

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



ARTE E HISTORIA
EN LA INTERPRETACIÓN HEGELIANA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Filosofía

AUTOR

Josimar Lizardo Castilla Albarrán

ASESOR

Ciro Benjamín Alegría Varona

Octubre, 2019

RESUMEN

La presente investigación aborda la relación entre arte e historia en el pensamiento de Hegel. Para ello, se toma como pauta de análisis la lectura hegeliana de la tragedia griega. Su propósito es esclarecer el lugar que corresponde al arte en el pensamiento de Hegel en relación con la formación histórica del espíritu. Poniendo atención sobre los alcances y supuestos de la interpretación hegeliana de la tragedia, se busca explicar de qué manera la tragedia se concibe como un acontecimiento artístico que, como parte del culto religioso en el contexto de la eticidad griega, permite la intuición de los intereses más altos del espíritu y, en ese sentido, incide sobre la formación de su propia autoconciencia histórica; así, considerada desde su realidad histórica, la tragedia griega se muestra como una instancia particular del arte como figura del espíritu absoluto. Pero, por otra parte, vista desde la perspectiva universal de la historia como proceso de autodeterminación del espíritu, la tragedia griega constituye para Hegel un momento que echa luces sobre la superación histórica del espíritu ético en su inmediatez y del arte bello que posibilita y condiciona sensiblemente la formación de su autoconciencia histórica. La confrontación entre estas dos posiciones históricas de la tragedia griega (respecto del mundo griego y respecto de la historia del espíritu) muestra también diferencias en el desarrollo de la idea del arte como experiencia de lo verdadero del espíritu. Así, la tesis argumenta que, confrontando su interpretación de la tragedia griega, puede abrirse un camino hacia la aclaración del complejo vínculo entre el arte y la historia en el pensamiento de Hegel.

Palabras clave: G.W.F. Hegel, filosofía del arte, filosofía de la historia, tragedia griega, historia de las ideas.

ABSTRACT

This research approaches the relation between art and history in Hegel's thought. For that purpose, we take the Hegelian interpretation of Greek tragedy as a guideline for analysis. Its main objective is to clarify the place that belongs to art in Hegel's philosophy, mostly concerning with the historical formation of Spirit. Paying attention to the extent and assumptions of Hegel's interpretation of tragedy, we seek to explain how tragedy is conceived as an artistic event in which, as part of the religious cult in the context of Greek ethical life, allows the intuition of Spirit's highest interests and, in that sense, influences on the production of its own self-consciousness. Thus, considered from its historical actuality, Greek tragedy is shown as a particular instance of art understood as a form of absolute Spirit. Nevertheless, seen from the universal perspective that understands history as a process of Spirit's self-determination, Greek tragedy constitutes, for Hegel, a moment which enlightens the historical sublation both of ethical Spirit's immediacy and of fine art that makes possible and sensibly conditions the formation of its historical self-consciousness. Confrontation between both historical positions surrounding Greek tragedy (in relation to the Greek world and in relation to the history of Spirit) also shows differences in the development of the idea of art as experience of the truth of the Spirit. Thus, this research argues that confronting Hegel's interpretation of Greek tragedy, a path could be open to clarify the complex bond between art and history in his philosophy.

Keywords: G.W.F. Hegel, Philosophy of Art, Philosophy of History, Greek Tragedy, History of Ideas.

ÍNDICE

RESUMEN.....	ii
ÍNDICE.....	iii
INTRODUCCIÓN.....	v
CAPÍTULO I. EL CONCEPTO DE ESPÍRITU Y LA ARTICULACIÓN SISTEMÁTICA ENTRE ARTE E HISTORIA.....	1
1.1. El concepto de espíritu y su formación en el pensamiento de Hegel	1
1.1.1. El concepto de espíritu como autoproducción en la <i>Fenomenología del espíritu</i>	3
1.1.2. El concepto de espíritu en el sistema filosófico de la <i>Enciclopedia</i>	5
1.2. La historia como autoproducción concipiente del espíritu	7
1.2.1. La elaboración de la historia como “recuerdo” (<i>Erinnerung</i>) en la <i>Fenomenología del espíritu</i>	9
1.2.2. El lugar sistemático de la historia universal y la transición hacia el espíritu absoluto en la <i>Enciclopedia</i> y en la <i>Filosofía del derecho</i>	18
1.3. El arte como imagen e intuición del espíritu en la historia.....	24
1.3.1. Arte como figura del espíritu absoluto en la <i>Enciclopedia</i>	27
1.3.2. Lo bello artístico como aparecer de la verdad: el ideal	31
1.3.3. Arte como formación de la autoconciencia histórica	35
CAPÍTULO II. LA TRAGEDIA GRIEGA COMO ARTE Y LA AUTOCONCIENCIA HISTÓRICA DEL ESPÍRITU ÉTICO	41
2.1. La tragedia griega en la formación filosófica de Hegel. Primeras aproximaciones (Frankfurt - Jena).....	41
2.2. <i>Fenomenología del espíritu</i> : La tragedia como disolución de la sustancia ética en el contexto de la religión del arte	47
2.3. Poesía y culto: la tragedia como arte en cuanto figura del espíritu absoluto en las lecciones de Berlín.....	54
2.3.1. La forma más desarrollada del arte: la tragedia griega como drama en las lecciones sobre filosofía del arte.....	54
2.3.2. La fiesta del dios: La tragedia y el culto griego en las lecciones sobre filosofía de la religión.....	64

CAPÍTULO III. DEL ARTE A LA HISTORIA: LA TRAGEDIA GRIEGA EN LA PERSPECTIVA DEL ESPÍRITU	74
3.1. Arte en su determinación suprema y confrontación trágica del mito.....	74
3.2. Libertad subjetiva y tragedia del espíritu ético (a propósito de <i>Antígona</i>).....	82
3.3. Más allá del mundo griego: la tragedia en la historia del espíritu	88
3.4. Tragedia griega y determinación del arte para la época moderna.....	93
 CONCLUSIONES	 98
 BIBLIOGRAFÍA.....	 105



INTRODUCCIÓN

¿Qué tiene que ver el arte con la historia? Pero si la historia nos muestra las diversas configuraciones de la vida de hombres y mujeres, la pregunta se transforma — ¿qué tiene que ver el arte con la vida humana? ¿Es una forma de entretenimiento que todos los pueblos han encontrado para distraerse de los arduos esfuerzos que exigen la supervivencia y la organización de la vida social? ¿Es una forma de adornar, de darle color a la vida, de hacerla más deseable? ¿Quizá un artilugio que permite a ciertos individuos expresar sus sentimientos, sus inquietudes, así como su ingenio? ¿O quizá incluso una forma de escapar de la vida —de una vida que se experimenta como enajenada, hostil a las expectativas de libertad y justicia que nos hemos venido formando ya desde hace mucho? ¿Sería así el arte un antídoto *contra* la vida —contra *esta* vida indiferente que nos sume en el trabajo, el consumo y su repetición? ¿Es el arte un escape, la promesa de una felicidad póstuma? ¿Quizá un aislamiento? ¿Por qué todavía hacemos (o tenemos que hacer) arte? ¿Cuál es su valor frente a las promesas de conocimiento y progreso de la ciencia o frente a “las cosas serias” que se debaten incesantemente en los terrenos institucionales de la política?

En todas estas preguntas hay una sospechosa posición que parece haber sido establecida de antemano —la dificultad de valorar el arte como algo serio, importante, *decisivo* para la vida, frente a otros asuntos que merecerían mayor atención, mayor investigación, mayor financiación. Y aun cuando estamos en una época repleta de imágenes y música por todas partes — ¿tienen solo importancia cuando sirven para algún fin comercial, para publicitar mercancías, servicios y eventos, para promover una cultura y hacerla rentable? ¿Qué tiene que ver el arte con la forma en que los seres humanos hacen y comprenden su historia?

Han existido culturas y momentos de la historia donde lo que llamamos “arte” ha tenido un valor ciertamente más importante, donde la realización o participación en actividades artísticas han sido condición de la continuidad de la vida misma para un pueblo y su autocomprensión. Pero ocurre que es más frecuente ver estos casos especiales, quizá para nosotros ya sumamente extraños, en las culturas del pasado. En estos casos, lo fundamental está lejos de un interés puro, desinteresado por el arte o por ese otro término con el que se le ha vinculado por tanto tiempo, la belleza. La idea del “arte por el arte” es un producto tardío de la cultura moderna, que merece una investigación propia como síntoma de cierto estadio de la civilización. Pero en aquellos otros casos (para nosotros, quizá, excepcionales), el arte no es algo que tiene un valor por sí mismo, algo autónomo, sino que el término “arte” se refiere aquí a una serie de prácticas que tienen un propósito orientador

de la vida individual y social, desde la construcción de imponentes estructuras arquitectónicas, la elaboración poética de historias referidas a acontecimientos míticos y fundacionales de instituciones y costumbres, hasta la congregación de la comunidad para realizar cantos y fiestas que requieren el atavío con colores y formas que buscan hacer de la vida algo digno (si no necesario) de ser experimentado.

Estas diferencias históricas en torno al valor del arte para la configuración y realización de la vida social tienen un lugar destacado en la filosofía de Hegel. Más aun —es en su filosofía donde encontramos la polémica afirmación de que, para la época moderna, el arte sería “algo del pasado [*ein Vergangenes*]” (LE, 14, 79s; FA 1823, 185s; FA 1826, 61s)¹. ¿Qué quiere decir esto? ¿Es el diagnóstico de una supuesta inutilidad del arte para los fines de la vida en las sociedades modernas, dirigidas por el criterio de la objetividad de las ciencias, por el progreso económico convertido hoy en un incesante afán de incrementar la rentabilidad financiera, por la expansión mundial de la tendencia a hacer de todo asunto de la vida individual y política un asunto de cálculo de costos y beneficios?

Hegel utiliza un término propiamente moderno, como es el término “arte” (*Kunst*), para referirse no solo a lo que su época en particular concibe como tal, sino también a un conjunto de prácticas y artefactos del pasado. Esta ampliación anacrónica de la referencia del “arte” a actividades de épocas y culturas que no tenían dicho término en su vocabulario o para las cuales, como en el caso del griego τέχνη y el latín *ars*, tenía un significado *my* diferente, tiene su origen en la institucionalización del sistema de las bellas artes a partir del siglo XVIII. En su significado moderno, de impulso ilustrado, el término “arte” pretende asimilar formatos pasados de las prácticas distinguidas como artísticas según dicho sistema —arquitectura y escultura, música, pintura y poesía—, asumiendo que en todos los casos, a pesar o independientemente de las diferencias históricas, el arte se propondría esencialmente la producción de obras autónomas que, distinguiéndose de las actividades y productos orientados a la utilidad, fomentan la contemplación estética, la inspiración y el placer refinado². En ese sentido, el término arte se convierte en una categoría *universal* que

¹ Para las siglas correspondientes a las obras de Hegel citadas en esta investigación, véase al final la sección Bibliografía.

² Para la estética del siglo XVIII lo esencial del arte es la subjetividad entendida, por un lado, como subjetividad de la creación, al enfocarse en la creatividad artística según la figura del “genio”, y por otra parte como subjetividad de la recepción, al enfocarse en el placer estético —el gusto— en relación con el público (Hanza 1989, 63). Bajo estos criterios se configura en el imaginario social una idea del arte institucionalizada en las academias de bellas artes y en las cortes y palacios de las aristocracias europeas, como un conjunto de prácticas que tienen como propósito la formación de un sujeto ideal cuya dignidad consiste en emular los grandes modelos de la Antigüedad y del Renacimiento. Así, la Real Academia de la Pintura y Escultura, fundada a petición de los artistas (como Charles Le Brun y Philippe de Champaigne) por Louis XIV en 1648 (aunque el registro de sus privilegios en el Parlamento francés ocurre recién en 1652 y solo hacia 1672 logra el control exclusivo en la formación

designa actividades dedicadas a la contemplación desinteresada e incondicionada de lo bello. Hegel también hace uso de esta categoría y habla, así, de un “arte bello” (*schöne Kunst*) y de una “filosofía del arte bello” (*Philosophie der schönen Kunst*) ya al inicio de sus lecciones sobre estética (LE, 7). Sin embargo, la perspectiva filosófica desde la que aborda este fenómeno no parece consistir simplemente en una ampliación de la idea moderna del arte a las épocas del pasado; en la consideración de las artes particulares y su desarrollo histórico pueden apreciarse más bien diferenciaciones y transformaciones respecto del lugar que corresponde al arte en la formación de los pueblos históricos, lo cual impide defender una idea de arte abstractamente unívoca y universal³. Puede decirse, en ese sentido, que Hegel se apropia de la categoría de arte bello vigente aún en su época y la desarrolla conceptualmente para mostrar las variaciones de su contenido y las condiciones históricas bajo las cuales puede ser concebida como una experiencia de la verdad entendida desde la pauta del espíritu. Y lo que resulta de esta perspectiva conceptual e histórica es que, según Hegel, en el mundo moderno el arte parece quedar desplazado por el interés en el trabajo científico-racional, el cual, según su planteamiento, tiene que dar cuenta de la verdad como el despliegue de la realidad histórica del espíritu. Pero si bien esta puede ser la situación del arte en la época moderna, ello no implica que en general, desde una perspectiva fundamental en cuanto filosófica, el arte deje de tener un valor importante para la comprensión de la realidad histórica del ser humano, que Hegel piensa desde el concepto de espíritu. En el sistema de Hegel, el arte aparece como algo que amerita ser pensado con toda seriedad, pues siendo una figura del espíritu absoluto promete revelar aspectos fundamentales de la realidad humana, esto es, de la historia entendida como el modo de ser propio del espíritu.

Este interés por el arte y su vinculación pensante con la historia tiene un impulso en las discusiones en torno a la filosofía del arte de Hegel, que siguen suscitándose en los últimos años a propósito de la revisión crítica de los conceptos que la articulan y,

de artistas y la distribución de comisiones), tiene como propósito reconocer y legislar la actividad de los pintores y escultores como una asociación profesional dedicada a la formación de la virtud y a la glorificación de la realeza y sus logros (Harrison, Wood & Geiger 2000: 11). Pero esta institucionalización de las artes deviene también en una ideología de la autonomía del arte cuyo resultado sería la desconexión del arte de la vida misma.

³ De la misma manera, la idea según la cual el arte tiene en el arte clásico y, más aún, en la escultura griega su perfección en cuanto unidad de forma y contenido (LE, 63, 207, 336, 358, 361, 518), no lo compromete con ningún clasicismo que busque hacer del arte griego un paradigma intemporal de belleza, independiente de las situaciones e intereses históricos de cada época (Peters 2015, 4s). En su forma romántica o moderna, el arte tiene un alcance más grande, más amplio, que el arte bello de la Antigüedad (LE, 382). Este ideal clásico de lo bello, cuando es concebido en la modernidad como un esquema o paradigma intemporal que ha de reproducirse, como hace el neoclasicismo que intenta continuar las formas antiguas (Canova, el drama de virtud francés, etc.), resulta sumamente desfasado o irónico, si no cómico.

especialmente, de la manera en que dicha filosofía del arte ha quedado expuesta en lo que tradicionalmente se ha considerado el texto central de Hegel sobre el asunto, las *Lecciones sobre estética*. Así por ejemplo, Annemarie Gethmann-Siefert, una de las principales involucradas en la revisión de las fuentes de la estética de Hegel, ha indicado que uno de los resultados de las investigaciones en torno a los apuntes de las lecciones de estética impartidas por Hegel durante su estancia en la Universidad de Berlín en la década de 1820⁴ es que, mientras el Hegel que aparece en la edición canónica de las *Lecciones sobre estética* (editada por su discípulo, Heinrich Gustav Hotho) parece más preocupado por encorsetar el fenómeno del arte dentro de la estructura conceptual que exige su sistema filosófico, dichos apuntes (aceptando que son documentos que ofrecen una mejor aproximación a lo que Hegel desarrolló en sus clases⁵) muestran más bien a un Hegel preocupado por dilucidar bajo qué condiciones históricas puede el arte ser una experiencia de la verdad (Gethmann-Siefert 2014, 69ss; Berr & Gethmann-Siefert 2006, 17ss). Esto no implica un abandono de la posición sistemática que se plantea, por ejemplo, en la *Enciclopedia*; se trata, más bien, de un reajuste de esta misma perspectiva, más atenta a las diferencias históricas entre los desarrollos de las prácticas artísticas que son de su consideración. Se abre así, por tanto, la cuestión del modo en que la filosofía de Hegel articula la relación entre el arte y la historia —no solo en el sentido de cómo los diversos contextos históricos afectan las posibilidades del desarrollo artístico (según condiciones políticas, técnicas o económicas) sino también, y sobre todo, en el sentido de cómo el arte es para Hegel una actividad espiritual que posibilita la formación y la comprensión de la realidad humana en el sentido de una historia. Para abordar esta cuestión, sin embargo, esta investigación no se propone la difícil tarea de una relectura sistemática de la filosofía del arte de Hegel en general a la luz de la investigación de sus fuentes; más bien, busca aclarar cómo quedan relacionados el arte y la historia tomando en consideración una forma artística en particular.

En efecto, para la aclaración de la relación entre el arte y la historia en el pensamiento de Hegel, esta investigación tomará como pauta de desarrollo su interpretación de la tragedia griega. Para ello, la tesis propone abordar esta interpretación partiendo, sobre todo, de la *Fenomenología del espíritu* y de los documentos de las lecciones

⁴ Hegel impartió sus lecciones sobre estética en cinco ocasiones. La primera vez se ocupó del curso en la Universidad de Heidelberg en 1818, donde habría utilizado un primer cuaderno de anotaciones que hoy se encuentra perdido. Posteriormente ofreció el curso de estética en cuatro ocasiones más en la Universidad de Berlín durante los semestres de 1820/1821, 1823, 1826 y 1828/1829, para lo cual habría elaborado un nuevo cuaderno de apuntes que también hoy se ha perdido (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 12ss).

⁵ Según Karsten Berr y Annemarie Gethmann-Siefert, “estas fuentes no logran paliar la pérdida del cuaderno del propio Hegel, pero ofrecen en conjunto una imagen de la filosofía del arte hegeliana *con seguridad* [cursivas propias] más cercana al propio pensamiento de Hegel que el texto de la versión impresa de la *Estética*” (2006, 13).

impartidas por Hegel en la Universidad de Berlín (especialmente sus lecciones sobre estética o filosofía del arte, filosofía de la historia universal y filosofía de la religión)⁶. Se ha elegido abordar esta problemática desde la tragedia griega debido a que se trata de una práctica artística que tiene para Hegel un lugar de suma importancia en el desarrollo de su pensamiento, en cuanto que, por una parte, concibe la poesía dramática como la forma más desarrollada del arte⁷ y, por otro lado, encuentra en la tragedia griega en particular una aproximación poética fundamental a la estructura del movimiento del espíritu. De este modo, la tesis argumenta que, confrontando su interpretación de la tragedia griega, puede abrirse un camino hacia la aclaración del vínculo entre el arte y la historia en el pensamiento de Hegel.

Esta apelación a la tragedia no busca solamente constatar, tomando el caso de un arte particular, lo que Hegel afirma en general y sistemáticamente sobre la relación entre arte e historia. La tragedia griega es una práctica artística concreta que permite pensar en qué sentido el arte es para Hegel una forma del espíritu absoluto, el cual (como se explica en el capítulo 1) involucra ya una relación reflexiva con la historia. No obstante, la tragedia griega es pensada también como acceso a un momento fundamental en la historia que, desde la perspectiva del pensamiento filosófico, Hegel concibe como el proceso de autodeterminación del espíritu; se trata de un momento que determina, asimismo, una importante diferenciación inmanente al desarrollo del arte según la pauta de la historia del espíritu. En efecto, al llevar a intuición los conflictos constitutivos de lo que Hegel llama el *bello ethos*, la eticidad en su forma tradicional e inmediata, la tragedia desarrolla un lenguaje reflexivo o “más elevado” (FE, 425) que, como recreación performativa del mito, muestra también escisiones en el arte *bello* que corresponde al mundo griego antiguo. Pero con esta idea —la tragedia como una forma artística con la que se abre una transformación de las posibilidades históricas del arte bello— se vincula, asimismo, un problema que concierne sobremanera a la relación entre arte e historia en la filosofía de Hegel, esto es, la tesis sobre el carácter pretérito del arte, la afirmación de que para la época moderna el arte, en su

⁶ En el caso de las lecciones sobre estética, se toma en consideración la edición canónica de Hotho (en su segunda edición de 1842), pero se atienden asimismo las indicaciones ofrecidas en los apuntes conservados de dichas lecciones —en particular, los apuntes de Carl von Kehler sobre las lecciones de 1826, pero también se toma como referencias los apuntes de Hotho de las lecciones de 1823 y los apuntes de las lecciones del semestre de 1828/1829 tomados por Adolf Heimann.

⁷ No hay unanimidad respecto de si para Hegel la tragedia es exclusiva y específicamente la forma particular más desarrollada del arte, aunque hay varios comentaristas que sostienen esta idea (Moland 2019, 273s). Mark Roche, interesado en defender la importancia de la comedia en la filosofía de Hegel, indica que la idea de que la tragedia sería para Hegel la forma más elevada de arte es un equívoco (Roche 2002, 20ss). En todo caso, Hegel es enfático en su valoración de la *Antígona* de Sófocles como “una de las obras de arte más sublimes, más eximias en todos los aspectos, de todos los tiempos” (LE, 341), cosa que no afirma sobre ninguna comedia en particular, aunque es clara su preferencia por Aristófanes, sobre todo frente a la comedia moderna (LE, 881s).

determinación suprema, es algo del pasado. Esta relación entre la tragedia y la tesis sobre el carácter pretérito del arte reafirma la importancia de dicho arte para el tema que nos ocupa —pero muestra, además, que este cambio corresponde a un fenómeno propio del desarrollo del arte mismo. Si la tragedia puede ser pensada como la forma más desarrollada del arte para Hegel, lo es porque con ella se va también más allá del arte bello y de la realidad ético-histórica (la eticidad natural o inmediata) que ha llevado reflexivamente a intuición⁸.

Nuestra investigación desarrolla esta problemática en tres capítulos. En el primero de ellos se busca articular la relación entre arte e historia a partir del concepto de espíritu, que es el concepto central de la filosofía de Hegel. Se muestra que, desde la *Fenomenología del espíritu*, el concepto de espíritu se refiere a un proceso de autodeterminación histórica que distingue el modo de vida propio de los seres humanos; esta idea se desarrolla también en la *Enciclopedia*, donde la afirmación según la cual el espíritu ha de ser concebido como lo verdadero y esencial del ser humano es establecida por Hegel como la pauta desde la que debe concebirse la historia universal. La comprensión de la historia desde la pauta del espíritu es explicada tomando como referencias principales su presentación en la *Fenomenología*, donde es pensada según el movimiento de interiorización o recuerdo (*Erinnerung*) del pensamiento filosófico, y en la época de madurez, fundamentalmente según los lineamientos sistemáticos ofrecidos en la *Enciclopedia* y en la *Filosofía del derecho*, donde la historia aparece como la figura que consuma la exposición del espíritu objetivo y que anticipa la exposición del espíritu absoluto, cuya primera forma es el arte. La última sección de este capítulo, precisamente, está dedicada a explicar en qué sentido el arte, en cuanto figura del espíritu absoluto, desarrolla una forma de autoconciencia en la que el concepto de espíritu y su realidad encuentran su identidad en una figura sensible (la obra de arte como *ideal*), de modo tal que el arte es pensado como una práctica que ofrece para

⁸ Cabe resaltar que no nos enfocamos aquí principalmente sobre el tema de “lo trágico”, una problemática presente en la filosofía alemana del siglo XIX y que, desde el idealismo alemán, se convierte en una cuestión fundamental para la discusión y comprensión del ser humano desde la perspectiva del espíritu, la libertad o la subjetividad (Szondi 2011; Fischer-Lichte 2017, 42). Si bien es cierto que la filosofía de Hegel tiene un lugar importante en la articulación de dicha problemática, lo cual se manifiesta en su presentación de la dialéctica y en su filosofía de la historia, hablar de “lo trágico” o de una “filosofía de lo trágico” es muy distinto a hablar de la tragedia (y específicamente de la tragedia griega) como un arte *poético* cuyo sentido está esencialmente vinculado al contexto histórico en que hace su aparición. Es decir, para acceder a la relación entre arte e historia que se presenta en la tragedia griega, hay que tomar una ruta diferente a la de la filosofía de lo trágico o, por lo menos, no partir de una asunción ingenua de sus presupuestos. La pauta desde la que se busca pensar la tragedia, por tanto, es la idea del arte como figura del espíritu absoluto, como praxis reveladora y formadora de la autoconciencia histórica; hay, pues, que tomar como punto de partida la pregunta que, según Gethmann-Siefert, articula la filosofía del arte de Hegel: bajo qué condiciones históricas puede el arte ser una praxis mediante la cual un pueblo o el espíritu se comprende a sí mismo (Gethmann-Siefert 2006, 20ss).

los seres humanos una autoconciencia histórica que responde a su necesidad de sentido y orientación en el mundo.

De acuerdo con la manera en que el concepto de espíritu vincula el arte con el desarrollo de una autoconciencia histórica, el segundo capítulo se propone aclarar en qué sentido la tragedia es un fenómeno artístico propio del espíritu ético que corresponde al mundo griego. Tras un recuento de las primeras aproximaciones de Hegel a la tragedia griega en su pensamiento temprano, se explica de qué manera la *Fenomenología del espíritu* piensa la tragedia desde la figura de la religión del arte (*Kunst-religion*), con la cual se accede a una realidad histórica del espíritu cuya autoconciencia y expresión están mediados principalmente por la participación en prácticas artísticas ligadas al culto religioso; la religión del arte remite, pues, al contexto histórico propio de la tragedia y aclara en qué sentido puede ser pensada como arte. La última sección de este capítulo profundiza en esta idea según la documentación de las lecciones sobre filosofía del arte y filosofía de la religión, impartidas por Hegel en su época de madurez; aquí se busca mostrar que el sentido artístico de la tragedia como instancia del espíritu absoluto en el mundo griego está mediado por su realización en el marco de fiestas religiosas que, según Hegel, habrían permitido la intuición de la vida divina, esto es, la formación de una autoconciencia histórica mediante la participación de un acontecimiento público en el que el hombre se celebra a sí mismo y confronta ideas fundamentales sobre su realidad ética. Como tal acontecimiento, la tragedia se muestra como un arte en el que se revela la sustancia de la eticidad griega, concebida como momento fundamental de la historia del espíritu.

El tercer capítulo busca aclarar cuál es la importancia de la tragedia para esclarecer un cambio esencial del arte en relación con la historia entendida como proceso de autodeterminación del espíritu. Fundamentalmente, se busca explicar el sentido en que para Hegel la tragedia lleva la determinación suprema del arte a su consumación al revelar las escisiones inmanentes a la sustancia ética del mundo griego. Como se ha dicho, esta sustancia ética es comprendida como el espíritu ético en su inmediatez, cuya superación está a la base del despliegue de la historia; pero de esta manera, la determinación suprema del arte, que corresponde a esa realidad ética, queda también comprendida como un momento pasado del espíritu, como un arte que ya no es más el de la época moderna ni puede satisfacer sus intereses más altos, de modo que el arte se desarrolla ahora como un medio de exploración de la interioridad del espíritu, cuya verdad, sin embargo, trasciende el elemento sensible e intuitivo que distingue histórica y sistemáticamente al arte como forma del espíritu absoluto. Así, la cuestión sobre el carácter pretérito del arte en el pensamiento de Hegel, determinante en su concepción del vínculo entre arte e historia, tiene

en la tragedia griega un hito fundamental: la diferencia histórica que articula el desarrollo mismo del arte, por la cual este es concebido en la época moderna como algo del pasado, aparece al distinguir qué es la tragedia para el mundo griego y qué es la tragedia griega para la perspectiva universal de la historia concebida del espíritu.

Para Hegel, lo esencial que la tragedia griega muestra a propósito de la historia es que a esta, como totalidad del acontecer humano, le son inherentes y constitutivos los conflictos, las contradicciones y las escisiones como elementos que determinan la vida misma del espíritu y su autocomprensión. Que la crisis es inmanente a la realidad del hombre, tal es el saber que impulsa la tragedia griega. Por tal motivo su autoconciencia no puede encontrarse propiamente en la bella unidad ética del mundo griego ni en la inmediata unidad que el arte guarda con esta realidad, como tampoco se encuentra en la inmediata unidad de forma y contenido, de interioridad y exterioridad, que se encuentra en esta forma pretérita del arte.



CAPÍTULO I

EL CONCEPTO DE ESPÍRITU Y LA ARTICULACIÓN SISTEMÁTICA ENTRE ARTE E HISTORIA

El presente capítulo tiene el propósito de esclarecer cuáles son los lineamientos sistemáticos sobre los que se sostiene la relación entre arte e historia en la filosofía de Hegel. Para ello, el capítulo se divide en tres secciones en las que se abordan, respectivamente, los conceptos de espíritu, historia y arte. Hay que esclarecer en qué sentido la filosofía de Hegel se refiere al arte como una praxis que hace posible un saber sobre la historia entendida como autoproducción del espíritu.

1.1. El concepto de espíritu y su formación en el pensamiento de Hegel

Espíritu, *Geist*, es el concepto distintivo y decisivo de la filosofía de Hegel, quien es el primero en darle un sentido sistemático en la forma de una filosofía del espíritu. Como señala Michael Inwood, el término tiene una amplitud semántica muy compleja. Aunque originalmente aludía a una exaltación y a una emoción, así como a un sentido de amplitud y profundidad, terminó vinculándose también con los sentidos de “alma” y “mente”. *Geist* tiene una influencia del latín *spiritus* así como de los términos griegos *πνεῦμα* (soplo, aliento, vida, alma) y *νοῦς* (inteligencia, espíritu, mente). También resuena en él la influencia del francés *esprit*, que connota “vivacidad”, “ingenio”. Hay también una clara resonancia del cristiano “espíritu santo” (*der heilige Geist*, en alemán⁹), que como entidad sobrenatural soporta la distinción de la realidad espiritual o no material del ser humano frente a la dimensión material de su cuerpo; a esta dimensión no material de la realidad humana, además, se vincula el sentido cognitivo del espíritu como “intelecto” (general e individual), lo cual tiene importancia para el sentido en que Hegel se referirá a la realidad histórica del espíritu desde la perspectiva de la razón (Inwood 1992, 274ss).

En época de Hegel, el término *Geist* había cobrado un significado marcadamente teológico y neo-testamentario (Jaeschke 1998, 23s). En filosofía, sin embargo, el término tenía un significado aún poco preciso, como ocurre en Kant, que lo menciona poco, y en Jacobi. Para Kant, “[e]n su significación estética, *espíritu* quiere decir el principio vivificante

⁹ También en su madurez, el pensamiento de Hegel desarrollará este trasfondo teológico del espíritu. Así, por ejemplo, la edición póstuma de las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* afirma sobre el espíritu: “Pero este ser otro [el Hijo] que sí mismo [el Padre] es a la vez inmediatamente él mismo; se sabe en él y se contempla a sí mismo en él y justamente este saberse y contemplarse es, en tercer término, el Espíritu mismo” (LFHU, 65).

en el ánimo [*Gemüt*]” (Kant 2012, 435, Ak. V 313/B 192)¹⁰, siendo también aquello que vivifica a una obra de arte, una conversación, etc.; pero, más importante aún, Kant destaca el término para referirse al genio como la capacidad de presentar ideas estéticas: espíritu es el talento para “aprehender el juego efímero de la imaginación y unificarlo en un concepto susceptible de comunicarse” (2012, 441, Ak V 317/B 198-199).

Un antecedente de la filosofía del espíritu, y que forma parte del racionalismo que llega incluso hasta Kant, es la *psychologia rationalis*, que consistía en el estudio y la demostración de la simplicidad e inmortalidad del alma (E § 378, 434)¹¹. Esto se mantiene y se reelabora en el pensamiento maduro de Hegel como una filosofía del espíritu *subjetivo*, que cubre precisamente la totalidad de la vida psicológica individual (E §§ 387-482, 439ss) y hace referencia también a sus aspectos más intelectuales, desde la intuición hasta el pensamiento y la voluntad. Pero Hegel distingue en su concepto de espíritu también una dimensión *objetiva*, conformada por las diversas formas del derecho, la moralidad y las instituciones éticas, que condicionan y constituyen el carácter y la conciencia de los individuos que conforman una sociedad. Finalmente (como se explicará más adelante), distingue incluso una dimensión *absoluta* del espíritu, constituida por el arte, la religión y la filosofía, y en la cual el espíritu se pone a sí mismo como su objeto. Lo que hasta aquí puede decirse, en general, sobre el concepto de espíritu es que para Hegel el término *Geist* designa el modo de vida que caracteriza a los seres humanos, esto es, al modo específico, que podríamos denominar “espiritualidad”, en que los seres humanos viven su vida en tanto seres racionales (McDowell 2017, 15ss).

Hegel emplea el concepto de espíritu ya desde la llamada época de Frankfurt, para designar, por un lado, el modo como una época o una religión *se comprenden* a sí mismas y, por otro, aquello que *motiva* el desarrollo de estas. “Este espíritu se manifiesta en las instituciones sociales de un pueblo y deviene en su religión objeto —de culto y «teológico»” (Siep 2015, 58). Así, por ejemplo, en el llamado *Fragmento de sistema* del año 1800, Hegel caracteriza al espíritu de una manera que, como señala Ramón Valls Plana (E, 16), condensa el sentido en que el espíritu articulará el desarrollo de su filosofía: “se puede llamar ‘espíritu’ a la vida infinita en oposición a la multiplicidad abstracta [o separada de la unidad], puesto que espíritu es la concordia viviente de lo múltiple en oposición a lo múltiple en tanto

¹⁰ También en el § 57 de la *Antropología en sentido pragmático* afirma Kant: “El espíritu es el principio vivificador del hombre” (1991, 149).

¹¹ En el mismo lugar, Hegel hace referencia a la psicología empírica de la época y, sobre todo, a la psicología aristotélica, la “única con interés especulativo sobre este objeto” y de la cual Hegel quiere ser un continuador. Cfr. Neumann 2017.

configuración [de unidades aisladas] (que constituye la multiplicidad implicada en el concepto de vida)” (E, 401).

Durante la estancia de Hegel en Jena, el espíritu designará la autocomprensión de la sustancia ética de un pueblo, manifestada en una serie de actitudes, acciones e instituciones históricamente condicionadas (SE 155; Siep 2015, 59). Así, por ejemplo, en el *Sistema de la eticidad*, de 1802/1803, Hegel afirma que “lo universal, el espíritu, está en cada uno y para uno, incluso en tanto que se trata de algo singular o individual [*Einzelnes*]” (SE, 157). Ya para el *Proyecto de sistema* de 1805/1806, afirma que “[e]l espíritu es la naturaleza de los individuos, su sustancia inmediata, y su movimiento y su necesidad; él es también su conciencia personal en la existencia, así como su conciencia pura, su vida, su realidad” (citado en Siep 2015, 59). Estas primeras formulaciones del concepto de espíritu anticipan ya con cierta definición el modo como será desarrollado en la *Fenomenología del espíritu*, donde ocupará una función central para la comprensión y exposición filosófica de la verdad. “Que lo verdadero solo en cuanto sistema es efectivamente real, o bien, que la sustancia es esencialmente sujeto, queda expresado en la representación que enuncia lo absoluto como *espíritu*: el más sublime de los conceptos [*der erhabenste Begriff*], y que pertenece a la nueva época y a su religión” (FEb, 79; FE, 19).

1.1.1. El concepto de espíritu como autoproducción en la *Fenomenología del espíritu*

Según indica Ludwig Siep, durante la estadía de Hegel en Jena el concepto de espíritu está caracterizado ya por dos rasgos principales: su *autorreflexión* y la estructura del *estar consigo mismo en lo otro*, ambos presentes en la exposición de la *Fenomenología del espíritu* de 1807 (Siep 2015, 60). En la reflexión sobre sí, en la que se presenta a sí mismo como su objeto, el espíritu hace abstracción de todo contenido exterior; pero, a la vez, aun sabiéndose a sí como universal, el espíritu se exterioriza en algo particular, en su otro. Esta estructura reflexiva determina el despliegue de las figuras o estancias de la conciencia en su camino hacia el saber absoluto, es decir, de cada uno de los momentos del desarrollo del espíritu, en cuyo movimiento este vuelve sobre cada uno de ellos, para integrarlos en un saber más complejo y completo sobre sí mismo. En palabras de Siep, “Hegel pretende mostrar que toda reflexión es, al mismo tiempo, un traspaso en lo contrario de sí mismo, que estas conversiones conducen de manera creciente a una progresión gradual finita de un conocimiento de sí más amplio” (2015, 60s). En ese sentido, puede leerse la *Fenomenología del espíritu* como una obra que tiene fundamentalmente un propósito *metodológico*: desarrollar el camino de la conciencia hasta el punto de vista del saber filosófico, para mostrar y justificar con ello cuál es el punto de vista que asegura para la filosofía su desarrollo como una ciencia del conocimiento del absoluto (FE, 21; E § 25N, 132; Nuzzo

2013, 211). El camino hacia el saber absoluto, un camino de depuración que la conciencia experimenta hasta alcanzar la forma del concepto puro (De la Maza 2007, 4), es presentado como “la historia desarrollada de la *formación* de la conciencia misma hacia la ciencia” (FE, 54). Para Hegel, la *Fenomenología* debe mostrar que es necesario asumir la exigencia metodológica de ponerse en el punto de vista del todo para asegurar el carácter científico del conocimiento filosófico de la verdad. Este es, asimismo, el sentido de la *Fenomenología* como “ciencia de la experiencia de la conciencia” (FE, 60; CL I, 186).

Según el capítulo VI de la *Fenomenología*, el espíritu es la conciencia de que la realidad (concebida aún como algo extraño para la razón que, no obstante, se vuelca *hacia* ella) es racional. “La razón es espíritu en tanto que eleva a verdad la certeza de ser toda realidad [*Realität*] y es consciente de sí misma como de su mundo y del mundo como de sí misma” (FE, 259). El espíritu es, así, producción histórica de un mundo¹². Que se “vea” o “conciba” a sí mismo en este mundo quiere decir que, para el espíritu, la realidad solo puede concebirse (en las formas del pensamiento teórico) y hacerse (en las distintas formas de acción) de acuerdo con los fines de la conciencia libre; quiere decir, en otras palabras, que la realidad no es más ni menos que un resultado de su actividad, pues es “la *obra* universal, que se engendra como su unidad e igualdad mediante el *obrar* de todos y de cada uno” (FE, 260) y, por ello, algo que ya no es extraño para la actividad y el saber de este espíritu. Así, para Hegel el mundo es producido y concebido por el espíritu como una realidad racional. Esta espiritualización del mundo tiene su fundamento en lo que el capítulo sobre la autoconciencia (FE, 120s) llama “formación cultural” (*Bildung*), la elaboración y transformación espiritual del mundo dado a través del trabajo. Esta actividad formativa no es otra cosa que la producción de una realidad ética, de modo tal que —como condición para que el espíritu se reconozca en *su* realidad— esta solo puede concebirse ahora como una esencia ética. La tesis hegeliana que afirma, como más tarde en la *Filosofía del derecho*, que la realidad es racional (FD, 59), afirma, a fin de cuentas, que la realidad —como realidad humana, como producción espiritual— es esencialmente ética o está sujeta a fines éticos, siempre que la realización de la libertad requiere de una realidad configurada según este propósito.

Esta consideración de la realidad del espíritu adelanta ya un aspecto importante para la comprensión hegeliana de la historia, como será desarrollada en la época de Berlín. En efecto, la visión racional o espiritual de la historia —como se verá más adelante— no

¹² Esta idea se expresará también en la *Enciclopedia*, donde se afirma que “es igualmente importante que la filosofía se entere de que su contenido no es otro que aquel haber [*Gehalt*] que [fue] originariamente producido y [continuamente] se produce en el campo del espíritu viviente; haber que se ha hecho *mundo*, mundo exterior y [mundo] interior de la conciencia” (E § 6, 105).

sería una asunción arbitraria, un mero apriorismo, para una conciencia que concibe su propia libertad como algo necesario. Lo que Hegel quiere explicitar es que la visión racional de la historia es necesaria para la conciencia libre desarrollada con la modernidad (Giusti 2017b, 595ss), que tiende a concebirse a sí misma y a organizar sus esferas de acción social bajo el principio de la autonomía individual.

El espíritu, en cuanto está orientado a su realización y compleción como saber de sí mismo, es concebido por Hegel como una actividad de auto-producción. Klaus Vieweg ha señalado que, como principio filosófico y metafísico, el concepto de espíritu comprende una autoproducción progresiva, un autogenerarse que no es otra cosa que un proceso de autodeterminación, el devenir autónomo del espíritu; en ese sentido, este proceso es concebido como la liberación del espíritu. “En la libertad radica la esencia formal del espíritu. Esta puede comprenderse como un proceso del “liberarse hacia sí” [zu sich selbst], como la realización del concepto de su libertad” (Vieweg 2015, 24s)¹³.

1.1.2. El concepto de espíritu en el sistema filosófico de la *Enciclopedia*

Estas determinaciones generales sobre el concepto de espíritu vuelven a ser desarrolladas dentro de la perspectiva sistemática planteada en las ediciones de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Heidelberg, 1817; Berlín 1827 y 1830)¹⁴. En la Introducción a la Filosofía del espíritu, tercera parte de la exposición del sistema, Hegel afirma que el conocimiento del espíritu como la esencia, como lo verdadero en y para sí, no es otra cosa que el “conocimiento de lo verdadero del ser humano” (E § 377, 433). Este conocimiento, sin embargo, no es desarrollado en el sentido de una antropología o de una psicología, que se interesan por la investigación de ciertas características particulares del hombre, sino de un conocimiento filosófico de lo *universal* del ser humano. La idea de una determinación universal en el hombre, como algo sustancial, es el supuesto que articula el concepto de espíritu.

En la sección subtitulada “Concepto del espíritu”, el sentido de este como autoproducción es presentado según la pauta de la libertad como su principio formal: “la esencia del espíritu es formalmente la libertad, la negatividad absoluta del concepto como identidad consigo mismo” (E § 382, 436). La libertad es presentada aquí por Hegel como el principio formal y, a la vez, la condición de existencia del espíritu, su *concepto*, cualesquiera

¹³ Por su parte, Jaeschke señala también que “[e]l hecho de que Hegel distinguiera de tal modo esta autorreferencia que sabe [como indica el concepto de la autoconciencia, que funciona como estructura del espíritu], tiene, a su vez, profundas raíces en la historia de la filosofía, en el pensamiento aristotélico de la unidad del *Nous* y el *Noeton*, del pensar y de lo pensado” (1998, 25).

¹⁴ Sobre las variantes entre las tres ediciones de la *Enciclopedia*, véase el prólogo del editor en E, 24ss.

sean los contenidos y modos en que se realice, ya que de todos ellos puede finalmente abstraerse (E § 383, 436). En efecto, aquí la finitud es presentada por Hegel como “una apariencia que el espíritu se pone *en sí* como un límite, para (mediante la superación del mismo) tener y saber *para sí* la libertad como *esencia suya*, es decir, para ser simplemente *manifiesto*” (E § 386, 438). Este poder abstraerse de todo lo exterior y de sí mismo es aquello en lo que consiste la universalidad del espíritu, “su universalidad abstracta que-está-siendo-para-sí en él” (E § 382, 436).

Para Hegel, entonces, lo universal en el ser humano es su “negatividad absoluta” — es decir, su compleja capacidad de *abstracción*, de abstraer y diferenciarse de todo lo exterior y de sí mismo. Esta capacidad sería la condición de existencia de la vida humana, por la cual el espíritu se revela como potencia universal¹⁵. En ese sentido, afirma que la libertad es formalmente la esencia del espíritu —pero esto quiere decir que la libertad no es un contenido cualquiera o una determinidad particular del espíritu: el ser humano solo existe bajo la condición de poder abstraerse de los condicionamientos del mundo exterior y de su propia constitución física y mental. Constantemente elabora medios de modo que pueda afirmar, en su propia actividad de elaboración y transformación de la naturaleza (E § 381, 436), su libertad como principio de su existencia. Bajo esta consideración, Hegel afirma que “[e]l revelar en el concepto [es decir, la revelación del espíritu en su libertad] es creación del mundo como el ser suyo, en el cual él se da la *afirmación y verdad* de su libertad” (E § 384, 437).

Ahora bien, bajo estas consideraciones, Hegel afirma también que este concepto del espíritu coincide con lo que considera la suprema definición de lo absoluto: “*Lo absoluto es el espíritu*” (E § 384N, 437). Afirma, además, que “la tendencia absoluta de toda cultura y filosofía” ha sido el esfuerzo por concebir esta definición, su sentido y su contenido, de modo que para Hegel “solo desde este esfuerzo debe concebirse la historia universal” (*ídem*).

El elemento característico del espíritu, ser actividad de autoproducción y autorrealización, articula el concepto de historia (*Geschichte*)¹⁶ de Hegel. Siendo la

¹⁵ En el folio XXIII de los *Manuscritos* de 1844, Marx considera que Hegel ha revelado en su *Fenomenología* cómo el *trabajo* es la actividad que corresponde a la *esencia* humana, por ser la actividad mediante la cual el ser humano se produce a sí mismo y a su mundo (1985, 189s). No obstante, para Hegel “[l]o universal y objetivo del trabajo reside sin embargo en la *abstracción* que ocasiona la especificación de los medios y las necesidades, que por lo tanto también especifica la producción y produce la *división del trabajo*” (FD § 198, 318). También en la actividad práctica, como una de sus formas, se presupone y se despliega esa capacidad de abstracción/diferenciación en los seres humanos.

