es posible escapar de la tragedia de la modernidad, no sólo a través de un equilibrio que la hiciera soportable, sino una auténtica unificación entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Descubrir, enfatizar; ayudarle al propio “material” a dibujar una silueta y definir una textura, a resaltar un relieve, a redondear un cuerpo y precisar unos rasgos que estaban ya esbozados o sugeridos, realizados a medias en el mismo: ésta parece haber sido toda la intervención que el escultor prehispánico se creía llamado a tener en la “creación de una obra. (Echeverría , 2011, pág. 29).

Así de complicada se vislumbraba la tarea de Malitznin, que consistía en comunicar ambos códigos, y a juzgar del filósofo latinoamericano, para lograr su cometido fue necesario en su creación de este nuevo código o tercera lengua, acudir a la mentira y hacer que estos códigos, no sólo opuestos, sino contrapuestos, salieran de sí mismos.

Y se atrevió a introducir esa alteración comunicante; mintió a unos y a otros, “a diestra y siniestra”, y les propuso a ambos el reto de convertir en verdad la gran mentira del entendimiento: justamente esa mentira bifacética que les permitió convivir sin hacerse la guerra durante todo un año. (Echeverría , 2011, pág. 25).

Por esta razón como lo percibe Tzvetan Todorov, Malintzín es el primer ejemplo y símbolo de una estrategia moderna de lo que Echeverría denomina asimilación de lo ajeno, el “mestizaje cultural”, pues la peculiaridad de su proceder radica en su carácter activo, al ser negadas ambas lenguas, como lo son tanto la colonizadora, como la nativa y afirma una tercera lengua, que como ya se señaló posee un carácter trágico, pues conlleva un acto individual que transgrede y sin embargo, se redime creando otra legalidad comunitaria, que por el fracaso mismo del proyecto es de carácter salvaje y espontánea como el barroco a diferencia de las estrategias civilizadoras planificadas de la modernidad capitalista.

La prefigura, porque, si bien fracasa como solución inventada para el conflicto entre Moctecuhzoma y Cortés, de todas maneras contiene en sí el esquema del mestizaje cultural “salvaje”, no planeado, sino forzado por las circunstancias, que se impondrá colectivamente “después del diluvio”, más como el resultado de una estrategia espontánea de supervivencia que como el cumplimiento de un programa utópico, a partir del siglo XVII. (Echeverría , 2011, pág. 26).

Por esta circunstancia, este mestizaje cultural salvaje es un proceso inconcluso, como el de lo mediterráneo o lo nórdico, pues el carácter evanescente de la identidad, obliga al código del conquistador, es decir, al devorador de códigos en esta codigofagia, a reconstruirse y reconfigurarse. De la misma manera que en la forma natural de proceso de reproducción social, al consumir la naturaleza transformada, ésta lleva a cabo una transformación al que la consume; el código devorado transforma al devorador, y por lo tanto esa manera diferente de relacionarse con la otredad, reconfigura el código para abrir la posibilidad de aceptarlo de una manera diferente.

En tanto que la tragedia acude constantemente al mito para la construcción de la visión trágica del mundo, y el *Trauerspiel* al carecer de mito, recurre a la historia. En la teatralización de la experiencia latinoamericana, Malintzin nos ofrece una figura ambivalente al operar como un mito histórico fundador, por lo que es necesario preguntarse por la relevancia de la figura de Malintzin para hacer inteligible la actualidad del drama histórico moderno latinoamericano. Con la finalidad de atender este cuestionamiento, Echeverría restaura su actualidad como figura histórica y figura mítica. Su actualidad en tanto que figura histórica, se manifiesta como una respuesta necesaria a la crisis política moderna, producto de su universalismo abstracto en busca supeditar las distintas formas de concreción de lo humano bajo una idea en general, pues la estrategia del mestizaje cultural propone un universalismo concreto, que de la misma manera que la mirada melancólica y lúgubre del *Trauerspiel*, restaure de lo arruinado un nuevo proyecto de humanidad, porque como señala el filósofo latinoamericano, con el avance destructivo de la modernidad específicamente capitalista “Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del “hombre en general” sólo puede construirse con los cadáveres de las modernidades singulares” (Echeverría , 2011, pág. 27). Además de que la derrota de la figura histórica de Malintzin, manifiesta la condición miserable del código vencedor, a través del fundamentalismo y el racismo, por lo que es necesario nuevamente la construcción de otro código de apertura y mezcla, como el que ella intentó, “el abrirse es la mejor manera del afirmarse, que la mezcla es el verdadero modo de la historia de la cultura y el método espontáneo, que es necesario dejar en libertad, de esa inaplazable universalización concreta de lo humano” (Echeverría , 2011, pág. 27). Mientras que, como figura mítica, tiene un papel fundamental en la consolidación del imaginario de una modernidad no capitalista, en

tanto que la constelación de conceptos que ordena Echeverría para hacer inteligible en términos potenciales la posibilidad de pensarla, es un mito que no comprende al otro como amenaza, sino como diálogo, sin dejar de ser un mito moderno más no capitalista, que instituye en su estrategia del mestizaje cultural, una reflexión crítica de la alteridad.

moderno, pero no capitalista, el mito de la Malintzin sería un mito actual porque apunta más allá de lo que Sartre llamaba “la historia de la escasez”, una historia cuya superación es el punto de partida de la modernidad que se ha agotado durante el siglo XX y cuyo restablecimiento artificial ha sido el fundamento de la forma capitalista de esta modernidad. (Echeverría , 2011, pág. 28).