¹⁶ El término que Hegel utiliza para referirse filosóficamente a la historia es *Geschichte*, que deriva de *geschehen* (suceder, ocurrir, acontecer, acaecer) y que originalmente designa un evento o una secuencia de eventos. Con el desarrollo de la investigación y conciencia históricas durante el siglo

espiritualidad “la cualidad propia del conjunto del mundo producido por la praxis humana —incluido el mundo social y la técnica— e impensable sin ella”, el concepto de espíritu es en la filosofía de Hegel “el supuesto imprescindible de todos aquellos fenómenos a los que atribuimos historia” (Jaeschke 2000, 169). La historia es interpretada bajo el concepto de espíritu y entendida, así, como el desarrollo del mundo humano mediante el devenir del espíritu hacia su saber, un proceso inteligible para la razón. Como ha indicado Herbert Marcuse, podría parecer que la lógica hegeliana es la elaboración de la estructura categorial *intemporal* de las determinaciones de la realidad, del ser, del espíritu; sin embargo, la conexión de las determinaciones lógicas con los momentos reales del sistema (filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu), así como las implicancias de la dialéctica, “destruyen” esa idea de intemporalidad de las categorías, pues la idea se revela a sí misma en el espacio (como naturaleza) y en el tiempo (como espíritu): “El espíritu, por esencia, es afectado por el tiempo, pues existe sólo en los procesos temporales de la historia. Las formas del espíritu se manifiestan a sí mismas en el tiempo, y la historia del mundo es una exposición del espíritu en el tiempo” (Marcuse 1971, 220). En ese sentido, también Walter Jaeschke señala que para Hegel “todo lo espiritual tiene que ser pensado como histórico; no hay nada espiritual que no sea, a la vez, histórico” (1998, 26).

1.2. La historia como autoproducción conciente del espíritu

Hegel no solo ha elaborado una filosofía de la historia y una historia de la filosofía sino que, como ha señalado Karl Löwith, la aspiración sistemática de su filosofía en general tiene una orientación histórica como no tiene lugar en ningún otro pensador anterior (2008, 55). Por su parte, Angelica Nuzzo ha señalado que la lógica dialéctico-especulativa de Hegel, la cual estructura toda su filosofía de madurez, puede ser entendida como una “lógica del cambio” o una “lógica de la transformación” histórica (2006b; 2018, 419). Respecto de las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Klaus Vieweg ha señalado que “[e]l texto era y es una auténtica ‘provocación’ espiritual”, que se caracteriza por afirmar que “[l]a historia universal no tiene que ser entendida como el tribunal universal del espíritu en el sentido de una necesidad abstracta y carente de razón, de un destino ciego, sino como el pensar del acontecer humano como un curso racional. [...] Hegel concibe la filosofía de la historia como la reconstrucción de los acontecimientos humanos *sub specie* razón [...]” (2005, 76s). En

XVIII, *Geschichte* empieza a designar la investigación sistemática sobre los eventos pasados. Hegel emplea el término ya en este sentido, influenciado también por su parecido con términos como *Geschick*, *Schicksal* (“destino”) y *Schicht* (estrato, capa). Para mayor detalle en el uso de los términos *Historie* y *Geshichte* en el alemán para designar la historia, cfr. Inwood 1992, 118ss.

efecto, Hegel afirma que su filosofía de la historia se propone un tratamiento de la historia de acuerdo con criterios establecidos racionalmente, presentes en ella misma, que posibiliten comprenderla desde una perspectiva científica y universal como “el desarrollo necesario, a partir del solo *concepto* de su libertad, de los *momentos* de la razón y por lo tanto de su autoconciencia y de su libertad” (FD § 342, 490). Con ello se opone a una construcción teológica de la historia de tipo dogmático, pero también a la idea de que se puede tener un acceso directo e inmediato, en su supuesta pureza, a los hechos que conforman la realidad histórica (E § 549N, 566s; Houlgate 2005, 4ss; Vieweg 2005, 80). En otras palabras, es una interpretación racional de la sucesión de los acontecimientos humanos que ve en el decurso de la historia el desarrollo y cumplimiento de fines racionalmente discernibles.

Según Raymond Plant (1983, 56), el interés filosófico de Hegel por la historia aparece por primera vez en *El espíritu del cristianismo y su destino*, escrito durante su estadía en Frankfurt en 1797. Aunque este ensayo puede leerse como una teología social en torno a la influencia del contexto religioso judío sobre la doctrina cristiana y su alcance social, puede ser leído también como un ensayo sobre la *historia* social y económica de los judíos basada en una (por lo menos) tentativa filosofía de la historia. Asimismo, sobre la base de la biografía de Hegel escrita por Karl Rosenkranz, Plant señala que la influencia decisiva de Hegel para ensayar esta perspectiva histórica sería la lectura de la *Investigación sobre los principios de la economía política*, de Sir James Steuart, a partir de la cual Hegel habría elaborado “varias observaciones magistrales sobre política e historia” (citado en Plant 1983, 57). En estos apuntes, de los cuales solo se tiene conocimiento por la noticia de Rosenkranz, estaría el germen de una transición decisiva en el desarrollo intelectual de Hegel, desde un reformismo religioso de la sociedad hacia una comprensión filosófica del mundo contemporáneo, y que tiene lugar en “la noción de un *desarrollo* racionalmente discernible en la historia, un desarrollo que, una vez comprendido, cambiaría la actitud del pueblo en torno a su ambiente social” (*ídem*).

La idea de historia en Hegel y su desarrollo está íntimamente conectada con el desarrollo dialéctico del concepto de espíritu¹⁷. En Jena, entre los años 1805 y 1806, Hegel usa el concepto de espíritu para designar la unidad colectiva de un pueblo y su rol como agente de la historia (FR, 231ss). Habla del “espíritu del mundo” (*Weltgeist*) para referirse a un pueblo como agente de la “historia universal” (*Weltgeschichte*), la cual se desarrolla, a su vez, en la esfera de la eticidad. Como lo ha señalado Angelica Nuzzo, la historia se concibe

¹⁷ En ese sentido, más adelante afirmará en la *Enciclopedia* que la historia universal expone “la dialéctica de los espíritus particulares de los pueblos” (E § 548, 566).

aquí como “la dimensión en la cual la singularidad de un pueblo, mediada por su acción ética, eventualmente alcanza un significado universal para el acontecer mundial” (2013, 209).

Por otro lado, ya que la historia expresa la peculiar vida del espíritu, que se distingue fundamentalmente por desarrollarse como conciencia de sí (IFHU, 67), puede decirse que para Hegel el concepto de historia obtiene en la autodeterminación de la autoconciencia su fundamento apropiado. Pero ya que la forma más elevada de la autoconciencia es el pensar filosófico, la historia aparece también, así, como una historia de la formación de la conciencia hasta la ciencia (FE, 54), la cual se desarrollará luego también como una historia de la filosofía (Nuzzo 2013, 209). Precisamente, en el semestre de 1805-6, momento en que se formulan estas ideas sobre la historia, Hegel dicta por primera vez sus lecciones sobre historia de la filosofía en la Universidad de Jena, como una introducción al pensamiento especulativo que habrá de impartir reiteradas veces durante su trayectoria como docente (IHF, 18s).

Estos aspectos del concepto de historia se vinculan estrechamente entre los años 1805 y 1807, es decir, hasta la publicación de la *Fenomenología del espíritu*. Como ha señalado Walter Jaeschke, “Hegel elabora el concepto de espíritu hacia el final del período de Jena y lo hace en conexión con el concepto de historia, exponiendo ambos por primera vez en forma pública en su *Fenomenología del espíritu*”, obra en la cual la historia no tiene solamente una mera afinidad con el espíritu sino que “la historia es el modo de ser esencial del espíritu —el modo a través del cual el espíritu llega a su autoconocimiento” (Jaeschke 2000, 170). En este momento, la articulación interna del concepto de historia está determinada por una lógica fenomenológica, orientada por el proceso de autoconocimiento del espíritu y su llegar a sí mediante su enajenación. Este complejo proceso es comprendido y expuesto por Hegel como una liberación de la conciencia, como la progresiva realización de la libertad y como la fundación de la ciencia especulativa (Nuzzo 2013, 210).

1.2.1. La elaboración de la historia como “recuerdo” (*Erinnerung*) en la *Fenomenología del espíritu*

Como ya se ha señalado, toda la *Fenomenología* está concebida como “la historia desarrollada de la *formación* de la conciencia misma hacia la ciencia” (FE, 54), historia que desde la perspectiva del concepto, será presentada al final de la obra como la “*ciencia del saber que se manifiesta*” (FE, 473). Por otra parte, la historia se vuelve una cuestión de primer orden en el capítulo sobre el Espíritu (FE, 259ss), lo cual tiene consecuencias incluso sobre la estructura misma de la obra (Nuzzo 2012, 21), pues las figuras en que se desarrolla el espíritu ya no son solo figuras de la conciencia sino propiamente “figuras de un mundo”

(FE, 261), de modo tal que desde este punto la conciencia debe ser vista, necesariamente, como una conciencia arraigada en el contexto social y cultural de su mundo, en el haber (*Gehalt*) espiritual que se desarrolla a sus espaldas (E § 25 N, 132).

La tesis sobre la razón en la historia, que Hegel irá desarrollando con más profundidad en sus lecciones en la Universidad de Berlín¹⁸, está prefigurada ya en la comprensión de la historia que aparece en la *Fenomenología del espíritu*. El camino que lleva a la conciencia hacia el saber absoluto comienza mostrando una oposición entre la conciencia y su realidad; pero lo que Hegel pretende mostrar es que la resolución de esta oposición se encuentra en la estructura de la autoconciencia, la cual se va configurando en una serie de relaciones que constituyen una *historia* de cambios en la comprensión y articulación de la formación espiritual. “La tarea de conducir al individuo desde su punto de vista informe hasta el saber, había que tomarla en su sentido general, considerando en su formación cultural al individuo universal, al espíritu autoconsciente mismo” (FE, 21). Como bien lo ha formulado Ramón Valls Plana, lo que se propone esta obra es mostrar que “[e]l espíritu tiene una historia que debe superar para comprenderse, pero al comprenderse no arroja su pasado por la borda, sino que lo retiene como naturaleza orgánica suya. La historia queda interiorizada” (Valls 1994, 25)¹⁹. En un conocido pasaje del Prólogo de la *Fenomenología*, Hegel formula así la cuestión:

En el espíritu que ocupa un plano más elevado que otro, la existencia concreta más baja desciende hasta convertirse en un momento insignificante; lo que antes era la cosa misma, no es más que un rastro; su figura aparece ahora velada y se convierte en una simple sombra difusa. Este pasado es recorrido por el individuo cuya sustancia es el espíritu en una fase superior [...] También el individuo singular tiene que recorrer, en cuanto a su contenido, las fases de formación del espíritu universal, pero como figuras ya dominadas por el espíritu, como etapas de un camino ya trillado y allanado (FE, 21).

¹⁸ Hegel ofreció sus lecciones sobre filosofía de la historia universal por primera vez en el semestre de invierno de 1822/1823, en Berlín, y luego en cuatro ocasiones más en los semestres de 1824/1825, 1826/1827, 1828/1829 y 1830/1831 (LFHU 1822/23, 1ss). Que “la razón gobierna el mundo” y que “por tanto también la historia universal ha transcurrido racionalmente” es una tesis que aparece propiamente en el manuscrito de la introducción a las últimas lecciones de 1830/1831 (IFHU, 47). Desde las primeras lecciones de filosofía de la historia hasta las de 1828/1829, Hegel había utilizado un primer manuscrito en el que la introducción se dedica sobre todo a distinguir tres modos de historiografía: historia original, historia reflexiva e historia filosófica (IFHU, 21)

¹⁹ En el mismo lugar, el autor se refiere a un aspecto importante de este interés por la historia: “En Hegel vive ya, por tanto, una de las aspiraciones fundamentales de nuestro tiempo: comprendernos en este mundo y en la sociedad, no fugarnos a un trasmundo. Pero al mismo tiempo sabe que la comprensión del hombre en su mundo social y cósmico significa rebasar su existencia inmediata y remontarse hasta el concepto y hasta la esencia. Así vive Hegel una exigencia que despertó en Grecia y ha construido a Occidente: la exigencia del rigor científico en la interpretación de la verdad de los mitos”.

Este recorrido, mediante el cual la conciencia individual “repite” la formación histórica del espíritu, requiere un acceso a la historia que, sin embargo, no esté condicionado por las llamadas “verdades *históricas*”, a las que Hegel se refiere críticamente y que “versan sobre la existencia singular, sobre un contenido visto bajo el ángulo de lo contingente y lo arbitrario, es decir, sobre determinaciones no necesarias de él” (FE, 28). Según su crítica, estas afirmaciones no pueden ser entendidas sin que sean vinculadas con el movimiento de la autoconciencia, por lo cual, frente a esta perspectiva, Hegel concibe la historia como “el devenir que *sabe*, el devenir que se *mediatiza* a sí mismo —el espíritu enajenado en el tiempo”, el cual representa “un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu” y en las que este profundiza para “digerir toda esta riqueza de su sustancia” (FE, 472s).

En efecto, al final de la *Fenomenología*, la historia experimentada por el espíritu es asumida y presentada en el momento conclusivo del saber absoluto, donde el pensamiento filosófico se da forma *conceptual*. Aquí, no obstante, esta historia es finalmente pensada según el movimiento de *interiorización o recuerdo (Erinnerung)* del pensamiento filosófico. En la *reflexión* que el espíritu lleva a cabo sobre el pasado, como *movimiento* conceptual en la forma de un *recuerdo e interiorización* de lo acontecido, el pasado aparece como “algo reflejado espiritualmente, algo construido por el espíritu; el espíritu es el compositor” (Vieweg 2005, 80). En ese sentido, Klaus Vieweg señala que “la filosofía *modifica* la historia presuntamente dada [...] es una reconstrucción de lo acontecido, una «revisión» de lo pasado a través del prisma de la razón” (2005, 79). Según Nuzzo, esta interiorización cumple el papel de transformar el movimiento fenomenológico, la sucesión lógica y diacrónica de las experiencias de la conciencia, en una secuencia histórica (2012, 20); en ese sentido, “Hegel puede afirmar que el espíritu es constitutivamente histórico solo en cuanto que el proceso fenomenológico logra integrar la historia en el movimiento de la autoconciencia” (2012, 21).

Así pues, el todo, concebido como el camino que la conciencia realiza mediante sus distintas configuraciones (*Gestalten*) hasta la ciencia, esto es, como “la esencia que se completa mediante su desarrollo” (FE, 16), se presenta al final de la *Fenomenología* en la forma de un *recuerdo (Erinnerung)*. Esto es formulado por Hegel también en el Prólogo, escrito después de finalizada la obra. El “mundo nuevo” que aquí se anuncia “no presenta una realidad perfecta”, es decir, no es el todo desarrollado sino “tan solo su inmediatez o su concepto” (FE, 12); correspondientemente, ocurriría lo mismo con la ciencia, que Hegel concibe como “la corona [*die Krone*] de un mundo del espíritu”, es decir, como el *resultado* de una actividad de formación cultural desplegada en formas de desarrollo histórico muy

diversas, complejas y hasta subterráneas. “El comienzo del nuevo espíritu es el producto de una larga transformación [*Unwältzung*²⁰] de múltiples y variadas formas de cultura, la recompensa [*Preis*] de un camino muy sinuoso [*verschlungenen Weges*] y de esfuerzos y desvelos no menos arduos y diversos” (FE, 12s). Pero este comienzo, a su vez, es “el todo que retorna a sí mismo saliendo de la sucesión y de su extensión, convertido en el *concepto simple* de este todo” (FE, 13). Esta salida de la sucesión y de la extensión, este abstraerse del tiempo y del espacio, señala que la totalidad de los procesos de formación histórica es reducida por el pensamiento a un concepto simple, es decir, que esa totalidad es, para este nuevo comienzo, solo un “fundamento universal”, a partir del cual todos aquellos despliegues históricos en la formación de las culturas y civilizaciones que han sido reducidos conceptualmente a “momentos” de un proceso de formación espiritual, “vuelven a desarrollarse y se dan una nueva configuración, pero ya en su nuevo elemento y con el sentido que de este modo adquieren” (FE, 13). Con ello, toda la riqueza del contenido de las formaciones históricas previas o, en palabras de Hegel, de la “existencia anterior” de la conciencia, es conservada todavía por esta, no obstante, a la manera de un recuerdo (*noch in der Erinnerung gegenwärtig*). Así también se afirma más adelante que “[d]entro del todo del movimiento, aprehendido como quietud, lo que en él se diferencia y se da un ser allí particular se preserva como algo que *se recuerda* [*als ein solches, das sich erinnert, aufbewahrt*] y cuyo ser allí es el saber de sí mismo, lo mismo que este es ser allí inmediato” (FE, 32). El último capítulo de la *Fenomenología*, con el que culmina la exposición del devenir del espíritu hacia su saber, hará énfasis sobre este nuevo comienzo que el espíritu se ha abierto a través de la profundización en sí mismo; en el contexto del Saber absoluto, Hegel afirma que “la perfección del espíritu consiste en *saber* completamente lo que *él es*, su sustancia”, de modo que “este saber es su ir dentro de sí, en el que abandona su ser allí y confía su figura al recuerdo [*seine Gestalt der Erinnerung übergibt*]” (FE, 473).

Lo que esta comprensión del recuerdo (*Erinnerung*) implica es que, como señala Nuzzo, “lo que da permanencia y substancialidad al pasado que desaparece no es un substrato ontológico sino el movimiento de re-colección que indica el origen histórico de las figuras-momentos del pasado al volver a recorrer el proceso de su génesis” (2012, 27). Como movimiento de interiorización, *Erinnerung* es la aprehensión sintética de un contenido múltiple unificado en una totalidad desarrollada (Nuzzo 2012, 29), en la cual las figuras en las que el espíritu había profundizado dentro de sí y que habían desaparecido como formas temporales y contingentes, son recuperadas en un saber que pretende

²⁰ Antonio Gómez Ramos, quien traduce “*Unwältzung*” por “vuelco revolucionario”, señala que esta era originalmente la palabra alemana para designar “revolución” (FEb, 67n).

devolverlas a la vida en la forma de una rememoración. El saber absoluto con el que concluye la exposición de la *Fenomenología* es, así, la ciencia constituida por la memoria donde los momentos separados de la vida del espíritu son reunidos bajo la forma del concepto, con el cual la historia es presentada finalmente como “historia concebida” (*begriffene Geschichte*) (FE, 473).

Ahora bien, un importante cuestionamiento de este modo de concebir la historia ha sido presentado por Dieter Jähnig, al señalar que el concepto de historia de Hegel supone una problemática *cancelación (Tilgung)* del tiempo. Según observa, ya el Prólogo y la Introducción de la *Fenomenología del espíritu* muestran que “el ‘recuerdo’ último y absoluto, la ‘historia concebida’ es sólo la conclusión de un proceso que *desde el principio* consiste en una cancelación del tiempo y de la historia”, de modo que dicha historia concebida, como culminación reflexiva de un proceso de espiritualización, es un “superar lo acontecido en lo pensado” (1982, 38).

La problemática de la concepción de la historia como cancelación del tiempo aparece propiamente en el capítulo VIII de la *Fenomenología*: “El tiempo es el concepto mismo que *es allí* y se representa a la conciencia como intuición vacía; de ahí que el espíritu se manifieste necesariamente en el tiempo y se manifiesta en el tiempo mientras no *capta* su concepto puro, es decir, mientras no ha acabado con el tiempo [*nicht die Zeit tilgt*]” (FE, 468). Este acabamiento del tiempo es aquello en lo que consiste propiamente ese recuerdo cuya elaboración queda a cargo del pensamiento filosófico conceptual y en la cual este encuentra su fundamento. Al respecto, Jähnig afirma que esta manera de entender la historia responde y sirve de justificación a una cuestionable actitud propia del mundo moderno, para el cual el pasado solo puede ser comprendido como un precursor del presente, como la explicación de la *necesidad* del presente y de su pretendida posición de *superioridad* frente al pasado. En ese sentido, Jähnig observa que, para esta consideración, “[l]o pasado, en cuanto pasado (lo hecho totalmente según su principio y fin), ha dejado de inquietarnos; no nos importa ya inmediatamente, como sucedería si, además de materia de elaboración, fuese parte de una acción que pudiese *transformarnos*. [...] La ‘formación’ [*Bildung*] transforma lo que fue presente en un pasado explícito. [...] En su doble aspecto de realización y conocimiento la historia acontece, según Hegel, al ser consumida, anulada” (1982, 40). Lo que aquí se cuestiona sobre el procedimiento de Hegel es que el pasado sea reducido a mero *objeto* de conocimiento, bajo la condición de cancelar aquello que impulsaba el efecto transformador de su propia existencia²¹. Los conceptos de “formación”

²¹ Se destaca este aspecto de la crítica de Jähnig aunque esta contiene otros aspectos que aquí solo se mencionan, como el vínculo entre la ciencia y el Estado como figuras de la autodeterminación

(*Bildung*) y “recuerdo” (*Erinnerung*) ya no toman en consideración “el elemento que, dentro del acontecer de antaño, constituía su propio presente: su carácter de futuro” (*ídem*).

Parece, entonces, que el recuerdo elaborado por la filosofía consiste en una transformación del pasado que, bajo la rúbrica del concepto, lo anula como un impulso formador y transformador de la civilización actual, sumida más bien en una supuesta autosuficiencia. Sin embargo, habría que considerar en qué medida esta interiorización del pasado presentada por Hegel se propone todavía un efecto transformador para el presente. ¿La historia es para Hegel solo la justificación del presente y de su tendencia a la autodeterminación en el desarrollo de la ciencia y del Estado (Jähnig 1982, 37)?

Podría ensayarse una respuesta afirmando que, en principio, la posición de Hegel no pretende una mera cancelación del pasado sino su ordenación o reconstrucción conceptual de manera retrospectiva. En la *Fenomenología*, esta ordenación o reconstrucción del pasado se realiza por la necesidad metodológica de hacer visible el proceso de formación del pensamiento filosófico, impulsada además por la idea de que el conocimiento de la verdad solo puede concebirse efectivamente a la luz de una fenomenología de la conciencia, la cual se propone destacar y desarrollar dialécticamente una serie de fenómenos históricos y culturales que resultarían decisivos para esta formación. Lo propio del conocimiento de la verdad es que implica una transformación de la conciencia —específicamente, para Hegel, exige una profundización de la subjetividad en sí misma, el despliegue de su negatividad en la realidad, lo cual, como filosofía, toma la forma de una investigación reconstructivo-conceptual sobre las encarnaciones y posibilidades de la racionalidad en la cultura. Lo propio de la época moderna es que, según Hegel, ha desarrollado los elementos suficientes para realizar esta reconstrucción bajo criterios universales, es decir, según un criterio conceptual que, a su vez, asegura su carácter científico. Ahora bien, aun cuando esta tendencia a asegurarse un criterio universal pudiera ser propia también de la historiografía moderna como ciencia, hay que recordar que Hegel no opera aquí como historiador, sino como filósofo; no busca reconstruir ni acceder a los hechos en sí, sino determinar conceptualmente cuál ha sido el valor de cada uno de ellos como un desarrollo específico de dicha *formación*. Puede cuestionarse que Hegel se enfoque solo en la historia de Europa para desarrollar esta explicación; sin embargo, la probable arbitrariedad de esta selección no aclara mucho el problema principal.

Nuestro conocimiento del pasado implica una reconstrucción categorial que impide recuperarlo tal como era, en toda su vitalidad; por ello, en cierto sentido, claro que queda

espiritual, pero que resultan decisivos para una reflexión crítica en torno al valor y los límites del concepto hegeliano de la historia para el presente.

cancelado. Sin embargo, esto no quiere decir que solo tenga validez la aproximación a la historia que se remite al pasado para encontrar nada más que una justificación de las categorías racionales que orientan la acción del presente. Nietzsche tiene el mérito de haber mostrado que esto solo puede ser resultado de una confusión, de falta (o también exceso) de sentido histórico (Gama 2007, 13). Y aunque Hegel afirma que ese trabajo de recolección es una tarea necesaria para el presente (incluso en el sentido de ser algo necesario para asegurarse el futuro), su posición no se traduce sin más en la anulación del pasado como fuente de conocimiento. La profundización en cada uno de los momentos del devenir del espíritu, parece contemplar también la posibilidad de revelar aspectos del presente que, más que su necesidad, reconocen la finitud que le es inherente y las contradicciones en que está inmerso (LE, 43). Así ha ocurrido, por ejemplo, con la aproximación de Hegel y Hölderlin, cada uno por su propio camino, al mundo griego, desde lo cual, asimismo, toma un impulso la posición crítica que Hegel asume frente a la subjetividad como principio del mundo moderno. Por una parte, considera que la tendencia propia de su época consiste en “replantear el conocimiento, la moral, la política, el arte, al igual que su posible integración sistemática, sobre la base de la autonomía y la autodeterminación de la razón” (Giusti 1989, 53), es decir, un replanteamiento general e integral de la vida humana, que marca todavía el carácter de la época actual (Alegría 2003, 89); por otro lado, a pesar de reconocer y celebrar el progreso alcanzado por esta racionalidad, considera que, al haber sido absolutizado, es decir, al haberse convertido en el prejuicio de la época (E § 60 Obs), el principio de la subjetividad se ha convertido simultáneamente en la causa de la alienación y el desgarramiento vividos en los tiempos modernos (Giusti 1989, 54). Solo a partir de este diagnóstico crítico adquiere un sentido determinante el interés por la antigüedad y, en particular, como interesa en esta investigación, por la tragedia griega (Alegría 1997, 38ss; 2015, 152ss).

Lo que parece desprenderse de la crítica de Jähnig es que, para Hegel, el pasado solo tendría sentido como un momento imperfecto del presente, asumiendo equívocamente, según la idea de que “lo verdadero en una época no sale a la luz hasta años posteriores” (1982, 33), que los hombres del pasado no habrían podido conocer la verdad de su propio mundo, pues contaban con categorías inadecuadas, y que solo podría conocerse esa verdad con las categorías racionales del presente elaboradas por la filosofía. Ya Nietzsche, refiriéndose a las *Lecciones sobre la filosofía de historia universal*, señalaba que: “[p]ara Hegel el punto máximo y final del proceso universal coincidía con su propia existencia berlinesa [...] todas las cosas que vinieran detrás de él tendrían propiamente que valorarse solo como mera coda musical del rondó histórico-universal [...] como algo superfluo” (1999, 111). Lo interesante de la crítica de Nietzsche es que no se dirige principalmente a Hegel,

pues reconoce que ciertamente este no se refirió en esos términos al presente (*ídem*), sino al *efecto* que un pensamiento como el suyo parece haber dejado en las “generaciones penetradas por su doctrina”, esto es, una “admiración por el ‘poder de la Historia’, que, en la práctica, se transforma, a cada instante, en admiración desnuda por el éxito y conduce a la adoración divina a lo dado” (*ídem*). El ataque parece estar dirigido, más bien, a esos *cultifilisteos* (*Bildungsfilister*) (2000, 34ss) que Nietzsche denunciaba en la opinión pública de su época, imbuida en un engañoso triunfalismo representado por personajes como David Friedrich Strauss, quien, apelando precisamente a la filosofía de Hegel, había planteado la cuestión de si sería posible deducir la resurrección de Jesús a partir de la necesidad del concepto, generando una disputa que terminaría en la oposición entre viejos y jóvenes hegelianos (Jaeschke 1998, 47, 58s).

Pero que estas unilateralidades y confusiones sobre el presente y su relación con el pasado sean de poco valor tanto para la investigación como para la formación cultural de una época, parece haber sido algo reconocido también por Hegel, si se toma en cuenta, por ejemplo, su posición frente a todo saber que considera la realidad, la historia y la culminación de un proceso civilizatorio como algo inmediatamente dado y acabado (Houlgate 2005, 4ss). Así, por ejemplo, en la *Fenomenología* insiste en que “es esencialmente importante no perder de vista” (FE, 12) que el mundo nuevo que ve surgir en su época no presenta una realidad perfecta y que, por el contrario, requiere un arduo esfuerzo de formación. Por otro lado, la Introducción de 1830-1831 a las lecciones sobre filosofía de la historia, señala que, efectivamente, ha sido el pueblo germánico el que, mediante el cristianismo, ha llegado a la conciencia de que “el hombre es libre en tanto que hombre; que la libertad del espíritu constituye su más propia naturaleza”; sin embargo, observa a continuación que “inspirar este principio también en el estado de cosas del mundo era otra tarea cuya solución y desarrollo exige un duro y prolongado trabajo de formación”, pues con la sola conciencia de dicho principio “no ha [acabado] de inmediato la esclavitud, aún menos se ha hecho dominante la libertad en los estados, ni se han organizado los gobiernos y las constituciones de un modo racional” (IFHU, 65ss).

Lo que caracteriza a la época moderna y le otorga un valor filosófico como el que Hegel destaca, es que con ella la conciencia de la libertad, entendida como el principio formal del espíritu (E § 382, 436), ha progresado hasta haberse dado una forma universal. Ahora es que se puede dar cuenta de un saber: que todos los pueblos se desarrollan por el impulso de su autodeterminación, que han buscado afirmarse en el mundo frente a las necesidades y los condicionamientos de la naturaleza, frente a otras culturas e incluso frente a su propio pasado desarrollando una serie de saberes y prácticas en las que ese impulso se

objetiva, cobrando realidad. Este fenómeno que caracteriza la acción humana como acción propiamente histórica, la formación de la civilización en sus diversos procesos culturales, es a lo que Hegel parece referirse cuando afirma que la tendencia *absoluta* de toda cultura, religión, filosofía y ciencia, como formas de acción histórica, ha sido *finalmente* captar y desarrollar lo que considera la definición suprema de lo absoluto, esto es, que “[I]o absoluto es el espíritu” (E § 438 N, 437), y que este es el esfuerzo desde el cual debe concebirse la historia universal. “Esta aplicación del principio a la realidad, la penetración y organización por él de las cosas del mundo, es el largo proceso que constituye la historia misma” (IFHU, 67).

Como toda época, también la nueva era que la *Fenomenología* anuncia está impulsada por esa autodeterminación. Lo que la distingue de las épocas anteriores es haber desarrollado las herramientas conceptuales necesarias para hacer valer ese principio como impulso formador de una civilización libre, cuya posibilidad requiere desarrollar todavía acciones y conocimientos que permitan hacerle frente a lo que impide la realización de tal propósito. Y aun cuando este saber pueda celebrarse como un logro espiritual e histórico, no dispensa a la época actual de tener que dedicarse a un arduo trabajo de formación cultural y social, una vez conscientes de las contradicciones que se asientan también en la cultura moderna. Saber qué cosa es el espíritu no le asegura a una época la plenitud de su desarrollo histórico. Aun cuando el presente pudiera concebirse como un resultado del pasado, la formación de una realidad presente acorde al concepto —es decir, una realidad imbuida del espíritu de la libertad y la razón— requiere todavía de un esfuerzo civilizatorio, para lo cual puede encontrarse todavía un impulso en las épocas y culturas del pasado, cuya racionalidad puede ser reconocida y valorada bajo la forma de ese recuerdo e interiorización que caracterizan el saber de la ciencia. Cada época, cada cultura, parte de sus propios principios y atiende a sus propios fines, pero en todos ellos puede reconocerse, desde el punto de vista de la razón, aquella tendencia histórica que Hegel comprende en los términos del progreso en la conciencia de la libertad. Partiendo de lo que Hegel señala como lo universal del espíritu (E § 382, 436), podría decirse asimismo que lo universal en el ser humano es el querer y tener que diferenciarse —padecer y ejecutar permanentemente abstracciones. En ese sentido, también puede decirse que, cuando nos aproximamos filosóficamente al pasado, de lo que se trata es de *confrontar* históricamente nuestra concepción del mundo. Solo de esa confrontación —y no de la mera subsunción del pasado en una visión racional— puede obtenerse un saber transformador. El conocimiento de la historia no busca anularla sino captar en ella el impulso necesario para la transformación del presente. Todo esto implica ir más allá de la idea según la cual el pasado es *solo* la causa

o la forma imperfecta de un contenido que solamente ha podido revelarse plenamente en el presente.

Por otra parte, la filosofía de la historia de Hegel no supone una normativa para el acontecer histórico, una exigencia de cómo deben ocurrir las cosas de aquí en adelante según la razón especulativa. No es tal ni tanto el poder del concepto. Las cosas siguen su curso en su finitud y su contingencia. Para Hegel es poco probable (y poco estimable), sin embargo, que pueda ocurrir un momento en el que simplemente se abandone toda la racionalidad y la cultura desarrollada hasta la actualidad, el haber que fundamenta el inicio de toda época nueva. Lo propio de cada época respecto de la anterior, es que para ella resulta una necesidad tener que elaborarse a sí misma mediante un recibimiento y transformación del pasado, o incluso una confrontación con él. En ese sentido, Hegel sí parece esperar que el futuro consista en un desarrollo más complejo de lo que el espíritu ha revelado sobre sí en su desarrollo histórico, es decir, que siga siendo una profundización en las posibilidades de la razón para la civilización humana, lo cual, sin embargo, solo podría determinarse desde una perspectiva histórica conceptualmente reconstructiva, y no desde la perspectiva inmediata e ingenua con que el presente pudiera concebirse, o hasta celebrarse, a sí mismo.

1.2.2. El lugar sistemático de la historia universal y la transición hacia el espíritu absoluto en la *Enciclopedia* y en la *Filosofía del derecho*

La consideración filosófica de la historia en la *Enciclopedia*, donde la historia universal aparece sistemáticamente como el momento con el cual concluye la exposición del espíritu objetivo, como el *movimiento* en que se lleva a cabo “el último fin absoluto del mundo en el mundo” (E § 549, 566), pretende exponer la realidad concreta del espíritu desde una perspectiva universal, no condicionada por la finitud que determina efectivamente la vida ética de un Estado, expresada en sus fines, en sus costumbres y en sus legislaciones particulares. La historia universal aparece así como “la presentación más concreta de lo que acontece en las experiencias prácticas en general, pese a que parece referirse únicamente a los destinos de los Estados” (Alegría 2003, 91). En efecto, como narración del acontecer humano (*historia rerum gestarum*), Hegel no considera que la suya sea una narración *a priori* o una mera aplicación de conceptos a la realidad humana (E §549N, 566ss; IFHU, 45ss), sino que toma como punto de partida de su pensamiento lo que considera la forma ética más concreta en que acontece la acción histórica: el Estado (FD §§ 340 y 344, 489ss; IFHU, 59; LE, 76; FA 1826, 137ss).

El Estado es para Hegel la forma objetiva donde la estructura del espíritu, el estar uno consigo en lo otro, se realiza en su forma más concreta, desplegando sus contenidos mediante la acción considerada desde el punto de vista de las determinaciones de la voluntad (FD §§ 4-33, 77ss; IFHU, 73). El Estado, afirma, es “la realidad efectiva de la idea ética, el espíritu ético como voluntad sustancial *revelada*” (FD § 257, 370) así como “lo *racional en y por sí*” (FD § 258, 370), en el sentido de que esta racionalidad, considerada abstractamente, es la “unidad y compenetración de la universalidad y la individualidad” — pero, en relación con el Estado, como realización objetiva del espíritu, esa unidad es “la unidad de la libertad objetiva, es decir, la voluntad universal sustancial, y la libertad subjetiva, o sea el saber individual y la voluntad que busca sus fines particulares” (FD § 258 *Obs*, 371; Vieweg 2005, 81). Esto explica también por qué Hegel considera que su perspectiva no supone una consideración *apriorística* de la historia: no necesita aplicar conceptos a la realidad, pues considera que la realidad histórica que el espíritu revela, en la forma de una multiplicidad de Estados singulares desarrollados según principios propios y particulares (FD § 344, 491), muestra estar *ya* determinada por una serie de categorías y principios normativos inherentes a las acciones, costumbres e instituciones en que los seres humanos organizan su vida práctica y su mundo en general, y que tienen su desarrollo civilizatorio en su encuentro transformador con lo ajeno (Jaeschke 2017, 41)²².

En la historia universal, pues, cada Estado se erige y se produce sobre un principio particular, expresado en su constitución (FD § 349, 493) y en su situación histórica real (FD § 346, 492), y por el cual los miembros y las instituciones de ese Estado trabajan; pero, *al mismo tiempo*, Hegel señala que los Estados, en su particularidad, son “miembros e instrumentos inconscientes” [*bewußtlose Werkzeuge und Glieder*] de la obra (*Geschäfte*) del espíritu universal, un “trabajo interior” (*innere Geschäft*) en el que desaparece cada configuración particular del espíritu para preparar y elaborar (*vorbereiten und erarbeiten*) el paso a su próximo estadio superior (FD § 344, 491)²³. En ese sentido, Klaus Vieweg ha

²² Defendiendo la idea de que, según el pensamiento de Hegel, el desarrollo cultural de todo pueblo está condicionado por su encuentro con otra cultura ajena, con la cual establece una relación transformadora y configuradora de su identidad, Jaeschke observa que “sería injusto e irreflexivo objetar al respecto que Hegel no estaría haciendo aquí otra cosa que proyectar un modelo de desarrollo conceptual, prefigurado en su *Ciencia de la lógica*, sobre procesos históricos, es decir que estuviera practicando una suerte de ‘escritura *a priori* de la historia’, de modo que, en lugar de comprenderla, no haría sino aprisionarla y encadenarla a una red de conceptos lógicos. Lo que más bien cabe reconocer aquí es que ha sido su consideración de la evolución de las determinaciones lógicas lo que le ha abierto también los ojos al curso de los desarrollos históricos” (2017, 41s).

²³ Sobre esta idea, Hegel sostiene la diferenciación de cuatro “mundos histórico-universales” (*welthistorischen Reiche*), cada uno de los cuales desarrolla un principio que articula el despliegue de la historia como autoproducción del espíritu universal. Estos son el mundo oriental, el griego, el romano y el germánico (FD § 354, 496). Según Hegel, cada uno de estos mundos o reinos constituye una profundización más compleja del espíritu en su sustancia, en la historia acontecida, con miras a

señalado que el Estado no aparece como ninguna obra de perfección ni se encuentra protegido del error o del delito sino que “todo Estado es por principio deficitario, se encuentra en continuo peligro de desfiguración” (2005, 82). En ese sentido, Hegel no habría pretendido legitimar un Estado determinado²⁴ sino aclarar qué cosa es el Estado en el contexto de la época moderna: un Estado de derecho cuya constitución presupone el reconocimiento de la persona y de la libertad individual, de su dignidad y su capacidad jurídica, de acuerdo con un criterio racional. “Solo este Estado de la libertad fundado de manera pensante en tanto que Estado de derecho puede ser visto como la fase más alta de la historia” (Vieweg 2005, 82s). Para Hegel, la época moderna se articula bajo el principio del espíritu libre; en ella, el espíritu universal encuentra el fundamento para formar una

lograr un conocimiento absoluto de sí. En ese sentido, para Hegel el mundo de los pueblos germánicos queda a cargo de la realización del “principio de la unidad de la naturaleza divina y humana, la reconciliación [*Versöhnung*] como libertad y verdad objetivas que aparecen en el interior de la autoconciencia y de la subjetividad” (FD § 358, 498). En el mundo germánico así concebido por Hegel, se llevaría a cabo la unidad de la realidad efectiva y de la racionalidad autoconsciente (FD § 359, 499), de modo que aquí “la oposición ha desaparecido sin dejar huellas” [*der Gegensatz zur marklosen Gestalt geschwunden*] (FD § 360, 499). El tono con que Hegel se refiere a este presente histórico representado por el mundo germánico es, así, muy diferente al de la *Fenomenología* —en la *Filosofía del derecho*, el presente sí aparece como expresión ejemplar (si no acabada) de la realización efectiva de la razón en la historia, donde el Estado aparece ahora como la *imagen* (*Bild*) de esta realidad, la religión como el sentimiento y la representación de su verdad y la ciencia como su libre conocimiento conceptual (*ídem*). Para Hegel, lo que distingue al mundo germánico, como fase actual y consumada de la historia universal, es que Estado, religión y ciencia son manifestaciones complementarias [*ergänzenden Manifestationen*] del espíritu reconciliado en su verdad (*ídem*; LFHU, 568). Angelica Nuzzo ha llamado la atención sobre cómo bajo esta reconciliación final que Hegel atribuye al presente, donde la vida ética del Estado, la religión y la ciencia aparecen en una perfecta armonía, subyace una crisis que parece ser presentida más bien por el arte, razón por la cual (según la tesis de la autora) esta forma del espíritu absoluto quedaría excluida al final de la *Filosofía del derecho* de la armoniosa realidad de este estado final del mundo: allí donde el Estado, la ciencia y la religión ven unidad, el arte presiente una crisis (2018, 424ss).

²⁴ Para una revisión sobre el vínculo entre Hegel y el Estado prusiano, cfr. Knox 1996, 70ss; Duque 1999, 22ss. Las *Lecciones sobre filosofía de la historia* ofrecen un contexto histórico más específico para entender esta posición de Hegel: el desarrollo y las consecuencias de la Revolución Francesa sobre los Estados de Europa. Esto es abordado como tercera y última parte del capítulo sobre la Edad moderna, con el cual concluye la exposición del mundo germánico. Este momento tiene su origen en el pensamiento, específicamente, en el pensamiento de la libertad de la voluntad. “El pensamiento ha comprendido ahora que no hay nada más alto que esto” (LFHU, 688), de modo que esta libertad de la voluntad es puesta como derecho absoluto, como fundamento sustancial de todo derecho (LFHU, 689). La libertad formal que se expresa en la frase “yo quiero, porque quiero” aparece como el principio fundamental del espíritu que ha de ser llevado a la realidad. Y mientras “entre los alemanes no pasó de ser una pacífica teoría [...] los franceses quisieron realizarlo prácticamente” (*ídem*). Si, por un lado, como se afirma en las *Lecciones*, los protestantes en Alemania “han llevado a cabo su revolución con la Reforma” (LFHU, 691), la Revolución francesa, por otro lado, es el acontecimiento en que el pensamiento de la libre voluntad “se ha convertido en violencia contra lo existente”, pues aquí este principio opera todavía como un principio racional abstracto que aún no habría llegado a ser aprehendido concretamente (*ibíd*). No obstante, mientras que el resultado de la Revolución en Francia ha sido la recaída en su estado anterior, el restablecimiento de una monarquía (LFHU, 696), Hegel considera que en Alemania “[l]a mentira del imperio ha desaparecido por completo” pues afirma que aquí “[l]os vínculos feudales han desaparecido, los principios de la libertad de la propiedad y de la persona se han convertido en principios fundamentales” (LFHU, 700).

realidad adecuada a ese principio. “En el mundo moderno se abre para la humanidad la posibilidad de determinarse según la propia ley de lo racional, se presenta la oportunidad de que el *humanus* se convierta en lo sagrado nuevo y definitivo, para así poder hacer justicia mejor a la *conditio humana*, es decir, levantar también especialmente altas barreras contra las amenazas substanciales como el hambre, la pobreza, la discriminación, el terror, la guerra y el genocidio” (Vieweg 2005, 84). Es en función de esta *posibilidad* que Hegel parece admirar la época moderna que adviene con los estados del mundo germánico.

El tratamiento de la historia universal en obras como la *Enciclopedia* y la *Filosofía del derecho*, muestra que “la historicidad que predomina sobre los Estados no es otra cosa que el poder transestatal de los cambios sociales” (Alegría 2003, 91). Al ser la unidad y compenetración de lo universal y lo particular, una voluntad que desarrolla para sí misma su propia normatividad, el Estado, entendido como el concepto de voluntad realizado en un sistema del derecho, es aquello que ya la Introducción de la *Filosofía del derecho* anuncia como “el mundo del espíritu que se produce a partir de sí mismo como una segunda naturaleza” (FD § 4, 77). En cuanto quiere sacar a la luz esa racionalidad inherente a la realidad objetiva del espíritu, como instancia singular de la unidad de lo universal y lo particular, así como su movimiento en las relaciones entre los Estados, la filosofía de la historia universal se propone “el conocimiento *de la idea en la historia*” (IFHU, 23).

Esta pretensión de conocer la idea en la historia sirve de pauta a su presentación en la *Filosofía del derecho* como “el despliegue y la *realización del espíritu universal* [*die Auslegung und Verwirklichung des allgemeinen Geistes*]” (FD § 342, 490). El espíritu universal es la categoría que, desde el punto de vista de la razón, protagoniza el acontecer histórico que Hegel concibe, así, como “*historia del espíritu*” (*die Geschichte des Geistes*) — es decir, como la historia de su autoproducción y de la conciencia que se sabe a sí misma en este devenir. Esta manera de concebir la historia universal es la que propiamente recoge la manera en que se piensa la historia con el concepto de espíritu; pues si bien, por una parte, esa historia universal está expuesta como una historia de los Estados y sus relaciones, por otra parte esa historia está pensada como una totalidad que incluye no solo la historia de los Estados sino también las historias propias de las figuras del espíritu absoluto, esto es, la historia del arte, la historia de la religión y la historia de la filosofía. Este sentido en que la historia es concebida como la *totalidad* de los acontecimientos que determinan el mundo humano, y que tiene su origen en los planteamientos sobre la historia en la época de Jena, resulta, por tanto, mucho más fundamental que su presentación como historia de los

Estados en cuanto culminación de la filosofía del espíritu objetivo²⁵. “La historia del espíritu es su *acción* [*Tat*], pues el espíritu no es más que lo que hace, y su acción es hacerse en cuanto espíritu objeto de su conciencia, aprehenderse a sí mismo explicitándose” (FD § 343, 490). En tal medida, Hegel afirma también que la historia del espíritu es la historia de las formas en que el espíritu se libera de su inmediatez al cobrar conciencia de sí mismo —que la historia, como historia del espíritu, “no es otra cosa que el movimiento de su actividad de saberse absolutamente, o sea de liberar su conciencia de la forma de la inmediatez natural y llegar a sí” (FD § 352, 495).

Esta “historia del espíritu” tiene una correspondencia con la “historia concebida” que la *Fenomenología* presentaba finalmente como meta del camino recorrido por el espíritu —una historia que, desde el punto de vista de su organización conceptual, aparecía ella misma como la *ciencia del saber que se manifiesta* (FE, 468). Y así como este camino es presentado como un “recuerdo de los espíritus” (*ídem*), también la historia del espíritu supone un desarrollo que *interioriza* lo devenido (en el sentido del término *Erinnerung*): el estadio superior alcanzado por el espíritu es presentado como un *volver* a aprehender lo aprehendido [*von neuem dies Erfassen erfassende*], un *retornar a sí* desde su enajenación (FD § 343, 490), de modo que la autocomprensión del espíritu solo se sigue de este proceso de reflexión y recreación de la realidad espiritual (Nuzzo 2018, 425).