Una publicación póstuma cuyo conjunto de ensayos se tituló *Modernidad y blanquitud*, contiene la ponencia “Meditaciones sobre el barroquismo”, dictada por Echeverría en Toronto, tres años antes de su deceso, en el coloquio “Moving Worlds of the Baroque”. El conjunto de reflexiones que presentó, tiene como objetivo demostrar la homología existente entre el personaje literario de Don Quijote y el comportamiento de la vida en América Latina del siglo XVII. Comienza por analizar la empresa de Miguel de Unamuno en la re-mitificación de la vida en España a través de su obra *Vida de Don Quijote y Sancho*, a manera de enfrentamiento a la *Weltanschauung* generada por el mundo moderno. Detiene su mirada en la locura de Alonso Quijano al convertirse en Don Quijote y la construcción de todo un imaginario, pues de acuerdo con Echeverría, consiste en un tipo especial de locura que más allá de ser causada por circunstancias externas, contiene un método determinado, o una estructura, lo que implica una elección propia de esta forma de vida, que al igual que el *ethos* histórico es una estrategia de sobrevivencia, que consiste en hacer vivible lo invivible. Aquello invivible a lo que se enfrenta esta estrategia es la destrucción de una época, de la que sólo se conservan las ruinas, pues es una resistencia al ocaso de la España heroica que se encuentra constituida por “el sentimiento trágico de la vida”. Estrategia que consiste en la teatralización de la tragicidad heroica a través de una realidad imaginaria.

La locura de Alonso Quijano consiste en la construcción de una realidad imaginaria, diseñada según el mundo descrito y codificado por la literatura caballeresca; de lo que se trata, para él, es de poner allí en escena o de teatralizar el mundo real de su sobrina, del cura, del bachiller Carrasco, el mundo de la realidad que le rodea y abrumba, y cuya esencia

consiste, según Unamuno, en la anulación de la realidad profunda de España, que sería una realidad heroica y trágica. Si Alonso Quijano se embarca en esta teatralización es porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable, y porque sólo así, transfigurada en la representación, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible”. (Echeverría, 2010, pág. 184).

Echeverría agrega que el objetivo de Quijano no consiste en escapar de la realidad, sino de librarla del encantamiento en el que se encuentra inmersa, un encantamiento constituido por el drama moderno. Como ya se señaló, Echeverría recurre a esta figura, particularmente a esta estrategia de teatralidad, con la finalidad de homologarla al comportamiento de América Latina del siglo XVII, y aquello que permite el canal de diálogo entre ambos es la categoría de “lo barroco”. En el apartado anterior ya se trató la manera en la que tanto la obra de arte barroca, y por lo tanto, el *ethos* barroco, constituyen una teatralidad absoluta que se emancipa del contenido central de la obra. Echeverría la llama la “estrategia melancólica para trascender la vida”, pues ha elegido el mundo transfigurado poéticamente por encima del mundo real, asumiendo así la ley formal, que consiste en la emancipación de lo representado, de la teatralidad absoluta.

Al descubrir una legalidad propia, una necesidad o una “naturalidad” en algo tan falto de fundamento, tan contingente incluso improvisado como es un mundo puesto en escena, la teatralidad absoluta invita a invertir el estado de cosas y a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también, en el fondo, esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también, él mismo, contingente, arbitrario. (Echeverría, 2010, pág. 188)

Echeverría hace un énfasis especial en que lo que acontece en América no es una copia del barroco europeo, sino que el *ethos* barroco como estrategia de vida se gestó ahí en el mestizaje, a través de una transgresión específica, “lo barroco se desarrolló en América en medio de una vida cotidiana cuya legalidad efectiva implicaba una transgresión de la legalidad consagrada de las penínsulas ibéricas, una curiosa transgresión que siendo radical, no emprendía una impugnación de la misma.” (Echeverría, 2010, pág. 189). De hecho, es una estrategia inventada por la población indígena sobreviviente a la masacre comprendida como conquista, que consiste no en una reconstrucción, sino en una restauración parcial creadora y teatral, pensando en términos arqueológicos, que es el mestizaje cultural,

“instaurando así el que habría de ser el primer compromiso identificador de quienes más tarde se reconocerían como latinoamericanos” (Echeverría, 2010, pág. 190). Pues, una vez devorado el código civilizatorio de la población mesoamericana, las ruinas comenzaron a expresarse a través del trabajo de los indios en los nuevos templos, las nuevas ciudades, las calles, el espacio. Por lo tanto, aquellos cuyo código fue devorado, fueron los arquitectos de una nueva configuración de la vida, así como la patología melancólica que se manifestaba en la mirada crítica-alegórica del *Trauerspiel* llevaba a cabo una restauración de lo arruinado en el terreno de lo imaginario, los indios de América lo llevaron al campo de la efectividad. Jugaban a ser europeos, lo escenificaron y lo dramatizaron, cuyo resultado era “una civilización occidental europea retrabajada en el núcleo mismo de su código por los restos sobrevivientes de ese código civilizatorio indígena que esta civilización tenía que asimilar para poder ser revivida.” (Echeverría, 2010, pág. 191). Sin embargo, al asumirlo en su cotidianidad, fue una representación que se convirtió en el hecho real, una representación que había adquirido características simbióticas con el actor que la preformaba, pues éste se convirtió también en víctima de su propia catarsis, el escenario se convirtió en la realidad y así se alcanzó la teatralidad absoluta latinoamericana. Fue una mestización cuya construcción civilizatoria, ocupa un lugar dentro del conjunto de dramas de las estrategias barrocas, que consiste en asumir por elección propia una locura como la de Alonso Quijano, pero con la peculiaridad de la reconformación de una nueva civilidad cotidiana.

En efecto, la aceptación indígena de una forma civilizatoria ajena, con una aceptación que no sólo la transforma, sino que la re-conforma, sigue la misma peculiar estrategia barroca que adoptan ciertas sociedades de esa época en la interiorización de la modernidad capitalista, que impone el sacrificio de la forma natural de la vida -y de los valores de uso en que ella vive- en bien de la acumulación de la riqueza capitalista. Así como esta variedad barroca de la humanidad moderna acepta ese sacrificio convirtiéndolo en una reivindicación de segundo grado de la vida concreta y de sus bienes, así también, sumándose a ella, los mestizos americanos han aceptado el sacrificio de su antigua forma civilizatoria, pero haciendo de él, al construir una nueva civilización, un modo de reivindicarla. (Echeverría, 2010, pág. 192).



Además, aquello que distingue a la locura de Alonso Quijano de la estrategia de los indios que construyeron restaurando la ciudad en América, radica en que ellos no despiertan, y el sueño no termina, pues como en el caso de Calderón de la Barca, es una tarea probablemente casi imposible, distinguir el sueño de la realidad como el actor que olvida que está actuando, y cabe preguntarse por la similitud que manifiesta con el artista apolíneo ingenuo homérico del soñador que quiere seguir soñando para escapar de los horrores de la existencia, presentados por la sabiduría silénica tratados con anterioridad en *El nacimiento de la tragedia*. Sabemos que el artista apolíneo ingenuo tiene la opción de despertar, sin embargo, la teatralidad barroca latinoamericana no la tiene porque se asumió como un compromiso de autoafirmación identitaria.

La identidad que se afirma en el mundo latinoamericano es una identidad que reivindica el mestizaje como el modo de ser de la humanidad universalista y concreta: recoge y multiplica toda posible identidad, siempre y cuando ésta, en su defensa de un compromiso de autoafirmación, no ponga como condición de su propia cultura la cerrazón ante otros compromisos ajenos, el rechazo -sea éste hostil o sólo desconocedor- de otras identidades diferentes. (Echeverría, 2010, pág. 193).

El mestizo es el punto de encuentro entre esta teatralidad elegida por Alonso Quijano y los restos de la masacrada civilización mesoamericana, un paradigma es el catolicismo guadalupano, cuyos indicios le permiten al arqueólogo descubrir el hablar de las ruinas, el código devorado por el conquistador. El catolicismo mexicano, mantiene una doble resistencia, en primer lugar, por su marianismo que es una resistencia al dogma de la síntesis monoteísta (Padre, hijo y espíritu santo), y que contribuye a una construcción politeísta debido a los santos y vírgenes que se desprenden de esta concepción y que cumplen una figura daimónica como en su momento lo fueron *Eros* o *Sileno*, pues su existencia en el plano terrenal implicaba una conexión entre la dimensión mortal y la divina.

En segundo lugar, y más importante para Echeverría, con respecto a la teatralidad que constituye la identidad barroca en México, es su resistencia en tanto que guadalupano. Al analizar la importancia del mito de la virgen de Guadalupe, toma como referencia el *Nican mopohua*, texto del siglo XVI escrito por el indio Antonio Valeriano, cuya traducción es “Aquí se relata”, que relata la historia de la aparición de la Virgen María al

indio macehual Juan Diego. De este texto fija su atención en cinco aspectos, el primero de ellos, uno de los más significativos, radica en la decisión caprichosa de la Virgen María de hacer su aparición en la misma localización en que se rendía culto a Tonantzin. El segundo, el haber elegido a un indio macehual que vivía en condiciones de pobreza para que fuera su mensajero. Como tercer aspecto, su autonombramiento como madre compasiva tanto de españoles como de indios. El cuarto aspecto se refiere a su decisión de manifestarse en la “tosca tilma” de Juan Diego. Este conjunto de aspectos contrapuestos a un cristianismo puro que ya los rechazaba por su condición étnica, implicaba una estrategia consistente en poder hacer vivible, un conjunto de usos y costumbre que no sólo le son ajenos, sino que negaban completamente todo rasgo de su identidad, por lo tanto, tenían al transformarse al cristianismo, y simultáneamente transformarlo también.

El indio que se auto-españoliza tiene que ejercer un trabajo de transformación estructural de ese cristianismo que las circunstancias lo compelen a interiorizar: debe re-crearlo haciendo de él un cristianismo capaz de aceptarlo como un ser humano que, aún vencido y subyugado, se identifica concretamente por sí mismo en la asunción de su derrota; re-hacerlo como un cristianismo que integre positivamente su auto-negación religiosa. (Echeverría, 2010, pág. 200).