Ahora bien, en general, con la exposición de la historia universal se determina la culminación del espíritu objetivo y, con ello, la transición al espíritu absoluto en el sistema de la ciencia. Considerando el lugar sistemático desde el cual Hegel concibe la historia, el espíritu, en cuanto espíritu absoluto, ha de ser entendido como una figura del pensamiento libre que lleva reflexivamente a la conciencia el proceso histórico en el que se desarrollan sus formas subjetiva y objetiva —es decir, como un conocimiento de sí mismo bajo la pauta de su autodeterminación, que Hegel describe como “el camino de la liberación de la sustancia espiritual” (Enc § 549, 566). La historia y todo el desarrollo del espíritu objetivo constituyen el fundamento sistemático y la base material desde la cual y sobre la cual el espíritu ha de llevar a cabo el desarrollo de sus figuras absolutas. El carácter absoluto del espíritu no consiste en estar más allá de las contradicciones de las experiencias prácticas

²⁵ Al estar interesado en este segundo y más amplio sentido de pensar la historia, que es también el asumido en esta investigación, Jaeschke comenta que “Hegel cometió un desacierto al incorporar en su sistema el concepto de historia tan solo desde el concepto de historia universal [en cuanto figura del espíritu objetivo] y seguirlo usando luego para las tres formas del espíritu absoluto, en vez de localizarlo y clarificarlo en el contexto del concepto de espíritu [...] Los estados no tendrían ninguna historia si no fueran figuras espirituales” (2000, 172).

que acontecen *en* la historia y *como* historia, sino en el desarrollo de prácticas reflexivas immanentes a la historia y sus configuraciones sociales (Nuzzo 2018, 421s).

Ya el final de la *Filosofía del derecho* muestra esta importante imbricación entre la historia universal y las formas del espíritu absoluto. “El *elemento* en que existe [*das Element des Daseins*] el espíritu *universal*” es, en el caso de la historia universal, la “realidad espiritual en toda la extensión de su interioridad y exterioridad [*die geistige Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange von Innerlichkeit und Äusserlichkeit*]” (FD § 341, 489s). Ahora bien, en el caso del arte, como primera instancia del espíritu absoluto, dicho elemento aparece en la forma de la *intuición* y la *imagen* [*Anschauung und Bild*]. De esta manera, Hegel plantea aquí una relación muy estrecha entre la historia universal y el arte, en el sentido de que el elemento sobre el que se despliega el arte es también “la realidad espiritual en toda la extensión de su interioridad y exterioridad” que presenta la historia universal, solo que en la forma de la intuición y la imagen (en la religión esa forma es la del sentimiento y la representación; en filosofía, el pensamiento libre y puro, el concepto). Así, como figura del espíritu absoluto, el arte podría ser concebido como la intuición y la elaboración en imágenes de la verdad que objetivamente se manifiesta como realidad histórica, esto es, la autodeterminación del espíritu, su liberación de la inmediatez en que se ve sumida.

Desde la perspectiva sistemática de la *Enciclopedia*, la transición entre la finitud (subjética y objetiva) del espíritu y su momento absoluto tiene lugar a través del movimiento del espíritu universal, respecto del cual la historia, el arte, la religión y la filosofía parecen corresponder a formas distintas de presentar ese mismo movimiento (Nuzzo 2006a, 299s). No se trata, por tanto, de una transición hacia otra realidad sino hacia otra forma de *conocimiento* de esa realidad finita, desplegada históricamente como autoproducción espiritual. En todo caso, aunque puede decirse que el conocimiento del espíritu absoluto sí genera otra realidad espiritual (E § 553, 580), en el sentido de que revela *en* la historia la dimensión de lo eterno y lo universal, esta realidad sigue encontrándose aún en el terreno de la historia. Como lo ha señalado Nuzzo, el espíritu absoluto es absoluto no por ser *ab-solutus* respecto de la historia, es decir, no está absuelto ni cercenado de esta, sino que es la dimensión del espíritu que guarda una conexión sin igual con la historia universal, ya que, sistemáticamente, el espíritu absoluto no podría siquiera ser concebido independientemente de la historia universal (2006a, 300). Bajo esta consideración, lo que hay que mostrar ahora es el fundamento sistemático desde el cual Hegel concibe la relación entre la historia y el arte, como figura del espíritu absoluto, así como el desarrollo de esta relación.

1.3. El arte como imagen e intuición del espíritu en la historia

Si bien es difícil aceptar una tesis como la de Hermann Glockner, según la cual, debido al evidente interés de Hegel por la religión y el arte griegos en sus escritos tempranos, todo el sistema de Hegel tendría un fundamento estético (Wallenstein 2012, 151), no se puede discutir el profundo interés de Hegel por el fenómeno del arte incluso en momentos capitales del desarrollo de su pensamiento especulativo. En efecto, Hegel no ha dedicado a las artes solo una sección específica dentro de su filosofía sino que su obra y su pensamiento están cargados de referencias e imágenes artísticas por todas partes.

El interés de Hegel por el arte parece remitirse a los mismos inicios de su formación académica. Es lo que puede observarse, por ejemplo, en un texto de su último año de escuela, fechado el 7 de agosto de 1788, elaborado aparentemente a partir de un artículo de Christian Garve. No se conserva el texto íntegro, sino un fragmento que ha sido legado por Karl Rosenkranz, biógrafo de Hegel, para quien el escrito constituye “la primera expresión de conjunto que hizo Hegel sobre un tema estético” (JH, 499). En este trabajo escolar, Hegel destaca una importante diferencia en la función social del poeta épico en la antigüedad y en la época moderna. “El poeta ya no tiene en nuestros tiempos un radio de acción tan dilatado” (*ídem*). Mientras el poeta épico de la antigüedad revela en la palabra épocas muy remotas, un pasado que constituye el origen mítico del pueblo al que le canta, en la época moderna la poesía épica (Hegel aduce el ejemplo de *El Mesías*, de Klopstock) ya no establece esa conexión *histórica* entre el pasado y la cultura presente, logrando solo una referencia extrínseca y forzada al pasado, ya no su viva invocación. Esta idea, aunque prematura, está a la base de las diferencias y alcances históricos que Hegel atribuirá al arte como actividad espiritual.

Muchas de las ideas que Hegel desarrollará en las lecciones sobre estética de Berlín, fueron desarrolladas en parte en las épocas de Frankfurt y Jena. En estos primeros estudios se perfila, sobre todo, el interés de Hegel por la función histórica del arte. En su proyecto de crítica religiosa de la cultura moderna a partir de la idea de una “religión del pueblo”, que tendría al arte como su eje articulador, aparecen ciertos rasgos característicos del ideal del arte que aparecerán en su pensamiento de madurez; en estos escritos tempranos, “el ideal es la idea de la razón realizada en la acción bella del fundador de la religión o del maestro de virtud, que ulteriormente sigue viviendo gracias a la comunidad” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 11). En estos primeros trabajos se presenta también una caracterización de la

“religión bella” de los griegos²⁶ que resultará decisiva para la determinación de la forma clásica del arte en las lecciones y en la *Enciclopedia*. Asimismo, algunas ideas relativas a las variaciones históricas de los significados de las obras y prácticas artísticas aparecen en el llamado *Fragmento de sistema* de 1800, donde “la consecución de la ‘religión bella’ es ya el preludio de la separación del arte respecto de su contenido tradicional, es decir de lo divino, y de su transición a lo *humanus* como nueva entidad sagrada, es decir, como nuevo contenido histórico” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 12).

En la *Fenomenología*, en particular, el arte parece tener dos funciones. Como *objeto* de análisis, su función está circunscrita a una narrativa histórica que toma en consideración las obras de arte en función de su capacidad para ofrecer una presentación adecuada del desarrollo del concepto (Wallenstein 2012, 153). Como *operador* (o herramienta filosófica), Hegel se refiere a algunas obras artísticas como si fuesen modelos para el pensamiento en momentos estratégicos del texto, de manera similar a como Freud utiliza las figuras de Edipo o Hamlet como herramientas de análisis (Wallenstein 2012, 154). Así ocurre, por ejemplo, con la manera en que Hegel se vale de la tragedia griega para reconstruir la estructura del espíritu ético en el capítulo VI.

Ahora bien, puede considerarse que el texto base para las investigaciones sobre la filosofía del arte de Hegel son las *Lecciones sobre estética*, donde se presenta una amplia y detallada exposición del despliegue histórico y sistemático de los momentos de lo bello artístico y de las artes particulares²⁷. No obstante, a pesar de ser una obra de referencia indispensable para entender la filosofía del arte de Hegel, es una edición que no está exenta de problemas, los cuales conviene señalar.

El texto de las *Lecciones de estética* fue publicado originalmente en 1835 (es decir, después de la muerte de Hegel, fallecido en 1831) y editado por uno de sus alumnos, Heinrich Gustav Hotho. El texto, que tuvo una segunda edición en 1842, fue elaborado a partir de dos cuadernos de apuntes —hoy desaparecidos— que Hegel había preparado respectivamente para sus lecciones sobre estética en Heidelberg (en 1818) y en Berlín (en los semestres de 1820/21, 1823, 1826 y 1828/29), así como de apuntes tomados al dictado

²⁶ Esta caracterización del mundo griego va tomando forma durante la estancia de Hegel en el Seminario de Tübingen desde 1788, y se debe en parte a la influencia de Rousseau, que en esta época comparte con Hölderlin (Pinkard 2001, 67).

²⁷ En el prefacio a su traducción de las *Lecciones de estética* al inglés, T. M. Knox señala que “su gran fuerza e interés no reposan en sus principales tesis filosóficas e históricas”, sino en la numerosa cantidad de “ejemplos e ilustraciones extraídos de la India, Persia, Egipto, Grecia y el mundo moderno”, así como los comentarios de Hegel al respecto (LFA, v). Aunque puede cuestionarse que solo tengan valor los ejemplos históricos que las lecciones aportan, su afirmación podría entenderse también como una toma de distancia frente a la reconstrucción del aparato sistemático de las lecciones a cargo de H. G. Hotho.

y reelaboraciones de quienes asistieron en calidad de estudiantes a dichas lecciones. Este es el texto que, al menos hasta finales del siglo XX, ha servido de base para todas las reediciones, traducciones, investigaciones, interpretaciones y críticas de la estética de Hegel (Gethmann-Siefert 2014, 18). No obstante, se trata de un texto problemático debido a los criterios con que fue elaborado y editado por Hotho, quien declara en su prólogo a la primera edición de 1835 haber *reconstruido sistemáticamente* el contenido de los documentos con que contaba, prescindiendo de textos y anotaciones que dificultasen la presentación de lo que él consideraba como la forma definitiva de la filosofía del arte de Hegel (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 8ss; Gaiger 2006, 159ss; Gethmann-Siefert 2014, 20ss; James 2010, 83ss).

Hasta aquí habría que señalar ya dos puntos importantes. En primer lugar, como puede deducirse, las *Lecciones de estética* no están estructuradas de acuerdo con una base sistemática diseñada por el propio Hegel; de hecho, como señala Gethmann-Siefert, Hegel habría presentado sus lecciones más bien como una introducción *temática* a la estética (2014, 24), la cual habría que considerar además como una presentación que Hegel dejó en proceso (2014, 67; Geiger 2006, 163). En segundo lugar, la base sistemática con que, no obstante, las *Lecciones* fueron editadas y publicadas, responde al afán de Hotho por presentar un aparato sistemático que pusiera el pensamiento de su maestro a la altura de las filosofías del arte de Schelling o de Solger (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 9). Sus intervenciones amplían y modifican tanto el contenido como la estructura de la estética de Hegel, a partir de una selección de materiales y documentos que no toma en consideración el desarrollo temporal ni las variaciones entre una y otra lección impartida (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 10; Olivier 2017, 386). Estas son razones importantes para cuestionar si el aparato sistemático (re)elaborado por Hotho, quien incluso reconoce haber prescindido de muchas anotaciones “marginales” del propio Hegel, se corresponde con lo que este tenía en mente cuando se proponía, siempre de modo tentativo, ofrecer una exposición filosófica del arte²⁸. Así, por ejemplo, aun cuando las ideas de Hegel en torno a la filosofía del arte habrían quedado solo en la forma de un “trabajo en construcción”, sin haber logrado nunca una exposición sistemática definitiva, Hotho afirma, sin embargo, que a partir de 1823 Hegel le habría dado a sus lecciones una forma acabada, por lo que su edición no toma en cuenta los apuntes de las lecciones de 1818 en Heidelberg y del semestre de 1820/21 en Berlín (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 9).

²⁸ La posición de Gethmann-Siefert, principal investigadora y editora de los documentos de las lecciones sobre estética en la actualidad, es categórica al respecto: “el sistema de la estética no proviene de Hegel sino de Hotho” (2014, 69; Berr & Gethmann-Siefert 2006, 18ss).

A pesar de que, según informa Gethmann-Siefert, los documentos de las lecciones muestran evidentes diferencias temáticas y estructurales, es posible encontrar en ellas un fundamento unitario en el que encuentran su impulso común (2014, 68s). Los documentos parecen confirmar que Hegel no procedía de manera completamente sistemática en sus lecciones sobre estética, incluso podría haberse desviado del fundamento sistemático de la *Enciclopedia* en favor de una exposición más orientada por el tema que por el interés de validar un constructo mecánico y dialéctico de conceptos sobre el arte. No obstante, las exposiciones llevadas a cabo en cada una de sus lecciones no proceden independientemente de algún tipo de pauta sistemática sino que, por el contrario, “Hegel desarrolla consecuentemente sus meditaciones en las lecciones de estética sobre la base de reflexiones y escritos previos. Y éstos están caracterizados claramente por la voluntad de sistema, por el intento de determinar el fenómeno histórico del arte como una forma del espíritu absoluto” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 11). Es necesario revisar por tanto esta determinación sistemática del arte según los párrafos dedicados a ello en la *Enciclopedia*.

1.3.1. Arte como figura del espíritu absoluto en la *Enciclopedia*

Con la exposición del espíritu absoluto en la *Enciclopedia*²⁹, según las figuras del arte, la religión y la filosofía, Hegel desarrolla aquella exigencia que había sido formulada años atrás en la *Fenomenología del espíritu*: concebir la sustancia, esto es, lo verdadero, lo universal, a su vez como sujeto, es decir, como una actividad y como un saber (FE, 71ss). Como se ha indicado, en su forma absoluta, como culminación del proceso de su autoconocimiento, el espíritu se pone a sí mismo como su propio objeto. Ahora bien, el saber propio del espíritu es el saber de sí como actividad *libre*, desarrollado efectivamente como una comunidad o *éthos* (Jaeschke 1998, 38); por lo tanto, este saber ya no concibe la libertad como algo extraño a su realidad, como una expectativa aún no alcanzada, sino como una realidad concreta que ese mundo ético ha conquistado históricamente y mediante el cual se comprende como espíritu libre. En esta relación del espíritu absoluto con su propia finitud desplegada, se concreta el vínculo entre la historia, como figura que culmina la exposición del espíritu objetivo, y el arte, como primera forma del espíritu absoluto y deducida del desarrollo del espíritu objetivo en la historia universal.

De acuerdo con la exposición de la *Enciclopedia*, el espíritu absoluto constituye la tercera y última sección de la filosofía del espíritu, la última figura del recorrido que realiza el espíritu en el movimiento de su saber de sí y con la cual concluye la exposición del sistema filosófico de Hegel. Lo propio de este momento consiste en la identidad entre el *concepto* de

²⁹ Este comentario sobre los párrafos que tratan del arte en la *Enciclopedia* se basa en la tercera edición de 1830.

espíritu y su *realidad*, es decir, que estamos en el momento en que el espíritu ha alcanzado un saber sobre la realidad como siendo *su* realidad, de modo que el conocimiento de la realidad aparece como conocimiento de sí mismo. “El *concepto* del espíritu tiene su *realidad* en el espíritu” (E § 553, 580), es la afirmación que inaugura esta sección y que indica la pauta de su desarrollo. Ahora bien, el término “absoluto” (*absolute*) con que se designa aquí al espíritu, es un predicado topológico que sirve para hacer referencia a un momento conclusivo en el proceso por el cual el espíritu va configurando para sí la realidad (Nuzzo 2006a, 296). Así, por ejemplo, tras el ya desplegado espíritu objetivo, Hegel llama “absoluto” al momento en que el espíritu se libera de la realidad exterior de las instituciones y de la vida ética en que se enajena, para volverse su propio objeto y alcanzar una nueva y más elevada figura, a la que se vincula en las formas de la intuición, la representación y el pensamiento conceptual (Jaeschke 2013, 179). Es en referencia al desarrollo de este proceso como debe comprenderse el empleo de dicho término, y no como si se quisiera indicar con él *otra* realidad, absoluta porque trascendente, separada de la dimensión de la historia. En ese sentido, la forma del espíritu absoluto no cancela su propia finitud, desarrollada en las figuras del espíritu subjetivo y objetivo, sino que ahora ella es concebida desde el pensamiento libre “como el camino por el que se forma este lado [absoluto] de la realidad o de la existencia” (E § 553, 580).

Así, los §§ 554 y 555 de la *Enciclopedia* muestran que lo peculiar del momento del espíritu absoluto es introducir una corrección fundamental a la forma como se comprende el espíritu en su momento objetivo, donde era presentado finalmente como una pluralidad de pueblos y Estados confrontados entre sí (Nuzzo 2006a, 301). En la historia universal, en efecto, la realidad del espíritu o la sustancia ética aparecía como una sustancia limitada y particular, afectada por la contingencia y la finitud temporal; no obstante, el espíritu *pensante* que se forma *en* el seno de esta eticidad (*der in der Sittlichkeit denkende Geist*) puede superar esta limitación que el espíritu mantiene como espíritu del pueblo (limitación inherente al Estado, sus necesidades, sus fines, sus leyes y sus costumbres particulares), logrando elevarse así al “saber de sí en su esencialidad”, es decir, “se eleva al *saber del espíritu absoluto*, como saber de la verdad eternamente real y efectiva” (E § 552, 571). Mediante este saber, con el que se supera reflexivamente la inmersión del espíritu en su finitud, la sustancia ética aparece ahora como “la sustancia única y universal” (E § 554, 580), la cual, como saber, tiene en sí misma el momento de la *separación* o juicio (*Urteil*) que caracteriza a todo conocimiento; sin embargo, siendo identidad o unidad de la realidad del espíritu con su concepto, este saber es también *reunificación*. En este sentido, Hegel afirma

que la esfera del espíritu absoluto puede ser considerada, en general, como *religión (ídem)*³⁰, es decir, como un acto de reunificación o reconciliación (*Versöhnung*) del saber del espíritu con su realidad efectiva (E § 555, 581)³¹. Así, el conocimiento propio del espíritu absoluto en todas sus formas se muestra como un autoconocimiento de la substancia espiritual en su unidad, libertad y universalidad (Nuzzo 2006a, 302). Esta es la substancia que sostiene la verdad de los contenidos del arte, la religión y la filosofía; en el caso específico del arte, es también la sustancia ética en la cual se desarrolla la actividad del artista, sea la bella eticidad del mundo griego antiguo o la eticidad del mundo moderno (*ídem*).

La figura *inmediata* de este saber, entonces, es el arte, “el momento de la finitud del arte”, el cual pone la verdad del espíritu como figura *finita* para la intuición sensible³². Por un lado, esta figura se escinde en la obra y en la subjetividad que la produce, la intuye y la venera; por otro lado, es también la intuición concreta y la representación del espíritu absoluto como de lo *ideal (das Ideal)*, el cual es entendido aquí como “la figura concreta, nacida del espíritu subjetivo, en la cual la inmediatez natural solamente es *signo* de la idea”. Lo que hace el espíritu subjetivo, como “espíritu imaginativo” (*einbildenden Geist*), es transformar las cosas de tal manera que ya no se muestran como son en su inmediatez (como mera piedra, mero movimiento, mera palabra) sino que su figura “ya no muestra en ella nada más [que la idea]: es la figura de la *belleza*” (E § 556, 582). El ideal es el término que utiliza Hegel para referirse a la belleza como la figura producida por el arte y que permite la intuición del espíritu como una totalidad.

Esta belleza aparece como algo doble: como un *contenido*, que determina su sentido y su propósito, y una *forma* que da expresión, apariencia y realidad a ese contenido; no obstante, ambas dimensiones constituyen en la obra una unidad indesligable, de modo que su forma externa aparece exclusivamente como la presentación de lo interno; en este sentido, afirma que “la *forma* de la *inmediatez* como tal, es al mismo tiempo *determinidad de contenido*” (E § 557, 582). Lo que hace “bella” a una obra artística es la forma que el espíritu se da y en la que se encarna (*einbilden*) para manifestarse y conocerse en ella como una totalidad. Esto implica que, aunque su forma está determinada para ser intuida

³⁰ Así, a propósito de la religión griega en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, afirma: “El contenido religioso es el contenido capital del espíritu” (LFHU, 434).

³¹ En ese sentido, en la introducción de la *Enciclopedia* Hegel afirma que “se puede considerar como la finalidad suprema de la ciencia producir la reconciliación [*Versöhnung*], mediante el conocimiento de esa conformidad, de la razón autoconsciente con la razón-*que-está-siendo*, es decir, con la realidad efectiva” (E § 6, 106).

³² En la pequeña enciclopedia de Nüremberg (1808), cuya última sección, titulada por Rosenkranz “El espíritu en su exposición pura”, es una versión preliminar de la sección sobre el espíritu absoluto en la *Enciclopedia* de 1817, Hegel ya afirmaba que “[e]l arte expone al espíritu en individualidad [*Individualität*] y a la vez purificado de la existencia contingente y de los cambios de ésta y de circunstancias externas, y lo hace objetivamente para la intuición y la representación” (EB § 203, 93).

sensiblemente, lo bello no se revela solo a la intuición, sino a la actividad del autoconocimiento del espíritu. El arte parece referirse, entonces, a acciones que transforman las cualidades sensibles de las cosas para que aparezcan, finalmente, como obras de conocimiento que revelan al espíritu en su forma absoluta (Jaeschke 2013, 180s). El interés filosófico por el arte radica, según la perspectiva sistemática planteada por Hegel, en que aquello que distingue al arte como tal es su capacidad estética para hacer posible una experiencia reflexiva en la que el espíritu se capta intuitivamente en su forma absoluta.

Estas son afirmaciones ciertamente abstractas en relación con lo que propiamente es el arte como una práctica transformadora y reflexiva concreta; sin embargo, pretenden establecer una base sistemática desde la cual abrir una perspectiva filosófica de investigación en torno al arte. Así, en las lecciones de 1826 se afirma: “que la verdad suprema [*die höchste Wahrheit*] deba determinarse como el espíritu absoluto universal, es el punto por el que comenzamos en la filosofía del arte” (FA 1826, 111). Todo lo que Hegel afirma sobre las prácticas artísticas, tanto en las obras que pudo publicar como en las lecciones editadas tras su muerte, tiene su fundamento en estos lineamientos sistemáticos. Esto no constituye necesariamente un impedimento para la consideración de las diferencias históricas entre los momentos del arte y las artes particulares (FA 1823, 187; Gethmann-Siefert 2014, 86ss). “Para Hegel el concepto del arte no puede ser construido de antemano o sin tener en cuenta las oscilaciones de su historia, sino que la estructuración sistemática debe ser conquistada a través del fenómeno histórico mismo” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 18). La estética de Hegel no se propone únicamente un tratamiento abstracto y especulativo sobre el arte en los términos de la idea absoluta, sino que también, y en buena medida, “es un muy concreto análisis hermenéutico, histórico y social de nuestra herencia artística, que considera el desarrollo de las artes a través de las perspectivas de las formas artísticas y las artes particulares en el contexto de ‘visiones del mundo’ y ‘estados del mundo’ (*Weltzustand*) particulares” (Delija Treščec 2014, 179). En todo caso, siendo el espíritu el concepto articulador de la comprensión hegeliana del arte y su carácter histórico, podría decirse que la investigación en torno a las diferencias y especificidades entre las prácticas artísticas está orientada por una pregunta de segundo orden en torno a su valor y significado como instancias de la autocomprensión del espíritu, con lo cual se intenta mantener el fundamento sistemático para una filosofía del arte como la desarrollada en las *Lecciones sobre estética*, tanto en la edición de Hotho como en los documentos de los distintos semestres en que fueron impartidas.

1.3.2. Lo bello artístico como aparecer de la verdad: el ideal

De acuerdo con su posicionamiento en la esfera del espíritu absoluto, Hegel considera que el contenido del arte es la idea o lo divino, mientras que la obra de arte aparece como una figuración de la verdad entendida desde esta pauta. En efecto, según afirma, “[l]a idea es la *verdad*, ya que la verdad es esto [precisamente], que la objetividad se corresponda con el concepto” (E § 213N, 283). Esta correspondencia entre el concepto y la objetividad es lo que permite a Hegel identificar la verdad con la idea, que sería así “lo verdadero *en y para sí, la unidad absoluta del concepto y de la objetividad*” (E § 213, 283). En las lecciones de filosofía del arte de 1826, a propósito de una crítica de la perspectiva según la cual el fin último del arte sería la formación moral, Hegel habría afirmado:

La verdad existe sola y primeramente como la oposición resuelta, como la contradicción reconciliada [*der versöhnte Widerspruch*]. Lo que en la filosofía se muestra es que la oposición está siempre resuelta; y en todo caso, eso es algo que para el buen entendedor solo viene resuelto en la filosofía. Cuando se declara la perspectiva de la moralidad como fin último del arte, se dice con ello algo trivial, indeterminado. Concebida totalmente en su profundidad, ésta es la perspectiva de la contradicción no resuelta en general; por encima de esta perspectiva hay que poner la de la oposición que se resuelve, que se reconcilia; *y ello es, aquí, la afirmación de que el fin último del arte es exponer el fin último absoluto*. Lo supremo, la idea de la oposición que se reconcilia, es la perspectiva en la que se encuentra el arte (FA 1826, 79. Cursivas propias).

Para Hegel, la idea es la unidad de concepto y realidad y, en ese sentido, es la superación de su contraposición. La verdad, según Hegel, es esta contraposición superada —más aún, es la exposición del proceso (la formación del espíritu) que demuestra la superación de esta contraposición. Para Hegel, la idea es la verdad —y es esta idea la que busca identificar en lo bello artístico presentado como ideal, como *figura digna (würdige Gestalt)* del espíritu absoluto (E § 553, 580; Nuzzo 2006a, 308ss). En ese sentido, en las *Lecciones de estética* se afirma que “la belleza es solo un determinado modo de exteriorización y representación de lo verdadero [...] el concepto absoluto en sí mismo concreto y, más determinadamente tomada, la idea absoluta [el espíritu] en su apariencia conforme a sí misma” (LE, 71); asimismo, se afirma que

[E]l arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata como figura sensible y no en forma de pensamiento y de pura espiritualidad en general, y puesto que el valor y la dignidad de este representar residen en la correspondencia y la unidad de las dos partes, a saber, la idea y su figura, la eminencia y excelencia del arte en cuanto a conformidad de la realidad con su concepto dependerán del grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas (LE, 55).

Según Hegel, el ideal es la figura en la que aparece la idea, es decir, una figura que produce estéticamente la unidad del concepto y la realidad. Lo bello artístico es un objeto producido por el espíritu, por el cual se intuye a sí mismo en esta unidad reconciliada³³. En las lecciones de estética de 1826 esta idea se presenta con la afirmación de que el arte “es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica [*Erscheinung*]” (FA 1826, 53) y, de esta manera, “[p]uede decirse que el arte expone la idea mediante la apariencia, mediante ilusión [*die Kunst die Idee darstellt durch den Schein, durch Täuschung*]” (FA 1826, 97s). Ahora bien, *Schein*, “apariencia”³⁴, mienta aquí un modo de exposición de la idea específico del arte y que lo distingue de la religión y de la filosofía como formas del espíritu absoluto; en ese sentido, la apariencia se refiere a la manera en que el arte se comporta en cuanto actividad espiritual. Como se señala en las *Lecciones de estética*, la obra de arte es “una apariencia que significa algo”, cuyo significado es “siempre [...] algo más que lo que se muestra en la apariencia inmediata” (LE, 19). El aparecer que la obra de arte lleva a cabo no puede reducirse a la inmediatez de su ser sensible; por el contrario, su actividad consiste en hacer de esta inmediatez una realidad en la que el espíritu pueda reconocerse y alcanzar un saber sobre sí como lo verdadero. “El arte elimina toda indigencia de la vida exterior, de la existencia, y vuelve a llevar hasta su ideal a lo real, liberado de las contingencias de la naturaleza” (FA 1826, 127)³⁵. En esto consiste, más precisamente, la

³³ En la edición de Hotho de las *Lecciones de estética*, la relación entre la belleza y la verdad se define según la conocida afirmación de que “[l]o bello se determina por tanto como la *apariencia* sensible de la idea [*Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee*]” (LE, 85). Raúl Gabás traduce: “Así lo bello se determina como la irradiación sensible de la idea” (Hegel, G. W. F., *Lecciones de estética*, volumen I, traducción de Raúl Gabás, Barcelona: Península, 1989, p. 101). Knox se complica y traduce: “Therefore the beautiful is characterized as the pure appearance of the Idea to sense” (LFA, 111). Terry Pinkard, por su parte, traduce por “sensuous showing-forth of the Idea” (2007, 9). Esta definición de lo bello, sin embargo, solo aparece una vez en todo el texto de las lecciones; por otro lado, y más importante aún, no hay testimonio de esta definición como tal en ninguno de los apuntes de las lecciones (Gethmann-Siefert 2014, 92s; Donougho 2007, 179). Para Javier Domínguez, esta definición introducida por Hotho pierde el sentido que el ideal posee para Hegel como *existencia* de la idea, es decir, “como idea viva y realizada en lo *sensible* como su apariencia para el espíritu”; por el contrario, “la formulación de Hotho pone el énfasis en la dirección de la idea a la apariencia, mantiene por lo tanto una jerarquía platonizante entre idea y apariencia, insostenible en Hegel, e inhibe en cambio la novedad de su pensamiento sobre el arte, cuyo trabajo más genuino no consiste tanto en sensibilizar la idea, cuanto en hacer de lo sensible apariencia, y en tal ocupación con lo sensible, en hacer de la apariencia verdad” (2006, 279). Para Gethmann-Siefert, “Hegel se opuso a esta separación entre apariencia y realidad, entre belleza y relevancia de la acción concretamente histórica”; más bien, según la orientación sistemática que ella reconoce en Hegel, “lo bello es una forma del espíritu absoluto, del espíritu reflejado en sí mismo, no una forma del espíritu consciente solamente en un sentido empírico” (2014, 87s).

³⁴ El término mantiene cierta ambigüedad ya que en alemán *Schein* puede significar tanto “aparición” como “apariencia” (Biemel 1962, 150). En el segundo libro de la *Ciencia de la lógica*, la “Doctrina de la esencia” (1813), la exposición distingue entre *Schein* como “apariencia” (CLI, 443ss) y *Erscheinung* como “aparición” (CL I, 535s y 557ss).

³⁵ La superación artística de aquella necesidad que Hegel identifica con la sujeción de la realidad y la vida humana a su existencia natural, contingente en cuanto inmediata, opera también en la poesía dramática, al crear un escenario en el cual tiempo y espacio están dispuestos en relación con las

actividad del artista, pues, según su determinación externa, “lo bello artístico es algo puesto, un producto del artista, pues es precisamente el artista el que hace aparecer a la idea en la realidad” (*ídem*). En cuanto figura del espíritu absoluto, lo propio del arte es presentar la realidad como realidad espiritual; no presenta la realidad en su inmediatez como presente o realidad sensibles sino que la reinventa, la transforma para darle al espíritu una *nueva* inmediatez, pues se realiza —como se señala también en la *Enciclopedia*— *todavía* para la intuición sensible (E § 556, 582), una suerte de “inmediatez mediada” que niega lo dado como realidad absoluta³⁶.

Así también, mientras la historia universal muestra la realidad del espíritu desde la perspectiva de su finitud, sumida en los conflictos entre los Estados y sus necesidades particulares, el arte muestra esta realidad histórica esforzándose por liberarla de su inmersión en la contingencia; en ese sentido, respecto de la relación transformadora del artista con la realidad (una “recreación de nuevo a partir de lo dado”) Hegel afirma que “lo principal no es la marcha y el cambio externos de los acontecimientos, de tal modo que estos, en cuanto contenidos e historias, agoten el contenido de la obra de arte, sino la configuración ética y espiritual y los grandes movimientos del ánimo y del carácter que a través del proceso de esta configuración se exponen y desvelan” (LE, 158). La apariencia es, así, un artilugio estético que hace posible una superación de la realidad vivida o experimentada en su cotidianeidad (*gewöhnlichen Wirklichkeit*), una elevación por encima de la inmediatez de lo sensible, trátase de la inmediatez de la naturaleza o de la realidad ética asumida en su finitud como inmediatamente dada; de este modo, lo ético, como sustancia real y universal, es presentado por el arte en una forma superior a como nos sale al encuentro entre aquellas necesidades, vicisitudes, penas y esfuerzos que obnubilan al espíritu pero en los que, no obstante, está presente siquiera de modo latente como su impulso transformador. “Muy lejos de ser mera apariencia [*blößer Schein*], a los fenómenos [*Erscheinungen*] del arte ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior [*höhere Realität*] y el ser-ahí más verdadero” (LE, 12). De este modo, para Hegel el arte hace posible el aparecer de los poderes verdaderos que actúan en la vida

acciones representadas y no en función de cómo se experimentan cotidianamente fuera del teatro. “Tenemos que comer, beber — [y] a menudo, en tal o cual tiempo determinado. En el drama, sin embargo, aun cuando suceda durante todo un día, no está permitido que los personajes se sienten a la mesa, ni tampoco que puedan tener hambre” (FA 1826, 125). A esta operación se refieren ya, por ejemplo, las normas clásicas sobre unidad de tiempo, lugar y acción en el drama.

³⁶ Como la filosofía, según el § 12 de la *Enciclopedia*, el arte realiza una análoga superación de la inmediatez, en cuanto se entiende que la “mediación es un comenzar y un haber avanzado hacia algo segundo” (E § 12, 114).

humana, de las fuerzas éticas que la articulan; en este sentido, se afirma finalmente que “la obra de arte nos pone ante las eternas fuerzas dominantes en la historia” (*ídem*).

Según estas tesis de la filosofía del arte de Hegel, la realización de prácticas artísticas, produciéndolas o contemplándolas, está mediada por este supuesto de la unidad reconciliada, de modo que el arte puede ser entendido como un esfuerzo socialmente mediado que los seres humanos llevan a cabo por articular para sí el todo dentro del cual se orientan y se interpretan a sí mismos (Pinkard 2007, 9). Puede decirse, entonces, que el artificio, el ardid que el espíritu pone en el arte, consiste en asumir que en la experiencia artística hay una correspondencia entre la forma sensible (la composición de los materiales y elementos) y un contenido espiritual. No podemos acceder a la experiencia que el arte busca propiciar sin esa asunción, acercándonos a las obras artísticas, por el contrario, como si fueran meras cosas (FA 1823, 191s). “La manera peor, la menos apropiada para el espíritu, es la aprehensión meramente sensible” (LE, 30). No logramos experimentar, por ejemplo, una escultura como escultura (es decir, como una instancia de lo bello artístico) si lo único que vemos en ella es un trozo de mármol, piedra o madera; tampoco accedemos a la poesía si asumimos que lo que se nos dice es una constatación de hechos, una pretendida descripción de eventos reales como ocurre en cualquier conversación cotidiana o en la lectura de periódicos o libros científicos. Por el contrario, ante los objetos artísticos, el espíritu “no se detiene en la mera aprehensión de las cosas externas a través de la vista y el oído, sino que las hace para lo interno suyo” (*ídem*). Al ser la obra artística un objeto configurado y ejecutado por la actividad humana, la composición de los materiales y los elementos sensibles de la obra y, con ello, en general, la actividad artística, se encuentran mediados por el pensamiento; en ese sentido, la obra artística está compuesta y dispuesta para suscitar en nosotros, por la vía del entusiasmo y la afección sensible, un pensamiento en torno a la experiencia histórica propia de los seres humanos. Para Hegel, por supuesto, no se trata de cualquier pensamiento, sino de un pensamiento revelador de la verdad del espíritu, un pensamiento en el que se actualizan la estructura de la autoconciencia y la libertad como su principio formal. De esta manera, el arte queda ligado a una reflexión estética sobre las orientaciones fundamentales del ser humano (Bertram 2016, 54ss). En ese sentido, “la obra de arte no es solo, en cuanto objeto sensible, para la aprehensión *sensible*, sino que su posición es de tal índole que en cuanto sensible es al mismo tiempo esencialmente para el *espíritu*, el espíritu debe verse afectado por ella y encontrar cierta satisfacción en ella” (LE, 30).

De este modo, para Hegel la obra de arte —a diferencia de la relación de deseo en que los seres humanos se encuentran frente a las meras cosas— constituye una realidad de

naturaleza contemplativa, lo cual, sin embargo, no excluye la forma de praxis y los elementos materiales implicados como su mediación sino que, por el contrario, los supone. “La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la aparición las formas humanas de experimentar el mundo”, de modo que “posibilita al ser humano un encuentro consigo mismo más allá de su condición personal” (Seel 2010, 18s). En esa medida, pues, puede decirse que las obras de arte funcionan como medios para entendernos a nosotros mismos (*Selbstverständnis*) —en otras palabras, el arte es para Hegel una práctica reflexiva en torno a nuestra posición histórica y social en el mundo (Feige 2010, 133). La realidad del arte no puede concebirse como un mero reflejo de las diferentes realidades históricas, ya que funciona, por el contrario, como una matriz mediante la cual esas realidades toman una forma concreta e intuible para los seres humanos (Kottman & Squire 2018, 26). Así, la belleza artística es concebida por Hegel como un resultado de la actividad humana (FA 1823, 192s). La belleza no es un atributo misterioso e inefable de las obras o de la subjetividad que las produce, ni el ideal es la indicación de que en el arte se hace presente o se accede a algún tipo de realidad ajena a la realidad histórica. Por el contrario, como ha señalado Javier Domínguez, “el ideal es la realización de la Idea en la historia, es la configuración en el arte de aquello que *para nosotros* [es decir, para el espíritu] constituye lo verdadero en sentido absoluto” (Domínguez 2006, 268)³⁷.

1.3.3. Arte como formación de la autoconciencia histórica

Como instancia del espíritu absoluto, el arte es para Hegel un saber en el sentido de que configura la autoconciencia histórica del espíritu —en otras palabras, como comunidad histórica concreta, el espíritu adquiere un saber sobre sí mismo mediante prácticas estéticas que configuran para la intuición sensible los valores y principios que orientan la acción histórica. Hegel afirma que, siendo una actividad espiritual que permite revelar la realidad del ser humano, el arte debe ser reconocido como arte *libre*. Mediante esta atribución, establece asimismo una íntima vinculación entre el arte y las otras formas del espíritu absoluto, la religión y la filosofía. Así, en las *Lecciones de estética* se afirma que

lo que nosotros queremos examinar es el arte libre tanto en su fin como en sus medios [...] sólo en esta su libertad es el arte verdadero arte, y solo cumple su suprema tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades

³⁷ Domínguez señala asimismo que “Hegel pertenece a un modo de pensar que ya no concibe el arte desde lo bello, sino lo bello desde el arte. El arte es tan diverso en las épocas y las culturas, que la concepción de lo bello soporta diferenciaciones internas y extremas. Tampoco se encuentra en la filosofía del arte de Hegel una fundamentación del arte desde lo bello, sino que la necesidad del arte proviene de la naturaleza misma del espíritu como autoconciencia” (2006, 279n).

más comprensivas del espíritu [...] representa lo supremo también sensiblemente, y con ello lo aproxima al modo de manifestación de la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento (LE, 11).

Se puede observar en esta cita que lo que Hegel pretende destacar en el arte es la función histórico-cultural que desempeña. En las lecciones de filosofía del arte de 1826, esto se formula del siguiente modo: “[...] el arte es un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu; encontramos que en las representaciones artísticas han depositado los pueblos su intuición suprema [...] y es exclusivamente el arte el que contiene la clave para la sabiduría y la religión de los pueblos. [...] Éste es el objeto que queremos examinar científicamente y, vale decir, filosófica-científicamente” (FA 1826, 51).

Esta forma filosófico-conceptual desde la que Hegel quiere abordar el arte, tomando como pauta el concepto de espíritu, es la que determina asimismo su vinculación con la historia. Para entender esta idea se puede comenzar haciendo un paralelo con la postura de Aristóteles frente a la poesía y la historia. Aristóteles había afirmado que la poesía es más filosófica que la historia porque revela algo universal, libre de contingencias históricas: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...] Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia [διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν]; pues la poesía dice más bien lo general [τὰ καθόλου], y la historia, lo particular [τὰ καθ’ ἕκαστον]” (1974, 157s; 1451a 36ss). Así, la investigación histórica queda vinculada a la contingencia de las acciones humanas, mientras que la poesía, semejante a la filosofía, nos acerca a lo universal. Entre el ámbito de lo histórico y el ámbito de lo poético parece haber entonces una diferencia esencial. Hegel está de acuerdo con la idea aristotélica de que la poesía revela algo universal sobre el espíritu; no obstante, en su planteamiento la poesía y el arte en general no se entienden como algo esencialmente diferente de la historia. Por una parte, como ya se ha indicado, arte e historia constituyen elementos en los que existe el espíritu universal (FD § 341, 489s). Pero asimismo, pensado desde la pauta del espíritu, puede decirse también que el arte involucra un esfuerzo imaginativo por *recoger* un sentido esencial o universal en la historia, por reconocer algo universal en los esfuerzos, luchas y transformaciones del acontecer humano. Al ser una apropiación de su historia y permitirle contemplar su propio carácter, para Hegel el arte impulsa en el ser humano una forma de auto-conocimiento (Desmond 1986, 61). A diferencia de Platón, para Hegel la dimensión sensible de la obra artística no aleja de lo inteligible; por el contrario, siguiendo la idea aristotélica de que el arte es más filosófico que la historia, Hegel piensa que el arte hace

aparecer para los sentidos algo universal: pone lo eterno (lo universal) en el orden del tiempo elaborando una imagen que permite intuirlo como una totalidad. En ese sentido, el arte es una elaboración del tiempo y del espacio, la fuerza creadora que transforma la realidad inmediata del hombre haciendo de la historia algo instaurado por el espíritu y para el espíritu.

El arte, según Hegel, hace sentir como algo *vivo* el despliegue de la existencia histórica del hombre como producción de *su* mundo (FA 1823, 144; Gethmann-Siefert 2014, 90s), expone sensiblemente los principios y fines que despliegan esta producción del mundo como una particular época histórico-universal. El vínculo entre arte e historia se muestra, así, en que, por un lado, el desarrollo de las prácticas artísticas está mediado históricamente, es decir, está indesligablemente vinculado a la formación de una compleja red de esferas de acción social; pero, a la vez, dichas prácticas elaboran contenidos y experiencias de orientación reflexiva que permiten revelar aspectos fundamentales de la dinámica de esa formación y de la realidad humana a la que da lugar. En ese sentido, en las *Lecciones sobre estética* se afirma que “cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole” (LE, 16). En general, pues, el arte ofrece para los seres humanos una *autoconciencia histórica* y, en ese sentido, “una respuesta a sus necesidades de sentido y orientación” en el mundo (Domínguez 2006, 269). Precisamente por este carácter que se atribuye al arte, Hegel afirma que el espíritu puede *conocerse* en la obra de arte ejecutada, de modo que “[...] sobre lo espiritual podrá tener el espíritu conciencia de sí, una conciencia pensante” (FA 1826, 61). Debido a esta dimensión cognitiva, que le corresponde como figura absoluta del espíritu, Hegel puede decir, por ejemplo, que “la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es lo más interno, lo más esencial” (*ídem*).

Ahora bien, debido a este carácter histórico que le atribuye al arte apoyándose en su teoría del espíritu absoluto, la perspectiva de Hegel se esfuerza por no simplificar sus variados desarrollos y propósitos, rechaza que pueda haber un único contenido adecuado³⁸

³⁸ Para Hegel hay, ciertamente, algunos temas que serían peligrosos para el arte, aunque no por ello han de ser proscritos. Por ejemplo, a propósito de la representación artística de los mártires y sus sufrimientos: “los tormentos y las atrocidades inauditas, los desencajamientos y dislocaciones de los miembros, los martirios corporales, los dispositivos de los verdugos, la decapitación, el emparrillamiento, la cremación, el aceite hirviendo, la rueda, etc., son exterioridades en sí mismas feas, odiosas, repulsivas, cuya distancia de la belleza es demasiado grande como para que pudieran ser elegidas como tema de un arte sano. El modo de tratamiento del artista puede ciertamente ser en sí excelente en la ejecución, pero entonces el interés por esta excelencia nunca se refiere más que al aspecto subjetivo, que, aunque pueda parecer conforme al arte, en vano se esfuerza sin embargo por llevar a consonancia perfecta consigo su material” (LE, 401. Véase también FA 1826, 335). Puede decirse a propósito de estas consideraciones que parece haber aquí una continuación de la crítica al naturalismo en el arte, sobre la cual insistiera Schiller, por ejemplo, en su ensayo sobre el uso del

al arte o una sola forma adecuada de experimentar e interpretar las obras artísticas³⁹. Lo bello artístico se despliega en una multiplicidad de determinaciones. Así, en las lecciones sobre filosofía del arte de 1826 se afirma: “Sabemos que los objetos bellos corresponden a una multiplicidad infinita [...] Cada arte expone una cantidad infinita de formas. Y desde luego no en todos los tiempos y naciones han recibido el calificativo de bello las mismas cosas; como infinitamente distinto, lo bello se nos presenta de múltiples formas” (FA 1826, 57). Según las *Lecciones sobre la estética*, la variedad y las posibilidades del arte en cuanto a los contenidos que desarrolla están determinadas por “la realidad efectiva contingente en su ilimitada modificación de figuras y relaciones, la naturaleza y su variopinto juego de formaciones singularizadas, las ocupaciones cotidianas del hombre en su urgencia natural y su placentera satisfacción, en sus contingentes hábitos, situaciones, actividades de la vida familiar, de los negocios civiles, pero en general lo incalculablemente cambiante en la objetividad externa” (LE, 437). Siendo así, el hilo conductor de la exposición sistemática del arte en las *Lecciones*, el *ideal*, tampoco se identifica con ningún estilo o época artísticos en particular. El ideal es el arte mismo en su diversidad histórica, no un arquetipo al cual *debiera* adecuarse todo aquello que en el arte pretenda ser calificado como “bello”, independientemente de su contexto y sus propósitos concretos. Por el contrario, el ideal aparece en la exposición de Hegel como la “realización de la Idea en la historia”, es decir, como una revelación sensible, configurada artísticamente, de “aquello que para nosotros constituye lo verdadero en sentido absoluto” (Domínguez 2006, 268).