El asumir el culto mariano y guadalupano permite localizarlo en la estrategia de supervivencia que caracteriza esencialmente a lo barroco, la teatralidad absoluta, pues reinventaron el cristianismo europeo y lo escenificaron para integrarse en él, donde el carácter evanescente de su identidad, condenada a la extinción, sobrevivía a través de la transformación del código que los estaba negando. Es importante señalar que esta resistencia de los indios, no es una rebelión abierta, sino escondida, indirecta, infiltrada, escenificada y dramatizada.

La naturaleza de estas reflexiones, además de señalar la forma en la que la estrategia del mestizaje constituye una manera completamente diferente de asumir las contradicciones en la humanidad barroca en México, a partir de la relación entre la locura de Alonso Quijano y el guadalupanismo, parece ser también una respuesta crítica a un texto de

Edmundo O’Gorman de 1970 titulado *Meditaciones sobre el criollismo*<sup>36</sup>. En primer lugar, Echeverría destaca el acierto de O’Gorman, considerado el mayor historiador del guadalupanismo, pues en sus planteamientos lo reconoce como un enriquecimiento de lo humano en la historia universal, además de constituir un nuevo sujeto histórico moderno. Sin embargo, manifiesta su desacuerdo en que el nuevo portador de la sujetidad histórica sea el criollo novohispano, pues señala Echeverría con respecto a esta figura, que en realidad es originada de la estrategia del mestizaje del indio españolizado, pues O’ Gorman:

Toma por tal figura a la que sólo es un reflejo de ella, y no a ésta misma, al original. La reconoce en la identidad histórica del español americano y no en lo que lo fue en realidad, la identidad del americano auto-españolizado: la de los indios que sobrevivieron a la catástrofe de la Conquista y, poniendo en práctica un mestizaje identitario, supieron rehacerse en medio de la ciudad española. Es la nueva identidad “histórica” de estos indios mestizados la que, mimetizándose en la identidad histórica de los españoles americanos, dio lugar a la figura del “criollo”, ese nuevo “Adán” que el maestro O’Gorman prefiere poner en lugar de ellos. (Echeverría, 2010, pág. 202).

La razón por la que probablemente no fuera tan evidente la importancia de esta estrategia de resistencia escondida y escenificada, era a que en el siglo XVII, no representaba amenaza alguna que los españoles reconocieran, pero anteriormente en el siglo XVI, fray Francisco de Bustamante en un sermón pronunciado en 1556, señala su preocupación con respecto a la idolatría que se profesaba a la imagen de Guadalupe tanto de españoles como de indios, que le llevo a sembrar la sospecha de conspiración. Echeverría habla de una conspiración específica en el terreno de lo práctico por parte de los indios, de los usos y costumbres, más allá de una planeada, pues Guadalupe no es una máscara de Tonantzin, más bien la pretensión de los indios consistía en “re-hacer a la Guadalupana con la muerte de Tonantzin, lograr que una diosa se recree o se re-vitalice al devorar a otra y absorber su energía sobre natural”. (Echeverría, 2010, pág. 205). Aquello que se presenta en realidad es un conflicto de identidades que puede percibirse en la redacción del *Nican mopohua*, pues de acuerdo con Echeverría, Valeriano concibe esta imagen como una nueva forma de estar al servicio de la ortodoxia católica, haciendo gala

---

<sup>36</sup> El mismo título de la conferencia de Echeverría *Meditaciones sobre el barroquismo*, manifiesta evidentemente la alusión al texto de O’Gorman.

de recursos civilizadores -apolíneos-, busca adecuar el mestizaje en su redacción del apareamiento mariano al indio Macehual, pues la imagen tiene que ser repintada para adecuarse a las exigencias españolas. “En la redacción del *Nican mopohua* coinciden dos proyectos de enfrentar de manera igualmente barroca una situación de crisis ontológica de identidad: el proyecto básico de los indios huérfanos en su mundo aniquilado y el proyecto reflejo de los españoles expulsados del suyo.” (Echeverría, 2010, pág. 206). La importancia de esta estrategia practicada en México en el devenir histórico, es rescatada por Echeverría porque parece abrir una posibilidad diferente a la que nos depara el destino trágico producto del actuar individualizante y economicista de la humanidad de la modernidad capitalista y cambiar el flujo de la historia empleando su forma barroca al intentar desatar lo “bueno” de lo “malo”.

Hegel solía decir que la historia avanza, pero que lo hace siempre sólo por el “lado malo”. En nuestra época en la que la modernidad establecida parece haberse encausado decididamente por el lado “malo” y que la vida civilizada parece haber atado irremediabilmente su destino al destino de su forma capitalista -una atadura que parece conducirla indeteniblemente hacia la catástrofe-, puede ser conveniente aprender de la estrategia barroca de supervivencia -una estrategia que tiene una larga historia en México; ella mostró como es posible reivindicar y festejar la corporeidad sensorial incluso en medio de la ascesis más represiva, cómo es posible no encontrarle el lado “bueno” a lo “malo”, sino desatar lo “bueno” precisamente en medio de lo malo. (Echeverría, 2007, pág. 165).



## **In conclusiones.**

En primer lugar, quisiera resaltar que el sendero recorrido a lo largo de esta investigación, ha tenido el propósito constante de establecer una comprensión crítica de la vida moderna a partir de la dramatización, dicho esto, el decurso de la misma ofrece como resultado un diálogo y a su vez la confrontación de la manera en que se intercomunican el concepto de tragedia y modernidad, para ser más específico, desde sus raíces en el teatro griego. Cómo se demostró en su capítulo inicial, es a partir de la categoría kantiana de cosa en sí, como origen o Ursprung, que el pensamiento alemán, -particularmente en los planteamientos de Schelling-, acude a la figura del héroe trágico para postular una nueva constelación heroica moderna, que se presenta, en primer lugar como héroe epistemológico cuya pretensión es transgredir los límites de lo incondicionado, y así evitar que se manifieste una barrera infranqueable, que funcione como fundamento de una moral incuestionable, como en la que reposa el dogmatismo. Hölderlin propone la situación trágica como una condición ontológica, en la que regresa a la comprensión griega de la unidad del Ser, que se contrapone al individuo que elabora juicios, es decir, en tanto que aparece como aquél que al separarse de su origen (Ur-teil) desencadena escisiones en el Ser, dicha unidad al reunificarse sacrifica la individualidad como castigo, razón por la que recurre a la figura del filósofo Empédocles como un antecedente del ser humano moderno, debido a que éste se enfrenta a la comprensión eleática del Ser, para rescatar lo contingente. Con respecto a la odisea emprendida por Hegel y el camino del acceso del sujeto a lo incondicionado, el problema de lo trágico se presenta específicamente en la eticidad, particularmente en la confrontación entre las leyes humanas y divinas, como se puede ver en la Orestíada de Esquilo, pero más aún en la figura de Antígona. Por otro lado, para Schopenhauer, lo trágico expresa el conflicto que determina a la voluntad, y que conlleva a una sabiduría en la que los conflictos humanos y el azar se manifiestan como un destino ineludible, sin embargo, es necesario señalar, que aquello que caracteriza esta mirada es el valor que otorga a las tragedias cuyas desgracias son provocadas por una esencia de la maldad humana por encima de aquellas en las que acontecimientos son causados por el azar.

Estos resultados hacen imposible no preguntarse por aquello que tienen en común estas reflexiones en relación con la época moderna, específicamente por la causa que

origina la preocupación de aquellos que observan estos pensadores que los conduce hacia lo trágico. La comprensión de lo trágico aparece como una condición ineludible que enfrenta la individualidad con la unidad de lo real, esto puede observarse a partir de estas cuatro posturas en dos localizaciones. Schelling y Hegel toman partido por el héroe trágico, que dignifica la existencia humana a partir del heroísmo en la transgresión de lo otro, o de aquello que aparece como lo establecido, ya sea a través del conocimiento, las leyes humanas o divinas. Mientras que Hölderlin y Schopenhauer se sitúan de lado de la unidad de lo real, en tanto que la reunificación del ser o los conflictos ineludibles de la voluntad son aquello que sacrifica a las pretensiones de lo individual. El conflicto que manifiesta en esencia la modernidad es la posibilidad de apropiación tanto pragmática como real del objeto, en la que lo humano se presenta en escena como el héroe trágico individual, mientras que la unidad de lo real como lo otro, por lo que las posturas de Schelling y Hegel parecen manifestar un principio de esperanza en la capacidad de transformación del ser humano moderno, mientras que en las posturas de Hölderlin y Schopenhauer se puede leer un pesimismo generado por la indiferencia de la existencia que castiga a la individualidad humana, o a una maldad esencial.

En este punto la mirada de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, parece ser la que nos ofrece más pistas sobre la comprensión de los caminos que interconectan el concepto de lo trágico con la modernidad. Pues si bien las reflexiones contenidas en esta obra muestran en apariencia, una preocupación por la comprensión de la relación entre la vida y las creaciones artísticas del mundo griego, un análisis más profundo, -como se demostró en la investigación-, permite advertir que las contraposiciones que articulan de manera vertebral este texto, tanto la de lo apolíneo y lo dionisiaco, o la de lo trágico y lo socrático, persisten como esquema conceptual para la descripción crítica de la vida moderna. En primer lugar, aquello que distingue las tesis vertidas en la obra de Nietzsche es el fundamento mítico de lo trágico a partir de los impulsos estéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, pues la relación erótica y conflictiva entre estos impulsos funciona como esquema conceptual para entender al mundo griego y a sus producciones artísticas. Esto puede verse en el trayecto que parte de lo épico con superioridad apolínea, continúa con la lírica de Arquíloco que implica el reflejo de los horrores de la existencia en un canto dionisiaco, que a su vez ejercerá influencia en los dramas satíricos en los que desemboca la

tragedia griega, que manifiesta el equilibrio entre el drama apolíneo y el coro dionisiaco, donde el héroe concededor de la sabiduría trágica es Apolo con la máscara de Dioniso, hasta finalizar en la muerte de la tragedia. Este acontecimiento lo ubica Nietzsche en las tragedias de Eurípides, pues afirma que su objetivo consiste en complacer a un espectador que racionalice la obra, insertando el *deus ex machina* y restándole importancia al coro y al mito, llevando a la tragedia a su aniquilación por suicidio, además éste síntoma lo adjudica al socratismo que desemboca en el hombre teórico y el hombre moderno, que será arquitecto de su propia tragedia, pues presenta ya la problemática por un lado, del héroe trágico de Schelling y el individuo que hace juicios de Hölderlin, pero también como aquél que se separa de su comunidad porque no acepta sus leyes, como lo es en el caso de Hegel, y también cómo el que ignora y desprecia aquella verdad que expresa la sabiduría trágica, como lo comprende Schopenhauer, sin embargo, la propuesta de Nietzsche en la obra se basa en la visión trágica del mundo que lleva a la justificación de la existencia humana como fenómeno estético, por lo tanto acude al arte como salvación.