Toda la filosofía del arte de Hegel está orientada por la necesidad de comprender esta compleja dimensión histórica del arte. Si el arte tiene propósitos diferentes de acuerdo con los distintos momentos de la historia, y si la idea de lo bello en el arte se configura también atendiendo a las circunstancias históricas, para Hegel resulta problemático aceptar, como centro de la investigación filosófica del arte, un análisis *formal* de los juicios estéticos o aceptar una normativa del arte que prescriba qué es lo que, en todos los casos, puede y debe ser considerado como bello. “La filosofía del arte es hija del Romanticismo, y su novedad tiene que ver con el reconocimiento de la insuficiencia de la Estética sin historia”

coro en las tragedias (1886, 10s), y a la que alude más de cerca una afirmación de las lecciones de la *Filosofía real*: “no hay peor poesía que la de la *naturaleza* —paisajista, etc.—, la vida que se le infunde contradice la figura en la que es inmediatamente” (FR, 227).

³⁹ En todo caso, de lo que sí está convencido es de que en la época moderna, la manera más apropiada de conocer la verdad del arte, es decir, el papel del arte como una instancia histórica de autocomprensión espiritual, radica en el desarrollo de una *filosofía del arte* como la que propone a partir de su teoría del espíritu absoluto. Esto, sin embargo, no cancela para Hegel la necesidad de investigaciones empíricas sobre obras artísticas del pasado, como es propio de la arqueología, la filología y la historia del arte en general, o de desarrollar una crítica del arte para el presente. Todas estas constituyen también parte de esa “*ciencia del arte*” que, según las *Lecciones sobre la estética*, se vuelve necesaria para la época moderna (LE, 14).

(Domínguez 2003, 28)⁴⁰; por ello, el interés por la *experiencia concreta* de la obra de arte, esto es, la consideración del objeto artístico de acuerdo con el propósito determinado que posee en un lugar y tiempo específicos, desplaza el interés por las formas de *percepción* de lo bello en general y su correspondiente análisis hacia la visión del arte como una praxis histórica de autocomprensión espiritual. No es que el enfoque de Hegel, al abordar filosóficamente el arte, niegue irrestrictamente la pertinencia de lo que compete al ámbito de la estética, esto es, la percepción y conocimiento sensible de los objetos (artísticos, en este caso); más bien, parece que busca delimitar este propósito dentro de una filosofía del arte que asuma, de este modo, lo que en la estética hay de esencial. Así, en las lecciones de 1826, se afirma que “[c]on el modo filosófico es justo decir que en él otras representaciones se mostrarán en su lugar. Otros enfoques, en tanto que son esenciales, en el tratamiento filosófico deben presentarse en su necesidad y en su conexión” (FA 1826, 53).

Según lo desarrollado hasta aquí, puede decirse que para Hegel el arte es una forma del espíritu absoluto, la revelación para el espíritu de sus intereses y fines más elevados. Como estos intereses corresponden, desde el punto de vista del concepto y desarrollo del espíritu, a la conciencia y realización de la libertad, encontramos aquí una vinculación entre el arte y la historia: el arte sería una forma de hacer *sensiblemente presentes* los fines humanos que articulan el desarrollo de la historia —el arte convierte la indiferente sucesión del tiempo en historia, ofrece al hombre una serie de intuiciones que orientan su praxis de modo que su realidad aparece como una totalidad histórica, esto es, como tiempo dispuesto para el hombre; el arte hace del mundo dado (la naturaleza como mero despliegue de fuerzas) un mundo habitable y habitado por el espíritu, y lo logra elaborando el acontecer histórico de modo que el hombre pueda reconocer en él aquellos fines supremos que Hegel aún bajo el concepto de la libertad, que concibe como principio formal del espíritu y de su despliegue histórico.

No obstante, como se desarrollará más adelante, Hegel sostiene también que el arte, en su *determinación suprema*, es para la época moderna algo del pasado, en cuanto que las orientaciones prácticas de esta época no reposan sobre intuiciones religiosas o mitológicas

⁴⁰ La observación de Domínguez es pertinente porque permite aclarar que el “enfoque histórico” con que Hegel articula su filosofía del arte no es una propuesta que él haya elaborado autónomamente, sino que es un enfoque que venía ya desarrollándose en las discusiones de los teóricos del romanticismo alemán, en las cuales la distinción entre tipos artísticos conlleva una distinción entre épocas históricas. Un punto decisivo, por ejemplo, está en la manera en que August Schlegel distingue la escultura como el arte propio de la antigüedad (cuyas referencias temáticas corresponderían propiamente a los héroes, dioses y otros personajes de la Grecia y Roma antiguas) y la pintura como el arte *propriamente* moderno, es decir, romántico (cuyos temas por excelencia corresponderían a los santos y vírgenes del cristianismo). Así, la distinción entre pintura y escultura, como distinción entre lo antiguo y lo moderno, entre lo clásico y lo romántico, se va perfilando cada vez más como un problema de filosofía de la historia (D’Angelo y Duque 1999, 8ss).

sobre la realidad sino que encontrarían su fundamento real únicamente en el principio de la subjetividad libre y la autonomía de la razón. La diferenciación entre épocas del espíritu tiene el propósito no solo de hacer una diferenciación histórica entre estilos o formas del arte, sino de mostrar que esta diferencia incide sobre el desarrollo del potencial mismo del arte como figura del espíritu absoluto. Desde la perspectiva de la filosofía del arte, la historia del arte es más bien la historia del desarrollo de su fuerza imaginativa y creadora para confrontar al hombre consigo mismo y con el mundo que vive. En la época moderna, el potencial del arte para revelar la verdad del espíritu es desplazado o, en todo caso, está mediado por el interés en la racionalidad sobre la cual se fundamenta la libertad subjetiva. (Para esto, hay un paso metodológico previo: la conversión del arte en “objeto para la conciencia”, la convicción filosófica de que el arte puede ser explicado como una instancia del proceso de desarrollo de la racionalidad humana.) Es mediante esta determinación del arte como instancia del desarrollo de la racionalidad (progreso en la conciencia de la libertad) que Hegel distingue su valor en las sociedades antiguas y en la modernidad (Gethmann-Siefert 2014, 15). Así, en las sociedades antiguas, el arte es el centro que articula la racionalidad inmanente a las instituciones y saberes que sostienen el mundo ético; en la modernidad, en cambio, es el punto de vista de la razón el que cubre esta función, con lo cual se abre la pregunta por la justificación histórica del arte.

Por otro lado, Hegel sostiene que, entre todas sus formas particulares, el drama constituye la forma más desarrollada del arte; y en especial, Hegel desarrolla un interés singular por la tragedia griega. Como la tragedia conlleva para Hegel un saber acerca del hombre y su realidad, ve aquí el desarrollo de un saber espiritual. Considerada como un momento en el desarrollo del espíritu, cabe la pregunta: ¿qué luces arroja el estudio de la tragedia sobre la manera como Hegel vincula arte e historia? ¿En qué consiste el carácter histórico del arte a la luz del drama trágico? Si el arte, como figura del espíritu absoluto, pone de manifiesto algo universal en la realidad histórica, es porque puede hacer aparecer esta *liberación del espíritu* como un fenómeno estético. El arte elabora y revela, para la intuición y la sensibilidad, la pura negatividad del tiempo como totalidad histórica. Hay que mostrar que en esto consiste también el proceder artístico de la tragedia.

CAPÍTULO II

LA TRAGEDIA GRIEGA COMO ARTE Y LA AUTOCONCIENCIA HISTÓRICA DEL ESPÍRITU ÉTICO

Desde la filosofía de Hegel y su concepto del espíritu absoluto, puede decirse que el arte realiza una operación mediante la cual el acontecer humano *aparece* propiamente como un mundo histórico, siendo así un tipo de praxis mediante la cual el tiempo (experimentado inmediatamente como pura indeterminación) aparece propiamente como historia. Esta idea, que por lo pronto mantiene todavía un carácter general, debe mostrar su verdad en las artes particulares de las que Hegel se ocupó, sobre todo, en las distintas ocasiones en que impartió sus lecciones sobre estética. Aquí, sin embargo, se tomará en consideración *una* de esas artes y no la menos importante, el drama trágico. Ya que la tragedia, en cuanto drama, es pensada por Hegel como una de las formas más desarrolladas del arte, se espera obtener de su interpretación de la tragedia griega una indicación fundamental sobre el sentido en que el arte es para Hegel una forma del espíritu absoluto y, con ello, una praxis reveladora del acontecer histórico.

2.1. La tragedia griega en la formación filosófica de Hegel. Primeras aproximaciones (Frankfurt - Jena)

Se ha dicho que la teoría o lectura que Hegel hace de la tragedia es, junto con la de Aristóteles, la más estudiada y citada en la tradición de Occidente, tanto por sus defensores como por sus detractores (Moss 1969, 61ss; Roche 2005, 51). Ahora bien, Hegel no ofrece una teoría general y comprensiva de la tragedia; en cambio, procede discutiendo algunos aspectos de dramas trágicos particulares (Williams 2012, 120). En ese sentido, si puede hablarse de una teoría de la tragedia en el caso de Hegel, esta solo puede reconstruirse a partir de observaciones cuyos propósitos no son siempre los mismos, desarrolladas, además, en obras y momentos diferentes de su trayectoria filosófica. Lo que sí puede afirmarse es que una reflexión sobre la tragedia ha acompañado a Hegel en los momentos decisivos de su formación filosófica.

Para empezar, se debe señalar que en Hegel no encontramos una poética normativa de la tragedia, es decir, un tipo de investigación interesada en la composición adecuada de tragedias y otras formas poéticas, que tiene su origen en Aristóteles⁴¹ y que vuelve a despertar el interés de algunos críticos y dramaturgos del *klassik* alemán desde mediados

⁴¹ "Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas [καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους] si se quiere que la composición poética resulte bien [...]" (Aristóteles 1974, 126, 1447a).

del siglo XVIII, como ocurre, sobre todo, en los planteamientos de Gottsched, Lessing, Schiller y Goethe (Gentili y Garelli 2015, 137ss). La perspectiva asumida por Hegel en sus distintos acercamientos a la tragedia se encuadra, más bien, en aquello que Peter Szondi distinguió como una filosofía de lo trágico (Szondi 2011, 245; Finlayson 1999, 494), cuya tradición tendría como documento fundacional la décima de las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* de Schelling (1795-1796)⁴², y que se caracteriza por apelar a la tragedia en el contexto de la filosofía postkantiana para abrir una discusión en torno a la idea de la libertad y la razón práctica en el mundo moderno (Szondi 2011, 252)⁴³. Aunque es importante mantener esta distinción entre la *tragedia* como forma artística o género poético y, por otro lado, la idea de una filosofía de *lo trágico*, no obstante, esto no impide que Hegel (como también Schelling, por su propia cuenta) se refiera a aspectos propiamente dramáticos para resaltar los contenidos espirituales y especulativos que desarrolla a partir de su interpretación filosófica de la tragedia. Pero deben hacerse distinciones en los tratamientos que Hegel hace de la tragedia a lo largo de su trayectoria, pues no siempre se

⁴² Bernhard Zimmermann observa que la idea de lo trágico desarrollada por Schelling aparece “por primera vez” en diversos ensayos y cartas de Schiller, escritos entre 1792 y 1803, sobre el problema de lo trágico en relación con el *placer* estético que ha de suscitar, entendido desde un punto de vista moral que se remite a Kant y que reafirma la libertad y la autonomía de la razón (Zimmermann 2012, 146ss). Más importante, sin embargo, en la lectura de Szondi es la observación de que el interés filosófico por la idea de lo trágico se desarrolle mientras la vigencia de la tragedia como género dramático va desvaneciéndose (Szondi 2011, 240s; Donougho 1989, 67; Thibodeau 2014, 14ss). Que hacia fines del siglo XVIII y en adelante la tragedia fuera una forma poética anticuada o extraña para la época, como observa el propio Schiller en carta a Iffland del 22 de abril de 1803 (citada en Zimmermann 2012, 149), explica por qué los dramaturgos buscan: a) una manera de reanimar la tragedia en el mundo moderno según criterios ilustrados y morales, como ocurre con Lessing y su exigencia de que la tragedia debe servir a generar en el público un sentimiento de compasión que produzca una disposición a la virtud (Gentili & Garelli 2015, 141ss); o b) justificar ante el público contemporáneo la vigencia del drama trágico en su forma antigua o la de alguno de sus componentes, como ocurre con Schiller y su explicación de por qué recurre *nuevamente* a un coro en *La novia de Mesina*, de 1803 (1886, 7ss; Silk 1998, 206ss). Puede decirse, así, que la tragedia se convierte en objeto de reflexión filosófica y poética *mientras* su vigencia como género dramático en la época moderna se ve seriamente cuestionada.

⁴³ Schelling inicia la discusión en los siguientes términos. Respecto de la pregunta por cómo era posible para los griegos “soportar” [*ertragen*] las “contradicciones” [*Widersprüche*] que les presentaban las tragedias, afirma: “El *fundamento* de esta contradicción [de la tragedia], eso que la hizo soportable, yacía más hondo de lo que se lo buscó, yacía en la disputa de la libertad humana con el poder del mundo objetivo, en la que el mortal, de ser el poder un poder hegemónico (un *fatum*), tenía que sucumbir *necesariamente*, y, no obstante, porque no sucumbió *sin lucha*, ser *castigado* por su sucumbir mismo [...] 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 la fuerza por el arte, tenía además que dejarlo *pagar* por el crimen cometido a causa del *destino*” (2009, 199ss). Schelling mantendrá y desarrollará esta idea en sus lecciones sobre filosofía del arte del semestre de invierno de 1802/1803 en la Universidad de Jena, donde afirmará: “Lo esencial en la tragedia es entonces un conflicto real de la libertad en el sujeto y de la necesidad más objetiva” (1999, 439), y este conflicto con el que Schelling define el “espíritu más íntimo” (1999, 443) de la tragedia griega “solo existe verdaderamente allí donde la necesidad socava la voluntad misma y la libertad es combatida en su propio terreno [...] esta situación es la única verdaderamente trágica” (1999, 442).

refiere a ella en un mismo sentido o con el mismo propósito. Esta investigación se ocupa, sobre todo, de la lectura de la tragedia hecha en la *Fenomenología* y en las lecciones de Berlín. Sin embargo, es necesario un breve recorrido por la formación de sus aproximaciones a la tragedia⁴⁴.

Inicialmente, el interés de Hegel por la tragedia aparece en el contexto de un replanteamiento de su crítica religiosa de la cultura moderna, motivado por sus discusiones con Hölderlin en torno a los desarrollos de la filosofía poskantiana (Thibodeau 2014, 41s). Mientras que en un primer momento se había convencido de que era necesaria una aplicación de las consecuencias prácticas de la filosofía kantiana a la reforma de la religión y la política, la crítica de Hölderlin al modo como Fichte concebía el principio de identidad⁴⁵ habría mostrado a Hegel que sus intentos reformistas por reunificar religión y política, Iglesia y Estado, así como todas las demás oposiciones del mundo moderno, volvía a caer en los dualismos que buscaba superar, viendo necesario por ello desarrollar un marco conceptual diferente que permitiera pensar dicha unidad originaria que Hegel ensayará inicialmente en los conceptos de “destino”, “vida” y “amor” (Thibodeau 2014, 44; Henrich 1990, 20ss y 52ss). De Hölderlin, quien por esta época iniciará una investigación propia sobre la tragedia, así como la composición de su propia tragedia sobre la muerte de Empédocles, Hegel recibirá un impulso determinante para su pensamiento, el cual, no obstante, buscará desarrollar en adelante según una prerrogativa sistemática (Henrich 1990, 12).

Estas inquietudes aparecen formuladas en el texto que culmina su estadía en Frankfurt, *El espíritu del cristianismo y su destino*, escrito entre 1798 y 1799, cuya importancia radica también en que es el primer escrito donde la tragedia cobra para Hegel un importante interés. Se preocupa todavía por una crítica de la cultura moderna, a la cual veía sumida en el problema de la escisión (*Entzweiung*), una circunstancia histórica de alcances culturales, políticos y filosóficos que se diagnostica, además, como un problema específico de la época moderna: el individuo no se reconoce en su sociedad y en los valores que la articulan, considerando que la realización de sí mismo como ser libre no se vincula necesariamente con los fines de la sociedad, al punto que entre ambos puede abrirse incluso una lucha abierta. El problema de la escisión se refiere a esta independencia y oposición

⁴⁴ Miguel de Beistegui ha trabajado una genealogía de lo trágico en el pensamiento hegeliano en “Hegel: or the Tragedy of Thinking” (2000), haciendo especial énfasis en el tema de la reconciliación y su relación con la dialéctica. Véase también Pöggeler 1973, 79ss; Donougho 1989, 67ss; Thibodeau 2015, 41ss; Gentili & Garelli 2015, 165ss.

⁴⁵ Así, en el documento titulado “Juicio y ser”, escrito probablemente en Jena hacia 1795, Hölderlin afirma que el yo o la identidad “no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por tanto, la identidad no es = ser absoluto” (Hölderlin 2008, 28).

entre los fines individuales y los fines sociales. Esta oposición ha cobrado mayor relevancia debido al principio de autonomía, a la conciencia libre, auto-legisladora, que cobra mayor legitimidad en la modernidad, así como a la universalidad con la cual razón y libertad son concebidas. Frente a esta problemática, los conceptos de “reconciliación” (*Versöhnung*) y “destino” (*Schicksal*), que Hegel desarrolla a partir de la tragedia griega (más aún, desde la perspectiva del destino del héroe trágico), articulan la contraposición entre judaísmo y cristianismo, de la que se vale para desarrollar su crítica. En *El espíritu del cristianismo y su destino*, Hegel observa que en el judaísmo la libertad humana queda contrapuesta a una trascendencia bajo la cual queda sojuzgada y con la cual no puede reconciliarse; esta “tragedia” del pueblo judío tiene su contraparte en el mundo ético que muestra la tragedia griega, lo cual, sin embargo, no lo comprometerá con una vuelta a la cultura de los dioses de la antigua *polis*, pues Hegel adjudicará la resolución de dicho conflicto al cristianismo (Beistegui 2000, 12s). De esta manera, afirma: “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” (EJ, 302)⁴⁶. Hegel considera en este momento que dicha reconciliación ha sido revelada en el cristianismo mediante la figura de Cristo, como hijo de Dios y del hombre, “cuya encarnación posibilita el paso de la extrañeza del *destino* [...] al *amor*” (Gentili & Garelli 2015, 166). Como afirman Gentili y Garelli, en estos primeros acercamientos a la tragedia, “para el joven Hegel el procedimiento trágico coincide con la dialéctica de la ética que mueve todas las ‘cosas humanas’ y que, en el cristianismo, retorna a sí misma en el amor, mientras en el mundo de la ley, en cambio, el pecado y el castigo imposibilitan la curación de la escisión” (*idem*). A la vez, extrapolando este análisis al terreno de la cultura moderna, Hegel establece esta exigencia de superar la contraposición entre lo humano y lo divino, entre la libertad y el destino, como base de su crítica del dualismo kantiano, que exigía separar las ideas de la razón (la infinitud) del ámbito de la experiencia. Mediante la tragedia, Hegel

⁴⁶ Es interesante que, si no con la tragedia antigua, Hegel homologue este “destino” del pueblo judío con la tragedia *moderna*, específicamente, con el *Macbeth* de Shakespeare: “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 eran objetos y él su siervo), estrellándose en su misma fe” (EJ, 302). El paralelo entre el pueblo judío y Macbeth consiste en que para Hegel “ambos luchan a toda costa por su particularidad contra lo universal; y ambos perecen como consecuencia de su lucha por el empedernido mantenimiento de su particularidad. Ni Macbeth ni el pueblo judío luchan con miras a reconciliarse con el otro” (Thibodeau 2014, 55s). Más adelante, las *Lecciones de estética* desarrollarán la idea de que el interés de la tragedia moderna radica en el conflicto desarrollado por la subjetividad particular frente a las circunstancias que lo apremian, por “la pasión personal” cuya satisfacción ha de concernir al “destino del individuo” (LE, 864), pero de tal modo que “los individuos [como Macbeth, Wallenstein, las hijas y yernos del rey Lear, Ricardo III, etc.] se estrellan contra una potencia dada pese a la cual quieren consumir su fin particular” (LE, 879).

busca ir más allá de esta oposición presentando una concepción de la infinitud como algo generado en el ámbito de lo finito, es decir, vinculada al ámbito de la experiencia y los conflictos éticos que surgen en ella, pero de un modo tal que el padecer y los sufrimientos de esa experiencia desarrollan una nueva forma de racionalidad, permiten una revitalización del saber, de modo que ya en este primer ensayo se abre el camino para una filosofía sensible a las experiencias trágicas⁴⁷ y que sabe valerse de ellas, como la que desarrollará más adelante (Cooper 2016, 8).

También en el “Comentario al *Wallenstein* de Schiller” (1800/1801) se encuentra una importante indicación sobre la manera como va perfilándose la interpretación hegeliana de la tragedia. El núcleo de su comentario radica en la constatación de la imposibilidad de la tragedia moderna para alcanzar una reconciliación que se eleve sobre la muerte. “Vida contra vida; pero sólo la muerte se yergue contra la vida e, ¡increíble!, ¡abominable!, ¡la muerte vence sobre la vida! ¡Esto no es trágico, sino espantoso! Desgarra el corazón (vid. Xen[ias]), ¡imposible salir aliviado de este espectáculo!” (EJ, 436). Ya aquí es claro que Hegel piensa en la tragedia como una operación estética y espiritual que, si bien se articula en torno a un conflicto, debe mostrar asimismo la necesidad de la superación de ese conflicto, esto es, la afirmación de la vida del espíritu por encima de las muertas oposiciones del mundo moderno y su cultura de la reflexión, oposiciones que reconocerá finalmente en el desarrollo de la historia en general. En efecto, la crítica de Hegel al final del *Wallenstein* se articula en el contexto de su naciente filosofía de la historia (Moland 2011, 5 y 21-22). Como anota José María Ripalda, Hegel alude aquí a dos *Xenias* de Schiller, que se centran en la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna⁴⁸; estas referencias parecen mostrar que este comentario al *Wallenstein* no es tanto una crítica de la obra de Schiller en sí sino que, sobre todo, señala con espanto un aspecto característico de la tragedia moderna: su pesimismo frente a la historia y su consecuente imposibilidad de lograr una

⁴⁷ La posibilidad de una filosofía trágica que pueda superar esta oposición se entiende, asimismo, desde el contexto de los problemas desarrollados por la estética del siglo XVIII. Ya para Baumgarten, la estética se centra en investigar la naturaleza y los límites de la racionalidad a propósito de la experiencia sensible, la cual, al ser presentada como una “analogía de la razón” (Del Valle 2011, 323; Parra 2001, 14ss), quedará finalmente subordinada a la facultad cognitiva del entendimiento (Cooper 2016, 4). La estética misma, mediante sus diversos desarrollos en la *Aufklärung* alemana, el *Sturm und Drang* y el romanticismo de Jena, revelará esta tensión entre la razón y la sensibilidad (por ejemplo, en las discusiones sobre el genio artístico) y que poco a poco empieza a generar consecuencias para la comprensión de la historia misma y para los objetivos de la filosofía.

⁴⁸ Las dos *Xenias* en cuestión son (citadas ambas en EJ, 436):

- a. “Tragedia moderna y griega: Nuestra tragedia habla al entendimiento, por eso desgarrar de tal modo el corazón. La tragedia griega mueve el afecto, ¡por eso tranquiliza de tal modo!”
- b. “Acción opuesta: Los modernos salimos del teatro conmovidos, emocionados. El griego salía de él aliviado”.

reconciliación a través de la estimulación de los afectos, la pérdida de su carácter ético/terapéutico, como ocurría en la tragedia griega según estas observaciones⁴⁹.

En el llamado *Ensayo sobre derecho natural* (1802), publicado en la *Kritische Journal der Philosophie* que editaba junto con Schelling, Hegel ya ha abandonado ese intento de crítica religiosa de la cultura, así como la posibilidad de recuperar para la cultura moderna el tipo de organización ética del mundo griego, adoptando un marco conceptual más próximo a la filosofía de la identidad de Schelling, aunque sin dejar de mostrar distanciamientos frente a este (Thibodeau 2014, 81s). Aunque el problema de la escisión desarrollado en la filosofía post-kantiana sigue siendo el foco de atención (y que ahora es formulado en los términos de una oposición, en el marco de la vida concreta de un pueblo histórico, entre el individuo y la comunidad, entre la esfera privada del derecho y la propiedad y la esfera del Estado [Gentili & Garelli 2015, 167; Beistegui 2000, 16s]), Hegel desarrolla aquí una visión de lo trágico fuertemente orientada por una exigencia especulativa y sistemática, tal como se anuncia en el escrito sobre la *Diferencia*, de 1801. “Escisión es la fuente de la necesidad de la filosofía” (D, 18), una escisión cuya superación no depende más de la religión o de la subjetividad del amor sino de una comprensión sistemática de la razón: “Superar los opuestos así consolidados es el único interés de la razón [...] La necesidad de la filosofía surge cuando el poder de unificación desaparece de la vida de los hombres, y los opuestos pierden su viva relación e interacción y cobran autonomía” (D, 20). Desde esta perspectiva, lo que caracteriza al ensayo de 1802 es la manera explícita en que vincula su concepto especulativo del absoluto con su interpretación de la tragedia griega, esto es, una concepción de lo trágico como una auto-escisión y una auto-reconciliación de la sustancia ética (Thibodeau 2014, 83; Gutiérrez Girardot 1967, 46s), refiriéndose así a “la representación en lo ético de la tragedia [*die Aufführung der Tragödie im Sittlichen*] que eternamente juega el absoluto consigo mismo —puesto que se produce [*gebirt*] 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” (DN, 74s). Esta figuración de la tragedia es obtenida a partir de una lectura de las *Euménides* de Esquilo, con la cual Hegel se propone una reconstrucción de la organización ética y jurídica del pueblo de Atenas, a la manera de un modelo que pueda contraponerse (aunque ya no pueda ser simplemente imitado) a las teorías modernas sobre el derecho natural (Beistegui 2000, 15; Gentili & Garelli 2015, 167), afirmando finalmente que “la *tragedia* consiste en

⁴⁹ En su prólogo a los *Escritos de juventud* de Hegel, Ripalda señala sobre este texto que “[e]l final de este comentario no cierra una época en la vida de Hegel. Cierra una posibilidad fundamental de toda su actitud y de toda su filosofía, cuando se niega dramáticamente a reconocer el triunfo de la muerte sobre la vida. La filosofía de Hegel es la teodicea del espíritu burgués que se cree llamado a llevar la humanidad a la vida eterna” (E, 22).

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” (DN, 76). De este modo, como afirma Martin Thibodeau, Hegel considera que en la tragedia (al menos según la manera en que entiende el juicio a Orestes que presenta Esquilo) se muestra “la solución de lo que considera el ‘conflicto absoluto’ que opone la universalidad y la particularidad, el todo y sus partes, el estado y los individuos y, según él, constituye la esencia de la vida ética y política o la *absolute Sittlichkeit*” (2014, 84). Esta concepción de la tragedia como un “sacrificio reconciliatorio”, como un “proceso de negación y reconciliación” (*ídem*), estará a la base de su filosofía práctica y tendrá consecuencias para su comprensión del absoluto como espíritu. En efecto, aunque Grecia ya no funciona para Hegel como un modelo político realizable en el mundo moderno, se mantiene todavía como una referencia, pero ya desde una perspectiva dialéctica orientada por la noción de lo absoluto, de modo que la cultura griega y su vida ética serán objeto de una lectura especulativa propia del pensamiento sistemático que ya para este momento se ha propuesto desarrollar (Beistegui 2000, 16)⁵⁰ y que tendrá una primera presentación en la *Fenomenología*.

2.2. Fenomenología del espíritu: La tragedia como disolución de la sustancia ética en el contexto de la religión del arte

La *Fenomenología del espíritu* de 1807 (la primera publicación de Hegel desde el ensayo sobre el derecho natural, habiendo desarrollado los lineamientos sistemáticos que exigirá su filosofía en una serie de lecciones impartidas en la Universidad de Jena entre 1803 y 1806, editadas hoy bajo el título de *Filosofía real*), marca una diferencia importante en la manera como Hegel interpreta la tragedia, debido a que, además de haber tomado distancia de la posibilidad de recuperar para la sociedad moderna el tipo de unidad ética que distinguía al mundo antiguo (Grecia clásica en particular)⁵¹, la posibilidad de reconciliar las oposiciones del mundo moderno ya no recae más en una reforma religiosa sino en el conocimiento especulativo de la verdad como absoluto, que ahora toma la forma de una exposición de la formación histórica del espíritu bajo el criterio de su autoconocimiento o,

⁵⁰ Esta distancia frente a la vida ética de la antigüedad griega tiene una consecuencia importante para la comprensión de la estética de Hegel. Al rechazar la cultura griega como un modelo político-cultural ya desde estos pensamientos todavía tempranos, Hegel muestra que no está comprometido sin más con ningún clasicismo. Esto debe tenerse en cuenta para la comprensión de los propósitos que persigue al desarrollar su idea de una forma *clásica* del arte.

⁵¹ Esto no quiere decir que el *conocimiento* de la sustancia ética que atribuye al mundo griego no tenga consecuencias aún, por ejemplo, sobre el concepto de Estado que Hegel desarrollará más adelante en la *Filosofía del derecho*.

en términos de Hegel, según su concepto. Mientras el ensayo de 1802 operaba con una identificación entre el absoluto y su sacrificio, la *Fenomenología del espíritu* desarrolla las consecuencias de esta identidad al determinar lo absoluto como negatividad, entendida como fuerza impulsora de la autoproducción del espíritu (Beistegui 2000, 18). Lo propio y el principio dinámico del concepto de espíritu radica en la negatividad de la autoconciencia, de modo que la exposición en que consiste esta fenomenología se presenta como una ciencia de la *experiencia* de la conciencia, el tortuoso movimiento que la conciencia realiza hasta alcanzar un saber de sí como saber de lo absoluto. Esto, como es sabido, se formula como la necesidad de entender lo verdadero no solo como sustancia sino también como sujeto, pero de un modo tal que es la subjetividad la que revela lo que es verdaderamente la sustancia —de allí que lo que la *Fenomenología* presenta como el saber de lo verdadero tenga la forma de un despliegue epistemológico e histórico del espíritu como saber de sí mismo. Es esta exposición especulativa de la formación del sí mismo la que ahora determina la interpretación que Hegel hace de la tragedia.

La *Fenomenología* se vale de la tragedia principalmente para mostrar cómo la experiencia del sí mismo que acontece con la acción trágica revela la verdad y, a su vez, la disolución de la llamada “sustancia ética” (*sittliche Substanz*). En efecto, en el capítulo VI de la *Fenomenología* la tragedia es interpretada y desarrollada ya no para destacar conceptualmente la escisión inmanente a la cultura moderna, sino que es trabajada como una estructura que permite acceder a la eticidad del mundo griego, presentado por Hegel como instancia histórica del “espíritu verdadero” y que se distingue por ser la imagen reconstruida de una sociedad simple, vinculada por las formas más inmediatas de legitimación, donde el vínculo de sangre vale como un derecho originario y divino; se trata de una circunstancia donde los individuos se relacionan objetivamente bajo la conciencia de que sus acciones están legitimadas por ese derecho, de que su actuar tiene un fundamento divino que exige cumplimiento (Alegría 1997, 36). Pero lo propio de esta exposición es que la reconstrucción de la acción trágica (para lo cual Hegel ya no apela tanto a las *Euménides* de Esquilo como a algunos temas de *Los siete contra Tebas* y, sobre todo, a la *Antígona* de Sófocles y, en parte, también al *Edipo rey*⁵²) permite exponer la dialéctica de la *disolución* del *éthos* del mundo griego, de la *supuesta* armonía entre potencias éticas que, finalmente, mediante la acción del héroe trágico, colapsan el concepto de la sustancia ética como una unidad inmediata, dando lugar a otra figura del sí mismo en el mundo del derecho

⁵² Cabe anotar, como lo ha hecho Martin Thibodeau (2014, 136), que en esta sección Hegel no se refiere a ninguna tragedia en particular (aun cuando las referencias a la *Antígona* de Sófocles, por ejemplo, sean implícitas y relativamente fáciles de interpretar), tampoco hace uso de los términos “tragedia” o “trágico” para referirse al conflicto que acontece en la sustancia ética ni mucho menos se propone un comentario o una poética sobre la tragedia.

privado, en el mundo del espíritu alienado de sí que resulta de esta confrontación constitutiva (Alegría 1994, 12n; Menke 2011, 188ss).

Esta manera de abordar la tragedia se desarrolla sobre todo en la sección A del capítulo sobre el espíritu (VI/BB), titulada “El espíritu verdadero, la eticidad”⁵³. Pero la tragedia vuelve a aparecer en la sección B del capítulo sobre la religión (VII), titulada “La religión del arte” (*Die Kunstreligion*), donde es presentada como una “obra de arte espiritual” y como el “más elevado lenguaje” (*höhere Sprache*) que “compendia [*faßt*] [...] la dispersión de los momentos del mundo esencial y actuante” (FE, 425). Mientras que en el capítulo sobre el espíritu se vale de los contenidos éticos que encuentra en la presentación trágica del mito para reconstruir la estructura y la dinámica de la sustancia ética y su proceso de disolución, en el capítulo sobre la religión Hegel busca destacar cómo la tragedia, en cuanto obra artística —en el marco de una determinación *aún* religiosa y cultural del arte—, revela a la conciencia ese *saber* de sí mismo como espíritu. La tragedia aparece, así, en el contexto de la religión del arte, que Hegel identifica con el arte en el mundo griego.

Para Hegel, el estudio de la tragedia y el arte griegos remite al pasado del espíritu, un pasado en el cual era posible visibilizar y comprender los principios normativos que articulan la acción social gracias a la ejecución comunitaria de diversas prácticas artísticas. En este mundo la plástica, la poesía, los ritos en que se encarna el mito y todas las artes musicales, como la danza y el canto, constituyen una praxis en la que se actualiza una idea de comunidad, porque ponen en juego los valores fundamentales que orientan la acción individual y social, de modo que el arte aparece aquí como una actividad fundamental para la organización y autocomprensión de la vida humana (Plant 1983, 16ss; Henrich 1991, 11ss; Szondi 1992, 15ss; Alegría 2015, 152s).

El arte así determinado, central para la configuración de este mundo, es presentado en la *Fenomenología del espíritu* bajo el concepto de *Kunst-Religion*, «religión del arte», como tradujo Wenceslao Roces, y encuentra su realidad histórica en la antigüedad griega. «Si nos preguntamos cuál es el espíritu *real* que tiene en la religión del arte la conciencia de su esencia absoluta, llegamos al resultado de que es el espíritu *ético* o el espíritu *verdadero*» (FE, 408)⁵⁴. Esta es la realidad ética a la que no le falta la «libertad universal de los

⁵³ Para una exposición detallada de esta reconstrucción de la eticidad del mundo griego desde la tragedia, véase Alegría, C. “La inversión trágica del sentido de la acción. *Edipo rey* y *Antígona* en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel” (1997).

⁵⁴ Ya en los llamados escritos de juventud, influenciado por la lectura de Herder y la compañía de Hölderlin en Frankfurt, Hegel había desarrollado en el concepto de *Volksreligion*, “religión popular”, los lineamientos más importantes de su concepto de *Kunstreligion*. La religión griega era para el joven Hegel el caso paradigmático de lo que es una religión popular, la cual, a diferencia del cristianismo, estaba intrínsecamente vinculada a la idiosincrasia de su pueblo. Como se ha indicado anteriormente,

individuos»; por el contrario, es «el pueblo libre, en el que la costumbre constituye la sustancia de todos, cuya realidad y existencia saben todos y cada uno de los singulares como su voluntad y su obrar» (*ídem*). En este mundo, la comprensión de esta libertad está mediada por la ejecución y participación en prácticas estéticas (producción, cuidado y circulación de artefactos e imágenes, participación en representaciones dramáticas, cantos y otros acontecimientos colectivos) que se remiten a la tradición revelándola como fundamento originario de la comunidad⁵⁵. La religión del arte está intrínsecamente vinculada con el espíritu ético en el sentido de que es la forma como este espíritu se articula y adquiere conciencia de sí mismo. Así, Grecia es para Hegel el caso de una circunstancia histórica donde las prácticas artísticas, como la plástica y la poesía, cumplen de forma paradigmática con la función que luego, como se ha explicado en el capítulo 1, la *Enciclopedia* e incluso las *Lecciones sobre estética* asignarán al arte como figura del espíritu absoluto: configurar sensiblemente la realidad para hacer consciente al espíritu de sí mismo y de sus intereses más altos, es decir, de los principios normativos y de las motivaciones históricas que orientan la acción humana (FA 1826, 115; E § 556, 582; Domínguez 2011, 140s).

Lo que Hegel se propone en la *Fenomenología* con el concepto de religión del arte es desarrollar la circunstancia histórica del mundo griego como siendo una donde el arte aparece, de un modo fundamental y excepcional, como una praxis generadora de racionalidad en la formación del espíritu, específicamente, en la formación de un concepto de ser humano «con individualidad y racionalidad sustanciales en un mundo ético»

durante su juventud Hegel estuvo interesado en la posibilidad de revivir este ideal, en la forma de una síntesis entre filosofía, religión y poesía, para superar las contradicciones de la sociedad moderna (Carbó 2010, 242s), pero ya desde sus años en Berna va considerando este proyecto como impracticable bajo las condiciones del mundo moderno y el principio de autonomía (la subjetividad libre) que más adelante, en la *Filosofía del derecho*, será concebido como su fundamento articulador.⁵⁵ Esta circunstancia puede explicarse aduciendo que los griegos *creían* en los mitos —pero aquí “creer” no tiene que ver principalmente con la formación de una representación mental más o menos adecuada de la realidad, sino con hacer del mito una dimensión constitutiva y articuladora de la vida real de los seres humanos, de su experiencia del mundo. Aquí el mito articula una serie de acciones con las que se hace presente la tradición, es decir, la relación con el *pasado* originario; pero, a la vez, el interés de esas acciones radica en que su realización condiciona el *presente* y, con ello, el *futuro* de la vida de la comunidad: es necesario participar de esas acciones para procurar buenas cosechas anuales, ganarse el favor de los dioses para bien de la ciudad, asegurar la rectitud de las decisiones tomadas o, como ocurrirá ya en la época de la tragedia, obtener un saber sobre la cada vez más tensa y ambigua relación entre el ser humano y los valores tradicionales que orientan su vida y su acción. En ese sentido, por ejemplo (aunque en un contexto de discusión crítica de la filosofía de Hegel), Jähniq afirma: “En el caso de la antigüedad griega, no puede conocerse los ‘hechos’ de la tradición — desde la vasija de los unguentos hasta el texto de las tragedias—, sin conocer la experiencia mítica del mundo griego, es decir, sin conocer el significado de renovación del mundo (para el modo de pensar griego, renovación de la relación entre el hombre y los dioses) que entrañan en todo tiempo, la competición y las guerras, la actuación del rapsoda y la danza ditiámbica, el ágora y la orquesta, en su relación con las conmemoraciones festivas del pasado, que toman la forma de conmemoración de los héroes muertos hace mucho tiempo” (Jähniq 1982, 119s).

(Domínguez 2011, 140). Aquí el arte realiza este propósito en cuanto existe fundamentalmente para darle vida y forma a una serie de intuiciones religiosas encarnadas en las instituciones y costumbres que articulan el mundo ético de los griegos (Donougho 1989, 86).

Esta imagen del mundo griego, donde el arte cumple la función de articular las intuiciones de la vida ética y religiosa del espíritu, tendrá repercusiones más adelante en la manera como Hegel comprende la forma clásica del arte, cuyo epítome identificará, precisamente, con el arte griego. En las *Lecciones sobre estética*, por ejemplo, se sostiene que

una [religión] tan sensiblemente intuitiva como la griega debe producir [arte] continuamente, pues para ella esta creación e invención artística es una actividad y una satisfacción ellas mismas religiosas, y para el pueblo la visión de tales obras no una mera contemplación, sino que ella misma forma parte de la religión y de la vida [...] el arte de los griegos no es meramente un adorno, sino una urgencia vital que ha de satisfacerse necesariamente, análogamente a la pintura en su época de esplendor entre los venecianos (LE, 556s).

Solo de esta manera puede explicarse “la inmensa cantidad de columnas estatuarias, esos bosques de estatuas de toda índole que por millares se hallaban en una ciudad, en Elide, en Atenas, en Corinto e incluso en cualquier ciudad menor, e igualmente en gran número en la Magna Grecia y en las islas” (LE, 557)⁵⁶. Así, según Hegel, en el mundo griego encontramos una forma de religión intrínsecamente vinculada a la idiosincrasia de su pueblo⁵⁷, cuya autoconciencia espiritual se despliega mediante la participación en una serie de prácticas estéticas que incluyen también a las fiestas públicas que congregaban a la *polis*. Por otro lado, estando tan encarnada en los usos e instituciones de la ciudad, la religión de los griegos era aceptada naturalmente por todos y no requería de ningún tipo de conversión o acto de fe particulares, pues descansaba sobre la conciencia que tenía el hombre griego de encontrarse en la situación de vivir un mundo lleno de dioses⁵⁸. En ese sentido, no apelaba

⁵⁶ En las lecciones de 1826: “El tratamiento de lo bello clásico concierne a lo *mitológico*, a la mitología griega, pues los dioses griegos son esas obras de arte, los productos, lo bello del arte clásico [...] en sus dioses, el pueblo griego llevó a representación su propio espíritu, obtuvo conciencia de ello, aunque no [a nivel] del pensamiento, sino [una] conciencia sensible, intuitiva, en la religión del arte [*Religion der Kunst*]” (FA 1826, 287). Y más adelante: “Los dioses son creaciones de los artistas, poetas, profetas, escultores y similares” (FA 1826, 301).

⁵⁷ Así, en las lecciones de estética de 1826, se afirma que entre los griegos “[e]l carácter del pueblo y su religión se corresponden perfectamente. Por eso era la religión el modo supremo de conciencia sobre el espíritu, sobre lo esencial; el supremo modo de conciencia, pero adoleciendo de la individualidad natural” (FA 1826, 289).

⁵⁸ En el manuscrito de las lecciones sobre filosofía de la religión de 1821, Hegel señala que en el mundo de la religión griega “la autoconciencia mantiene una relación con el amplio círculo del mundo de los dioses”, los cuales son concebidos como “las potencias naturales y éticas que rigen la vida de los hombres y que el hombre encuentra realizadas en su conciencia inmediata” (LFR II, 68). Todo el

solo a la razón, como facultad particular del individuo, sino a toda su persona, a sus emociones y su imaginación.

En la *Fenomenología del espíritu*, entonces, Hegel se vale del concepto de religión del arte para reconstruir una época muy específica, donde la realidad ética va formándose su autoconciencia y expresión adecuadas mediante prácticas artísticas, en las cuales se incluyen también los festivales religiosos y los cultos (Billings 2013, 331). Aquí el arte no es todavía la expresión de algún tipo de subjetividad estética, como ocurrirá en la época moderna con la forma romántica del arte, sino el centro vital que posibilita el desarrollo de la autoconciencia histórica y espiritual del pueblo griego, que va desde las obras plásticas de la arquitectura⁵⁹ y la escultura hasta los actos colectivos como los concursos líricos y dramáticos.

La tragedia griega aparece en la *Fenomenología* bajo este concepto del arte, de modo que debe atenderse a este contexto ético-religioso en cuanto configura la dimensión performativa del drama trágico en la antigüedad griega —es decir, debe reconocerse la relación entre la representación de tragedias y las fiestas religiosas en las que tenían lugar. Ahora bien, esta dimensión performativa no ha sido desarrollada exhaustivamente por Hegel, debido a su interés en exponer los contenidos espirituales de la tragedia como revelación y momento de formación de la autoconciencia (momento que, mediante el despliegue de la acción trágica, se mostrará como un desdoblamiento de la sustancia ética, un conflicto entre potencias éticas que, a su vez, revela la necesidad de su resolución), pero es abordada en ciertos pasajes de la *Fenomenología del espíritu* y, sobre todo, de las lecciones de Berlín. La atención sobre esa dimensión performativa, sin embargo, tiene consecuencias para su interpretación de la tragedia, pues el contexto de la fiesta religiosa incide sobre la manera en que la tragedia, como arte, opera aquí como instancia del espíritu absoluto, esto es, como una construcción de la experiencia histórica —pero ya no solo en el sentido de que mediatiza y hace posible la renovación del ciclo anual y de la vida en la *polis*, que es el motivo principal de la fiesta religiosa, pues la tragedia realiza una peculiar presentación y elaboración del pasado mítico que busca aclarar y confrontar las transformaciones y tensiones jurídicas, religiosas y epistemológicas experimentadas por la

culto griego consiste para Hegel en hacer presente a la conciencia esa relación, esa identidad con lo divino y universal que, a su vez, configura la relación de la autoconciencia consigo misma en cuanto libre.

⁵⁹ En la *Fenomenología del espíritu*, la arquitectura es nombrada como tal una sola vez y, por otro lado, es más bien representativa de la “religión natural”, en el momento en que lo orgánico es sojuzgado por la forma del pensamiento, el cual “eleva [...] estas figuras rectilíneas y planas a curvas animadas, mezcla que pasa a ser la raíz de la libre arquitectura” (FE, 406). En las *Lecciones sobre estética*, sin embargo, se desarrolla de manera más detallada la exposición de la arquitectura según sus formas simbólica, clásica y romántica (LE, 463ss).

nueva comprensión del ser humano que surge en la Atenas del siglo V. La tragedia, así, aparece para el mundo de la *polis* como una forma nueva de espectáculo público, como una praxis artística que permite abordar públicamente los problemas del presente y darles forma mediante una interpretación crítica del pasado (Vernant & Vidal Naquet 2002, 20s). En el caso de Hegel, como ha señalado Theodore George en un importante estudio sobre el papel de la tragedia en la *Fenomenología del espíritu*, la idea general es que “en la antigua Grecia, la performance religiosa y cívica del arte trágico ofrecía a los miembros de la *polis* la oportunidad de confrontar y pensar sobre los aspectos y dinámicas fundamentales del mundo en el cual se encontraban a sí mismos» (2006, 112).

En el capítulo sobre la religión del arte, la *Fenomenología* considera el culto, las fiestas y las representaciones dramáticas (tragedia y comedia) como *momentos* en que el espíritu va revelándose. Esto muestra la estrategia de la exposición especulativa de Hegel: abordar estos fenómenos artísticos como *figuras* históricas en las que el espíritu libre va apareciendo y concibiéndose a sí mismo gracias a un progresivo acercamiento entre lo divino y lo humano, esto es, una “humanización de lo divino” a través de diferentes usos del lenguaje (Heidegren 2012, 112)⁶⁰. Por un lado, la fiesta aparece como el culto en el cual la «incontenida ebriedad del dios» toma la forma de una obra que recoge su perfección y el entusiasmo que provoca, una obra que consiste, más precisamente, en una actividad *viviente* —«la fiesta que el hombre se da en su propio honor» y en la que «se coloca a sí mismo en vez de la estatua como una figura educada y elaborada para un movimiento perfectamente libre» (FE, 420). Con esta caracterización, Hegel se refiere en particular a la fiesta de los juegos olímpicos. Por su parte, la tragedia figura el momento en que la divinidad se escinde en potencias éticas opuestas, mostrando asimismo la necesidad de su resolución en una nueva concepción de la subjetividad, donde la individualidad aparece como tal, concibiéndose como un sí mismo real y universal (Thibodeau 2011, 138). El problema es que en la *Fenomenología* fiesta y tragedia aparecen como momentos separados, uno tras otro, de la aparición y la exposición especulativa del sí mismo. Con esto se pierde de vista

⁶⁰ Carl-Göran Heidegren ha distinguido que el capítulo sobre la religión del arte presenta una progresión (cuyo inicio está en el capítulo anterior, sobre la religión natural) que articula los diferentes usos del lenguaje que tienen lugar en las prácticas artísticas del mundo griego, con el propósito de mostrar cómo en ellas la autoconciencia va revelándose a sí misma como la verdad de la sustancia ética. Encontramos, así, el lenguaje enigmático de los jeroglíficos, el lenguaje extraño y propio del dios en el oráculo, el lenguaje cautivador del himno, el embriagador (*intoxicating*) lenguaje de las bacantes, el lenguaje narrador (*retelling*) de la épica y el lenguaje dialógico de la tragedia y la comedia (2012, 112s). Cabe agregar que esta secuencia no se despliega lineal y cronológicamente sino que algunos de estos lenguajes están implicados en otros (FE 410ss); asimismo, para Hegel algunos resultan deficientes en cuanto no permiten que lo divino, en cuanto existencia presente, se revele en un lenguaje comprensible para todos y que, por otro lado, responda al pensamiento conceptual, como sí ocurrirá a su entender con el lenguaje desarrollado por el drama (Heidegren 2012, 113).

cómo la tragedia está ligada al contexto cultural de la fiesta. En la *Fenomenología*, en todo caso, el vínculo radica en que la fiesta de los juegos olímpicos «sienta el fundamento» (FE, 420) para la revelación del espíritu como esencia absoluta, lo cual ocurre cuando esta esencia adopta una figura esencialmente humana, como ocurrirá en la figura de la obra de arte espiritual, específicamente, en las formas dramáticas de la tragedia y la comedia. Es decir, la fiesta prepara el terreno para la experiencia de un saber aún más profundo sobre el espíritu, revelado por el lenguaje de la poesía y, de una manera excepcional, por el drama trágico. Así, el acontecimiento de la fiesta sirve de fundamento a la revelación del espíritu elaborada por la tragedia. La participación en una acción comunitaria, esto es, la construcción de un espacio público que mantiene todavía un carácter sagrado, y que, además, por celebrarse en determinadas fechas del año, supone una experiencia específica del tiempo (la llegada a la ciudad del dios, el tiempo de cosechas, de cambios excepcionales en las maneras de comportarse y en las costumbres), sirve de marco espacial y temporal (es decir, propiamente histórico) a las operaciones estéticas llevadas a cabo por la tragedia como un arte en el que, según Hegel, el espíritu se revela y se concibe a sí mismo.

2.3. Poesía y culto: la tragedia como arte en cuanto figura del espíritu absoluto en las lecciones de Berlín

En las *Lecciones sobre filosofía de la religión* y, en parte, en las *Lecciones sobre estética* (además de algunas menciones en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*), puede encontrarse un vínculo más estrecho entre las tragedias y las fiestas religiosas. En las *Lecciones de estética* la tragedia es presentada como una forma poética que, en cuanto drama, pasa por ser la forma más desarrollada del arte. Tanto en la edición de Hotho como en algunos apuntes de las diversas ocasiones en que dichas lecciones fueron impartidas, pueden encontrarse ciertas afirmaciones que rastrearían todavía el vínculo de esta forma poética con el motivo religioso al cual deben su origen, las fiestas que celebran a Dionisos. Por su parte, en los documentos de las *Lecciones sobre filosofía de la religión*, se aclara un poco más este vínculo en el marco de una explicación del culto como momento esencial del desarrollo de la religión griega.

2.3.1. La forma más desarrollada del arte: la tragedia griega como drama en las lecciones sobre filosofía del arte

Como se ha señalado en el capítulo 1, las lecciones berlinesas sobre estética desarrollan la tesis de que el arte es una encarnación sensible de la idea, es decir, una figura o configuración de la verdad que se intuye en cada momento histórico como un «ideal». El

ideal es, para Hegel, una figura finita de la idea, la configuración histórica y sensible de lo bello para un pueblo, donde lo bello no es otra cosa que una configuración humana de los objetos que permite el aparecer de sus intereses más altos en cuanto realidad espiritual, revelados para la intuición sensible (E § 213, 283 y § 556, 582; FA 1826, 51). En las *Lecciones de estética*, el concepto de lo bello artístico se desarrolla en tres secciones⁶¹. La primera desarrolla las determinaciones *generales* del ideal; la segunda expone las formas *particulares* de lo simbólico, clásico y romántico (que hasta cierto punto corresponden a una presentación de las fases históricas del arte); por último, la “Parte especial” hace una presentación de las artes *singulares* —arquitectura, escultura, pintura, música y, finalmente, poesía.

Respecto de la poesía, en las *Lecciones de estética* se señala que, en general, tiene como su objeto “intereses espirituales”, “el infinito reino del espíritu”. Todo objeto exterior intuible (el sol, las montañas, la figura humana, los músculos, etc.) solo entra en la poesía “en la medida en que en él encuentra el espíritu un estímulo o un material para su actividad” —es decir, como “entorno del hombre [...], como su mundo exterior que sólo tiene un valor esencial en relación con lo interno de la conciencia”. Para Hegel, la palabra, en cuanto “ductilísimo material” sobre el cual trabaja el espíritu representándose a sí mismo y a su mundo, “es el más capaz de todos de captar los intereses y movimientos del mismo en su vitalidad interna”. Esta es la razón por la cual Hegel atribuye a la poesía una función de primer orden en la formación del espíritu humano. De acuerdo con el concepto de espíritu, Hegel considera que, como ser autoconsciente, “el hombre solo existe conforme a la ley de su ser ahí cuando sabe qué es él mismo y qué le rodea: debe conocer las fuerzas que le impulsan y le guían, y un saber tal es lo que la poesía da en su primera forma sustancial”. De este modo, considera también que la tarea principal de la poesía consiste en “llevar a la conciencia las potencias de la vida espiritual y lo que en general se agita en la pasión y el sentimiento humanos o apaciblemente desfila ante la consideración, el reino omnicomprendido de la representación, los hechos, las acciones, los destinos humanos, el

⁶¹ La comparación entre los apuntes de las lecciones de estética muestra que esta exposición de lo bello artístico en tres secciones recién se implementa para las lecciones del semestre de invierno de 1828/1829, donde Hegel “reúne la determinación estructural de las formas artísticas ‘simbólica’, ‘clásica’ y ‘romántica’ de nuevo aproximadamente con la misma longitud [que en las lecciones anteriores], para luego, sin embargo, examinar y discutir en una nueva tercera parte añadida, esto es, en la ‘Parte individual’ de la estética, especialmente la concepción de la ‘forma artística simbólica’, aunque también la del arte moderno (expuesta en la ‘forma artística romántica’), renovándola con una multitud de ejemplos. Esta discordancia [en la estructura de las lecciones] desaparece en la versión impresa de la *Estética*” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 10). La adición y el detenimiento en esta tercera parte pueden explicar, a su vez, por qué para esta ocasión Hegel dispuso ya no cuatro, como en sus lecciones anteriores, sino cinco horas de dictado a la semana (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 13).

engranaje de este mundo y el gobierno divino del mundo. Así, ha sido, y es todavía, la maestra más universal y más difundida de la raza humana” (LE, 704).

Según los apuntes de Kehler de las lecciones de filosofía del arte de 1826, Hegel caracteriza la poesía como “arte del habla” [*Kunst der Rede*] y, en esa medida, como arte absoluto y verdadero. “El elemento [de la poesía] es lo infinito y rico del habla, donde puede representarse todo lo que el espíritu ha concebido”, en cuanto que “el habla es sonido con cumplimiento, con contenido; lleva [un] contenido determinado ante la representación y [por cierto] conforme al modo del arte, pero no para la intuición exterior, sensible” (FA 1826, 373). “A la poesía le corresponde esencialmente el verso, [el hecho de] que este aspecto sensible contenga en los sonidos, en las palabras, una fuerza y una relación que no le concierne como tal, así hallamos que en los versos se trata de algo distinto a lo que transcurre en la conciencia cotidiana” (FA 1826, 131). Por otro lado, afirma que el contenido supremo (*der höchste Inhalt*) de la poesía es “la idea, lo ideal en general [...] lo espiritual en su determinación, lo humano [*das Menschliche*] pero de manera que constituye una figura libre [*eine freie Gestalt*], un todo” (FA 1826, 461ss). Es decir, la poesía muestra o hace aparecer el ideal, lo humano como figura libre, en todo lo particular. Pero si, como se afirma luego, la poesía “tiene la libertad para extenderse en todo lo particular [*sich in allem Partikularen zu ergehen*]” (*idem*, traducción modificada), esto implica que la poesía realiza sus operaciones artísticas transformando el ámbito de la representación [*Vorstellung*] (E § 451, 493s). En efecto, Hegel afirma aquí que la poesía “está en su casa en el reino de la representación”. Ahora bien, la representación entiende lo particular de manera abstracta, no logra comprenderlo desde la unidad desarrollada especulativamente por la razón; pero, mientras esta unidad puede concebirse desde la actividad conceptual específica de la filosofía, lo propio de la poesía es llevar la particularidad a la intuición (casi un elevar la particularidad a su verdad, en un sentido dialéctico)⁶². Mientras la representación entiende abstractamente la realidad en sus múltiples particularidades, la poesía hace aparecer la realidad como una totalidad desde la perspectiva del desarrollo histórico del espíritu. Así, en la poesía la realidad no aparece como realidad representada sino que se revela para los sentidos como una realidad histórica y particular. En ese sentido, afirma que el arte es una actividad mediante la cual “lo divino”, que en la cita anterior era nombrado como lo ideal en

⁶² Así, en las *Lecciones de estética* se afirma que “al arte le encanta en general demorarse en lo particular. El entendimiento se precipita, pues en seguida o bien compendia teóricamente lo múltiple según puntos de vista universales y lo volatiliza en reflexiones y categorías, o bien lo somete prácticamente a fines determinados, de modo que lo particular y singular no llega a afirmar su pleno derecho. [...] Pero a la concepción y la configuración poéticas cada parte, cada momento deben serles para sí interesantes, para sí vivos, y con gusto se demoran por consiguiente en lo singular, lo describen con amor y lo tratan como una totalidad para sí” (LE, 710).

general o el espíritu en su determinidad, es llevado a “representación sensible” [*sinnliche Vorstellung*], como ocurre, sobre todo, en la tragedia en tanto poesía dramática (FA 1826, 531). La poesía, a través de la elaboración artística de las palabras, devuelve a la vida las abstractas representaciones del entendimiento⁶³.

En el arte de la poesía, Hegel distingue los géneros épico, lírico y dramático, aduciendo, además, que el drama aparece como la forma poética que unifica épica y lírica: “entre los géneros particulares del arte oral, la poesía dramática [es] aquella que aúna en sí la objetividad del epos con el principio subjetivo de la lírica” —el drama, por tanto, es ese tercer momento en la exposición del arte poético que se caracteriza por ser la forma en la cual la objetividad de la épica y la subjetividad lírica, la exterioridad de la plástica y la musicalidad de lo interno, encuentran una unidad sensible; el drama es, así, la “mediación de lo épico por la interioridad del sujeto como actualmente actuante” (LE, 831)⁶⁴. Debido a esta mediación, la realidad que el drama presenta adquiere una determinación subjetiva, es decir, aparece configurada como el resultado de una *acción* (*Handlung*), que Hegel piensa como “la unidad plena, [...] lo concreto de lo bello artístico” (FA 1826, 135). En el drama se trata de lo que ocurre en torno a un individuo a partir de la acción que lleva a cabo y en la que él mismo se exterioriza. Como unidad de esta interioridad y esta exterioridad, el drama lleva a cabo una configuración poética de la realidad humana desde el punto de vista de la

⁶³ Martin Seel ha señalado que “[e]n contra de Hegel, habría que afirmar que el material primario de la literatura no es la representación, sino la palabra. El procedimiento primario de la literatura no es la reproducción de representaciones, sino más bien la organización individual de las palabras en función de puntos de vista sonoros, rítmicos y referentes a la transformación del sentido” (2010, 194). Respecto del valor del aparecer estético de la palabra en la poesía, señala que para Hegel “la poesía abandona el reino de las apariciones en pos del mundo de la imaginación sensible. Según este argumento, la sensualidad propia de las letras y de las palabras es muy marginal como para hallar cabida en la teoría literaria” (2010, 43). Sin embargo, en las *Lecciones de estética* se afirma que el “ductilísimo material” de la poesía es, en efecto, la palabra. Por otro lado, difícilmente puede sostenerse que Hegel piense en las obras poéticas simplemente como instancias que reproducen representaciones de la conciencia. Esto es más evidente en el caso de la poesía dramática, donde la palabra vuelve a recuperar su dimensión performativa al estar vinculada con aquello que las *Lecciones sobre estética* distinguen como “arte interpretativo”, cuyo principio “consiste en que recurre ciertamente a los gestos, a la acción, a la declamación, a la música, a la danza y a la escenografía, pero deja subsistir el discurso y su expresión poética como la potencia prevaleciente” (LE, 850). Así, afirma que “la poesía dramática se sirve por un lado de esas artes hermanas [arquitectura, escultura, pintura, música, mímica y danza, etc.] sólo como base y entorno sensibles sobre los que se erige en libre supremacía la palabra poética como el centro descollante del que propiamente hablando se trata” (LE, 847). No son las representaciones per se el centro de la poesía y lo que la distingue como tal, sino la elaboración artística de las palabras (mediante la fantasía o imaginación creadora) con el propósito de que permitan la intuición y el aparecer de esas representaciones no como algo abstracto o teórico sino como determinaciones de la praxis humana.

⁶⁴ También desde la filología se ha estudiado esta íntima relación entre el drama y las formas poéticas de la épica y la lírica, aunque no necesariamente en el sentido sistemático de una mediación entre ellas. Por ejemplo, Bruno Snell ha afirmado: “La lírica coral [*Chorlyrik*] y el drama se remontan, pues, a formas originarias [*Urformen*] muy afines, pero se diferencian esencialmente por la manera como se desarrollaron hasta convertirse en grandes formas literarias, es decir, por la manera como adoptaron los mitos de la poesía épica [*epischen Dichtung*]” (2007, 178. Traducción modificada.)

acción individual⁶⁵. Asimismo, mientras que en la épica ocurre que el poeta nos habla sobre sucesos que ya han acontecido, de modo que su canto es rememoración de los fundamentos éticos configurados en el mito, en el drama los acontecimientos son mostrados a través de la acción y el decir presentes del individuo actuante. El drama, entonces, aparece en primer lugar como la ejecución artística y efectivamente real de una acción, llevada a cabo por los actores en escena, y que, semejante al movimiento del espíritu, “al ser lo espiritual esencialmente actuante [*handelnd*]” (FA 1826, 129), estriba además en un “actuar *colisionante*” de los intereses individuales (LE, 836)⁶⁶. “El contenido universal [del drama], por tanto, es sobre todo la acción”, el material en que se lleva a intuición es el hombre mismo y la voz humana, “el cantor lírico concreto puesto en movimiento, en acción” (FA 1826, 517), que se dirige a otros mediante monólogos o diálogos en una escena que permite acudir también a la música, el canto y la danza, de modo que el drama tiene la posibilidad de aunar todas las artes (FA 1823, 429; FA 1828/29, 201ss).

Lo último lleva a señalar un punto importante en la interpretación de Hegel, referido a las condiciones que hacen posible la experiencia estética propia del arte dramático. Para Hegel, el drama no se agota en ser un “drama para la lectura” sino que se requiere su puesta en escena como una necesaria condición artística, pues con la sola lectura no se puede estimar el valor de una obra dramática, aun cuando esta haya sido la tendencia en la época

⁶⁵ Ambas ideas, que el drama, por una parte, constituye una unidad mediadora de la épica y la lírica y que, por otro lado, presenta la realidad como resultado de una acción, aparecen también en los manuscritos conservados de las lecciones de estética. Así, por ejemplo, en los apuntes de H. G. Hotho de las lecciones de 1823, se afirma: “El drama representa al espíritu, lo interno, no solamente como una condición, como un estado de ánimo; en vez de esto, el drama representa al espíritu como queriendo, como auto-determinando esencialmente, como poniendo un propósito por sí mismo y realizando este propósito. Por tanto, en este caso la interioridad de lo lírico es superada y la interioridad se objetiva a sí misma de acuerdo con el aspecto de lo épico; aunque aquí este aspecto no es solo casual, pues, en cambio, es un suceso llevado a cabo por el individuo” (FA 1823, 429). Por su parte, en los apuntes de Friedrich von Kehler de las lecciones de 1826 se afirma que en el drama nos encontramos con “la individualidad en acción: la individualidad lírica que se exterioriza de tal modo que la exterioridad no es acontecimiento [*Begebenheit*], sino algo querido, realizado mediante ella. Se trata, por tanto, de la comunidad [*die Gemeinde*] llevada, en cuanto agente, a existencia mundana” (FA 1826, 513). Finalmente, en los apuntes de Adolf Heinmann de las lecciones de 1828/29: “La poesía dramática es la forma final, pues es la totalidad de todas [las formas artísticas], la más perfecta, contiene la subjetividad lírica; un contenido extrínseco es concebido por el carácter y se refleja en él; es una reacción de la voluntad frente a la situación. Una determinación del ánimo pasa a la acción. [+] Lo lírico, lo interno, se realiza por medio del espíritu que quiere [*der wollende Geist*], y lo lírico pasa a la acción [*Handlung*] como en la épica, donde lo ocurrido [*das Geschehene*] no solo prevalece sino en relación con el carácter” (FA 1828/29, 200).

⁶⁶ En las *Lecciones de estética* se llega a afirmar que “la representación de la acción como un movimiento en sí total de acción, reacción y solución de su lucha, le pertenece sobre todo a la poesía [...] La acción es el desvelamiento más claro del individuo, de su actitud así como también de sus fines; lo que es el hombre en su fundamento más interno accede a la realidad efectiva solo a través de su actuar, y el actuar, debido a su origen espiritual, tampoco cobra su máxima claridad y determinación más que en la expresión espiritual, en el discurso” (LE, 160).

moderna o, al menos, todavía en época de Hegel (LE, 848; FA 1823, 429; FA 1828/29, 201)⁶⁷. Se trata de una tendencia que asume que la obra dramática tiene un valor intrínseco en función del argumento o fábula que la compone. Para Hegel, ciertamente, esta reducción del drama a su argumento hace posible para el mundo moderno que en los dramas griegos se encuentre todavía una satisfacción, ya que, según su testimonio, ya no eran representados en su época (FA 1826, 519). Sin embargo, Hegel insiste en que “el drama no es sólo compuesto, como el epos, para la representación interna, sino para la intuición inmediata” (LE, 836) y que, en ese sentido, lo que hace dramático al drama es “la acción y su vitalidad en movimiento” (LE, 849). En las lecciones de filosofía del arte de 1826, la posición que se toma a este respecto es más contundente: “Leyendo un drama, [nunca se llega] a tener una representación enteramente desarrollada, y estamos tan acostumbrados a lo abstracto de la lectura que es conforme a ella como estimamos el valor de una obra de arte tal” (FA 1826, 519)⁶⁸. Esta consideración crítica de la experiencia moderna del drama, mediada por una subjetividad estética que se ha abstraído del fenómeno dramático mismo reduciéndolo al ámbito de la representación, afirma por el contrario que “el sitio del drama es la escena”, que “el valor del drama como obra de arte se expone únicamente mediante la escena” (*idem*). En ese sentido, afirma asimismo que “[e]l hecho de que la tragedia griega no pueda mantenerse en escena no implica en absoluto que el drama no esté determinado para la escena y que su valor interno dependa de ello, que esté dirigido a aparecer [*auf der Bühne erscheinen*] en la escena y suscitar [allí] participación [de los espectadores]” (FA 1826, p. 521). El drama requiere para la exteriorización de sus contenidos e intuiciones éticas una puesta en movimiento del cuerpo y del carácter, de modo que en este arte, afirma Hegel, “lo decisivo es algo sensible, algo que admitimos porque lo estamos viendo”, pues “de lo que se trata es de si la manifestación exterior está correctamente trabajada, y éste valor solo se reconoce sobre el escenario” (*idem*). Para Hegel, entonces, esta dimensión performativa del drama resulta determinante para su valor artístico, dimensión que se encuentra mediada por condiciones históricas que afectan la relación entre la escena y la audiencia, así como su potencial transformador y revelador de la verdad del espíritu. Esto tiene singular

⁶⁷ Hegel afirma que esta tendencia en la composición dramática es una característica de los poetas modernos. También el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, está pensado sobre todo como un drama para la lectura. Su estreno teatral, en 1819, consistió en una selección de escenas. Solo en el año 2000, en la EXPO 2000 de Hanover, hubo una representación de la obra completa, dirigida por Peter Stein, que, con pausas, duró 21 horas.

⁶⁸ Esta tendencia moderna a reducir el fenómeno poético a la lectura, afecta también el acceso a la lírica antigua y su comprensión como un arte ligado a una fiesta pública. Así, por ejemplo, se observa que las odas de Píndaro “estaban destinadas esencialmente a la declamación mediante el canto. Nosotros estamos demasiado habituados a la lectura [de tales odas]; [el] centro es el recitador, etc. En el canto interviene el interés de la música. [Las odas de Píndaro al] guerrero olímpico [eran recitadas] al consejo público, [se trataba de una] fiesta poética, canto, música y baile” (FA 1826, 511).

importancia al momento de abordar la tragedia griega y las condiciones performativas de su puesta en escena, vinculadas a un *acontecimiento* festivo y religioso que involucraba la participación tanto de los actores en escena como del público espectador.

En las *Lecciones de estética*, se remarca la idea, ya presentada en la *Fenomenología* (FE, 426ss), de que la tragedia griega aparece en el contexto de un mundo politeísta, un mundo pleno de dioses que conforman el círculo de las potencias éticas de la vida humana, las cuales son de este modo el contenido verdadero de la acción trágica (LE, 855s). Este mundo corresponde según las lecciones a la “edad heroica”, una época que aparentemente se refiere al momento en que las tragedias griegas fueron compuestas así como, sobre todo, al previo mundo mítico al que hacen referencia (Silk & Stern 1983, 315), donde los héroes aparecen como individuos cuyo carácter ético, su *pathos*, encarna esas potencias éticas y universales, pero de modo tal que sus acciones son la unidad inseparable de deseo, fin y responsabilidad de la acción, pues en ellos (a diferencia del sujeto moral) no hay un carácter que distinga reflexivamente entre intenciones y consecuencias de la acción llevada a cabo. Así, afirma que la edad heroica es “una época en que el fundamento de las acciones lo constituye la virtud, la ἀρετή”, donde la “unidad inmediata entre lo sustancial y la individualidad de la inclinación, de los impulsos, del querer, está implícita, de modo que la individualidad se es a sí misma la ley, sin estar sometida a una ley, a un juicio y a un tribunal para sí subsistentes” (LE, 137)⁶⁹. Este es el mundo que presenta la tragedia, “la sustancia espiritual del querer y del consumir” que Hegel identifica con “lo ético”, entendido como “lo divino en su realidad mundana”⁷⁰; por esta razón, afirma que “el tema de la tragedia originaria propiamente dicho es lo divino [...] tal como interviene en el mundo, en la acción individual” —es decir, la tragedia elabora como tema la aparición real y conflictiva de la divinidad (el espíritu como universalidad que se particulariza en sí misma) en el orden ético: lo ético, como realidad mundana de lo divino, es aquí “lo sustancial cuyos aspectos tanto particulares como esenciales ofrecen el contenido motor de la acción verdaderamente humana” (LE, 856).

Ahora bien, al pasar a la acción individual, dichas potencias éticas aparecen enfrentadas y en exclusión recíproca, pues la acción busca imponer y hacer efectivo un

⁶⁹ Asimismo, en el pasaje correspondiente de las lecciones de 1826, se afirma que “de los héroes, de estos caracteres vitales, puede predicarse además la virtud, pero en el sentido del griego *areté*, no del romano *virtus* [...] La virtud de los héroes consiste en la unión de lo sustancial, de los fines esenciales, con la individualidad, siendo la individualidad ella misma la ley, sin que exista ley, juicio ni tribunal a los que ella se someta” (FA 1826, 139).

⁷⁰ Así también se afirma en las lecciones de estética de 1826: “Lo divino que accede a la realidad efectiva (aunque ahí se da una oposición, [una] escisión) es lo ético, la realidad efectiva espiritual (FA 1826, 527ss), la cual “debe llegar a imponer su derecho, a ser ético en su justicia eterna”, y es en esa medida que lo ético es “la determinación fundamental de la tragedia antigua” (FA 1826, 531).

derecho que, no obstante, es unilateral y suscita contra sí el *pathos* opuesto con el que, por tanto, entra en conflicto. Aquí radicaría “lo originariamente trágico”, que “consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*”, pero de un modo tal que el contenido verdadero y positivo de la acción, de su fin, solo puede cumplirse como “negación y *violación* de la otra potencia, igualmente legítima” (LE, 857). Sin embargo, para Hegel este tipo de oposición muestra también la necesidad de *superar* el conflicto generado por la acción. “Tan legítima como el fin y el carácter trágicos, tan necesaria como la colisión trágica, es también por consiguiente, en tercer lugar, la solución trágica de esta discordia”, a través de la cual “la justicia eterna se ejerce sobre los fines y los individuos de tal modo que restaura la sustancia y la unidad éticas con la destrucción de la individualidad perturbadora de su calma”. Así, finalmente, se afirma que “[l]o que por tanto se supera en el desenlace trágico es sólo la particularidad *unilateral*” (*ídem*). Unidad no perturbada o inmediata de las potencias éticas, conflicto de las mismas a través de la acción individual y reconciliación (*Versöhnung*) del conflicto ético son, según Hegel, los tres elementos sobre los que se constituye la tragedia griega.

Esta articulación entre la sustancia ética y la acción individual sobre la cual opera la tragedia griega, se corresponde en escena con la relación entre el coro y el héroe trágico, respectivamente (FA 1823, 431ss; FA 1826, 535ss; FA 1828/29, 204s). Al coro corresponde ser la figura de la conciencia simple que quiere la sustancia ética solo como algo no escindido, que no actúa sino que contempla con horror la discordia producida por la acción del héroe, aun cuando sepa estimar el coraje individual que la impulsa, y ante la cual no le queda más que contraponer lo único que sabe, esto es, “la idealidad sustancial de las potencias éticas” (LE, 865)⁷¹. El coro no ejerce ningún derecho contra la acción del héroe ni se involucra propiamente en ella sino que “solo emite su juicio teóricamente, advierte, compadece o invoca el derecho divino y las potencias internas que la fantasía se representa exteriormente como el círculo de los dioses gobernantes” (LE, 867). Ese *pathos* individual encarnado por el héroe, por otra parte, corresponde a individuos que, en sus decisiones y en las acciones con las que ejecutan fines éticos, “solo son lo que son, sin colisión en sí mismos, sin vacilante reconocimiento de otro *pathos*”, de modo que lo trágico consiste aquí en “la contraposición entre tales individuos legitimados para actuar” que se lleva a cabo en

⁷¹ Que el coro es la presentación de la sustancia ética sobre la cual tiene lugar la acción dramática, constituye una perspectiva histórica que resulta de primer orden en la lectura de Hegel, pero que, siendo también una generalización, no está exenta de problemas. Esa identificación entre coro y sustancia ética funciona, por ejemplo en *Edipo rey* y su coro de ancianos, pero ya no funciona si hablamos del coro de las *Euménides* de Esquilo, donde estas representan una de las partes en conflicto que presenta el drama, y no la quieta sustancia que simplemente observa con pavor la desgracia del héroe y del orden ético (Silk & Stern 1983, 316).

el contexto de la realidad humana efectiva, es decir, la “sustancia efectivamente real de la vida y la acción heroicas éticas mismas”, el pueblo que el coro encarna y presenta como una unidad ética simple que sirve como la “tierra fecunda” en la que tienen lugar las acciones de los héroes⁷². Así, el coro y el héroe actuante aparecen respectivamente como “la indivisa conciencia de lo divino” y como “la acción agónica pero que se presenta como fuerza y acto divinos”; en esa medida, constituyen los principales elementos que articulan la dinámica ética desplegada por la acción trágica (LE, 866).

Ahora bien, en cuanto se abstiene de participar de la acción (la cual era el elemento épico que ahora el drama representa en figuras y movimientos reales), el coro se expresa de forma lírica, lleva a ejecución el elemento propiamente musical de la representación trágica (LE, 850; FA 1826, 479; FA 1828/29, 204). “El contenido de las tragedias antiguas no es como el de nuestra ópera, sino perfecta tragedia y exposición operística [a través de] la música, el canto, el acompañamiento de instrumentos y la danza del coro” (FA 1826, 521)⁷³. No obstante, en cuanto al contenido, es decir, según las intuiciones éticas que expresa, el coro “conserva al mismo tiempo el carácter épico de universalidad sustancial”, lo cual acerca su poetizar lírico no a la oda sino al peán y al ditirambo, cantos corales dirigidos sobre todo a Apolo y Dionisos, respectivamente. Esto implica que la mediación dramática entre la épica y la lírica no se limita a la realización de la acción a cargo del actor que encarna al héroe, sino que tiene ya en el ámbito del coro una instancia propia y singular⁷⁴. Pero, asimismo, este carácter lírico del coro remite a la dimensión religiosa de la

⁷² Esta caracterización del coro problematiza la interpretación según la cual este sería una representación del pueblo, en un sentido político secular, en oposición a la nobleza aristocrática de los héroes, o una suerte de “espectador ideal”, como indicaba August Schlegel (Silk 1998, 200ss).

⁷³ Al hacer énfasis sobre su dimensión performativa, Hegel reconoce el papel de la música en la tragedia, pero le da un lugar subordinado respecto de la importancia que tiene la palabra para el despliegue de los contenidos éticos y espirituales que la tragedia elabora. “Ya la tragedia antigua era musical, pero en ella la música no alcanzó todavía preeminencia alguna, pues en obras propiamente hablando poéticas la primacía debe quedar para la expresión verbal y el desarrollo poético de las representaciones y los sentimientos, y la música, cuyo desarrollo armónico y melódico no había alcanzado todavía entre los antiguos el grado de la posterior época cristiana, sólo podía servir principalmente para realzar vivamente por el lado rítmico la resonancia musical de las palabras poéticas y hacerla más accesible para el sentimiento” (LE, 688). También en las *Lecciones de estética* se afirma que “los antiguos le añadían a la declamación el acompañamiento musical, bien para subrayar el ritmo, bien para una expresión de las palabras más rica en modulaciones aunque aquéllas seguían siendo lo prevaleciente. Pero si el diálogo era verosímelmente hablado o sólo ligeramente acompañado, los coros en cambio declamaban de modo lírico-musical. El canto podía hacer más comprensible el significado de las palabras de las estrofas corales mediante una acentuación más aguda; si no, yo al menos no sé cómo podían los griegos entender los coros de Esquilo y de Sófocles” (LE, 850). La música, en ese sentido, afecta la receptividad del público hacia la obra, afecta su disposición anímica para lograr la visión de los contenidos éticos que presenta la tragedia.

⁷⁴ Al respecto, en las *Lecciones de estética* se llega a afirmar que “el canto coral, frente a los caracteres individuales y a su discordia interna y externa, expresa las actitudes y los sentimientos generales de un modo que se aproxima ora a la sustancialidad de enunciados épicos, ora al impulso lírico” (LE, 841).

tragedia, que determina su origen y que le sirve de fundamento artístico en cuanto el coro aparece así como el “escenario espiritual” del acontecimiento dramático. Esta determinación religiosa que el coro mantiene en escena fundamenta asimismo la diferencia *histórica* entre la tragedia antigua y la moderna como formas artísticas.

En el contexto de estas consideraciones sobre el coro se encuentra una de las pocas referencias a la fiesta como dimensión performativa de las tragedias griegas:

Es a este respecto un enfoque de todo punto falso considerar el coro como un séquito contingente y un mero vestigio de la época de nacimiento del drama griego. Ha en efecto de derivarse su *origen exterior* de la coyuntura de que *en las fiestas de Baco el canto del coro constituía, por lo que al arte se refiere, lo principal*, hasta que luego apareció para interrumpirlo un narrador cuyo relato se transformó y elevó finalmente a las figuras efectivamente reales de la acción dramática [...] (LE, 867. *Cursivas propias*).

En este pasaje Hegel no solo afirma que, entre los griegos, la tragedia acontecía en festivales religiosos en honor de Baco o Dionisos, sino que es este el motivo del cual deriva su origen. Más aún, afirma que esta dimensión cultural propia de su origen es algo que la tragedia mantiene en la figura del coro: el origen religioso-ritual del drama trágico se devela en los cantos corales. La introducción de un “narrador” o primer actor (cuyo responsable habría sido Tespis, el legendario y supuesto primer trágico, de quien no conocemos ninguna tragedia) implicaría, en el plano performativo, tanto una primera innovación artística como un primer distanciamiento de la matriz cultural de la tragedia, hasta que, con la introducción de un segundo actor (a cargo de Esquilo, hasta donde se sabe), el elemento dialógico de la composición trágica va cobrando principal interés. Pero el coro va transformándose también. Según Hegel, “se desarrolló cada vez más bella y mesuradamente sólo porque formaba esencialmente parte de la acción dramática misma” (LE, 867); con ello quiere decir que el desarrollo del coro y sus variaciones serían mediados (y exigidos por) los fines artísticos y estéticos de la representación dramática.

En efecto, parece que para Hegel el desarrollo del coro hacia el siglo V, impulsado por la autonomía que la tragedia va ganando como género poético, desde su institucionalización en Atenas como evento público, va tomando una progresiva y considerable distancia respecto de sus orígenes culturales. Por esta razón, afirma que “el coro no se conservó en el período de florecimiento de la tragedia [es decir, en el siglo V] sólo para honrar este momento de la fiesta religiosa y del culto a Baco” (LE, 867). Pero lo que debe notarse sobre todo es el papel asignado por Hegel al coro, tanto según sus inicios en el culto a Dionisos como en sus formatos más tardíos, pues lo presenta realizando una actividad comunitaria ligada a un culto sagrado que mediatiza sensiblemente —esto es, a

través de la estimulación e intensificación del sentimiento y la emoción— el desarrollo de la acción dramática, lo cual se logra mediante su presencia en la sucesión de eventos en el escenario y por su capacidad de vincular estos acontecimientos con el público, a través de cantos, danzas, súplicas, etc. El coro, entonces, realiza las acciones que vinculan la representación de la tragedia con el contexto de la fiesta pública en que se llevaba a cabo. La función del coro en la tragedia es hacer posible para el público la visión de la contradicción inmanente a la teología de la eticidad griega (Billings 2013, 333ss); de este modo, hace posible que los espectadores alcancen una perspectiva nueva y “más alta” para tomar conciencia de su realidad ética: el coro es la mediación por la que se accede estéticamente a la experiencia dialéctica del conflicto que se sigue de la acción y que disuelve la perspectiva inmediata e ingenua con que se concibe la unidad del *éthos* (FA 1828/29, 204). En ese sentido, el coro es la mediación estética por la cual se abre la posibilidad de ir más allá de la teología primitiva (al mostrar su incoherencia), más allá de la conciencia ética de lo que Hegel llama “la edad heroica”. Tal es para Hegel la importancia del coro en la ejecución del drama trágico antiguo que afirma que “la decadencia de la tragedia se patentiza principalmente también en el deterioro de los coros” (LE, 867) —es decir, una vez que su presencia pasa a un segundo plano, concentrándose el interés en los diálogos entre personajes o en la composición del argumento, como ocurre ya en la *Poética* de Aristóteles.

2.3.2. La fiesta del dios: La tragedia y el culto griego en las lecciones sobre filosofía de la religión

La dimensión performativa de la tragedia griega tiene sus desarrollos en el contexto de fiestas religiosas de origen ritual, destinadas al culto de los dioses. Según las lecciones sobre filosofía de la religión, para Hegel la tragedia es un arte que todavía forma parte del culto de la religión griega y que tenía lugar en el contexto de estas fiestas⁷⁵. La atención sobre esta dimensión permite comprender mejor qué es lo que hacía y significaba la tragedia como acontecimiento *artístico* en aquel mundo antiguo de los griegos. Es decir, atendiendo a dicha dimensión performativa y al contexto de su realización, se accede al carácter propiamente

⁷⁵ Las fuentes de Hegel para el conocimiento de las fiestas religiosas de la antigüedad, además de las fuentes clásicas, serían *Die Feste von Hellas historisch-philosophisch bearbeitet und zum erstenmal nach ihrem Sinn und Zweck erläutert* (dos tomos, Berlín, 1802), de Martin Gottfried Herrmann, y *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (Leipzig, 1810-1812, primera edición; 1821, segunda edición), de Friedrich Creuzer (véase la nota del editor en LFR II, 567, nota 79:398).

histórico de la tragedia como praxis artística, se muestra qué cosa era la tragedia como arte⁷⁶.

Esta dimensión religiosa de la tragedia griega ha sido referida por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, como ha sido indicado, pero el tema se encuentra mejor desarrollado en algunas de sus lecciones como catedrático en la Universidad de Berlín. Según los apuntes de Friedrich von Kehler de las lecciones de estética de 1826, Hegel habría afirmado lo siguiente: «En el arte, lo divino es llevado a representación sensible; sobre todo en la tragedia. Pero en los griegos de modo distinto a nosotros; en la religión [griega] no hay ninguna instrucción, la enseñanza suprema estaba en las fiestas, en el drama» (FA 1826, 531). Es de notar aquí la articulación entre arte y religión, la idea según la cual el arte elabora y presenta contenidos religiosos, pues recoge la idea desarrollada en la *Fenomenología* con el concepto de *Kunstreligion*. Que lo divino sea llevado a representación sensible quiere decir que el arte, y sobre todo la tragedia, es para Hegel una actividad mediante la cual el espíritu adquiere un saber sobre sí, una intuición sobre sus intereses más altos. Como ya se ha explicado, el arte es para Hegel revelación de lo divino en el sentido de que consiste en una praxis cuyo propósito es proveer a los seres humanos de una autoconciencia histórica (Domínguez 2011, 142), esto es, de un saber sobre los principios y valores últimos que sostienen su acción y su organización social, los cuales son subsumidos por Hegel bajo la idea de la libertad y presentados como las potencias verdaderas y éticas que articulan el mundo de los seres humanos. Esta idea articula su filosofía de la historia así como el sentido que el arte posee para Hegel como figura del espíritu absoluto, según lo desarrollado en el capítulo uno. Pero a partir de esta idea sobre el arte Hegel indica, además, que las tragedias antiguas se llevaban a cabo en fiestas. ¿Qué clase de fiestas?

La tragedia griega tiene un origen religioso, arraigado en prácticas y tradiciones agrarias⁷⁷. En las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Hegel se refiere a estos orígenes de la tragedia griega al compararlas con las fiestas campesinas de la antigua Roma,

⁷⁶ No obstante, como ha señalado Jean-Pierre Vernant, no es suficiente con remitir a los orígenes rituales de la tragedia para comprender qué es lo que la distingue como una forma artística y cuáles son las innovaciones que introduce en el contexto de las fiestas y festivales religiosos, en las artes, las instituciones sociales y la psicología humana (2002, 17ss). En efecto, la forma artística de la tragedia no puede ser reducida a una novedosa reproducción de un rito. No obstante, si en este capítulo buscamos destacar la dimensión performativa de la tragedia vinculándola con algunos aspectos de sus orígenes rituales, ello es así en cuanto permite aclarar mejor la relación que Hegel establece entre arte y religión a propósito de la tragedia, relación que determina su capacidad (en cuanto figura del espíritu absoluto) para hacer presentes los intereses más altos del espíritu en el contexto del mundo griego (como *Kunstreligion*).

⁷⁷ “De los rituales agrarios, de los que en una primera fase nació la lírica literaria, nace en esta segunda, el teatro, primero que nada la tragedia, no sin apoyo, desde luego, en la lírica literaria y la épica” (Rodríguez Adrados 1972, 468).

entendidas como una celebración de las divinidades y, en ese sentido, como una manifestación de su religión. Mientras que entre los romanos las fiestas y los juegos habrían sido, según Hegel, la ocasión de un derroche de excentricidades y atrocidades, entre los griegos tales acontecimientos tenían el significado de una celebración imbuida de un sentido ético y espiritual, pues eran para Hegel una manifestación del interés con que los griegos se concebían a sí mismos como seres libres⁷⁸. En ese sentido, afirma que el interés de estas fiestas “consistía en revelar la libertad [...] Aquellos juegos y artes [...] se convirtieron en un asunto nacional y formaron pronto un lazo entre toda la nación; [los certámenes] fueron uno de los pocos lazos comunes que mantenían unidos a los griegos» (LFHU, 433).

En el contexto de estos acontecimientos religiosos, que manifiestan aún importantes elementos de sus orígenes rituales (Zimmermann 2012, 12ss; Burkert 2013, 22ss), se habrían gestado las primeras formas del drama griego. Para Hegel también es el caso que en la religión griega las formas dramáticas, así como las prácticas artísticas en general, están vinculadas originalmente al culto religioso. Se trata de una comprensión del desarrollo del drama trágico que no carece de asidero histórico. Antes del siglo V puede encontrarse entre los griegos una suerte de drama comunitario de carácter religioso que se propone una renovación de la vida humana. Según Bernhard Zimmermann, «[e]n el rito, en la representación dramática [realizados en honor de Dionisos, durante la primavera, «para invocar el regreso de la vegetación o para celebrarlo»], se suaviza el conflicto, a menudo mediante la danza y el canto. Frecuentemente culmina la fiesta en una comida común, como

⁷⁸ “Estas fiestas, que se refieren a la vida campesina y se han conservado desde los tiempos más remotos, constituyen el único lado atrayente en la religión de los romanos [...] Entre los griegos el arte de la tragedia tuvo su origen en estas mismas diversiones [...] Las fiestas eleusinas de los griegos suministraban al sentimiento y al espíritu grandes verdades sobre la vida ética y divina. Las fiestas romanas se desenvolvían, en cambio, de un modo más exterior y eran consideradas las más de las veces como algo al servicio de la pompa visual [...] Los leones, los negros y los gladiadores reemplazaban entre los romanos a las tragedias, entre las cuales el espíritu griego representaba los grandes antagonismos de las potencias morales” (LFHU, 513ss.). La relación entre el drama trágico y las fiestas eleusinas es históricamente problemática, si no de entrada falsa. En las fiestas eleusinas, cuyo contenido ha sido objeto de incansable debate (la única representación original conocida de los misterios eleusinos es la tablilla de Ninnío, del 370 a. C. aproximadamente), no se representaban tragedias, pues no consistían en un espectáculo público sino en un rito de iniciación; en todo caso, es posible que, en los recintos del τελεστήριον, donde se llevaba a cabo, se haya dedicado una parte de la celebración a realizar dramas de carácter mimético-ritual (como parte de los *drómena*), de mayor arcaísmo y sentido religioso, que representaban el mito de Deméter y Perséfone, acompañados de música, canto y danza, y que, según testimonio de Plutarco, consistían en participar de un acto de purificación mediante el sometimiento a un padecimiento físico y anímico (Cosmopoulos 2015, 22ss; Eliade 1999, 376). Sin embargo, esta ambigua relación entre las fiestas eleusinas y los dramas importa porque permite ensayar una analogía en cuanto al tipo de experiencia que hacen posible: la experiencia psicológica y extática, patológica, de una excitación desgarradora que, sin embargo, en el caso del drama trágico, ya está mediada (y en espacio *público*) por intereses más artísticos y políticos que culturales. Véanse también las notas 37 y 40 del presente capítulo.

expresión de reconciliación y restauración del orden, o de salvación de la comunidad» (2012, 12ss). Más adelante se desarrolla un «drama ritual», en momentos de una mayor diferenciación social, con el surgimiento de sacerdotes que desempeñan funciones jerarquizadas en el culto, lo cual abre a su vez una distancia entre los actores y la comunidad, como público espectador. Estas representaciones dramáticas tenían lugar en épocas de siembra y cosecha anuales, tratándose de momentos que definen la vida del hombre⁷⁹. Al estar, además, vinculada a un espacio sagrado (τέμενος), esta forma dramática requería inauguración y solemnidad, con lo cual la fiesta se destaca institucionalmente (*ídem*).

Ahora bien, la tragedia sobre la que se basa la interpretación de Hegel, por supuesto, es la que conocemos como tragedia ática, es decir, aquella que coincide con el florecimiento político de Atenas desde finales del siglo VI y durante el siglo V a. C.⁸⁰ Estamos hablando de las tragedias que componen el canon clásico⁸¹, las de Esquilo, Sófocles, Eurípides, y que aún mantienen un rasgo religioso muy marcado en cuanto se realizaban a propósito del culto al dios Dionisos. En efecto, en Atenas, estas tragedias solo se representaban en fiestas como las Dionisias Urbanas o las Leneas. Como señala Jacqueline de Romilly, «la representación [trágica] misma estaba intercalada en un conjunto eminentemente religioso, e iba acompañada de procesiones y sacrificios» (2011, 16); más aún, como indica Bernhard Zimmermann, los dramas trágicos eran presentados como ofrendas espirituales dedicadas al dios por los ciudadanos reunidos, razón por la cual eran puestas en escena una sola vez en la celebración de las fiestas de Atenas (2012, 8 y 34s). En relación con este contexto religioso, la tragedia podría ser entendida como una praxis cultural; sin embargo, esto no impide que la tragedia ática vaya adquiriendo progresivamente una marcada autonomía frente a la rigidez de la acción ritual para explorar y desarrollar las posibilidades de tratamiento artístico del mito (Snell 2007, 184ss; Zimmermann 2012, 97ss). La tragedia ha hecho incluso una presentación inversa, pervertida, de los rituales en que se encarna el mito

⁷⁹ Cabe resaltar que según las lecciones sobre filosofía de la religión de 1827, Hegel habría considerado la agricultura como una potencia espiritual reconocida en el culto de la religión griega, es decir, como una de las “potencias universales de la vida ética” (LFR II, 468) a las que se rinde culto en las fiestas religiosas (como en los misterios eleusinos). A esas “fuerzas y productividades de la naturaleza” que “son además esencialidades espirituales”, corresponden Dionisos o Baco y Démeter, presentados aquí como “deidades místicas” (LFR II, 485).