Así, la comprensión de lo trágico implica la pretensión de una ley universal que evoca a una circularidad, donde la particularidad o la individualidad es constantemente castigada y redimida. Además, cómo ya se mencionó, las constantes encrucijadas de la vida moderna, condujeron a diversos pensadores a analizar la importancia de esta categoría. En el caso de la mirada que Benjamin dirige al *Trauerspiel*, tiene la finalidad de analizar y sacar a la luz un fenómeno que no aparece o se manifiesta dentro de esta circularidad trágica y expresa diversos rasgos de la vida moderna. En primer lugar, destaca que la temporalidad de estos dramas acontece de manera diferente, no centrada en lo individual como el caso del héroe trágico, debido a que el flujo de los acontecimientos es un esquema alegórico de lo repetible, además de reflejar un sentimiento como lo es el del luto, que demuestra una relación diferente con el lenguaje ajeno a la circunstancia trágica que determina la incompatibilidad entre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje del ser humano. Lo luctuoso, al entrar dentro del terreno de lo innominado, se dirige más hacia sonidos naturales expresados como los del lenguaje natural, esta carencia de referencia dentro del lenguaje humano se añade a otro aspecto determinante que radica en que a diferencia de la tragedia que tiene un fundamento mítico, el *Trauerspiel*, al carecer de éste por sus circunstancias modernas específicas, se ve obligado a recurrir al terreno histórico. Para el



análisis que realiza Benjamin sobre estos dramas, propone un conjunto de tesis que articulan su prólogo epistemo-crítico, en éstas, se busca rescatar la importancia del fragmento, pues su existencia revela la incompatibilidad entre el conocimiento y la verdad, por esta razón recurre a las ideas platónicas, y señala analógicamente la relación de éstas con las cosas y de las constelaciones con las estrellas, postulando que el *Trauerspiel*, más allá de un ser un género literario es una idea que se encuentra en constante movimiento como todo punto de origen determinada por su prehistoria y su posthistoria, que operan como extremos de la constelación estelar que explica la vida histórica de la época. Por ejemplo, la importancia que le dan a figuras como el tirano y su oposición a la población, se expresa en una teoría de la soberanía cuya idea consiste en ser crítica del Estado de excepción. Pues, de acuerdo con Benjamin, los escritores de los *Trauerspiele*, no tienen confianza en que se reestructure el orden, porque para ellos la realidad es un estado de cosas donde no hay un orden y legalidad preestablecida, esto se ve en el flujo del tirano a mártir, como expresión de la renuncia a la gracia humana. Otro aspecto de suma relevancia en la propuesta de Benjamin, se encuentra en la crítica que postula a Nietzsche, específicamente respecto a la idea que tiene de Sócrates, para Benjamin, el distanciamiento de la obra que postula el filósofo griego, al igual que el lenguaje alegórico son el espacio de la crítica del arte. Por esta razón, es que presta una especial atención en las alegorías, que son el recurso que utiliza constantemente el *Trauerspiel*, cuyo contenido se manifiesta en ruinas que expresan la melancolía que siente el arqueólogo por los proyectos civilizatorios devastados por el flujo de acontecimientos provocados por la modernidad, carente de un principio de esperanza del orden que reestructure una legalidad previa circular. Entonces, el *Trauerspiel* que carece del mito, recurre a la historia como lugar donde se escenifica el luto generado por la devastación moderna donde que se expresa alegóricamente en ruinas, por eso no hay circularidad sino una forma hiperbólica cuyas ramas tienden al infinito, y donde el luto no es más que un momento.

El punto conclusivo de esta investigación es delineado por el concepto de *ethos* barroco creado por Echeverría, que consiste en tomar como una estrategia para hacer vivible las condiciones de la vida moderna una ley formal tomada del arte barroco de los siglos XVI y XVII que denomina teatralidad absoluta. Esta propuesta se ubica inmersa en un conjunto de constelaciones conceptuales de la dimensión cultural de la vida humana, que

recuperan la importancia y centralidad del concepto de valor de uso de Marx, a partir de la postulación de la forma natural del proceso de reproducción social y de una descripción crítica de los fenómenos de la vida moderna, cuyo objetivo consiste en pensar en el terreno de lo posible una modernidad no capitalista.

La relevancia del *ethos* barroco radica en que se asume como una forma de vivir la modernidad a partir de la crítica a los cánones formales que el arte barroco manifiesta en sus diversas obras. Es a partir de lo que Echeverría denomina estetización salvaje, que se inserta y adhiere a la vida cotidiana, como forma de comportamiento que interrumpe el código de lo rutinario en la reproducción de la identidad, esto se puede percibir en el juego la fiesta y el arte, momentos que juegan un papel determinante en la contraposición del tiempo ordinario y el tiempo extraordinario, similar a lo que sucede en la contraposición de lo apolíneo que delimita y determina el principio de individuación y lo dionisiaco como lo extático que irrumpe y desdibuja ese principio; de esta manera, la forma de vida barroca y su estetización salvaje se propone una supeditación de lo cotidiano a lo estético.