⁸⁰ Este momento de la tragedia —que tiene su punto inicial con la puesta en escena de *Los persas* de Esquilo, la primera tragedia que se conserva, en el año 472 a. C. — se encuentra ya bastante lejos de sus orígenes religiosos. Se tiene conocimiento de que la primera tragedia representada en el festival de las Dionisias es del 534 a. C. —es decir, hay una diferencia de 62 años entre el origen institucional de la tragedia como fiesta pública ateniense y la primera tragedia de la que tenemos información, años en los cuales las representaciones dramáticas han ido pasando por variaciones y transformaciones de tipo escénico e ideológico cuya secuencia a duras penas podemos concebir.

⁸¹ En las *Lecciones sobre estética* Hegel se refiere a esta época de la tragedia con expresiones como “la excelsa tragedia de los antiguos” (LE, 415) o “la alta tragedia de los antiguos” (LE, 418).

para distanciarse de su carácter restaurador (Seaford 1994). No obstante, en medio de esta libertad artística para elaborar sus contenidos, en los temas e historias míticas que la tragedia muestra ante el ojo público se encuentra siempre una presencia de lo sagrado (Schadewaldt 1981, 38ss).

En los textos editados y publicados de las *Lecciones sobre filosofía de la religión* pueden encontrarse algunas afirmaciones que vinculan la tragedia griega con el culto sagrado, con lo cual se destaca el marco religioso que Hegel toma en consideración para comprender el lugar y la función de la tragedia en el mundo antiguo. Las fiestas de la ciudad son acontecimientos realizados para el culto divino. En el contexto de su filosofía de la religión, Hegel desarrolla el culto como un momento determinante de la exposición de la religión griega o “religión de la belleza”, mediante el cual se efectúa la relación entre el hombre y la divinidad. Así, en el manuscrito de 1821 para las lecciones sobre filosofía de la religión, Hegel afirma que “[l]a belleza es el centro de este culto”, con el que “se ha penetrado en el dominio del espíritu”, ya que mediante el culto “el espíritu seguro de sí mismo se encuentra familiarizado con todos los fenómenos particulares, con las particulares potencias y objetos de la naturaleza y del espíritu”, de modo que este se revela para el ser humano como “lo espiritual corporificado, inmediatamente presente” en la misma medida que dichos fenómenos y objetos particulares aparecen como “lo corporal espiritualizado”. Así, para Hegel el culto religioso es una práctica por la que la realidad deja de ser algo extraño para el espíritu; por el contrario, como espíritu concreto de un pueblo, este se encuentra a sí mismo y se regocija en cada uno de los fenómenos de la realidad natural y espiritual. En ese sentido, afirma que “[e]l culto [es] una seriedad en el juego, un juego en serio —una seriedad alegre” (LFR II, 67). Según los apuntes de las lecciones de 1824, el culto es “la relación por la cual la exterioridad del dios representado o su objetividad respecto de la conciencia subjetiva son superadas, la identidad de ambos se realiza y la autoconciencia llega a ser consciente de que en ella inhabita lo divino” (LFR II, 334). Finalmente, en las lecciones de 1827 se afirma que «el culto consiste en que la conciencia empírica se eleva y se da a sí misma el sentimiento de que lo divino inhabita en ella y que ella está unida a lo divino» (LFR II, 483).

En el manuscrito de 1821, Hegel afirma que “el culto es la acción y el acto de tomar conciencia [...] Religión [significa aquí] solamente objetivar, una mera forma de la conciencia [...] [aquí el culto aparece] como conciencia de esta unidad en cuanto UNIDAD CON POTENCIAS UNIVERSALES o como conciencia de ELEVARLAS del goce [...] de convertirlas en OBJETIVIDAD TEÓRICA” (*sic*). Sin embargo, aunque el culto supone una conciencia de la unidad con las potencias éticas al volverlas objeto de la actividad teórica,

esto no significa que dichas potencias sean producto del pensamiento abstracto o que la comprensión cultural de estas potencias pudiera reducirse a una serie de proposiciones lógicas y conceptos. “Esta objetividad teórica es obra de la **fantasía** y no del pensar abstracto” (LFR II, 69s); en ese sentido, Hegel afirma lo siguiente:

Por eso este culto es, en parte, la poesía, la fantasía pensante, que piensa y que destaca las esencialidades universales, que las coloca delante de sí para intuir las [...], las engendra, las reviste, las eleva a la autonomía. Por una parte, en la medida en que estas potencias se fragmentan al infinito [...] y, por otra parte, dado que la figura humana sensible y espiritual es aquello en lo cual debe ser expuesto el ideal, esta exposición es inagotable y debe siempre continuarse y renovarse porque la religiosidad misma es esta transición permanente del ser-ahí empírico a lo ideal (LFR II, 72s).

La cita reafirma la idea de que, en el mundo griego, las prácticas artísticas están ligadas a un culto mediante el cual las potencias éticas universales son reconocidas y elevadas mediante la fantasía. Habiendo una amplia variedad de prácticas artísticas, Hegel considera que son varios los grados y las configuraciones artísticas mediante las que se lleva a cabo dicho reconocimiento de lo ético; sin embargo, afirma que “la suprema <la exposición detallada y movida de estas potencias> es su intuición en la tragedia y en la comedia”. De esta manera, se observa que también en el contexto del culto, Hegel considera que el drama griego es la forma más elevada de arte —más aun, es este contexto cultural lo que explica el alto valor espiritual que Hegel atribuye al drama antiguo, concebido así como un “espectáculo de la vida divina” (LFR II, 74s).

Las fiestas hacían posible la intuición de la vida divina a través del entusiasmo y del arrebató entre quienes participaban en ellas, y la representación de tragedias en el contexto de estas fiestas sagradas habría tenido, según Hegel, este propósito (LFR II, 79). En efecto, la ocasión de la fiesta genera una estimulación de los sentidos y de la imaginación mediante la participación en actos que celebran y conmemoran un conjunto de tradiciones que reafirman la pertenencia y el vínculo de los participantes como miembros de una comunidad. En el caso del drama trágico, el contexto cultural hizo posible una embriaguez de los sentidos mediante cantos y danzas que eran ejecutados por el coro. Esta condición extática es de resaltar, pues se corresponde, como se indica también en las *Lecciones de estética* (LE, 866s), con el culto en honor de Baco o Dionisos, quien “[es el] vino, pero [también] el entusiasmo místico” (LFR II, 53).

Hegel presenta a Dionisos como una divinidad vinculada con la fertilidad, implicando en ello el sentido de ser una potencia renovadora y cíclica de la vida⁸², pero también con el entusiasmo creador —así, en las *Lecciones de estética* se afirma que “la inspiración, que todavía comporta un elemento de lo natural, el poder inspirador natural del vino, los juegos, las representaciones dramáticas, etc., son atribuidos a Dionisos” (LE, 360). Entiende el culto a Dionisos, asimismo, según lo que afirma sobre el culto griego en general: que en él, como acto de la vida, se inserta un «goce teórico y artístico, idealizado por el sentido, una libertad y espiritualidad en la vida cotidiana e inmediata, una poesía continua de la vida». Este culto se vincula así con un «goce ideal y artístico» que se alcanza « [en] la acción artística, [la] pompa, [la] procesión del dios, [así como en los] servicios, danzas y atavíos por parte de la comunidad». De acuerdo con estas observaciones, Hegel vincula el culto a Dionisos, así como el culto a las divinidades griegas en general, con el desarrollo de prácticas artísticas ligadas a un contexto religioso y festivo⁸³. En este sentido, para Hegel el drama constituía una práctica artística en la que el reconocimiento de las potencias divinas como potencias reales es elaborado y mantenido en la fantasía y en la imaginación: así, considera que la tragedia y la comedia “presentaron en ejemplos concretos la eficiencia y el poder de estas potencias, su COLISIÓN y su lucha recíproca y el final, su legitimación absolutamente única e IGUAL, en la cual el culto unilateral, la valoración unilateral de una potencia acarrea desgracias» (LFR II, 74s).

En el culto, los individuos reconocen y veneran a los dioses como potencias absolutas, como potencias espirituales elevadas por encima de toda contingencia. En ese sentido, como se afirma en las lecciones de 1824:

[E]l culto a estas potencias substanciales, esencialmente éticas y espirituales es, nuevamente, el reconocimiento de estas esencialidades del mundo espiritual y natural, el hacerlas representables en alabanzas, fiestas, triunfos, espectáculos, dramas, cánticos, etc., de los que forma parte el arte. Con ello se demuestra el respeto a estos dioses; éste consiste sobre todo en las fiestas antedichas, en los juegos; los dioses son honrados de esta manera. (LFR II, 339)

⁸² En las lecciones sobre filosofía del arte de 1826, Hegel presenta a Dionisos como una representación de la fuerza vital productiva y procreadora de la naturaleza, venerada tanto en las antiguas religiones orientales como en la religión griega. Así, afirma: “La fuerza procreadora se representa bien como falo, o como lingam. En Egipto, a menudo se ha hallado en los templos un pequeño pabellón destinado al falo, que también se ha encontrado. Melampo llevó el culto místico de Dioniso a Grecia, donde aparece igualmente una procesión en la que se porta al falo” (FA 1826, 381s).

⁸³ En *Filosofía real*, el arte en general aparece como un aparecer extático de la verdad (que, sin embargo, Hegel ya critica en favor de la claridad del concepto), un aparecer sensible e intuitivo para el cual Hegel utiliza la imagen del delirio dionisiaco: “El arte produce el mundo en el Espíritu y para la intuición. Es el Baco de la India; no el claro Espíritu que se sabe sino el *Espíritu en trance* [begeistert], que se envuelve en la sensación y la imagen, bajo ella oculto el horror” (FR, 227).

Cabe resaltar aquí la vinculación del arte con una praxis religiosa que vincula al ser humano con lo divino. En efecto, para Hegel, lo divino no es aquí concebido en contraposición al mundo humano, como una realidad ajena a los acontecimientos mediante los cuales el hombre configura su mundo y se concibe a sí mismo; por el contrario, « [e]stas potencias son a la vez lo ético propio del hombre, lo racional de la libertad, las determinaciones éticas del hombre, sus derechos presentes y vigentes, su espíritu propio y no una substancialidad y esencialidad exteriores» (LFR II, 483s). La participación en el culto hace posible la asimilación de este saber espiritual, con el cual se logra «hacer presente al dios en sí mismo y por sí mismo»; de igual manera, Hegel afirma que «en sus fiestas el hombre muestra su excelencia, muestra lo mejor de sí mismo, tanto lo que tiene como aquello que ha sido capaz de hacer de sí mismo», y en la dedicación a este acto de conmemoración y renovación de la vida, en la que los individuos hacen gala de sus riquezas y de sus destrezas en honor del dios, el hombre «se expone a sí mismo y así goza esta aparición de Dios en el individuo mismo» (LFR II, 339).

Este reconocimiento de las potencias éticas se lleva a cabo en el culto a través del sacrificio. El sacrificio implica abandonar algo, privarse de ello y entregarlo⁸⁴. Hegel observa que en el caso del culto griego el sacrificio es un acto del cual, a la vez, se obtiene un goce. Por ejemplo, se ofrece vino o carne a la divinidad (una ofrenda que Hegel entiende como una “entrega inútil”, en el sentido de que no se propone como fin la utilidad o algún propósito o beneficio egoísta), pero este sacrificio es, a la vez, el goce mismo para quienes lo llevan a cabo. “Comer significa sacrificar y sacrificar significa comer uno mismo. Así en todo acto de la vida se inserta este sentido superior y este goce [...] un goce teórico y artístico, idealizado por el sentido, una libertad y espiritualidad en la vida cotidiana e inmediata, una poesía continua de la vida” (LFR II, 74). En efecto, el goce que los seres humanos obtienen de estos sacrificios u ofrendas al dios está íntimamente ligado a una serie de prácticas artísticas que configuran la realización del culto. Más aún, puede decirse que, según Hegel, en el caso de la religión griega (que la *Fenomenología* exponía como una *Kunstreligion* o religión del arte) las prácticas artísticas adquieren en el contexto del culto su significado espiritual y verdadero.

Estas referencias muestran que el contexto cultural en el que se enmarcaban las representaciones de tragedias no constituye un elemento incidental que pueda despacharse sin más. Se trata, por el contrario, de un elemento constitutivo de las representaciones

⁸⁴ En la *Fenomenología* ya afirmaba Hegel que: “La acción del culto mismo, comienza, pues, con la pura entrega de una posesión que el propietario aparentemente olvida como algo totalmente inútil para él o deja que se volatilice en humo” (FE, 416).

trágicas y de la manera como su audiencia pudo haberles atribuido un sentido (Sourvinou-Inwood 2005, 7ss). Esta dimensión religiosa, además, incluso está presente en el argumento mismo de muchas tragedias (Seaford 2018, 210ss; Jameson 2014, 88ss). De allí la presencia o la evocación (cuyo sentido y propósito va desplazándose de lo ritual a lo artístico en el desarrollo de la tragedia que va de Esquilo a Eurípides) de antiguos rituales en *Agamenón* (vv. 85ss; 855ss; 1055ss) o al inicio de las *Coéforas* de Esquilo (vv. 22ss), en la *Antígona* de Sófocles (que hace referencia a la cuestión, aún polémica para la audiencia del siglo V, de la ejecución de un entierro a cargo de una mujer, así como a la prohibición del entierro para quienes hubieran traicionado a la *polis*) o en las *Bacantes* de Eurípides, que se refiere al *σπαραγμός* (*sparagmós*), un ritual de descuartizamiento que conmemora a Dionisos⁸⁵. La articulación de las tragedias sobre elementos rituales (sacrificios, cantos, plegarias, epifanías, danzas) y el contexto de su ejecución, los festivales en honor de Dionisos, muestran el íntimo carácter religioso de la tragedia griega⁸⁶.

Las fiestas en honor de Dionisos en las que se representaban las tragedias eran asimismo una fiesta nacional, un espectáculo que tenía el sentido de una manifestación de la *polis*; en la fiesta «la ciudad se hace teatro» (Vernant & Vidal-Naquet 2002, 27; Segal 2000, 239). La tragedia es, así, un espacio de constitución de la vida pública y sus «más altos intereses», como diría Hegel, un espacio en el cual la *polis* se pone ante sus propios ojos («teatro», del griego θέατρον, quiere decir, precisamente, «lugar para contemplar»). El drama trágico, así, constituye una praxis que reflexiona sobre la forma de vida de la *polis*, bajo la novedad de la política democrática no hace mucho instaurada y en pleno desarrollo. La tragedia aparece así como la experiencia estética de una transición histórica (Menke 2011, 188ss; Vernant & Vidal-Naquet 2002, 17).

Son estos aspectos religiosos y cívicos sobre los que se estructuran los festivales dramáticos los que median la revelación y asimilación de los contenidos espirituales elaborados por la tragedia griega. La fiesta es el espacio en que se toma conciencia de la relación del hombre con el conjunto de prácticas religiosas que configuran su *éthos*, su vida como miembro de la *polis*. En la celebración del dios, afirma Hegel, los hombres se celebran a sí mismos –en el culto así concebido, el hombre muestra y obtiene una consideración de

⁸⁵ También puede considerarse el *Áyax* de Sófocles, donde el héroe, además de dar indicaciones sobre cómo ha de ser enterrado (vv. 572ss.), realiza invocaciones a los dioses para que limpien su acto suicida (vv. 825ss.).

⁸⁶ Al respecto, Zimmermann señala que «[e]l hecho de que tanto el “drama”, en cuanto que concepto que engloba los géneros tragedia, comedia y drama satírico, como el concepto ritual de “*drómēna*” [que se refiere a la «realización de actividades litúrgicas que en parte reproducían de forma mimético-dramática la doctrina o los mitos»] procedan del mismo verbo *drân*, “actuar”, indica ya en el plano léxico la estrecha relación entre actividad ritual y pieza de teatro» (2017, 14).

sí como ser libre. «La libertad constituye la serenidad de este culto. En el culto se rinde honor al dios, pero esta veneración del dios se convierte en veneración propia del hombre mismo que hace valer en sí mismo la conciencia de su relación afirmativa y de su unidad con los dioses. El hombre festeja ahí su propia gloria» (LFR II, 484). Desde esta perspectiva, la tragedia aparece como una acción de la comunidad (*Gemeinde*) (FA 1826, 513), pues congrega a la ciudad, que se inserta en un conjunto de celebraciones que abren un espacio singular para la comprensión que el hombre tiene de sí mismo, así como del modo históricamente singular en que ordena su mundo y orienta su acción. La tragedia aparece, así, como una praxis reflexiva, y es solo en este sentido que, para Hegel, la tragedia, como arte dramático, puede ser considerada como la forma más desarrollada del arte (LE, 831), porque su ejecución lleva a cabo un acontecimiento en el que se actualiza una autoconciencia histórica, haciendo visibles los intereses más altos del espíritu en la forma más desarrollada que, en la consideración de Hegel, le ha sido posible al arte. En la tragedia griega se encuentra la forma real y más concreta de aquello que Hegel presenta bajo el concepto de religión del arte, pues es la forma artística por excelencia en la que el espíritu obtiene un saber sobre sí mismo.

La fiesta es la dimensión performativa que permite a la tragedia revelar estéticamente las potencias éticas que gobiernan la vida. Solo participando de la fiesta se accede a las intuiciones que presenta la tragedia. Aquí el arte no es la imitación de una acción sino fundamentalmente la participación en un acto comunitario mediante el cual, a través de la estimulación sensorial, se revelan a la intuición los poderes éticos que articulan la vida humana como una realidad espiritual. La dimensión performativa de la tragedia muestra que para Hegel el arte consiste en una praxis, cuyo sentido, sin embargo, está afectado por las condiciones históricas en que las artes hacen su aparición.

CAPÍTULO III

DEL ARTE A LA HISTORIA: LA TRAGEDIA GRIEGA EN LA PERSPECTIVA DEL ESPÍRITU

Habiendo desarrollado los lineamientos principales de la interpretación hegeliana de la tragedia griega, hay que ver ahora cómo se articulan arte e historia en la tragedia según la filosofía de Hegel. Esta relación, presentada según la pauta del concepto de espíritu, se presenta como una cuestión de carácter doble.

En primer lugar, ¿de qué manera la tragedia presenta dicha relación en el contexto del mundo griego? En la filosofía de Hegel, según la *Fenomenología*, a este mundo le corresponde el arte como religión del arte o, como se afirma en las lecciones berlinesas de la época de madurez, el arte en su determinación suprema según su forma clásica. Siendo así, ¿cómo se entiende la tragedia en relación con este mundo histórico?

Luego, ¿cómo se entiende la tragedia según el proceso de formación histórica del espíritu? Siendo la libertad el principio formal del espíritu, el cual, según Hegel, dirige el proceso histórico de su formación (esto es, como un progreso en la conciencia de la libertad), hay que preguntar qué lugar le corresponde a la tragedia según esta específica exigencia filosófica desde la cual Hegel comprende la historia.

3.1. Arte en su determinación suprema y confrontación trágica del mito

Al final del capítulo 1 se indicaba que según Hegel el arte, en su determinación suprema, es para la época moderna algo del pasado. Se trata, pues, de la conocida y muy discutida tesis sobre el carácter pretérito del arte. “Considerado en su determinación suprema [*höchsten Bestimmung*], el arte es y sigue siendo para nosotros [*für uns*], en todos sus aspectos, algo del pasado [*ein Vergangenes*]” (LE, 14). Pero bien, ¿a qué se refiere esta “determinación suprema”? Se refiere al arte como arte bello. Esta específica modalidad de lo bello que Hegel atribuye al arte está determinada, además, como una reconciliación de carácter doble. En primer lugar, como una reconciliación en la obra de arte misma, entre su forma sensible y su contenido espiritual; en segundo lugar, como una reconciliación, a través de la intuición sensible, entre esta obra de arte reconciliada y la realidad, en la medida en que esta realidad puede ser *intuida* como algo reconciliado, es decir, como una unidad inmediata entre la sustancia ética (como determinación universal) y el individuo en cuanto particular. Esta unidad corresponde, en el marco del desarrollo histórico del espíritu, a la eticidad tradicional que Hegel atribuye al mundo griego y que tendría, así, la estructura de la obra reconciliada, que tiene su forma paradigmática en la escultura clásica. De esta manera, la

determinación suprema del arte “radica en poner en marcha una reconciliación de sus propios momentos para, *mediante ello*, propiciar la reconciliación con la realidad que se encuentra perdida en el mundo ‘finito’ y su conciencia desgarrada en escisiones y oposiciones” (Menke 2011, 184s).

Pero esto implica, además, que la relación entre el arte bello y la eticidad tradicional que Hegel localiza en el mundo griego determina la “determinación suprema” del arte como un concepto histórico: el rasgo fundamental del arte que, para la época moderna, ha quedado en el pasado, es el estar centrado en hacer aparecer y darle forma a un mundo cuya realidad ética está articulada sobre un conjunto de tradiciones e imperativos que tienen su fundamento y unidad en el mito y en la religión que lo encarna. “El arte en su determinación suprema es para nosotros algo pasado porque lo bello es la figura reconciliada de una realidad ético-política pasada, de la eticidad tradicional de la *polis* griega” (Menke 2011, 186). Por lo tanto, la tesis sobre el carácter pretérito del arte comprende su “determinación suprema” como algo pasado en cuanto que está intrínsecamente vinculada con una realidad ética propia del mundo antiguo, que contrasta con el carácter de la época moderna; en ese sentido, dicha tesis alude a una transformación del vínculo del arte con la realidad, principalmente, a un distanciamiento del arte respecto del mundo mítico que articula la eticidad tradicional, la cual es determinada finalmente o “para nosotros” como un momento pasado de la historia del espíritu que Hegel lleva a concepto.

Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo este distanciamiento del arte respecto de la eticidad tradicional o, en otras palabras, cómo es que esa determinación suprema que Hegel atribuye al arte puede terminar siendo algo pretérito? Claramente se trata de un fenómeno complejo que atiende a múltiples circunstancias históricas; sin embargo, como ha señalado Menke, en la filosofía del arte de Hegel “es el arte mismo el que convierte a su ‘determinación suprema’ —la determinación como bello o ideal— en algo ‘perteneciente al pasado’. La separación de lo bello no es algo que ocurra al arte desde fuera, sino algo que acontece a través del arte y en el arte mismo” (Menke 2011, 186).

En la filosofía de Hegel, propiamente es la tragedia griega la que lleva a cabo este distanciamiento de lo bello y del *éthos* que le corresponde, mediante un cuestionamiento del mundo mítico-heroico que sirve de fundamento tanto a la eticidad tradicional del mundo griego como a la religión del arte que le da forma y por la cual adquiere su autoconciencia. ¿Cuál es el lugar o, si puede decirse, la función que corresponde a la tragedia *en* el desarrollo del mundo de la religión del arte, *en* ese mundo para el cual la autoconciencia de su propio espíritu, de su eticidad, se articula en torno a la actualización de ritos sagrados y la participación en cultos y prácticas artístico-religiosas?

Robert Pippin ha considerado que para Hegel “las limitaciones de lo bello como un ideal estético fueron dramática y vívidamente presentadas en el drama griego, en la tragedia” (2009, 399s), de un modo tal que en ella ya se llevaría a cabo lo que en las *Lecciones de estética* se afirma acerca de la poesía en general como “fase suprema” del arte —esto es, que ya en la tragedia “el arte va más allá de sí mismo al abandonar el elemento de la sensibilidad reconciliada del espíritu y pasar de la poesía de la representación [Vorstellung]⁸⁷ a la prosa del pensar” (LE, 66). Es decir, para Hegel la tragedia griega ya no presenta lo bello artístico manteniendo la armonía y la reconciliación (entre forma y contenido, así como entre obra y realidad) que tendrían su aparecer paradigmático en la escultura. “Es indudable que para Hegel no hay nada ‘más bello’ que la escultura griega, pero ya en la tragedia antigua misma se muestra la necesidad de buscar otras formas de mediación para lograr una orientación histórica, o sea una formación del individuo a través del arte” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 23)

Ahora bien, así como hay una diferencia entre la escultura y la tragedia griegas en cuanto a los contenidos éticos o la autoconciencia espiritual a que dan lugar, hay también, en el ámbito de lo poético, una diferencia importante entre la poesía homérica y el drama trágico en cuanto a la relación que mantienen con la tradición mítico-heroica. Según Hegel, es importante saber diferenciar entre las obras épicas, que sirven como fundamento de la conciencia de los pueblos, y “[las] tragedias de Sófocles en los griegos, [pues] su contenido no expone el mundo originario de un pueblo, [sino un] periodo ya más abstracto, más tardío, donde lo espiritual ya se ha escindido en [modos de] configuración particulares” (FA 1826, 481).

En la épica de Homero, el guerrero heroico que se yergue ante nosotros, rodeado por el esplendor de su armadura, el penacho y el casco de plumas, de raudo movimiento y fuerza, es presentado —para usar la fórmula homérica— como “algo maravilloso de ver” (θαῦμα ἰδέσθαι⁸⁸), algo digno de ser visto y reconocido, no sin temor, como modelo de excelencia. Es sobre todo en la épica homérica que el mito “ofrece su contenido orientador a quien, al participar del canto, la ronda y el rito entreteje su vida con la reiterada ejecución memoriosa de los miles de versos y las miles de variaciones” (Alegría 2015, 152s). Los héroes aqueos de la epopeya “procedían del recuerdo, mantenido vivo a lo largo de siglos oscuros, del heroísmo micénico, de la nostalgia de tiempos pasados y de una patria perdida” (Snell 2007, 73s), pero son, no obstante, figuras que se conservan como parte del propio

⁸⁷ Pippin sigue la traducción al inglés de T. M. Knox, quien traduce “*Poesie der Vorstellung*” por “*poetry of the imagination*” (LFA I, 89).

⁸⁸ Por ejemplo, en *Ilíada* X, 439. Sobre el sentido del verbo θαυμάζειν, véase Prier 1989, 77ss; Snell 2007, 70.

pasado y que producen admiración. Para Hegel, los héroes y sus hazañas presentados en la epopeya homérica son representativos de una situación política antigua, donde el derecho recae sobre la virtud individual⁸⁹. Junto con los dioses olímpicos, estos héroes míticos constituyen el núcleo de la religión griega homérica y, así, determinan “el arte, la poesía y toda forma de interés espiritual superior” (Snell 2007, 74). La religión estatuida por los poemas homéricos es el fundamento de las artes plásticas, de las estatuas y los templos que se erigen para sus dioses. “Durante trescientos años el arte griego se esforzó en dar a los dioses una forma cada vez más bella y más digna de admiración” (Snell 2007, 75)⁹⁰. Así, en general, en la épica el mito es narrado como acontecimiento real (de modo que se espera del poeta que diga la verdad), donde la realidad queda determinada por la diferenciación entre el mundo de los dioses y el mundo de los seres humanos, y donde este obtiene su sentido de aquel: los dioses determinan la vida de los hombres; el destino de los héroes guarda una relación inmediata con el dios (que interviene en su favor o lo persigue furiosamente) y la estabilidad de la *polis* depende de la ejecución de ritos en honor de los dioses, en cuanto que el ritual tiene un efecto reconciliador en la sociedad como unidad ética⁹¹.

Ahora bien, ¿qué es ese mundo mítico-heroico para la tragedia griega? Más aun — ¿qué es lo que hace la tragedia con los contenidos éticos propios de ese mundo?

Por la forma en que se llevaba a cabo, en el contexto performativo de la fiesta, la tragedia aparece todavía ligada al culto religioso, participa de este culto en cuanto

⁸⁹ Por ejemplo, en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* se afirma: “La relación de los príncipes con sus súbditos y entre sí nos es conocida principalmente por Homero. Era una relación de confianza; pero todavía más de temor. El derecho de reinar descansaba en parte en el nacimiento, pero principalmente en la superioridad personal. La autoridad no era estable ni estaba fundada por sí misma, sino que tenía por condición esencial el valor, la resolución, la inteligencia. Los príncipes no son unos opresores; pero tampoco llegan al poder por la necesidad de leyes fijas, sino que la relación entre el rey y el súbdito es muy laxa y el súbdito siente lo que se llama interés por el rey. Esto lo vemos también en las tragedias, donde los héroes son en cierto modo independientes y tienen su propio derecho (LFHU, 411).

⁹⁰ Snell afirma que es en el arte donde fundamentalmente encuentran su vitalidad estos dioses olímpicos instituidos por la religión homérica. “Los dioses olímpicos murieron a causa de la filosofía pero han seguido viviendo en el arte. Han continuado siendo uno de los temas más importantes, incluso después de extinguirse una fe inconclusa en ellos, y han encontrado así su forma más perfecta y determinante para la posteridad sólo a partir de la época de Pericles, esto es, cuando los artistas seguramente dejaron de ser creyentes en el sentido antiguo de la palabra. También la poesía antigua, hasta bien entrada la época cristiana, toma prestados sus principales temas de la mitología de los dioses olímpicos. Y cuando éstos resucitan en el Renacimiento, lo hicieron en el arte” (Snell 2007, 78).

⁹¹ Así, a propósito del final de la *Iliada*, se afirma en las *Lecciones de estética* en relación con el carácter restaurador de los ritos: “Con la muerte sólo se acaba la *naturaleza*, no el hombre, ni la *costumbre y la eticidad*, que exigen los honores de los funerales para los héroes caídos. A todo lo anterior se añaden los juegos ante la tumba de Patroclo, los estremecedores ruegos de Príamo, la reconciliación de Aquiles, quien le devuelve al padre el cadáver del hijo para que tampoco a éste le falten los honores de los muertos, satisfaciendo la más bella conclusión” (LE, 784).

acontecimiento que tiene una motivación religiosa, como son las fiestas Dionisias o las Panateneas. En términos de Hegel, según la *Fenomenología*, la tragedia es todavía una forma de la religión del arte, aunque —a diferencia de la epopeya, el himno o el canto báquico— constituye ya un “lenguaje más elevado” (FE, 425), no solo por ser la mediación en la que el espíritu reflexiona sobre el estatuto de los principios que orientan la acción como lo negativo inherente a la sustancia ética, sino también como construcción de un nuevo tipo de unidad a través de la mediación entre el actor trágico (que aparece en su propia persona y, a la vez, como personaje a través de la máscara) y su audiencia (Donougho 2006, 163s). Esta vinculación con el culto religioso tiene una continuación en las *Lecciones de estética*, al afirmar que el coro es el indicador de que la tragedia tiene su origen en las fiestas rituales; asimismo, como se ha señalado anteriormente, en los apuntes de von Kehler sobre las lecciones de filosofía del arte de 1826 se afirma que es en la fiesta donde tenían lugar los aprendizajes éticos propios de la tragedia (FA 1826, 531). Por su parte, en el manuscrito de 1821 para las lecciones sobre filosofía de la religión, Hegel hace del espectáculo de la tragedia un equivalente del “camino de purificación” propio de los misterios, de modo que el drama trágico lleva a cabo una representación de la vida divina, llevándola a intuición mediante imágenes terribles, pero también plenas de gloria, que producen temor, arrebatos y éxtasis en el espectador: “en la tragedia el temor, la compasión y la tristeza, el haber recorrido estos estados, son precisamente ese camino de la purificación que cumple y ha cumplido lo que debe ser cumplido”, por lo cual en esta forma dramática del culto “el alma goza y recibe la indestructible certeza de sí misma en virtud de su desprenderse de todo lo finito” (LFR II, 79)⁹². Por ello, según Hegel, las fiestas griegas tenían un sentido fundamentalmente ético. Y sin embargo, aun teniendo en cuenta que esas fiestas están ligadas a la realización y cumplimiento de rituales propios de la tradición mítico-religiosa que articula la dinámica de la *polis*, la tragedia no se desarrolla solamente como la extensión

⁹² Este “desprendimiento de lo finito” está vinculado con la idea del *sacrificio* que se hace en honor del dios y que Hegel identifica con “un goce teórico y artístico, idealizado por el sentido, una libertad y espiritualidad en la vida cotidiana e inmediata”, cuya suprema intuición es llevada a cabo, precisamente, por la tragedia y, además, por la comedia (LFR II, 74s). Esta idea del sacrificio cultural, del que participa todavía el drama trágico, parece tener conexión con el sacrificio de la particularidad unilateral como condición de la reconciliación (*Versöhnung*) que Hegel ve en la acción trágica. En los apuntes de las lecciones de 1827, se lee que “la finitud que aparece en lo divino es la subordinación de las mismas potencias éticas. Dado que ellas son particulares contienen el carácter precedero de ser unilaterales y de experimentar la suerte de lo unilateral. Esta es la conciencia que los antiguos llevaron a la representación y a la intuición, sobre todo en las tragedias —la Necesidad en cuanto que se cumple y posee substancia y contenido”; de este modo, con el despojo de la unilateralidad de lo que entra en conflicto, como ocurriría según Hegel en *Antígona*, “la conclusión de la tragedia es la reconciliación, no la Necesidad ciega, sino la necesidad racional que aquí comienza a cumplirse” (LFR II, 485ss).

de un ritual sino que muestra una distancia cuestionadora frente al mito o incluso invierte su sentido⁹³.

Ciertamente, la relación entre el espectador y el acontecer trágico, al menos todavía hacia la época de Esquilo y Sófocles, no es propiamente “estética”, en sentido moderno, sino que el acontecimiento se parece más a un ritual, a una ceremonia en la que se conjuran ideas y fórmulas que intervienen psíquicamente al espectador. —Y sin embargo, esa ceremonia ha evolucionado lo suficiente como para desarrollar una comprensión de lo ético desde una perspectiva más bien escéptica en relación con los mitos, los cuales son más bien reelaborados para producir otro tipo de espectáculo público. Las temáticas y los contenidos míticos que el drama trágico elabora tienden a mostrar aspectos de la realidad ética que imposibilitan su mera actualización como un bello *éthos*, es decir, como una articulación inmediatamente armoniosa de los fines de la acción⁹⁴. Así, de manera análoga a la sofística

⁹³ Como ha señalado Richard Seaford, los rituales suelen implicar alguna teodicea, la legitimación de fenómenos anómicos en la realidad social; incluso la muerte real puede ser transformada por el funeral en un evento típico con la promulgación tradicional de la solidaridad, de la pérdida y la incorporación en el trasmundo, como ocurre en la épica homérica. Pero la tragedia *invierte* esa teodicea: lo anómico se impone, pervierte el ritual en su opuesto —el sacrificio y el ritual funerario, normalmente expresiones de solidaridad dentro de la familia, se convierten en medios de asesinato intrafamiliar (Seaford 1994, xv), como ocurre, por ejemplo, en *Agamenón*: Clitemnestra invita engañosamente a Casandra a su casa para hacer las abluciones (χερνίβων), pero solo para volverla víctima del sacrificio (Esquilo 2000, 145; *Agam.* vv. 1035ss; Seaford 1994, 369ss); también puede considerarse cómo, mientras que la Andrómaca de Homero realiza de forma anómala un acto ritual, esto es, lamentarse prematuramente junto con sus criadas y dentro de su propia casa por la muerte de Héctor (Homero 2000, 126; *Il.* VI, v. 500), aunque solo como expresión de desesperación ante la posible destrucción de la casa, la Clitemnestra de Esquilo, por el contrario, hace lo mismo pero no por desesperación sino para cometer su venganza contra Agamenón, lo cual conlleva no solo la (auto)destrucción de su propia casa sino que compromete con ello también el bienestar de la *polis* (Seaford 1994, 338ss). Este tipo de contradicciones entre la *polis* y la familia, como se sabe, está en el centro del interés de Hegel por la tragedia, cuya expresión por excelencia ve en la *Antígona* de Sófocles (FD § 166 *Obs*, 286; LE, 161, 341s, 868, 871; FA 1823, 434; FA 1826, 537; FA 1828, 205; LFR II, 486s). Así, en las *Lecciones de estética* encontramos que “[l]a oposición principal, tratada del modo más bello particularmente por Sófocles tras el precedente de Esquilo, es la del *Estado*, la vida ética en su universalidad espiritual, y la *familia* en cuanto la eticidad natural. Estas son las más puras potencias de la representación trágica, pues la armonía de estas esferas y la acción consonante dentro de su realidad efectiva constituyen la completa realidad del ser-ahí ético” (LE, 868). En la *Filosofía del derecho* se afirma que esta oposición entre la familia y el Estado tiene “una de sus exposiciones más sublimes” en la *Antígona* de Sófocles y, a continuación, que dicha oposición “es la oposición ética suprema y por ello la más trágica” (FD § 166 *Obs*, 286). Aunque ciertamente no puede reducirse el fenómeno de la tragedia a un conflicto entre Estado y familia, sí puede decirse, como parece señalar Hegel, que esta oposición remite a un aspecto fundamental de la vida ética de los griegos que la tragedia ha llevado a intuición mediante su confrontación con el mito. Como señala Jonathan Hall en relación con la formación cultural de la Grecia antigua, “[e]n las interacciones del día a día, el ciudadano griego promedio se identificaba a sí mismo, en primer lugar, con su familia y con su *polis* o comunidad local (y las tensiones posibles que pudieran surgir entre estos dos niveles de auto-identificación representa un tema popular en la tragedia ática del siglo V)” (Hall 2009, 604).

⁹⁴ Así, por ejemplo, Creonte, quien en diálogo con el corifeo reconoce finalmente haberse equivocado con Tiresias, así como la aflicción que le va produciendo su propia decisión, su *pathos*: “[...] estoy turbado en mi ánimo. Es terrible ceder, pero herir mi alma con una desgracia por oponerme es terrible también [...] ¿Qué debo hacer? Dime. Yo te obedeceré [...] ¡Ay de mí! ¡Con trabajo desisto de mi orden, pero no se debe luchar en vano contra el destino!” (Sófocles 2000, 118; *Antígona*, vv.

del siglo V⁹⁵, la tragedia moviliza material mítico en un sentido profundamente irónico para poner de relieve la experiencia y el poder humanos, mostrando las colisiones internas del mundo mítico como una suerte de lección para los hombres⁹⁶. Todo lo heroico se diluye en un profundo cuestionamiento del orden ético tradicional, frente al cual el hombre aparece bajo un profundo desamparo. La tragedia muestra en ese *éthos* una violencia que le es inherente, de un modo tal que su presencia desestabilizadora para la comunidad ya no puede ser confrontada y expulsada mediante las formas tradicionales del culto, como los sacrificios, las invocaciones o las ceremonias fúnebres⁹⁷.

Así, como poesía dramática, la tragedia guarda una relación con el mito que difiere de la épica o la lírica. Retoma las leyendas mítico-heroicas, pero los héroes ya no son modelo de virtud, sus acciones problematizan la realidad ética y son puestas en tela de juicio, de modo que el ser humano y su acción no pueden circunscribirse o definirse al modo de una esencia. Por el contrario, la tragedia presenta la vida humana como enigma, como una realidad inmersa en dobles sentidos que quedan siempre por descifrar (Vernant & Vidal-Naquet 2002, 82). No se espera de la tragedia que narre con verdad acontecimientos pasados y particulares; ha eliminado la guía segura de una voz narradora que canta con verdad, para confrontar al espectador con una pluralidad de voces que más bien suspenden la verdad del mito⁹⁸. Tampoco es poesía para la identificación mágica o inmediata con la

1095ss). El coro invoca a Dionisos para evitar la catástrofe, "Y ahora, cuando la ciudad entera está sumida en violento mal, ven con paso expiatorio [...]" (vv. 1140ss); pero eso no evita la muerte de Hemón, anunciada por Tiresias (vv. 1075ss), ni la de Antígona, a quien, aunque ya demasiado tarde (como observa el corifeo en v. 1270), Creonte busca para liberarla tras cambiar su decisión (vv. 1110ss), ni tampoco la de su esposa Eurídice, informada hacia el final por el mensajero (v.1278ss).

⁹⁵ "El *lógos* tiene el supremo poder y es neutral. Puede hacer mucho bien, eliminando el miedo y el dolor y fomentando el gozo y la compasión (Gorg., *Hel.* 8, DK, vol. II, pág. 290). Aun cuando sea engañoso, el engaño puede ser justo y el engañado puede resultar más sabio que antes, como sucede con las ficciones de la tragedia, que para Gorgias era sólo retórica en verso" (Guthrie 1994, 182).

⁹⁶ Cabe señalar que este alejamiento o cuestionamiento de lo divino va apareciendo ya en la tradición lírica, que en sus diferentes expresiones no muestra sencillamente una veneración frontal sino luces y sombras de lo divino. Así, por ejemplo, en Arquíloco: "Confíate a los dioses en todo: ellos, a veces, /a quien yace en el suelo oscuro, lo levantan/y libran de infortunio; y en cambio, otras, atacan, /y al de más firme asiento lo hacen caer de espaldas; /males sin cuento siguen, y el hombre anda perdido, /faltándole el sustento, enajenado el ánimo" (citado en Snell 2007, 123). No se trata, pues, de que la tragedia aparezca abruptamente con una posición escéptica frente a la tradición mítico-religiosa, sino que esto va abriéndose camino en la tradición poética previa.

⁹⁷ Ya al inicio del *Agamenón* de Esquilo, por ejemplo, el coro advierte que: "[...] es ahora / cual es: mas concluirá en lo ya fijado: / ni el que quema ni el que hace libaciones / ni el que llora, la cólera mitiga / de las ofrendas que no arden" (Esquilo 1984, 11s; *Agam.*, vv. 67ss).

⁹⁸ De su distancia reflexiva frente al mito no se sigue necesariamente que la tragedia diga cosas falsas. Al menos para la tragedia del siglo V, ya se ha desarrollado una conciencia de la ficción, de la actividad poética como imitación y creación de imágenes, cuyo terreno es más bien lo verosímil y que aparece a la vez como condición y resultado del espectáculo dramático (Vernant & Vidal-Naquet 2002, 83). Es su entrega a la ficción y su paulatina emancipación del ritual lo que permite a la tragedia elaborar material mítico para establecer otro tipo de relación con la realidad. A diferencia de la comedia, en la tragedia del siglo V los sucesos actuales no suelen ser materia de elaboración artística, ya que resultan muy próximos y familiares, les falta distancia temporal como para que el drama permita

divinidad ni se busca con ella ensalzar el presente, sino que “aquello en lo que la tragedia griega contribuye para la vida política de Atenas no es la presentación de posiciones claras sino el cuidadoso examen de las cuestiones desde varias perspectivas [...]. La tragedia provee pocas respuestas, más bien crea tensiones y plantea preguntas” (Grethlein 2013, 135s).

Puede decirse que la tragedia se propone romper cualquier forma de piedad simpática que hiciera del mito una vía primordial de transmisión o infusión de ánimos y poderes éticos; tal cosa no es ya su condición. Quien participa del drama trágico se hace testigo de colisiones dentro del campo divino, de aprendizajes que ocurren incluso entre los dioses y de mutaciones dentro de sus propios planteamientos; así, por ejemplo, en las *Euménides* de Esquilo, hay una clara diferencia entre Apolo y Atenea, abriendo una incertidumbre respecto de lo que esto significa para los seres humanos, por lo cual, como tribunal que juzga el crimen de Orestes, han de aprender⁹⁹ las indicaciones jurídicas ofrecidas por Atenea y ser testigos-espectadores de este “primer proceso por sangre vertida [πρώτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ]” (Esquilo 2000, 252; *Eum.*, v. 682). La revelación de estos antagonismos en el campo divino genera así cuestionamientos fundamentales en torno a la responsabilidad humana, a su importancia para la vida práctica así como a su endeble estabilidad cuando se trata de dar cumplimiento a los intereses particulares a como dé lugar. Como señala Charles Segal, en la época de la tragedia, “singularizarse como un espectáculo es parte de la ambigua relación del héroe con la sociedad, y la sorprendida mirada del espectador, llena de admiración, se transforma en una mirada de dolor, perplejidad y compasión” (2000, 317). El héroe trágico ya no es para este momento una figura puesta para la identificación sino para motivar una reflexión en torno al ser humano. Así, la tragedia no es un arte que se proponga la reconciliación con la realidad del *éthos* tradicional o un restablecimiento simpatético del orden que le es propio, sino que elabora artísticamente esa realidad y sus contenidos éticos haciendo de ella una suerte de objeto para la comprensión, un artefacto estético que no se propone reivindicar culturalmente el mundo mítico-heroico sino que, aunque siempre dentro de un marco teológico (Schadewaldt 1981, 38), plantea cuestionamientos fundamentales y hace posible la

experimentar las emociones que le son propias no como padecidos en la vida real sino entendidos en su dimensión ficticia. “La realidad factual proporciona a la tragedia, aunque parezca más próxima a la realidad, mucho menos material que en la época arcaica de Frínico y Esquilo: los griegos pronto abandonaron los intentos de escribir tragedias históricas, dado que el mito se presta mejor que la historia a una interpretación del espíritu humano y, por tanto, al juego” (Snell 2007, 200).

⁹⁹ “[...] pues, mientras se constituye este tribunal, el guardar silencio es una ayuda para que aprendan mis instrucciones [μαθεῖν θεσμούςς ἐμούς], tanto la ciudad —que debe aprenderlas para siempre jamás— como ambas partes, a fin de que se dicte sentencia con rectitud” (Esquilo 2000, 249; *Eum.*, vv. 570ss)

reflexión sobre las colisiones immanentes a ese mundo y sus consecuencias para la vida humana y —para usar un término moderno— la razón práctica¹⁰⁰.

3.2. Libertad subjetiva y tragedia del espíritu ético (a propósito de *Antígona*)

Ahora bien, la distancia reflexiva que, según Hegel, la tragedia logra y desarrolla está vinculada con el surgimiento de la libertad individual o subjetiva en la vida política de la antigua Grecia, específicamente, en la Atenas del siglo V. La tragedia sería una forma artística que ha llevado a la conciencia del espíritu esa libertad individual o subjetiva. En ese sentido, en las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, se afirma:

En Atenas asistimos al despertar de la libertad subjetiva; el hombre ha entrado en sí mismo y actúa libre y productivamente hacia afuera. Por esto vemos florecer también aquí todas las artes y ciencias. El *summum* de la poesía es el drama; y la *poesía dramática, en su desarrollo más hermoso y logrado, en la tragedia y la comedia*, aparece en Atenas¹⁰¹ [cursivas propias]. El florecimiento de la ciencia ha sido parte, con Sócrates, Platón y Aristóteles, de la cultura de Atenas. Igualmente la elocuencia ha alcanzado aquí su desarrollo supremo y las artes plásticas han llegado a su cumbre también en Atenas. Vemos nacer aquí todo esto en su idealidad, porque el hombre se ha hecho consciente de sí mismo, se ha hecho objetivo y ha objetivado a la vez su idea (LFHU, 473).

Esa misma subjetividad sería para Hegel el origen del fin del bello *éthos*, que llega a su cumplimiento en Atenas. Pero, además, sería el punto decisivo que determina la transición a la época moderna en el marco de la historia del espíritu como conciencia de la libertad.

En los *Lineamientos fundamentales de la filosofía del derecho*, Hegel afirma que “el derecho de la *libertad subjetiva*, constituye el punto central y de transición en la diferencia entre la *antigüedad* y la *época moderna*” (FD § 124, *Obs*, 219)¹⁰². Según Hegel, la libertad subjetiva es una forma de la libertad de la cual *solo* se ha alcanzado una conciencia plena en

¹⁰⁰ Recuérdese que en general este término conceptualiza una idea de la libertad humana que la tragedia ayuda a profundizar y cuestionar, pero ya bajo el marco de esa filosofía de lo trágico que impulsan el pensamiento post-kantiano y el idealismo alemán.

¹⁰¹ Este florecimiento de las artes en Atenas parece haberse centrado sobre todo, aunque no exclusivamente, en los festivales dramáticos y en la pintura mural. Así, por ejemplo, en relación con el declive de los simposios entre los griegos hacia el siglo V, Oswyn Murray señala que “[e]l patronazgo artístico y cultural de la nueva democracia ateniense se enfocó, en cambio, en los festivales públicos, especialmente en la tragedia [...] y en la pintura mural pública, en vez de la poesía lírica y la pintura de cerámica” (Murray 2009, p. 522).

¹⁰² Cabe recordar también el comentario de Georg Lukács respecto a esta problemática histórica en su estudio sobre el joven Hegel: “La filosofía hegeliana de la cultura se basa más bien en que la nueva era, la moderna sociedad burguesa, ha formado finalmente aquella individualidad del hombre en la que estriba la superioridad de la fase actualmente alcanzada sobre la Antigüedad en todos los terrenos de la cultura humana, a pesar de la magnificencia de la vida política y cultural antigua [...] esa individualidad es para Hegel el resultado necesario de aquel desarrollo social; dicho filosóficamente: el resultado necesario de la “autoalienación” del hombre que progresa hasta culminar en la moderna sociedad burguesa” (Lukács 1963, 395s).

el mundo moderno¹⁰³ —esa “nueva forma del mundo” fundamentada en la conciencia del derecho individual y la legitimidad del sí mismo. Es decir, que la experiencia de la libertad que caracteriza a la modernidad es la de la libertad como *autonomía*. La autonomía es entendida por Hegel como la libertad en su ser para sí, la libertad como autodeterminación o como independencia. En la observación al § 185 de la *Filosofía del derecho*, Hegel observa que históricamente esta forma de la libertad, denominada allí como “principio de la libertad independiente”, ha surgido en oposición a la eticidad natural de los estados de la antigüedad. Más aún, señala que allí donde en la antigüedad ha surgido dicho principio, esto ha significado para dichos estados el inicio de “la corrupción de las costumbres y la razón última de su decadencia”¹⁰⁴. Esto es así porque tal principio, entendido por Hegel como una infinita reflexión de la autoconciencia sobre sí, es constitutivo de un tipo de individuo cuya libertad resulta incompatible con aquellas formaciones sociales y jurídicas cuyas instituciones y normas tienen su fundamento en la tradición y en la autoridad por ella exigida en virtud de su antigüedad o del poder con que mantiene su imposición. En estas formaciones sociales simples, el fundamento normativo de las acciones individuales no radica en alguna forma de autodeterminación racional. En ese sentido, afirma que

[e]l principio de la *personalidad independiente* y en sí misma infinita del individuo, de la libertad subjetiva, que interiormente surgió con la religión *crisiana* y exteriormente —y por lo tanto ligada con la universalidad abstracta— con el mundo *romano*, no alcanza su derecho en aquella forma solo sustancial del espíritu real. Este principio es históricamente posterior al mundo griego, y la reflexión filosófica que alcanza esta profundidad es también posterior a la idea sustancial de la filosofía griega (FD §185, *Obs.*, 306s).

De esta manera, el principio de la autonomía, de la libertad subjetiva, opera negativamente frente a aquella eticidad natural o tradicional, pues tal principio supone un individuo que ya no se identifica inmediatamente con su acción ni le adjudica un carácter sustancial apelando únicamente a su linaje o a su pertenencia natural al conjunto de instituciones y normas que constituyen el *éthos* de su comunidad; por el contrario, estamos frente a un individuo para el cual el fundamento de toda norma pasa necesariamente por la reflexividad de su voluntad.

¹⁰³ Hegel no usa el término “modernidad” sino que se refiere a esta época con términos como “mundo moderno” (*moderne Welt*) o “época moderna” (*moderne Zeit, moderne Zeiten*) (Giusti 1989, 44ss).

¹⁰⁴ El creciente fomento del principio de la subjetividad como fundamento legitimador en las esferas de interacción social resulta indicador de la disolución crítica de la eticidad natural, de aquellas formaciones sociales simples basadas en relaciones de señorío y parentesco. Como ya se ha señalado, esta tesis es construida por Hegel, precisamente, a partir de su interpretación de la tragedia griega, sobre todo, en la *Fenomenología del espíritu* (Alegría 1997, 36ss; Menke 2011, 183ss).

Ahora bien, esta aparición de la subjetividad en el mundo antiguo y su eticidad tradicional es caracterizada por Hegel, precisamente, como una *tragedia* que ve representada en la figura de Sócrates.

En Sócrates vemos representada la tragedia del espíritu griego. Es el más noble de los hombres; es moralmente intachable; pero trajo a la conciencia el principio de un mundo suprasensible, un principio de libertad del pensamiento puro, del pensamiento absolutamente justificado, que existe pura y simplemente en sí y por sí; y este principio de la inferioridad, con su libertad de elección, significaba la destrucción del Estado ateniense. El destino de Sócrates es, pues, el de la suprema tragedia (LFHU, 486).

Hegel utiliza aquí el término “tragedia” para referirse a una transición histórica en la constitución de la realidad ética y en la formación o autodeterminación del espíritu. Pero el uso de este término solo tiene sentido en cuanto, para Hegel, la tragedia misma, como arte dramático, ha revelado dicha disolución para la intuición o representación sensible: la tragedia del espíritu griego, la disolución del bello *éthos* tradicional, radica en la progresiva aparición de la libertad subjetiva, frente a la cual la unidad supuesta del espíritu ético pierde su inmediatez. De esta manera, aun cuando según la tesis de Hegel la libertad subjetiva solo puede aparecer en oposición al mundo ético de la antigüedad, nos hemos encontrado aquí, sin embargo, con una experiencia propia de ese mundo del espíritu, el drama trágico, que Hegel vincula con esta nueva forma de libertad —aunque de modo *negativo*, es decir, como *crisis* de la eticidad natural. Para Hegel, la tragedia pone *en escena* un problema referido a una contradicción o conflicto generado por la acción del héroe, conflicto cuya resolución está vinculada con la aparición de la conciencia de la libertad subjetiva.

En la tragedia aparece una experiencia de violencia que disuelve la unidad inmediata de lo ético tradicional y que ocasiona, asimismo, que el individuo abandone ese bello *éthos* como condición de la determinación de *su* libertad. La experiencia trágica en la que aparece esta conciencia de la libertad subjetiva (aunque incipiente y negativa, origen de la escisión de la sustancia) está reflejada en la lectura que Hegel hace de la *Antígona* de Sófocles.

Antígona es para Hegel una tragedia que pone en escena un conflicto entre dos determinaciones de la ley, la escisión de una misma sustancia, de un mismo contenido ético, las cuales quieren hacerse valer por encima de la otra. Como se sabe, la trama de Sófocles comienza con una Antígona que se lamenta ante su hermana Ismene por la resolución de Creonte, tío suyo y actual rey de Tebas, respecto del trato que ha de darse a los cadáveres de sus hermanos. Mientras que para Eteocles, quien había asumido previamente el gobierno de Tebas, se exige respeto y que se le celebren las respectivas honras fúnebres, Creonte ordena que, por el contrario, a Polinices, quien había atacado la ciudad desconociendo el gobierno de su hermano, se le abandone insepulto fuera de la ciudad, ordenando por ley que

nadie lo entierre, bajo amenaza de pena de muerte. Mientras Creonte se atiene a su decisión bajo el convencimiento de que no se puede ser indulgente con los enemigos de la ciudad, aunque sean o hayan sido familiares suyos, Antígona rechaza esta ley de la ciudad exigiendo que, a cambio, se respete la ley de los dioses antiguos que salvaguardan la familia, ley que exige que se les dé a los parientes la sepultura debida. Para Antígona, la ley del Estado que Creonte busca defender es ilegítima porque se opone al mandato de los dioses subterráneos, a la tradición. Así, respecto de los decretos de Creonte, Antígona afirma que “[n]o fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres”, es decir, niega que los decretos de Creonte tuvieran el poder suficiente como para contravenir “las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses”, las cuales “no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron” (Sófocles 2000, 93; *Ant.*, vv. 449ss). Es por su identificación irrestricta con las leyes no escritas y eternas de los dioses y su defensa que Antígona lleva a cabo su cometido, no duda *inicialmente* de su reclamo ni teme las represalias que Creonte pudiera ejercer sobre ella por su determinación de enterrar a su hermano Polinices.

Por su parte, como se ha dicho, Creonte está empeñado en defender la ley que ha impuesto, convencido de que es preferible defender aquello que es justo y bueno para toda la ciudad. Desde esta posición, Creonte decreta aquel castigo contra el cadáver de Polinices porque este se ha mostrado como un enemigo de la ciudad, frente al cual –cree– no debe haber ningún tipo de consideración, pues afirma que “al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria no lo considero digno de nada” (Sófocles 2000, 84; *Ant.*, vv. 175ss). No se trata de que Creonte rechace abiertamente la ley de los dioses de Antígona y la contraponga a “su” ley como rey de la ciudad; en todo caso, parece más bien que Creonte tiene una interpretación distinta del sentido de esta misma ley, pues le resulta inconcebible que la ley de los dioses permita honrar a quienes insensatamente se han mostrado como enemigos de Tebas: “nunca por mi parte los malvados estarán por delante de los justos en lo que a honra se refiere. [...] ¿Es que ves que los dioses den honra a los malvados? No es posible” (Sófocles 2000, 287; *Ant.*, vv. 280ss).

Para Hegel, tanto la posición de Antígona como la de Creonte resultan ser legítimas en un sentido pero ilegítimas en otro. “Ambos están en lo justo y en lo injusto, y esto injusto que tienen ambos cae sobre ellos” (FA 1826, 537). Ambos están en lo justo en tanto que su posición no resulta de un interés individual arbitrario sino que se enlaza con una figura *universal*: Antígona es justa al querer defender el derecho de la familia, del mismo modo en que Creonte está en lo justo por querer defender el derecho del Estado. Una y otro “tienen ciertamente lo mismo un fin individual; pero lo sustancial, el pathos que los impulsa como

contenido de su acción, es de una legitimidad absoluta y precisamente por ello también en sí mismo de un interés universal” (LE, 418). Sin embargo, ambos cometen también una injusticia al desconocer ciegamente la legitimidad del derecho opuesto: Antígona menosprecia la ley del Estado mientras que Creonte, valiéndose de su poder, cae en una impiedad al negar para Polinices las honras fúnebres y amenazar con la muerte a quien se atreva a enterrar su cadáver (como lo hará Antígona posteriormente). En esta revelación del conflicto inmanente a la sustancia ética radica la tragedia para Hegel: cada individuo está tan inmerso en el pathos ético que lo gobierna que solo puede actuar en nombre de este, pero fallando en respetar y reconocer el pathos, también justificado, que motiva al individuo con quien ha entrado en conflicto.

Ahora bien, lo que al parecer Hegel busca destacar en la figura de Antígona es que anuncia la formación de una voluntad autónoma, debido a que interpreta que ella deja entrever el reconocimiento de la unilateralidad de su propia postura¹⁰⁵. Con este reconocimiento de la propia unilateralidad se abre paso, a su vez, el reconocimiento, por lo menos, indirecto de la legitimidad de la posición de Creonte. Hegel sostiene esta lectura sobre los versos 920-930 de la tragedia, en los que Antígona *reconoce* su falta: “Pues bien si esto [es decir, su condena] es lo que está bien entre los dioses, después de sufrir, *reconoceré que estoy equivocada*” (Sófocles 2000, 111; *Ant.*, vv. 925ss).

Según Menke, lo importante para Hegel en relación con el vínculo de la tragedia y la libertad subjetiva es que Antígona, al reconocer el límite de su propio *páthos*, esto es, al revelar para la conciencia la inestable inmediatez en la que ha quedado escindido su propio *éthos*, se manifiesta como “una subjetividad que es libre *de* la vinculación inmediata con ‘una ley’ y con ello libre *para* el ‘reconocimiento’ justo también de lo opuesto [...] Antígona se convierte para Hegel en la primera figura de una individualidad que es libre para el desplazamiento irónico, inadvertido, de las formas de vida previas de una comunidad ética en función de la formación y realización del bien propio de cada una de ellas” (Menke 2011, 191s). Lo que la Antígona de Sófocles revela sobre la sustancia ética constituye la imagen de lo que Sócrates es para Atenas, según Hegel: la acción piadosa y consciente de su ley que emerge en el momento de crisis solo para elevar a la conciencia la profunda ruptura del mundo ético que orienta la acción del hombre, el desamparo y la desorientación frente a un mundo para el cual la libertad subjetiva solo puede aparecer en oposición y como principio de corrupción de las costumbres.

¹⁰⁵ Para Houlgate (2007, 155), es Creonte el que reconoce su error, no Antígona.

Puede decirse que de acuerdo con la lectura de Hegel, las acciones que toman Antígona y Creonte, principalmente, responden a una única acción, a un único movimiento en el cual confluyen las acciones de los personajes individuales: la experiencia de la conciencia de la libertad como disolución de la sustancia ética y unilateralidad del *pathos* heroico. La tragedia, pues, tiene para Hegel el peculiar carácter de ser una praxis artística que expone el tránsito de una eticidad natural a otra forma ética para la cual la libertad subjetiva, la autonomía, ha de ser principio constitutivo, como ocurrirá con el Estado de derecho y el mundo cristiano que ya abren propiamente la época moderna. Antígona, en la versión de Sófocles, no es propiamente una representación estética del sujeto libre, autónomo, de la modernidad. Antígona representaría para Hegel más bien una figuración de tránsito entre la legalidad propia de la eticidad natural y la libertad subjetiva que para la modernidad aparece como autonomía. Los héroes que la tragedia pone en escena son “hombres autoconscientes que conocen y saben decir su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación. Son artistas que [...] exteriorizan la íntima esencia, demuestran el derecho de su actuar y afirman serenamente y expresan detenidamente el *pathos* al que pertenecen, libres de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal” (FE, 835). En ese sentido, para Hegel el héroe trágico aparece en escena como una figuración del derecho, como una estatua viviente en la que el ser humano ve desplegarse su propia conciencia ética. Por eso la tragedia no es la representación del conflicto entre individuos, entre sus intereses, pasiones o creencias particulares, sino que el derecho que defienden siempre está ligado a una universalidad: para Hegel, en la tragedia griega el conflicto es un conflicto entre formas del derecho, entre derecho de la familia (los dioses subterráneos, las Erinias) y derecho del Estado (Apolo), que siempre entran en colisión dentro de un marco teológico. También en Esquilo ha notado Hegel que hay una contraposición entre formas del derecho, expresada en la contraposición entre las Erinias, como “viejas deidades” y protectoras de la familia, y Apolo, calificado por ellas como uno de los “dioses demasiado jóvenes” y protector de la *polis*, cuya oposición es desatada por la acción de Orestes (Esquilo 2000, 503s; Eum., vv. 150-179). Para Hegel, todos estos casos de potencias éticas enfrentadas entre sí constituyen formas escindidas de lo que en sí, de manera abstracta, simplemente es llamado Zeus (como lo hace también Esquilo), el derecho en su universalidad abstracta (lo que es justo, lo que debe ser respetado sin más).

Así pues, en líneas generales, Hegel ve en la tragedia el despliegue de un contenido ético fundamental para la comprensión de la formación histórica de la libertad subjetiva. Lo que la tragedia revela para Hegel es que la acción que reclama su legitimidad desde una identificación inmediata con el derecho cae víctima de su propia unilateralidad sin poder dar plena cuenta del contenido universal concreto del derecho. La liberación de la propia

posición, el dejar de estar irremediadamente sujeto a la ley que se asume como dada e inmediata, la ruptura con la inmediatez del mundo ético, es condición de la formación de un sujeto autónomo.

3.3. Más allá del mundo griego: la tragedia en la historia del espíritu

Debido a este extrañamiento en el que aparece la libertad subjetiva y que deviene en el hundimiento de la eticidad tradicional, Hegel considera que en la tragedia griega se pone de manifiesto una diferencia fundamental en el desarrollo de la historia del espíritu. Ahora bien, cuando preguntamos con Hegel por la determinación *histórica* de la tragedia, nos encontramos con que esta se encuentra inserta en un doble plano.

Por un lado, la tragedia es histórica en el sentido de que tiene su realidad específica y concreta en el mundo griego, en cuanto produce la intuición en la que este espíritu encuentra su autoconciencia; por otro lado, como exposición de la disolución de la sustancia ética, vista desde el punto de vista del para-nosotros, la tragedia es histórica en cuanto aparece como un momento fundamental en el desarrollo de la historia del espíritu como progreso en la conciencia de la libertad. En el primer caso, la tragedia se concibe como un fenómeno específicamente griego; en el segundo, como un momento del proceso general de autodeterminación del espíritu. En el primer caso, la tragedia es acontecimiento artístico para un pueblo; en el segundo, lleva a su consumación y disuelve la determinación suprema del arte como instancia fundamental de la autorrealización del espíritu. Es decir que, si bien para el mundo griego la tragedia es un arte en el sentido de una praxis que instaura la realidad llevándola a intuición, cuando hablamos de la tragedia como un conflicto entre potencias éticas que disuelve la inmediatez del espíritu ético, haciendo de este un momento del pasado histórico del espíritu, ya no hablamos de la tragedia propiamente como arte sino en función de la estructura dialéctica que Hegel interpreta en la acción trágica y que no sería otra cosa que la figuración del movimiento mismo del espíritu, de ese autosacrificio del absoluto que ya se perfilaba en el *Ensayo sobre derecho natural* y que la *Fenomenología* expone como la negatividad inmanente a la sustancia que se revela como sujeto.

De esta manera, la cuestión es si con la lectura de Hegel, la que ve en la acción trágica la disolución de la sustancia ética que en su pensamiento corresponde al mundo griego, accedemos a la realidad de la tragedia misma, esto es, a la tragedia como algo propiamente histórico, a la circunstancia histórica para la cual la tragedia es un “arte” o, más propiamente, *poesía* y, en ese sentido, una *acción* reveladora de un mundo humano.

Al hacer énfasis sobre la idea del conflicto ético y la reconciliación que la tragedia lleva a intuición, Hegel no se cuestiona en qué sentido esto puede ser motivo de una celebración, específicamente, cómo esto podría ser parte o motivo de un acontecimiento festivo en el que la ciudad griega rinde culto al Dios. Vincula la tragedia con la fiesta de Dionisos como fiesta de la ciudad, pero no se pregunta propiamente en qué consiste esa vinculación o si en esa vinculación puede revelarse lo propiamente histórico de la tragedia. No se pregunta en qué medida esa estructura dialéctica que atribuye a la acción trágica (que va de la inmediatez de la unidad ética a su particularización conflictiva en la acción heroica y a su “reconciliación” mediante la negación de lo unilateral como cumplimiento de la Necesidad) puede estar vinculada con la fiesta de Dionisos. No se cuestiona si la atención sobre la estructura de esa acción es el criterio que realmente puede explicar el sentido de la tragedia como un acontecimiento específicamente griego, esto es, concretamente histórico. Sin embargo, como se ha señalado, aun así encontramos en el pensamiento de Hegel ciertos rastros para hacer ver que la condición por la cual la tragedia aparece como un arte del mundo griego es que aparece vinculada con la realización de fiestas religiosas en las que la *polis* se congrega a celebrar al dios y a celebrarse a sí misma mediante la intuición de la vida divina, como aquello que se hace presente entre los hombres. En este ámbito, la tragedia es poesía que permite intuir las potencias éticas y naturales que articulan la vida del hombre, esto es, lo divino llevándolas a intuición en las acciones ejecutadas por los propios hombres; de modo que como acción dramática, la tragedia es un “punto de unificación entre los hombres” (Berr & Gethmann-Siefert 2006, 37). Esto implica entender la tragedia como un arte que está inserto en el contexto del culto religioso. Como se puede pensar a partir de los apuntes sobre filosofía de la religión, Hegel concibe que, en general, en el culto de la religión de la belleza en el que la tragedia hace su aparición, el hombre se ve y se celebra a sí mismo, y que la tragedia no solo forma parte de estas fiestas y del culto sino que le corresponde el hacer posible una forma de intuición que para Hegel constituye la suprema exposición de las potencias éticas que ese culto celebra y que le dan realidad a ese mundo humano (FR II, 74s, 79, 485ss). La tragedia es, así, arte en el sentido indicado por la *Enciclopedia*, como *ideal*, como una figura sensible en la que el espíritu se encarna para concebirse a sí mismo en el elemento de la *intuición* (E § 556, 582); en otras palabras, para el mundo griego la tragedia es arte según lo dicho en las lecciones de estética de 1826, “un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu” (FA 1826, 51).

La tragedia griega es arte en la medida en que es poesía, palabra creadora. Esto es algo que Hegel reconoce en la medida en que se refiere a la tragedia como un lenguaje (en la *Fenomenología*) y como poesía dramática (en las lecciones sobre filosofía del arte). Si lo propio del arte es abrir la sensibilidad para la revelación del espíritu, la manera en que la

tragedia lleva esto a cabo es volcándose sobre el lenguaje, sobre ese lenguaje previamente instaurado por Homero, y haciendo de él un lugar para la intuición del espíritu. La tragedia hace del lenguaje un acontecimiento, crea la situación en la que el hombre, el espíritu, se intuye a sí mismo, esto es, instaura el tiempo y el lugar, la ocasión religiosamente destacada, donde la *polis* se ve a sí misma. En esa medida la tragedia es fundamentalmente poesía, acto poético. Si la tragedia llega a esa intuición que Hegel le atribuye, es porque se trata de un lenguaje que acontece cargado de emociones intensificadas, que se vale de invocaciones y fórmulas rituales, cantos y danzas, en los que resuena todavía lo que Burkert llama el origen salvaje de la tragedia¹⁰⁶ y que, generando fuertes estímulos sobre el cuerpo de los espectadores¹⁰⁷, permite abrir la ocasión para la intuición de la realidad del hombre con motivo de la fiesta del dios.

La tragedia es poesía religiosa, pero no porque esa poesía hable sobre dios o sobre algo religioso sino en la medida en que en esa poesía se pone en juego la comprensión del mismo ser humano y su mundo, en la medida en que a propósito de cuestiones teológicas la tragedia abre cuestiones que implican profundamente la vida de la *polis*.

Pero la comprensión del hombre que resulta de esta intuición está lejos de una feliz e ingenua armonía con lo divino, si se toma en cuenta la manera en que la tragedia expone la vida humana, esto es, en situaciones que, por el contrario, buscan destacar su extrañamiento y desconcierto frente a lo divino. *Y aun así*, en la experiencia de esta crisis generalizada del hombre y del saber ético, la tragedia hace posible un goce —esto es, la tragedia presenta toda esa seriedad de la muerte, la locura y el desamparo que aquejan al

¹⁰⁶ “La τραγωδία se emancipó del macho cabrío; y, sin embargo, la esencia del sacrificio impregna todavía la tragedia madura. En Esquilo, Sófocles y Eurípides, la situación del sacrificio, la matanza ritual, el θύειν, constituyen el trasfondo, cuando no el centro de la acción” (Burkert 2011, 74).

¹⁰⁷ Que el lenguaje poéticamente compuesto puede generar respuestas fisiológicas y afectivas es algo que ya Gorgias consideraba como el resultado del poder de la palabra. Así, por ejemplo, en el *Elogio de Helena* señalaba que a quienes escuchan (ἀκούοντας) poesía “suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia” (Gorgias 1996, 207; *Hel.*, 9). Como señala al respecto Charles Segal: “Las crisis que se suceden en las piezas [trágicas] producen reacciones violentas de escalofríos, temblores, erizamiento del cabello, afasia, vértigo, martilleo y vuelcos del corazón, helados estremecimientos en el vientre y una tensión general en el cuerpo” (2000, 227). Piénsese, por ejemplo, en el interés de Esquilo, según los testimonios antiguos, en los poderosos efectos audiovisuales que elaboraba para sus tragedias. En Sófocles y en Eurípides este interés decae un poco, aunque también tienen su esfinge silbadora, héroes vociferantes y enfermos que gritan; pero es sobre todo en Esquilo donde se habría desarrollado dicho interés. Así, se cuenta que cuando el coro de Furias apareció en escena en el estreno de las *Euménides*, “los niños se desmayaban y las mujeres abortaban”, lo cual, independientemente de su exactitud histórica, es un síntoma del espíritu de su arte (Segal 2000, 233).

hombre como si se tratara de un juego, como “un juego en serio — una seriedad alegre” (LFR II, 67), como afirma Hegel del culto griego en general.

La tragedia permite la proximidad de esa negatividad inmanente al mundo humano, pero de un modo tal que la disolución de lo ético experimentada por quien participa del acontecer trágico es una experiencia que ocurre bajo la conciencia de que se trata de algo creado por el ser humano mismo, por el poeta (E § 560, 583), pero también por los actores y los miembros del coro; todos participan en la creación de una situación ficticia, donde se proyecta la imagen de una situación posible y verosímil, para que el individuo pueda acceder de manera extra-ordinaria a esta experiencia del desgarramiento de lo ético, del hombre y de su mundo intervenido de maneras impredecibles por los dioses. Es la vida del espíritu lo que la tragedia lleva a intuición, pero en la forma de una imagen. Es el mismo espíritu el que acontece en la imagen, pero es una imagen de la que el espíritu también se diferencia a sí mismo. Porque ya no se encuentra sumido todo él en la imagen, ya no es la imagen sino *en* la imagen¹⁰⁸.

Para Hegel, el valor de la tragedia como arte del mundo griego, como lenguaje más elevado de la religión del arte, radica fundamentalmente en haber hecho posible la obtención de este saber sobre el espíritu a través de la *intuición*, esto es, mediante la elaboración de imágenes sobre lo divino con cantos, música y discurso poéticamente elaborado, haciendo al espíritu consciente de su propia e inmanente negatividad. No se trata de que los elementos rituales y performativos de la tragedia sean por sí mismos los que le dan su sentido artístico, sino de que la tragedia se vale de tales elementos y los reelabora (tal es la transformación que el arte hace posible) para generar un efecto sobre la realidad del mundo griego. En ese sentido, es una instancia de la imaginación creadora que caracteriza al arte. La tragedia es ella misma un acontecimiento artístico en el que se lleva a cabo, siempre en el elemento de la intuición o la representación sensible, una *interiorización* (*Erinnerung*) de la sustancia ética —esto es, la tragedia transforma el mito en recuerdo, en algo que se trae a la memoria, pero ya no con el propósito de restaurar ese *éthos* de la antigüedad sino para presentarlo en el marco de un acontecimiento que dispone de sus

¹⁰⁸ Valiéndose de las investigaciones de B. Schweitzer, Snell ofrece una indicación en torno a esta diferencia en el ámbito de las artes plásticas: mientras en la época arcaica las estatuas llevaban una inscripción que las identificaba sin más con la persona que representaban (“Yo soy Cares, señor de Tiquiusa”), en la Atenas del siglo V, en cambio, se encuentran inscripciones que dicen “Yo soy la imagen, la tumba o la lápida de fulano de tal”, de lo cual Snell infiere que ya para este momento el arte no se identifica con la realidad o con la persona sino que el arte es mimesis (Snell 2007, 185), aunque no necesariamente en el sentido de una “copia” o “mera imitación” de la realidad sin ser el arte mismo algo real. Si puede hablarse de mimesis en la tragedia es porque crea situaciones posibles, le da otro tipo de realidad al mito, una realidad en la que, aunque ya no se participa del mito con el propósito de desencadenar simpatéticamente sus fuerzas éticas, el mito sigue apareciendo en toda su seriedad para hacer posible la intuición de la vida humana también en toda su seriedad.

elementos estéticos y rituales para hacer posible la comprensión del sí mismo del espíritu. Pero si bien este saber de la autoconciencia sería un logro de la tragedia para el propio mundo griego, Hegel concibe ese logro *también* desde la perspectiva de la formación histórica del espíritu.

En relación con el desarrollo del espíritu, esto es, la historia de la conciencia (moderna) de la libertad que Hegel hace *iniciar* con el mundo griego (Pérez 2019, 111ss), la tragedia ya no es pensada solo como un arte que pertenece fundamentalmente a la autoconciencia de los griegos sino que la tragedia va más allá de esta autoconciencia al mostrar la *crisis* que le es inmanente e inevitable, y que se ha hecho *visible* en su modo de mostrar la acción del héroe y el despliegue escénico de su pathos. Pero también se va con la tragedia más allá del mundo griego en el momento en que Hegel se detiene en la particular forma dialéctica que le atribuye a la acción trágica, esto es, a la que observa en esa desgarradora confrontación ética (y que pone en juego la relación de lo humano con lo divino, la vida humana como vida de la *polis*) entre Antígona y Creonte, entre Orestes y las Euménides bajo el juicio de Atenas y el pueblo que aprende *su* derecho. Y Hegel se detiene en esta acción porque en ella, en la (aunque generalizada) confrontación entre el coro y el héroe, se va revelando una autoconciencia que, en la inmediata identificación de su particular decisión con lo universal y sustancial del derecho, ha tomado una conciencia de sí misma que necesariamente niega la unidad simple del espíritu ético, la eticidad tradicional, y asume lo universal no como unidad simple sino como lo encarnado en su acción particular, en su radical e impredecible individualidad, la cual, sin embargo, estando perdida en lo que Hegel distingue como su unilateralidad ética, solo puede ser el *miasma* que lleva la realidad a su crisis¹⁰⁹. Pero ya en esta trágica conciencia del sí mismo se revela para Hegel lo fundamental del espíritu (y es este el sentido en que se va más allá del mundo griego): la sustancia ética encuentra su verdad en la *autoconciencia*, la sustancia aparece también como *sujeto*, el sujeto como la negatividad cuya acción eleva la sustancia a su verdad en la misma medida en que esta subjetividad solo puede aparecer como algo desgarrado y que es necesario expiar, pues el espíritu acontece en la negación de esa profunda identificación del individuo con lo universal, tiene su inicio en la conciencia de la inevitable crisis en la que está sumido ese mundo lleno de luchas a muerte y desgracias

¹⁰⁹ En cuanto esa unilateralidad compromete la realidad ética, debe ser negada, expulsada. La insistencia de Hegel en esta necesidad de expiar o superar lo unilateral, central en su idea de la reconciliación o *Versöhnung* en la tragedia, podría entenderse también como una lectura en clave filosófica del rito sacrificial del *φαρμακός* (*pharmakós*) —que los griegos entendían inequívocamente como un acto de purificación o catarsis (Burkert 1979, 65), cuyo propósito era la salvación de la comunidad de la maldad y la ansiedad, que desaparecen con la víctima condenada (*idem*, 67).

propio del pathos heroico que narran los mitos, y que ya para la tragedia solo puede ser motivo de un cuestionamiento del mundo humano en su totalidad.

3.4. Tragedia griega y determinación del arte para la época moderna

Si puede evaluarse algo así como el sentido *histórico* de la tragedia, esto implica en primer lugar preguntar qué cosa es la tragedia en relación con la vida de la *polis* griega¹¹⁰. Solo así se puede comprender qué era efectivamente la tragedia para el mundo griego. Pero como esta antigua forma de vida ética no puede simplemente restituirse en la modernidad, la posibilidad de mantener un serio interés por la tragedia en la modernidad requiere atender a las condiciones del mundo moderno. El efecto transformador de la tragedia ya no viene de su puesta en escena como un acontecimiento de motivación religiosa o teológica, sino de aquello que ofrece para la *comprensión* de la libertad humana. Con ello, sin embargo, se reduce, se sintetiza la realidad histórica de la tragedia a un interés propiamente moderno por *lo trágico*.

La *Fenomenología* plantea esta cuestión, precisamente, en relación con la transición al mundo cristiano, esto es, como el “espíritu del destino trágico [*der Geist des tragischen Schicksals*]” (FE, 436) que, a su vez, es el *resultado* de la pérdida de la vitalidad espiritual o de la fuerza de las obras de arte para sostener la autoconciencia de un *éthos* bello como el del mundo griego antiguo, y que ahora, una vez disuelto según las formas dramáticas de la tragedia y de la comedia, ha quedado en el pasado. Esta *transición* (que debe entenderse sobre todo como *crisis*), donde la persona abstracta va cobrando su vigencia efectiva, es concebida por Hegel como “el destino trágico de la *certeza de sí mismo* que debe ser en y para sí [*das tragische Schicksal der an und für sich sein sollenden Gewißheit seiner selbst*]”, donde dicho destino trágico se refiere a “la conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* en esta *certeza* de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí —de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*” (FE, 435).

Pero lo propio de la modernidad, es decir, del principio de la libertad subjetiva que caracteriza al concepto de espíritu de Hegel, es que *transforma* esta pérdida en una ganancia

¹¹⁰ En el sentido aún general de que la *polis* se refiere a la vida del pueblo como vida propia del ser humano, donde la validez de los intereses individuales solo se obtiene apelando a la comunidad a la que se pertenece (Kitto 1987, 87, 95ss). Así Yocasta, al referirse al esclavo que relató lo ocurrido con Edipo, dice: “Pues *la ciudad* escuchó, no yo sola estas cosas” [πόλις γὰρ ἤκουσ’, οὐκ ἐγὼ μόνη, τάδε]” (Sófocles et al. 2012, 220; *Edipo rey*, v. 850). También puede considerarse la oración fúnebre de Pericles (en Tucídides 1990, 447ss; II, 35-46), donde destaca la idea de la *polis* como un modo de vida.

para la autoconciencia del espíritu. Lo propio del concepto de espíritu, que constituye la perspectiva desde la cual Hegel hace filosofía y piensa el arte en *su* época, es que la reflexividad que atribuye a dicho concepto *interioriza* este momento pasado haciéndolo suyo a la manera de un *recuerdo*; en ese sentido, Hegel afirma que “el espíritu del destino [*der Geist der tragische Schicksal*] que nos brinda estas obras de arte [del mundo griego] es más que la vida ética y la realidad de este pueblo, pues es la *reminiscencia* [*Er-Innerung*] del espíritu y *exteriorizado* [*veräußerten*] todavía en ellas” (*ídem*)¹¹¹. El espíritu se comprende a sí mismo al hacer del bello *éthos* un recuerdo, al negar la inmediatez con que aparece como sustancia del espíritu. Este movimiento de interiorización que, como se señaló en el capítulo 1, caracteriza al concepto de historia que opera en la *Fenomenología* como “historia desarrollada de la *formación* de la conciencia misma hacia la ciencia” (FE, 54), no se refiere a una remoción o cancelación del pasado en general sino a la cancelación de la realidad del espíritu libre como bello *éthos* o eticidad tradicional. Y en este movimiento de interiorización la tragedia tiene un papel central.

Según la *Fenomenología*, la tragedia ha de entenderse como el tránsito entre el antiguo mundo de la *polis* griega y el mundo moderno cristiano. La tragedia es leída como destino trágico en cuanto anuncio de la caducidad de la eticidad tradicional sobre la que se estructura el mundo griego, donde la libertad subjetiva aún no aparece como el principio estructurador de los asuntos decisivos de la vida del Estado. El deber de honrar a la familia y el deber de honrar al Estado son los dos imperativos que articulan la identidad personal en el mundo griego, y fuera de ellos esta no tiene ningún asidero. Su identidad no se constituye en contraposición a los intereses generales de la *polis*, sino que está inmediatamente determinada por estos; su particularidad no es reconocida en un ámbito ajeno al del Estado sino, en todo caso, dentro de la esfera de la familia. Pero la tragedia, mostrando la acción y el *páthos* del héroe trágico, que se identifica unilateralmente con una de dichas potencias, muestra el inexorable fracaso de un mundo social sostenido en la inmediatez de esa estructura ética (cuya quietud, en cuanto se abstiene de honrar una potencia ética oponiéndola a otra, queda figurada para Hegel en el coro). Esta contraposición entre el mundo antiguo y el mundo moderno que la lectura de Hegel sobre la tragedia pone de manifiesto, muestra la función *histórica* que correspondería a la tragedia como *momento* del desarrollo del espíritu.

¹¹¹ Gómez Ramos traduce: “el espíritu que nos ofrece esas obras de arte es más que la vida ética y la realidad efectiva de ese pueblo, pues él, el espíritu, es el *recuerdo que interioriza* [*Er-Innerung*] al espíritu que estaba todavía *enajenado, exteriorizado* en ellos” (FEb, 855).

El arte en su determinación suprema no corresponde al mundo moderno, es decir, no es lo que determina al arte en su forma moderna (romántica). En su determinación suprema (esto es, como religión del arte o en su forma clásica) el arte es una praxis que instauro la historia en cuanto la pone a disposición de la conciencia para que esta se comprenda como siendo en ella, es decir, es una actividad constitutiva de la autoconciencia histórica del mundo griego antiguo. La relación con el pasado, la instauración de una dimensión histórica en la que sucede la acción humana que busca asegurarse un futuro, tiene lugar en el mito. El mito conserva en la memoria la formación del espíritu griego y su carácter histórico específico, que consiste en la “depotenciación del extraño y tosco poder de la naturaleza, en su degradación a un momento interno de la unidad con lo espiritual, tal como puede observarse en las figuras de los dioses griegos” (Jaeschke 2017, 46). Esta afirmación transformadora de sí frente a lo extraño, frente a la inmediatez de lo natural, que conduce la formación del mundo griego, se hace presente en la vida de los hombres y tiene su autoconciencia mediante actividades plásticas y musicales en las que se actualiza y vivifica el mito. Entre los griegos es el “arte” lo que instauro lo humano; en términos de Hegel, parafraseando una afirmación con que inicia el capítulo sobre el espíritu en la *Fenomenología* (FE, 259), el arte es entre los griegos la forma en que el espíritu se vuelve consciente de sí mismo como de su mundo y de su mundo como de sí mismo.

También en la tragedia el espíritu se vuelve consciente de sí mismo y de su mundo conjuntamente; sin embargo, lo que la tragedia lleva a la conciencia son las escisiones y diferencias que articulan y constituyen la sustancia ética del mundo griego. Si la unidad de esta sustancia se fundamenta en el sojuzgamiento de todo lo externo y natural (como lo indican el mito de la *Titanomaquia* o las hazañas y trabajos de los héroes según Hegel), la tragedia lleva a la conciencia la negatividad, la violencia inherente a dicha sustancia. De este modo, la tragedia aparece como un arte que supone el desarrollo de un tipo de conciencia reflexiva que no se propone simplemente la actualización del mito y, con ello, de la tradición histórica; por el contrario la tragedia griega abre una serie de cuestionamientos que imposibilitan la identificación con una realidad ética propia del pasado heroico que se conserva en el mito y que está a la base de la formación del mundo griego. Pero al tomar distancia frente a este núcleo mítico-religioso, la tragedia gana para el arte una mayor libertad en cuanto a su capacidad para explorar los confines del espíritu, para acercarnos a dimensiones ciertamente enigmáticas de la interioridad del pensamiento y el querer humanos. A pesar de ejecutarse siempre con ocasión de un acontecimiento festivo y religioso (las fiestas en honor de Dionisos), la tragedia desarrolla un tipo de espectáculo artístico que se vincula reflexivamente con el mito, re-creándolo para mostrar situaciones en las que las colisiones dentro del ámbito de lo divino plantean consecuencias

determinantes para la comprensión de la vida de los hombres. Como forma artística, la tragedia también es una experiencia de la vida divina, como señala Hegel en su filosofía de la religión, y, en ese sentido, participa todavía del arte en su determinación suprema; y sin embargo, *a la vez*, la tragedia es el anuncio del acabamiento del *éthos* heroico que dicha determinación del arte figura, celebra y conmemora. La tragedia es la acción que lleva a la conciencia la negatividad inmanente al bello *éthos*; pero, al revelar la crisis inmanente a la sustancia ética, la tragedia lleva también a su crisis la determinación suprema del arte, en cuanto forma suprema de concebirse el espíritu a sí mismo. En ese sentido, puede arriesgarse la afirmación de que la tragedia aparece en la historia del espíritu como un arte que libera al arte de su determinación suprema y lo dispone para la intuición de algo que, si bien no es más bello (en el sentido de la determinación suprema que le corresponde en el contexto de la eticidad tradicional), sí es algo más verdadero, esto es, según Hegel, la vida del espíritu en su infinitud, la exploración del acontecer humano en toda su riqueza espiritual, como ocurrirá fundamentalmente con el arte en su forma romántica (LE, 382).

La idea de Hegel es que el *arte* de la tragedia ha llevado a la intuición una serie de consideraciones originariamente éticas, cuyo contenido espiritual, sin embargo, va más allá de los límites de su presentación sensible bajo la forma y el contexto performativo en los cuales tuvo su origen y arraigo entre los griegos, la fiesta religiosa en honor de Dionisos que congregaba a la *polis*. ¿Es posible volver a una situación social que recupere la unidad de la *polis* griega? Más aún, ¿puede el arte recrear, reavivar tal circunstancia para la sociedad moderna? Para Hegel, la tragedia muestra la imposibilidad de volver a ese pasado del espíritu (Beistegui 2000, 13), pues ha llevado a la conciencia la legitimidad que corresponde a la libertad subjetiva entre los intereses espirituales del ser humano. Allí donde la libertad subjetiva es puesta como *fundamento* de la organización y de la praxis sociales, como ocurre en la sociedad moderna, se hace patente la imposibilidad de volver a un *éthos* donde la subjetividad se encuentra condicionada por exigencias tradicionales que comportan el carácter de la inmediatez, donde la realidad es concebida como un conjunto de fuerzas a las que el ser humano rinde culto para actualizar y saber su mundo. La fiesta como dimensión performativa de la tragedia ya no tiene lugar en la época moderna, solo puede aparecer como “una forma muy ocasional, superflua [*entbehrlich*]” (FA 1826, 531) debido a que en esta época hay una tendencia a orientar y articular la vida individual y social de acuerdo con principios de carácter universal y racional (LE, 13s; Fischer-Lichte 2017, 51), por lo cual, según Hegel, es necesario elaborar esos contenidos según otra forma —el concepto. En ese sentido, toda su filosofía, incluida su comprensión de la historia, parece estar constituida por la extrapolación y el desarrollo del contenido espiritual elaborado antiguamente por el drama trágico, por el esfuerzo de sacar el contenido ético de la tragedia del elemento de la

intuición y llevarlo a la forma del saber conceptual. Según Hegel, la filosofía y la historia, el concepto y la realidad, deben mostrar aquello que antes la tragedia ha mostrado intuitivamente como elemento constitutivo del espíritu: la inherente y constante ruptura del mundo humano y la necesidad de su restablecimiento para la vida. En eso consiste la historia. Y es lo que la tragedia, valiéndose de medios artísticos, ha revelado y legado para el espíritu, esto es, para la comprensión que el hombre puede formarse acerca de sí mismo como un ser cuya autodeterminación no deja de estar sumida en el movimiento entre la inmediatez y la extrañeza.



CONCLUSIONES

La profundización en la interpretación de la tragedia griega llevada a cabo por Hegel nos ha permitido esclarecer la manera como arte e historia quedan vinculados en su pensamiento. Según lo expuesto en el capítulo I, a partir del concepto de espíritu (que designa el modo de vida de los seres humanos en tanto libre autodeterminación transformadora de lo dado mediante el pensamiento en sus diferentes manifestaciones) la historia es interpretada como el desarrollo de las configuraciones del mundo humano en cuanto devenir del espíritu hacia su saber. Para Hegel, la historia queda interpretada según la pauta del desarrollo dialéctico del espíritu; concebida como “el devenir que sabe, el devenir que se mediatiza a sí mismo —el espíritu enajenado en el tiempo” (FE, 472), la historia es pensada como realidad espiritual según el movimiento de interiorización o recuerdo (*Er-innerung*) propio del pensamiento reflexivo que va desplegándose en ella. El arte queda vinculado a este desarrollo procesual y espiritual de la historia en cuanto se refiere a prácticas que transforman sensiblemente las cosas y las acciones humanas para hacerlas aparecer como configuraciones que revelan al espíritu en su forma absoluta; es decir, que lo propio del arte es presentar una imagen de la realidad espiritual (la historia) pero no en su inmediatez presente y sensible sino reinventándola, transformándola. Así, el arte es concebido en la filosofía de Hegel como una elaboración del tiempo y del espacio, una fuerza creadora que transforma la realidad inmediata del hombre haciendo de la historia algo instaurado por el espíritu y para el espíritu. Tal sería la manera en que el concepto de espíritu articula el arte y la historia: el arte sería una forma de hacer sensiblemente presentes los fines humanos que constituyen e impulsan el desarrollo de la historia.