Es importante señalar que a través del ámbito de lo festivo puede rastrearse un diálogo con la categoría de lo dionisiaco, sin embargo, es necesario hacer dos distinciones, en primer lugar, a diferencia de la categoría de Nietzsche, el carácter revolucionario de lo festivo acontece en el terreno de lo imaginario, circunstancia que el comportamiento barroco desea insertar en lo cotidiano, otra diferencia específica se puede percibir en que lo dionisiaco en el libro de la tragedia es tratado como una expresión proveniente de una unidad originaria, mientras que el análisis de lo festivo por parte de Echeverría es formal, más no substancial. Así, su propuesta de manera dialéctica a través de la incorporación de la historia, -cómo lo hace Benjamin en su análisis del *Trauerspiel*, sólo que recuperando el mito-, le sustrae el carácter substancial metafísico de lo dionisiaco, pues las escenificaciones en la vida cotidiana que el *ethos* barroco lleva de a cabo de las ritualidades se presentan en comportamientos que reproducen la contradicción que caracteriza a la vida moderna con la forma natural del proceso de reproducción social. Aquellos ejemplos particulares en los que se supedita lo estético a lo cotidiano y hacen visibles la resistencia a partir de la escenificación, analizados en esta investigación, fueron los mitos históricos de Malintzin, y el culto guadalupano al adaptar la estrategia del Quijote como resistencia a

sacrificar lo natural a partir de una teatralidad absoluta. De esta manera, el *ethos* barroco recupera los mitos en la historia y reconfigura el escenario de la vida con la finalidad de visualizar en términos potenciales de otra realidad.

De la misma manera que el flujo de los acontecimientos del *Trauerspiel*, cuya figura son las ramas hiperbólicas que se extienden al infinito, el aparato conceptual ofrecido por esta investigación, propone caminos abiertos que lleven a desarrollar una mirada hacia el drama contemporáneo, y preguntarse, por ejemplo, por la compatibilidad de la circularidad trágica y los fenómenos modernos que constituyen la época actual. La circularidad trágica, como se menciona en diversos momentos de la investigación, se explica a través de un conflicto existente entre la individualidad y la unidad o totalidad de lo real, cuando esta individualidad pretende apropiarse o confrontar a la totalidad, esta lo castiga, sin embargo, posteriormente se inmortaliza la acción individual generando un nuevo tipo de tensiones y conflictos. Con respecto a la modernidad, -que como ya se señaló-, en términos efectivos, su configuración económica es el modo de producción capitalista, su circularidad trágica se puede comprender en la acción individual, a través, de la promesa de abundancia del progreso científico-tecnológico, que transgrede el orden de lo otro, o de la cosa en sí, que continuamente parece responder con la amenaza de una escasez mucho mayor a la que se pretende enfrentar.

Sin embargo, también se puede comprender la lógica de la modernidad capitalista bajo la contraposición de los impulsos estéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. En tanto que hay una racionalidad instrumental, que se ha encargado de construir un sistema tan apolíneamente delimitado y motivado por un impulso dionisiaco de acumulación y consumo, abandonando el equilibrio estético de la tragedia griega, y dando rienda suelta al lado más violento de ambos impulsos. En este momento, la sabiduría Silénica le responde nuevamente al ser humano que la mejor opción para él es dejar de ser y en un principio no haber nacido, y queda pensar en el principio de esperanza planteado en la obra de Nietzsche, el arte como salvación.

Si se toma como referencia el esquema conceptual presentado por Benjamin, donde la circularidad trágica del proyecto moderno se quiebra debido a las particularidades, el círculo puede abrirse en un conjunto significativo de hipérbolas, cuyas líneas manifiestan

una indiferente tendencia hacia el infinito, por un lado con una tendencia melancólica y lúgubre como en el caso de Europa, donde puede trazarse una alegoría en la que los arqueólogos ríen en la actualidad al descubrir ruinas que se hicieron visibles con la sequía en Alemania, donde aparece una inscripción en las llamadas piedras del hambre, que recita “si me ves, llora”. Mientras que otra línea de la hipérbola podría ser la constituida por la estrategia del *ethos* barroco, cuya teatralización muestre la necesidad de recuperar, o reconstruir en términos arqueológicos, acudiendo constantemente a lo imaginario, un proyecto que implique un nuevo drama, como el que Echeverría recuperando las pretensiones de Marx propone, en el que la humanidad, sustituya la lógica del sacrificio y de la destrucción.

La forma social natural de la existencia humana que el comunista Marx quiere liberar de su sujeción a la “tiranía del capital” es por sí mismo conflictiva, desgarrada; tanto la felicidad como la desdicha son posibles en ella. Su liberación no sería el acceso a un mundo angelical, sino la entrada en una historia en la que el ser humano viviría él mismo su propio drama y no, como ahora, un drama ajeno que lo sacrifica día a día y lo encamina, sin que él pueda intervenir para nada, a la destrucción. (Echeverría, 1998, págs. 196-197).



## **Bibliografía**

- Adorno, T. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aristófanes. (2010). *Las once comedias*. México: Exodo.
- Aristóteles. (2007). *El hombre de genio y la melancolía*. España: Acantilado.
- Aristóteles. (2019). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Benjamin, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (2007). El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel. Observaciones sobre el problema del drama histórico. En *Obras. Libro II. Vol. I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). El origen del Trauerspiel alemán. En W. Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia. En *Obras. Libro II. Vol. I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En *Obras. Libro II. Vol. I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). Trauerspiel y tragedia. En *Obras. Libro II. vol. I*. Madrid: Abada.
- Bodei, R. (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Buck-Morss, S. (2013). *Origen de la dialéctica negativa*. Argentina: Eterna Cadencia.
- Camus, A. (2010). *El mito de Sísifo*. España: Alianza.
- Colli, G. (2020). *Apolíneo y dionisiaco*. Madrid: Sexto piso.
- Deleuze, G. (2008). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. España: Tecnos.
- Detienne, M. (1997). *Dioniso a cielo abierto*. México: 1997.

- Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echeverría, B. (2011). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Echeverría, B. (1997). *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/ El equilibrista.
- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, B. (2007). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Fondo de cultura económica.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Echeverría, B. (2017). *El discursos crítico de Marx*. México: Fondo de cultura económica.
- Eiland, H., & Jennings, M. (2014). *Walter Benjamin. A Critical Life*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Empédocles. (s.f.). *Fragmentos*.
- Esquilo. (2006). *Tragedias*. España: Gredos.
- Fichte, J. (2005). *Ética*. Madrid: Akal.
- Fink, E. (2019). *La filosofía de Nietzsche*. España: Herder.
- Frank, M. (2004). *Dios en el exilio*. Madrid: Akal.
- Gandler, S. (2008). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. México: Fondo de cultura económica.
- García Gual, C. (1998). *Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza.
- Gentili, C. (2004). *Nietzsche*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grave, C. (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México: UNAM.
- Grave, C. (2008). *Metafísica y tragedia. Un ensayo sobre Schelling*. México, D. F.: Ediciones sin nombre, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- Grave, C. (2011). *Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna*. México, D.F.: UNAM, Dirección general de publicaciones y fomento editorial.
- Grave, C. (2013). *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México: Quivira.
- Grave, C. (2015). *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*. México: edén subvertido.
- Hegel, G. (1978). *Escritos de juventud*. Madrid: Fondode cultura económica.
- Hegel, G. (1979). *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural: su lugar en la filosofía práctica y su relación constitutiva con la ciencia positiva del derecho*. Madrid: Aguilar.
- Hegel, G. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada.
- Hegel, G. (2018). *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*. Madrid: Gredos.
- Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*. España: Hiperion.
- Homero. (2008). *Odisea*. Barcelona: RBA.
- Humboldt, W. (2010). *Historia de la decadencia y ocaso de los Estados libres griegos y otros textos sobre la Antigüedad griega*. Madrid: Plaza y Valdes.
- Kant, I. (2018). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos.
- Marx, K. (1976). *El capital*. México: Siglo XXI.
- Nietzsche, F. (1995). *Homero y la filología clásica*. Madrid: Ediciones clásicas.
- Nietzsche, F. (1996). *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007). *Correspondencia. Volumen II*. España: Trotta.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2019). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Gredos.
- Oliva, C. (2013). *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: Ítaca.



- Philonenko, A. (1989). *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos.
- Platón. (2008). *Diálogos Vol. I*. Madrid: Gredos.
- Platón. (2008). *Diálogos Vol. IV*. España: Gredos.
- Platón. (2008). *Diálogos. Vol. VIII*. España: Gredos.
- Safranski, R. (2001). *Nietzsche. Biografía de un pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
- Sánchez Meca, D. (1989). *En torno al superhombre*. Barcelona: Anthropos.
- Scheler, M. (2003). Sobre el fenómeno de lo trágico. En *Gramática de los sentimientos* (págs. 203-226). Barcelona: Crítica.
- Schelling, F. (1993). *Lecciones munitenses para la historia de la filosofía moderna*.  
Malaga, España: Universidad de Málaga, Grupo de investigación sobre el idealismo alemán.
- Schelling, F. (2009). *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*. Madrid: Abada.
- Schelling, F. (2012). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Schiller, F. (1886). *Dramas*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Schiller, F. (1995). *Sobre la gracia y dignidad. sobre poesía ingenua y sentimental*.  
Barcelona: Icaria.
- Schlegel, A. (1815). *A course of lectures on dramatic art. Vol. I*. Londres: Baldwin, cradock and joy.
- Schopenhauer, A. (1999). *Epistolario de Weimar*. Madrid: Valdemar.
- Schopenhauer, A. (2018). *El mundo como voluntad y representación. Volumen I*. Madrid: Gredos.
- Schopenhauer, A. (2019). *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*.  
Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2020). *El mundo como voluntad y representación. Volumen II*. España: Gredos.

- Silk, M., & Stern, J. (1981). *Nietzsche on Tragedy*. England: Cambridge University Press.
- Sloterdijk, P. (2009). *El pensador en escena. el materialismo en Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- Snell, B. (2019). *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Sófocles. (2006). *Tragedias*. España: Gredos.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Tackels, B. (2009). *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Thibodeau, M. (2014). *Hegel y la tragedia griega*. Buenos Aires: Prometeo editorial.
- Villacañas, J. (1993). *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. California: University of California Press.