Lo que permite el estudio de la interpretación hegeliana de la tragedia griega es mostrar que esta actividad espiritual que distingue al arte como tal tiene ella misma un desarrollo histórico, que incide sobre la determinación del arte para desplegar su fuerza transformadora. Estas diferencias históricas quedan indicadas ya en la tesis sobre el carácter pretérito del arte, lo cual implica que el arte no es solo una forma de apropiación imaginativa de la historia sino que el arte mismo posee una historicidad. La tragedia griega, precisamente, permite comprender este carácter histórico del arte en cuanto, para Hegel, consiste en una forma particular de arte que hace posible el acceso al pasado del espíritu, esto es, el mundo griego entendido como el espíritu ético en su inmediatez. Sea mediante el concepto de religión del arte (como ocurre en la *Fenomenología del espíritu*) o mediante la determinación de una forma clásica del arte (como en las *Lecciones sobre estética*), lo que se muestra en este mundo pasado del espíritu es que los principios normativos y los valores que orientan la acción humana son revelados a la conciencia y al espíritu mediante la

ejecución comunitaria de diversas prácticas artísticas; en ese sentido, la tragedia tiene un valor como praxis artística para el mundo de la *polis* griega en cuanto desarrolla una nueva forma de espectáculo público en el que la realidad presente del hombre se comprende mediante una confrontación con la tradición mítica que constituye el fundamento histórico de la *polis*. Es decir, la tragedia aparecería también como una forma de arte en cuanto fomenta el desarrollo de una autoconciencia histórica. Pero la condición performativa que hacía posible este aparecer en el drama trágico era su realización en el contexto de fiestas religiosas que, mediante la estimulación de los sentidos a través de danzas, cantos y acciones de motivación ritual, servían de fundamento para la revelación del espíritu elaborada por la tragedia. En ese sentido, a propósito de la tragedia como un arte en el que lo divino (esto es, las potencias éticas —pero también naturales— que impulsaban y orientaban la acción humana) era llevado a representación sensible, Hegel afirma que en el mundo griego “la enseñanza suprema estaba en las fiestas, en el drama” (FA 1826, 531). La fiesta aparece así como un acontecimiento en que se tomaba conciencia de la relación del hombre con el conjunto de prácticas religiosas que configuraban su *éthos*, su vida en cuanto determinada por la bella eticidad de la *polis*. La tragedia, así, lleva a intuición no solo la realidad ética del mundo griego (esto es, su particular comprensión de la historia) sino también el lugar primordial que ocupaban las artes en la instauración de esta realidad y su autoconciencia, mostrando con ello un tipo de orientación histórica que, aunque sigue siendo concebida por Hegel desde la pauta del espíritu en su autodeterminación, difiere sustancialmente de la orientación de la acción y los fines humanos en el mundo moderno, para el cual el arte en su determinación suprema (esto es, como unidad inmediata de la autoconciencia espiritual y su realidad en una figura sensible) se ha vuelto “algo del pasado” (LE, 13).

Pero esta transformación de la realidad del arte es algo que la tragedia misma ha llevado a cabo, al desarrollar un cuestionamiento de la tradición mítico-heroica que el arte griego lleva a intuición. En efecto, la tragedia griega —aun siendo una forma particular del arte en su forma clásica (LE, 13) o de la religión del arte— no presenta lo bello artístico manteniendo la armonía y la reconciliación (entre forma y contenido, entre obra y realidad) que lo determinaban en el mundo griego. La apropiación re-creadora del mito que el drama trágico realiza muestra escisiones inmanentes a la realidad ética, sin tender, por tanto, a su simple actualización como un bello *éthos*. En cuanto este bello *éthos* alcanza su autoconciencia en el arte bello que tiene su expresión en la escultura y en la épica homérica, el arte tiene aquí su determinación suprema; pero en cuanto la tragedia desarrolla una distancia cuestionadora de la tradición mítico-heroica que articula el bello *éthos*, la tragedia griega hace de la determinación suprema del arte algo del pasado. Para Hegel, por tanto,

esta salida del bello *éthos* que ha logrado la tragedia, es también el anuncio de una nueva época del espíritu, donde este ya no se encuentra determinado en su inmediatez sino en relación con el pensamiento libre que caracteriza y determina al espíritu como tal. En la *Fenomenología del espíritu* esto se expone como la transición al mundo del derecho privado en la cultura romana, así como a la inmersión o interiorización del espíritu en su autoconciencia en el cristianismo como religión revelada. Consecuentemente, para esta nueva forma histórica del espíritu que es la época moderna, el arte ya no cumple la función de su determinación suprema. En su forma romántica o moderna, el arte toma sus contenidos de la religión cristiana o de la visión subjetiva del mundo a que esta ha dado lugar; sin embargo, a diferencia del arte griego (donde el contenido espiritual solo accede al pensamiento mediante la elaboración artística de la realidad), aquí el contenido espiritual que ha elaborado la religión precede al arte, esto es, tiene una existencia propia en el elemento de la representación o la interioridad religiosa, de modo tal que el arte puede servir como forma sensible de este contenido, pero ya no resultaría determinante o esencial para este. Si en el mundo griego el arte es propiamente lo que instala la realidad histórica del hombre ofreciéndole su autoconciencia, desde la época paleocristiana el arte, en sus diversos desarrollos, solo puede ser la expresión de una realidad histórica que, sin embargo, tiene su fundamento en la interioridad del pensamiento, en la conciencia que ha encontrado en ella misma la realidad del espíritu. Así, al marcar esta diferencia histórica, la tragedia puede concebirse desde la filosofía de Hegel como un arte que da cuenta de las escisiones y diferencias propias del concepto mismo de arte así como de su historia: al permitir el planteamiento de una diferencia esencial entre el arte bello y el arte *tras* lo bello, la tragedia da cuenta de que el concepto de arte no tiene un contenido simple sino que presenta diferencias históricas que determinan la medida en que incide sobre la formación de la autoconciencia espiritual. En otras palabras, en la consideración filosófica de la tragedia desarrollada por Hegel, se accede también a las diferencias históricas que determinan el arte como una forma del espíritu absoluto.

De esta manera, la tragedia griega parece mostrar dos formas en que arte e historia se articulan en el pensamiento de Hegel. Por una parte, en el contexto del mundo griego (el espíritu ético en su inmediatez), la tragedia nos muestra un sentido del arte como centro articulador del mundo humano y su autoconciencia; por otro lado, al hacer de su determinación suprema algo del pasado, para Hegel la tragedia anuncia una época nueva en la historia del espíritu, donde el arte solo puede ser una expresión o figuración externa de contenidos espirituales que no encuentran su verdad propia en el elemento de lo sensible. Este último es, precisamente, el sentido que el arte cobra en la época moderna, en cuanto expresión de la interioridad de lo humano. Ahora bien, Hegel no comprende esta

transformación del sentido histórico del arte con una actitud nostálgica que se esforzara en recuperar para el mundo moderno la vitalidad del arte griego. Tal cosa es imposible en cuanto que el desarrollo de la libertad subjetiva que en la época moderna ha llegado a comprenderse como fundamento del todo e impulso de la historia, no puede conciliarse con la inmediatez del espíritu ético, con la eticidad del mundo griego para la cual la libertad subjetiva solo podía aparecer como principio de corrupción y decadencia. Pero en esta imposibilidad no hay necesariamente una pérdida. El arte sigue siendo una forma de llevar lo divino a la conciencia, pero en la época moderna lo divino ha ingresado al terreno de la subjetividad, a su infinita interioridad y su realización mundana; de modo que, al trascenderse el arte respecto de su determinación suprema (un proceso que tiene su punto de arranque en la cancelación de la inmediatez del espíritu ético desarrollada por la tragedia griega, así como su punto culminante en la comedia en cuanto disolución de toda determinidad), podría decirse que el desarrollo de la idea del arte ha efectuado un movimiento hacia el mismo arte, esto es, como si en el pensamiento de Hegel la idea de arte que tiene su origen en la modernidad hubiese realizado retrospectiva y especulativamente un movimiento que la ha llevado hasta sus orígenes o antecedentes en los pueblos del pasado para, finalmente, volver hacia sí y comprender qué es ella misma en y para la época moderna. Pensado desde la *Fenomenología*, el arte *como tal* (es decir, entendido como un concepto moderno) no es algo propio del mundo antiguo, pues en este mundo el “arte” está pensado más bien como religión del arte, es decir, desde su imbricación esencial con la representación de lo divino en cuanto autoconciencia de un mundo o realidad ética. Solamente cuando la religión del arte se ve cancelada y asumida por la religión revelada ocurre que el arte se distingue propiamente de la religión y, como figura del espíritu absoluto, lleva a cabo su propia profundización en la infinita interioridad del espíritu así como su inmersión en la prosa del mundo (LE, 111). Lo que en el lenguaje especulativo de Hegel puede pensarse como una transcendencia del arte hacia sí mismo es, a la vez, “un retorno del hombre a sí mismo” en cuanto que en la época moderna “el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos” (LE, 444). Es decir, que el arte que se desarrolla tras la consumación de su determinación suprema mediante la confrontación trágica de lo divino, es un arte que se dirige a la totalidad del acontecer humano, elaborándolo de tal modo que lo libera de su inmediatez y lo acerca a la interioridad del ánimo y la reflexión subjetiva.

Al presentar la realidad como realidad espiritual, el arte presenta la realidad como historia, esto es, como mundo del acontecer humano, producido por y para el espíritu. De

modo que puede decirse que en el pensamiento de Hegel, el arte es más que la expresión de la realidad histórica o la mera “apariencia” (como imagen engañosa o no verdadera) de una realidad objetiva y autónoma (la idea, el espíritu) que existe previa e independientemente de las figuraciones del arte. El arte sería más que una mera alusión externa a la realidad humana o su representación abstractamente idealizada. En Hegel, no se trata de que el arte sea *sobre o acerca de* algo, sino de que el arte *hace* algo. Lo que hay que preguntar, en ese sentido, no es qué sea el arte sino *qué hace el arte con la vida humana*, es decir, en qué medida y bajo qué condiciones puede no solo expresar sino, además, configurar la realidad histórica del espíritu. Tal es el sentido del arte como figura del espíritu absoluto. En ese sentido, no habría que preguntar tanto por la especificidad del arte *frente a* la realidad sino cómo el arte incide sobre la praxis humana.

El modo específico en que el arte hace posible la intuición de la realidad del espíritu no está necesariamente desvinculado de alguna forma de utilidad o interés, del ejercicio de algún poder. Esa reflexividad o inteligibilidad estética (Pippin 2014, 2) que el arte propicia no está comprometida aquí con ningún desinterés o alguna objetividad inmediata o absoluta por volatilizada. Por el contrario, tiene efectos sobre la praxis y sobre nuestra relación con los objetos, fenómenos y asuntos de la vida en general, pues no los deja tal y como simplemente se dan en su cotidianidad en cuanto, para Hegel, el arte *niega* la inmediatez sensible. El arte transforma la vida, implica una transformación del espacio y del tiempo (los hace aparecer). La razón que, según Hegel, también es inmanente al arte, está más vinculada con el poder que con el desinterés, en cuanto ejerce una fuerza normativa y desestabilizadora sobre lo que aparentemente tiene una realidad fija e incontestable.

Para Hegel, la tragedia en particular no es la experiencia que muestra las contradicciones y los conflictos de la historia y de la vida espiritual (es decir, la vida humana en las diversas ramificaciones de su formación cultural y social) como si fueran algo absoluto, sino que muestra en ellos algún tipo de resolución (*Versöhnung*). En ese sentido, la lectura que Hegel hace de la tragedia griega tiene consecuencias para su comprensión de la historia como autoproducción del espíritu. La tesis de Hegel sobre la historia es que, por una exigencia racional (la de que el hombre produzca su realidad y se produzca a sí mismo en ella), las desgracias –que para Hegel son siempre muy reales¹¹²– no pueden ser asumidas

¹¹² Que Hegel exija que la razón se sobreponga a todas las oposiciones que están a la base de los conflictos y desgracias que muestra la historia humana, puede hacer pensar que, mediante un artilugio conceptual, para Hegel las desgracias humanas deben ser asumidas *solo* como apariencias, como algo *no real* frente a la realidad del espíritu que siempre se reconcilia en sí mismo y consigo mismo, o como meros medios para la realización de fines mayores (de los cuales los particulares, habiendo sido sacrificados en el altar del espíritu, finalmente no participan). Pero no se trata de una mera justificación de las desgracias pasadas en virtud del presente, sino de mostrar que nuestra

como absolutas. Que el espíritu se sobreponga siempre a esos conflictos no quiere decir que sea ajeno a ellos; la de Hegel es, más bien, una *exigencia racional* de no comprender esas oposiciones como algo dado e irresoluble, sino de asumirlas como experiencias específicas de las cuales se obtiene algún tipo de *saber* sobre la realidad ética o del espíritu, una expansión de la autoconciencia en el sentido de una comprensión reflexiva o conceptualmente más compleja y menos ingenua sobre el ser humano, las posibilidades de la racionalidad para el desarrollo de las formas de vida y la libertad con que comprende y construye su mundo histórico.

Para Hegel ese saber se manifiesta en ciertas formas de praxis –sobre todo, en aquellas figuras propias del espíritu absoluto: arte, religión y filosofía (entendida como ciencia o pensamiento especulativo-conceptual). Se trata de actividades espirituales que, a decir de Hegel, elaboran con sus medios específicos la posibilidad de ese saber¹¹³, de comprender lo verdadero como una actividad racional que se manifiesta en el mundo y lo elabora a través de la unificación y reconciliación de lo opuesto y contradictorio —un proceso que se manifiesta en la naturaleza como el proceso de generación de la vida orgánica y en la historia como el proceso por el que las acciones humanas conducen a la libertad en las formas de la sociedad civil y del Estado (Houlgate 2005, 211). La filosofía muestra este proceso mediante la reconstrucción conceptual de la realidad y de las formas como el espíritu se ha representado esta realidad en la historia. El arte, sin embargo, lo hace configurando el mundo material dado y afectando la sensibilidad, de modo que la obra de arte es la *experiencia* que hace posible intuir ese proceso de superación dialéctica de las oposiciones, haciéndolo aparecer, de modo que el arte vivifica, le devuelve color a lo

representación de la realidad está arraigada en conflictos históricos que la humanidad ha tenido que superar a través de distintas estrategias de formación social, mediante la institucionalización de principios normativos (en la vida social, en la investigación científica) que permitan una comprensión más compleja y dinámica de la realidad, de modo que ninguna oposición quede como algo incomprensible o irresoluble, dejando la realidad misma fuera del alcance del espíritu. En general, las experiencias trágicas devienen eventualmente en una reconfiguración de las categorías con que nos representamos la realidad y con las que orientamos la acción histórica. Esto es algo que Hegel muestra en su interpretación de la tragedia griega: la acción del héroe, en y por la cual acontece la desgracia, es la mediación que *muestra* en ese actuar una comprensión insuficiente o unilateral del derecho, de la justicia, de la libertad, del espíritu como realidad ética. La tragedia revela un saber sobre el hombre (en su finitud, incluso en su indigencia) solo en cuanto muestra que su ser se constituye (“resulta”) de las complejas interacciones entre lo particular y lo universal, de su participación en las diferentes esferas de la acción social. Pero no se trata de que la realidad ética en la que el hombre obtiene un saber sobre sí mismo tenga una primacía ontológica o cronológica sobre él: los seres humanos, como individuos, se forman a través de la realidad ética solo en cuanto que a la vez sus acciones configuran una y otra vez esa realidad. Así, según Hegel, la realidad histórica concreta del ser humano está determinada por la dinámica de las interacciones entre los impulsos y motivaciones individuales y los intereses universales.

¹¹³ Son distintas *formas* de presentar un mismo *contenido*: “Sentimiento, intuición, imagen, [pensamientos y conceptos,] etc., son, por tanto, *las formas* de aquel contenido que permanece *uno y el mismo*” (E § 3, 102).

acontecido, a la realidad humana, haciendo posible la apertura de un tipo de reflexión, que no es meramente subjetiva ni conceptual, sobre los asuntos humanos. El arte actualiza, mediante la estimulación de los sentidos, nuestra representación de la realidad histórica — nos la recuerda (la trae al presente para la intuición, la pone de manifiesto, la hace aparecer), nos la afirma y nos permite reafirmarnos en ella, pero nos permite también confrontarla y mostrar sus escisiones inmanentes. Por ningún motivo el arte es solo la referencia exterior, la copia o la imitación, la representación de nuestra representación de nuestra realidad. Por el contrario, el arte es una praxis en la que se pone en juego nuestra vinculación con la realidad.



BIBLIOGRAFÍA

Se cita por referencia parentética, indicando apellido de autor, año de publicación y número de página. Solo en el caso de los textos de Hegel, se consigna en la referencia parentética las siglas de la obra citada, número de párrafo (si lo hubiera) y número de página según las ediciones de las obras que constan en el listado de siglas más abajo (por ejemplo: E § 74, 178). En el caso de las citas que provengan de una nota (*Ammerngung*) o un añadido (*Zusatz*) de los discípulos, se consignan respectivamente las letras N o Z al lado del párrafo correspondiente (por ejemplo: E § 25 N, 132). En el caso de las observaciones a los párrafos agregadas por Hegel, como ocurre en la *Filosofía del derecho*, se consigna la abreviación *Obs* al lado del párrafo correspondiente (por ejemplo: FD § 203 *Obs*, 321).

Siglas y ediciones citadas de las obras de G. W. F. Hegel

- CL I *Ciencia de la lógica. Volumen I: La lógica objetiva (1812/1813)*. Edición de Félix Duque. Madrid: Abada & UAM, 2011. [Corresponde a *Wissenschaft der Logik. Erster Band. Die objektive Logik (1812/13)*, tomo XI de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, 1978.]
- CL II *Ciencia de la lógica. Volumen II: La lógica subjetiva o La doctrina del concepto (1816)*. Edición de Félix Duque. Madrid: Abada, 2016. [Corresponde a *Wissenschaft der Logik. Zweiter Band. Die subjektive Logik (1816)*, tomo XII de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, 1981.]
- D *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling con relación a las contribuciones de Reinhold a una visión de conjunto más fácil sobre el estado de la filosofía al comienzo del siglo XIX*. Estudio preliminar, traducción y notas de María del Carmen Paredes Martín. Madrid: Tecnos, 1990. [Corresponde a *Jenaer Kritische Schriften*, tomo IV de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, 1968, pp. 5-92.]
- E *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio para uso de sus clases*. Edición, introducción y notas de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza Editorial, 2010 [1997]. [Corresponde a *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1930)*, edición de Friedhelm Nicolín y Otto Pöggeler, Hamburgo: Meiner, 1969.]

- EB *Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de bachillerato*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2007. [Corresponde a “Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse (1808 y ss.)”, en *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1807-1818*, tomo IV de las *Hegel Werke*, edición de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, pp. 9-69. Se trata de la llamada “pequeña enciclopedia de Nüremberg” de 1808, editada y publicada por Karl Rosenkranz en 1840 como parte del volumen póstumo titulado *Propedéutica filosófica*.]
- EJ *Escritos de juventud*. Edición, introducción y notas de José María Ripalda (traducción de Zoltan Szankay & José María Ripalda). México, Madrid & Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978. [Parte de la base del “paradigma clásico” de la edición de T.M. Knox, que a su vez se basa en la edición alemana de Hermann Nohl de 1907, en *On Christianity. Early Theological Writings*, Gloucester, 1970.]
- FA 1823 *Lectures on the Philosophy of Art. The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*. Edición y traducción al inglés de Robert F. Brown. Oxford: Oxford University Press & Clarendon, 2014. [Corresponde a *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, Hamburg: Felix Meiner, 1998.]
- FA 1826 *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Traducción de Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada, 2006. [Corresponde a *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826 Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Múnich: Wilhelm Fink, 2004.]
- FA 1828/29 *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*. Edición de Alain Patrick Olivier & Annemarie Gethmann-Siefert. Leiden, Boston, Singapore, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- FD *Principios de la filosofía del derecho o derecho natural y ciencia política*. Traducción de Juan Luis Vermal. Barcelona: Edhasa, 2005. [Corresponde a la edición de Hoffmesiter, Hamburgo: Felix Meiner, 1955. Contiene los agregados (*Zusätze*) que figuran en la edición de Gans, de 1833.]
- FE *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces. Barcelona: RBA/Fondo de Cultura Económica, 2002 [1966]. [Toma como base la edición de Hoffmeister, 1936]
- FEb *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: UNAM & Abada, 2010. [Corresponde a la edición histórico-crítica de Bonsiepen y Heeden en el tomo IX de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen*

- Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, Hamburgo: Felix Meiner, 1980. Incluye la paginación de la primera edición de 1807.]
- FR *Filosofía real*. Edición de José María Ripalda. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. [El texto corresponde al manuscrito de clase preparado para las lecciones de *Philosophiam realem, i.e. naturae et mentis* del semestre de invierno de 1805/1806 en la Universidad de Jena. A partir de eso, esta edición toma como base principalmente los materiales de la edición crítica de R.-P. Horstmann, tomo VIII de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*. Hamburgo: Meiner, 1976.]
- FS *Fe y saber o la filosofía de la reflexión de la subjetividad en la totalidad de sus formas como filosofía de Kant, Jacobi y Fichte*. Edición de Vicente Serrano. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. [Corresponde a la edición de G. Lasson en *Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtische Philosophie*, Hamburgo: Meiner, 1962.]
- IFHU *Introducciones a la filosofía de la historia universal*. Edición bilingüe de Román Cuartango. Madrid: Istmo, 2005. [Toma como fuente la edición de Walter Jaeschke en el tomo XVIII de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*. Hamburgo: Meiner, 1995.]
- IHF *Introducción a la historia de la filosofía*. Edición bilingüe de César Ruiz Sanjuán. Madrid: Escolar y Mayo, 2012. [Toma como base los manuscritos contenidos en el tomo XVIII de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*. Hamburgo: Meiner, 1995.]
- JH *El joven Hegel. Ensayos y esbozos*. Edición de José María Ripalda. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LE *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989. [Corresponde a *Vorlesungen über die Ästhetik*, edición de Friedrich Bassenge, Berlín: Verlag das europäische Buch, 1985. Se basa sobre la segunda edición de Heinrich Gustav Hotho, de 1842.]
- LFA *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Dos volúmenes. Traducción al inglés de T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- LFHU *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Versión de José Gaos. Cuarta reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2012 [1975]. [Corresponde a la edición de G.

Lasson en *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Leipzig: Felix Meiner, 1917.]

- LFHU 1822/23 *Lectures on the Philosophy of the World History. Volume 1: Manuscripts of the Introduction and the Lectures of 1822-3*. Edición de Robert F. Brown y Peter C. Hodgson. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- LFR I, II, III *Lecciones sobre filosofía de la religión*. Tres volúmenes. Traducción de Ricardo Ferrara. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- LHF I, II, III *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Tres volúmenes. Traducción de Wenceslao Roces. México & Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955. [Corresponde a la edición de Karl Ludwig Michelet, en las Obras completas de 1833.]
- LPED *Lecciones sobre las pruebas de la existencia de Dios*. Traducción, introducción y notas de Gabriel Amengual. Salamanca: Sígueme, 2014. [GW]
- SE *El sistema de la eticidad*. Edición de Dalmacio Negro Pavón. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- SEL *System of Ethical Life (1802/1803) and First Philosophy of Spirit (Part III of the System of Speculative Philosophy 1803/4)*. Edición y traducción al inglés de H. S. Harris y T. M. Knox. Albany: State University of New York Press, 1979. [El texto de 1802/3 corresponde a *System der Sittlichkeit*, edición de Georg Lasson, Hamburg: Felix Meiner, 1967. El texto de 1803/4 corresponde a *Jenaer Systementwürfe I*, tomo VI de las *Gesammelte Werke, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, edición de K. Düsing y H. Kimmerle, Hamburgo: Felix Meiner, 1975. La edición incluye como apéndices fragmentos y textos del período de Jena citados por Karl Rosenkranz].

Bibliografía secundaria

Acosta, María del Rosario

- 2008 “Tragedia, política e historia: una lectura de la filosofía hegeliana de juventud”. En Acosta, María del Rosario y Jorge Aurelio Díaz (editores). *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 167-196.

Alegría, Ciro

- 2015 “La crisis como antinomia histórica: sobre la revelación de la verdad”. En Giusti, Miguel, Gustavo Gutiérrez & Elizabeth Salmón (editores), *La verdad nos hace libres. Sobre las relaciones entre filosofía, derechos humanos, religión y universidad. Volumen de homenaje a Salomón Lerner Febres con motivo de la celebración de sus 70 años*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 151-166.
- 2003 “Ardid de la razón y espíritu objetivo”. En Giusti, Miguel (editor), *El retorno del espíritu. Motivos hegelianos en la filosofía práctica contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 89-103.
- 1998 “Introducción”. En Sófocles, *Edipo rey*. Traducción de Ciro Alegría Varona. Lima: Unión Latina, pp. 13-23.
- 1997 “La inversión trágica del sentido de la acción. *Edipo rey* y *Antígona* en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”. En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen IX, n° 1, pp. 35-72.
- 1994 “Hegel, la tragedia y la posibilidad de una ética moderna”. En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen VI, n° 1, pp. 7-23.

Angehrn, Emil

- 1989 “¿Razón en la historia? Sobre el problema de la filosofía de la historia en Hegel”. En Amengual Coll, Gabriel (editor), *Estudios sobre la «Filosofía del Derecho» de Hegel*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, pp. 349-375.

Aristóteles

- 1974 *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Alianza Editorial.

Beistegui, Miguel de

- 2000 “Hegel: or the Tragedy of Thinking”. En Beistegui, M. & S. Sparks (editores), *Philosophy and Tragedy*. Londres y Nueva York: Routledge.

Berr, Karsten & Annemarie Gethmann-Siefert

- 2006 “Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler”. En Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Traducción de Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada, pp. 7-44.

Bertram, Georg W.

- 2018 “¿Por qué el fin del arte concierne al arte en general? Una explicación de la modernidad del arte desde Hegel contra Hegel”. Traducción de Josimar Castilla. En *Estudios de filosofía*. Lima, volumen 16, pp. 95-105.

- 2016 *El arte como praxis humana. Una estética*. Traducción de José Francisco Zúñiga García. Granada: Comares.

- 2014 “Meaning (in Art)”. En Kelly, Michael (editor), *Encyclopedia of Aesthetics*. Segunda edición. Volumen 4. Nueva York: Oxford University Press, pp. 286-289.

Biemel, Walter

- 1962 “La estética de Hegel”. En *Convivium: revista de filosofía*. Números 13-14, pp. 147-162.

Billings, Joshua

- 2013 “Choral dialectics. Hölderlin and Hegel”. En Gagné, Renaud & Marianne Govers Hopman (editores), *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 317-338.

Bowie, Andrew

- 2000 “German Idealism and the Arts”. En Ameriks, Karl (editor), *The Cambridge Companion to German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 236-257.

Bradley, A. C.

- 1965 “Hegel's Theory of Tragedy”. En: *Oxford Lectures on Poetry*. Londres: McMillan.

Burkert, Walter

- 2013 *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acontilado.

- 2011 *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Traducción de Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Acontilado.

- 1979 *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.

Carbó Ribugent, Mónica

2010 “Nostalgia de Grecia en la filosofía del joven Hegel”. En *Contrastes*. Málaga, suplemento 15, pp. 241-247.

Cooper, Andrew

2016 “The Representation of an Action: Tragedy between Kant and Hegel”. En *European Journal of Philosophy*. Volumen 25, número 3, pp. 1-22.

Cosmopoulos, Michael B.

2015 *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*. Cambridge: Cambridge University Press.

D'Angelo, Paolo & Félix Duque (editores)

1999 *La religión del arte. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal.

De la Maza, Mariano

2007 “Tiempo e historia en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”. En *Ideas y valores*, n° 133, pp. 3-22.

Del Valle, Julio

2011 “La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética”. En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen 23, número 2, pp. 303-328.

Delija Treščec, Nives

2014 “The Paradox of Pluralism in Hegel’s Understanding of Art and Culture”. En Arndt, A., G. Kruck & J. Zovko (editores), *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*. Berlin: De Gruyter, pp. 179-184.

Desmond, William

1986 *Art and the Absolute. A Study of Hegel’s Aesthetics*. Albany: SUNY Press.

Domínguez Hernández, Javier

2011 “El arte en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”. En Giusti, Miguel (editor), *La cuestión de la dialéctica*. Barcelona: Anthropos; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 137-156.

2006 “Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte de Hegel”. En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen XVIII, número 2, pp. 267-287.

2003 “¿Religión del arte o comprensión del arte? La crítica de Hegel al romanticismo”. En *Estudios de filosofía*. Medellín, número 28, pp. 123-142.

2000 “La autonomía del arte y sus realidades. Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo”. En *Estudios de filosofía*. Medellín, números 21-22, pp. 87-99.

Donougho, Martin

2007 “Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art”. En Houlgate, Stephen (editor), *Hegel and the Arts*. Illinois: Northwestern University Press, pp. 179-215.

2006 “Hegel’s Pragmatics of Tragedy”. En *Idealistic Studies*. Volumen 36, número 3, pp. 153-168.

1989 “The Woman in White: On the Reception of Hegel’s *Antigone*”. En *The Owl of Minerva*. Volumen 21, número 1, pp. 65-89.

Duque, Félix

1999 *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Madrid: Akal.

Eliade, Mircea

1999 *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen I. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Esquilo

2000 *Tragedias*. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.

1984 *Tragedias II (Orestíada, Fragmentos)*. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Editorial Hernando.

Feige, Daniel Martin

2015 “Form and History. Hegel’s Philosophy of Art Today”. En *Aesthetic Investigations*. Volumen 1, número 1, pp. 87-101.

Ferreiro, Héctor

2017 “El hilo de Ariadna del idealismo: La relación entre intuición y concepto en la filosofía de Hegel”. En Neumann, H., O. Cubo & A. Bavaresco (editores), *Hegel y el proyecto de una enciclopedia filosófica. Comunicaciones del II Congreso Germano-Latinoamericano sobre la Filosofía de Hegel*. Porto Alegre, RS: Fi, pp. 299-313.

Finlayson, James Gordon

1999 “Conflict and Reconciliation in Hegel’s Theory of the Tragic”. En *Journal of the History of Philosophy*. Volumen 37, número 3, pp. 493-520.

Fischer-Lichte, Erika

2017 *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. Oxford: Oxford University Press.

Gaiger, Jason

2006 "Catching Up with History. Hegel and Abstract Painting". En Deligiorgi, Katerina (editora), *Hegel: New Directions*. Montreal: McGill – Queen's University Press, pp. 159-176.

Gama, Luis Eduardo

2007 "Historia, olvido y recuerdo en Hegel y Nietzsche". En *Areté. Revista de Filosofía*. Lima, volumen XIX, número 1, pp. 9-39.

Gentili, Carlo & Gianluca Garelli

2015 *Lo trágico*. Traducción de Eric Jalain. Madrid: Antonio Machado.

George, Theodore D.

2006 *Tragedies of Spirit. Tracing Finitude in Hegel's Phenomenology*. Nueva York: SUNY Press.

Gethmann-Siefert, Annemarie

2014 "Introduction: The Shape and Influence of Hegel's Aesthetics". En Hegel, G. W. F., *Lectures on the Philosophy of Art. The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*. Edición y traducción al inglés de Robert F. Brown. Oxford: Oxford University Press & Clarendon, pp. 7-176.

Giusti, Miguel

2017 "La enciclopedia: un delirio báquico. Sobre el potencial crítico del concepto de libertad". En Neumann, H., O. Cubo & A. Bavaresco (editores), *Hegel y el proyecto de una enciclopedia filosófica. Comunicaciones del II Congreso Germano-Latinoamericano sobre la Filosofía de Hegel*. Porto Alegre, RS: Fi, pp. 581-603.

1989 "Hegel ante la modernidad". En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen 1, número 1, pp. 41-58.

Godhill, Simon

2014 "The Ends of Tragedy: Schelling, Hegel, and Oedipus". En *PMLA*. Volumen 129, número 4, pp. 634-648.

Gorgias

1996 "Encomio de Helena". En *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Antonio Melero Bellido. Madrid: Gredos, pp. 200-211.

Grethlein, Jonas

- 2013 “Democracy, Oratory, and the Rise of Historiography in Fifth-century Greece”. En Arnason, Johann P., Kurt A. Raaflaub & Peter Wagner (editores), *The Greek Polis and the Invention of Democracy. A Politico-cultural Transformation and Its Interpretations*. Malden, MA/Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 126-143.

Guthrie, W. K. C.

- 1994 *Historia de la filosofía griega. Volumen III: Siglo V. Ilustración*. Versión española de Joaquín Rodríguez Feo. Madrid: Gredos.

Gutiérrez Girardot, Rafael

- 1967 “Hegel y lo trágico. Notas sobre la génesis política de su filosofía especulativa”. En *Ideas y valores*. Números 27-29, pp. 33-51.

Hall, Jonathan M.

- 2009 “Ethnicity and Cultural Exchange”. En Raaflaub, Kurt A. & Hans van Wees (editores), *A Companion to Archaic Greece*. Malden, MA/Oxford: Blackwell Publishing, pp. 604-617.

Hanza, Kathia

- 1989 “El arte como drama: Nietzsche sobre la tragedia”. En *Areté. Revista de filosofía*. Lima, volumen 1, número 1, pp. 59-76.

Harrison, Charles, Paul Wood & Jason Gaiger (editores)

- 2000 *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing.

Heidegren, Carl-Göran

- 2012 “Hegel’s *Phenomenology of Spirit*. Some Problems and Perspectives”. En Manning Delaney, Brian & Sven-Olov Wallenstein (editores), *Translating Hegel. The Phenomenology of Spirit and Modern Philosophy*. Huddinge: Södertörn University, pp. 103-119.

Henrich, Dieter

- 1990 *Hegel en su contexto*. Traducción de Jorge Aurelio Díaz. Caracas: Monte Ávila.

Hernández Sánchez, Domingo

- 2002 *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Heródoto

- 1992 *Historia. Libro I: Clío*. Traducción de Carlos Schrader. Madrid: Gredos.

Homero

2000 *Ilíada*. Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.

Hölderlin, Friedrich

2008 *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa. Sexta edición. Madrid: Hiperión.

Houlgate, Stephen

2007 "Hegel's Theory of Tragedy". En Houlgate, S. (editor), *Hegel and the Arts*. Illinois: Northwestern University Press, pp. 146-178.

2005 *An Introduction to Hegel. Freedom, Truth and History*. Segunda edición. Oxford: Blackwell.

Ibarra, Víctor

2016 "La condena de la venganza privada tras la justicia punitiva. Contraste y continuidad entre *La Orestíada* de Esquilo y el derecho hegeliano". En *Ideas y valores*. Bogotá, volumen LXV, número 162, pp. 291-314.

Inwood, Michael

1992 *A Hegel Dictionary*. Oxford & Massachussets: Blackwell.

Jaeger, Werner

1996 *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Jaeschke, Walter

2017 "La formación cultural y su otro. El desarrollo de la conciencia griega según Hegel". En *Argumenta Philosophica. Revista de la Encyclopaedia Herder*. Volumen 1/2017, pp. 33-48.

2013 "Absolute Spirit: Art, Religion and Philosophy". En De Laurentiis, A. & J. Edwards (editores). *The Bloomsbury Companion to Hegel*. Traducción al inglés de J. Edwards. Londres & Nueva York: Bloomsbury, pp. 179-202.

2000 "Espíritu e historia". En *Seminarios de filosofía*. Santiago de Chile, volúmenes 12-13, pp. 163-176.

1998 *Hegel. La conciencia de la modernidad*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Akal.

Jähnig, Dieter

1982 *Historia del mundo: historia del arte. Sobre la relación entre el conocimiento del pasado y cambio*. Traducción de Guillermo Hirata. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

James, David

- 2010 "Art and Ethical Life: The Social and Historical Background to Hegel's Reflections on Ancient and Modern Literature in the Mit- and Nachschriften of his Lectures on Aesthetics". En *Hegel Bulletin*. Volumen 31, número 2, 2010, pp. 83-100.

Jameson, Michael H.

- 2014 *Cults and Rites in Ancient Greece. Essays on Religion and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel

- 2012 *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*. Edición de Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza Editorial.
- 1991 *Antropología en sentido pragmático*. Versión española de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial.

Kitto, H. D. F.

- 1987 *Los griegos*. Traducción de Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: EUDEBA.

Knox, T. M.

- 1996 "Hegel and Prussianism". En Stewart, Jon (editor), *The Hegel Myths and Legends*. Illinois: Northwestern University Press, pp. 70-89.
- 1980 "The Puzzle of Hegel's Aesthetics". En Steinkraus, Warren E. & Kenneth L. Schmitz (editores), *Art and Logic in Hegel's Philosophy*. New Jersey: Humanities Press, pp. 1-10.

Kottman, Paul A. & M. Squire (editores)

- 2018 *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*. Leiden, Boston MA, Singapore, Paderborn: Wilhelm Fink.

Löwith, Karl

- 2008 *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Traducción de Emilio Estiú. Buenos Aires: Katz.

Lukács, Georg

- 1963 *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Traducción de Manuel Sacristán. México D. F.: Grijalbo.

Magee, Glenn Alexander

- 2011 *The Hegel Dictionary*. Londres & Nueva York: Continuum.

Marcuse, Herbert

1971 *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Traducción de Julieta Fombona de Sucre. Madrid: Alianza Editorial.

Marquard, Odo

2007 *Dificultades con la filosofía de la historia*. Traducción de Enrique Ocaña. Valencia: Pre-textos.

Marx, Karl

1985 *Manuscritos: economía y filosofía*. Traducción introducción y notas de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.

McDowell, John

2017 "Why Does It Matter to Hegel That *Geist* Has a History?" En Zuckert, Rachel & James Kreines (editores), *Hegel on Philosophy in History*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-32.

Menke, Christoph

2011 "El arte de la libertad. Ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia". En *Estética y negatividad*. Edición de Gustavo Leyva. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 183-203.

2004 "The Presence of Tragedy". En *Critical Horizons*. Volumen 5, número 1, pp. 201-225.

Moland, Lydia

2011 "An Unrelieved Heart: Hegel, Tragedy, and Schiller's *Wallenstein*". En *New German Critique*. Número 113, pp. 1-23.

Moss, Leonard

1969 "The Unrecognized Influence of Hegel's Theory of Tragedy". En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volumen 28, número 1, pp. 91-97.

Murray, Oswyn

2009 "The Culture of *Symposion*". En Raafflaub, Kurt A. & Hans van Wees (editores), *A Companion to Archaic Greece*. Malden, MA/Oxford: Blackwell Publishing, pp. 508-523.

Neumann, Hardy

2017 "Impulsos a partir de Aristóteles y Kant en la constitución subjetiva del espíritu en Hegel". En Neumann, H., O. Cubo & A. Bavaresco (editores), *Hegel y el proyecto de una enciclopedia filosófica. Comunicaciones del II Congreso Germano-Latinoamericano sobre la Filosofía de Hegel*. Porto Alegre, RS: Fi, pp. 269-298.

Nietzsche, Friedrich

- 2000 *Consideraciones intempestivas, 1. David Strauss, el confesor y el escritor (y fragmentos póstumos)*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- 1999 *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Edición, traducción y notas de Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nuzzo, Angelica

- 2018 "Art in Times of Historical Crisis – A Hegelian Perspective". En Oehl, Th. & A. Kok (editores), *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel. Kunst, Religion und Philosophie innerhalb und außerhalb von Gesellschaft und Geschichte*. Leiden & Boston: Brill, pp. 413-429.
- 2013 "History and System". En De Laurentiis, A. & J. Edwards (eds.), *The Bloomsbury Companion to Hegel*. Londres, Nueva York, Nueva Delhi & Sydney: Bloomsbury, pp. 209-213.
- 2012 *Memory, History, Justice in Hegel*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- 2006a "Hegel's 'Aesthetics' as Theory of Absolute Spirit". En Stolzenburg, Jürgen & Karl Ameriks (editores), *Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus*. Número 4, pp. 291-310.
- 2006b "Dialectic as Logic of Transformative Processes". En Deligiorgi, Katerina (editora), *Hegel: New Directions*. Montreal: McGill – Queen's University Press, pp. 85-104.

Olivier, Alain Patrick

- 2017 "Hegel's Last Lectures on Aesthetics in Berlin 1828/29 and the Contemporary Debates on the End of Art". En Ratiu, Dan-Eugen & Connell Vaughan (editores), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Friburgo, volumen 9, pp. 385-397.

Parra, Lisímaco

- 2001 "Estética, retórica y conocimiento: A. G. Baumgarten". En *Ideas y valores*. Número 116, pp. 5-28.

Pérez, Berta M.

- 2019 "Acción y muerte en la Antígona de Hegel". En *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Madrid, volumen 36, número 1, pp. 107-126.

Peters, Julia

- 2015 *Hegel on Beauty*. New York: Routledge.

Pinkard, Terry

2007 "Symbolic, Classical, and Romantic Art". En Houlgate, Stephen (editor), *Hegel and the Arts*, Illinois: Northwestern University Press, pp. 3-28.

2001 *Hegel. Una biografía*. Traducción de Carmen García-Trevijano Forte. Anthropos.

Pippin, Robert B.

2014 *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.

2009 "The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics". En Beiser, Frederik C. (editor), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 394-418.

Plant, Raymond

1983 *Hegel. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.

Pöggeler, Otto

1973 "Hegel und die griechische Tragödie". En *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag.

Prier, Raymond Adolph

1989 *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greece*. Tallahassee: The Florida State University Press.

Reinhardt, Karl

1991 *Sófocles*. Traducción de Marta Fernández-Villanueva. Barcelona: Destino.

Roche, Mark W

2005 "The Greatness and Limits of Hegel's Theory of Tragedy". En Bushnell, Rebecca (editora), *A Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 51-67.

2002 "Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy". En *Revue internationale de philosophie*. Volumen 221, número 3, pp. 411-430.

Rodríguez Adrados, Francisco

1972 *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.

Romilly, Jacqueline

2011 *La tragedia griega*. Traducción de Jordi Terré. Madrid: Gredos.

Rühle, Volker

2009 “Lo verdadero es delirio báquico. En torno a la temporalidad de la idea especulativa de verdad”. En *Revista Portuguesa de Filosofía*. Número 65, pp. 1077-1089.

Schadewaldt, Wolfgang

1981 *La actualidad de la antigua Grecia*. Traducción de Manuel López Calderón. Barcelona: Alfa.

Schelling, F. W. J.

2009 *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*. Edición bilingüe de Edgar Maragat. Madrid: Abada.

1999 *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid: Tecnos.

Schiller, Friedrich

1886 “Del uso del coro en la tragedia (Prefacio del autor)”. En *Dramas (La novia de Mesina y Wallenstein)*. Traducción de José Yxart. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, pp. 7-15.

Schmidt, Dennis J.

2001 *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Seaford, Richard

2018 *Tragedy, Ritual, and Money in Ancient Greece. Selected Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

1994 *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. New York: Oxford University Press.

Seel, Martin

2010 *Estética del aparecer*. Traducción de Sebastián Pereira Restrepo. Buenos Aires: Katz.

Segal, Charles

2000 “El espectador y el oyente”. En Vernant, Jean-Pierre (editor), *El hombre griego*. Varios traductores. Madrid: Alianza Editorial, pp. 211-246.

Siep, Ludwig

2015 *El camino de la fenomenología del espíritu. Un comentario introductorio al Escrito sobre la Diferencia y la Fenomenología del Espíritu de Hegel*. Traducción de Carlos Emel Rendón. Barcelona: Anthropos.

Silk, Michael

- 1998 “Das Urproblem der Tragödie’: Notions of the Chorus in the Nineteenth Century”. En Riemer, P. & B. Zimmermann (editores), *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Silk, M. S. & J. P. Stern

- 1983 *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Snell, Bruno

- 2007 *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Traducción de Joan Fontcuberta. Barcelona: Acantilado.

Sófocles

- 2000 *Tragedias*. Traducción y notas de Assela Alamillo. Madrid: Gredos.

Sófocles, Friedrich Hölderlin y Pier Paolo Pasolini

- 2012 *Edipo*. Edición trilingüe de Helena Cortés Gabaudan y Manuel Enrique Prado Cueva. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

Sourvinou-Inwood, Christiane

- 2005 “Greek Tragedy and Ritual”. En Bushnell, Rebecca (editora), *A Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell, pp. 7-24.

Speight, Allen

- 2011 “Hegel and the ‘Historical Deduction’ of the Concept of Art”. En Houlgate, Stephen & Michael Baur (editores), *A Companion to Hegel*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 353-368.
- 2009 “Hegel and Aesthetics: The Practice and ‘Pastness’ of Art”. En: Beiser, Frederik C. (editor), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 378-393.

Stewart, Stanley

- 2010 *Shakespeare and Philosophy*. Nueva York & Londres: Routledge.

Swale, Martin

- 2012 “Tragedy and the Aesthetic Dialectics”. En Carroll, Jerome, Steve Giles & Maike Oergel (editores), *Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School*. Berna: Peter Lang, pp. 343-360.

Szondi, Peter

2011 *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Edición y estudio introductorio de Germán Garrido. Traducción de Javier Orduña. Madrid: Dykinson.

1992 *Poética y filosofía de la historia I*. Traducción de Francisco Lisi. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Thibodeau, Martin

2014 *Hegel y la tragedia griega*. Traducción de Gabriel Merino. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Tucídides

1990 *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II*. Traducción de Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Gredos.

Valls Plana, Ramón

2012 “Razón y sinrazón de la tragedia”, en Fernández García, Eugenio (editor), *Nietzsche y lo trágico*, Madrid: Trotta, pp. 37-49.

1994 *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Tercera edición. Barcelona: PPU.

Vélez Upegui, Mauricio

2015 “El drama ático clásico: un marco de presentación”. En *Co-herencia*. Medellín, volumen 12, número 22, pp. 167-200.

Vernant, Jean Pierre

1992 *Los orígenes del pensamiento griego*. Traducción Marino Ayerra et al. Barcelona: Paidós.

Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet

2002 *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen I*. Traducción de Marco Armiño. Barcelona: Paidós.

1989 *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen II*. Traducción de Ana Iriarte. Madrid: Taurus.

Vieweg, Klaus

2015 “La fuerza suave sobre las imágenes. La concepción filosófica de Hegel de la imaginación”. En Tobón Giraldo, Daniel J. (editor), *Arte, hermenéutica y cultura: homenaje a Javier Domínguez Hernández*. Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 23-62.

2005 “‘El gran teatro del mundo’. La filosofía hegeliana de la historia como consideración pensante del acontecer humano con intención racional, liberal y cosmopolita”, en *Estudios de filosofía*. Medellín, número 32, pp. 75-87.

Wallenstein, Sven-Olov

2012 “The Place of Art in Hegel’s Phenomenology”. En Manning Delaney, Brian & Sven-Olov Wallenstein (editores), *Translating Hegel: The Phenomenology of Spirit and Modern Philosophy*. Huddinge: Södertörn Högskola, pp. 147-162.

Zimmermann, Bernhard

2012 *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción de José Antonio Padilla Villate. Madrid: Siglo XXI.

