

La universalización de la tragedia en Hegel

Santiago González Escudero

Profesor Titular de Filosofía de la Universidad de Oviedo.

1. Punto de partida

“Pero tú, inmortal, aunque el canto de los griegos, ya a ti no festeje, como antes, desde tus olas, dios del mar, resuena para mí, en el alma, con tal frecuencia que, sobre las aguas, sin miedo el espíritu eleve, como el nadador que en la fresca dicha de los fuertes se entrena, y la lengua de los dioses, el cambio y devenir comprenda; y si el tiempo violento con demasiado ímpetu domina mi cabeza y la necesidad y el error de los mortales mi mortal vida hacen temblar, haz que piense entonces el silencio de tu hondura.”

Inmortales versos de Hölderling¹ en el poema *Archipelagus*, más o menos del entorno de 1800. El mar Egeo es el ‘lugar’, el “tópos” aristotélico, el punto de cruce y referencia de discursos. De él parte el ritmo que sirvió entre los griegos para identificar lo que era suyo, es decir, lo que aproxima la generación y desarrollo de los pensamientos de manera que diferencie a los que se emocionen al oírlo de aquellos que nada sienten al respecto: a los primeros se les llama ‘griegos’, los otros no comprenderían esa manera de vivir. Me estoy refiriendo a Homero, cuya influencia es lo que deliberadamente Hölderlin trata de seguir tanto en el contenido como en la construcción estilística, aunque no en la forma. Pues la forma es la que corresponde a la canción, lírica y urbana, anti épica, pero que históricamente ha marcado² el desarrollo de la ‘pólis’ y culmina en la poesía trágica: en el Teatro.

De los griegos se habla en Europa desde el Renacimiento como ámbito espiritual de liberación, tanto social como religiosa y sobre todo filosófico y político. Por lo tanto en ellos se proyectan avances, dificultades y respuestas que, desde luego, quedan muy lejos

¹ “Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang / schon / Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Wogen, / o Meergott! / Töne mir in die Seele noch oft, dass über den / Wassern / Furchtlos rage der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starcken / Frischem Gglücke sich üb, und die Göttersprache, / das Wechseln / und das Werden versteht; und wenn die resissende Zeit mir / Zu gewaltig das Haupt ergreift, und die not und das Irrsal / Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert, / Lass der Stille mich dann in deiner Tiefe gedanken!”. Esta referencia a Hölderlin aparece en la n. 718, pp. 352-355 de la obra de Félix Duque, *Historia de la Filosofía Moderna*, Akal, Madrid 1998, recogiendo la traducción de L. Díez del Corral, Alianza, Madrid 1979. Hemos ajustado más a la letra la traducción para resaltar su tono más helénico.

² La poesía lírica griega, la canción que se inserta en las diferentes tradiciones y fiestas de la ciudad, tanto en su contenido como en su forma se oponen a la épica, aunque incluso tomen de ella imágenes e incluso temas. Esta canción al Egeo de Hölderlin tiene un referente perfectamente actual: el propio mar de ese nombre que cantó la épica griega, la lírica y que se puede seguir cantando en la actualidad en el intento de reflejar actitudes y sentimientos presentes en el punto de encuentro entre la Historia y su final precisamente en la contemplación de la cosa misma.

tanto del contexto histórico como siquiera de la verosimilitud. Por otra parte, hay que tener en cuenta que hay unos griegos que se leen y otros que se ven³.

Precisamente hablando de lo que se ve, hemos de tener en cuenta que, en el entorno germánico de mediados del XVIII, Winckelmann⁴ conmueve el mundo del Arte estableciendo las bases de una arqueología clásica seria pero además enseñando cómo hay que mirar el arte griego. Su influencia, que marcó efectivamente un antes y un después en la presencia de los griegos en todos los órdenes, se centró precisamente en el modelo de comportamiento, en el control de las emociones y en el modo de vivir lo trágico. Su modelo desde la pretensión de un 'canon' humano es el análisis del grupo helenístico de Laocoonte, el sacerdote troyano que advierte del peligro que conlleva introducir el caballo de madera en la ciudad y que, junto con sus hijos, es devorado por las serpientes marinas enviadas por los dioses que han decidido el castigo de Troya. El dolor sereno, silencioso y dramático, evidencia el patetismo de la inútil lucha contra la voluntad divina, pero en donde se gesta la belleza del héroe.

Lessing, que estudia de otra manera a los griegos y que parte de la necesidad de acudir al Aristóteles⁵ de la *Poética* para encontrar el papel activo del espectador y no el pasivo de quien contempla la estatua, se opone a Winckelmann⁶ y enfrenta al Laocoonte de piedra el que grita de dolor y expresa su rabia en los versos de la *Eneida* donde Virgilio describe la escena:

"El intenta desgarrar con las manos sus nudos; sus cintas sagradas están impregnadas de baba y negro veneno; al mismo tiempo alza hasta los cielos unos gritos horribles semejantes a los mugidos que lanza un toro cuando herido huye del altar y sacude con su cuello el hacha que no ha sido certera." (II, vv. 218-224)

Sin duda en los versos de Hölderling que nos sirven de encabezamiento el dramatismo de que habla Lessing, el que confiere a las palabras el papel activo, el efecto patético en y sobre ellas del espíritu griego, se traduce en un cambio de ritmo. Eso es precisamente lo que determina la presencia de un elemento emotivo que hace girar a mayor velocidad el pensamiento en la dirección del conflicto trágico, de lo irremediable.

Así surge un 'nosotros', compuesto de inmediato por los que seguimos la contemplación del Egeo y compartimos con Hölderlin la emoción que suscita. La repetición del adjetivo 'mortal' frente al 'inmortal' del mar es un curioso efecto: su cadencia es la del rumor de las olas, que, como las serpientes de Laocoonte, nos rodean y cantan como las Musas, siempre igual, tanto entonces a los griegos como a los que

³ Me refiero a la importancia que adquieren en la ilustración alemana los vestigios, ruinas y descubrimientos arqueológicos que sacan a la luz un pasado griego que ha marcado cánones artísticos y que llama la atención por su calidad y variedad.

⁴ Johann Joachim Winckelmann es autor sobre todo de la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) obra desde la que influyó extraordinariamente en la valoración de los griegos como modelo estético y ético. De ella hay varias traducciones al español: entre otras, Madrid 1955, Barcelona 1967 y Madrid 1989.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing, con su *Dramaturgia de Hamburgo*, crítica teatral de las representaciones entre 1767 y 1769, recupera el análisis de la producción poética que hace Aristóteles y lo convierte en el punto de partida de la Ilustración alemana y de la crítica teatral moderna. Hay traducción al español: Madrid 1993. Un análisis específico de esta cuestión en el libro de Max Kommerell, *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. Visor, Madrid 1990.

⁶ Lessing, *Laocoonte*, (1766) trad. de E. Barjau, Madrid, Tecnos, 1990.

ahora contemplamos una extensión marina cualquiera. Así se consigue la identidad espiritual, entre los griegos y nosotros, buscada por el poeta. Pero la única presencia compartida es la del mar: "la extensión es un atributo de Dios", afirmaba Espinosa⁷, y es aquí de donde hace arrancar el poeta, que no los griegos, su inmortalidad. Y aunque parezca algo negativo, sí que los griegos hicieron de 'athánatos' (inmortal) el concepto que nos lleva a lo mortal, y no a la inversa.

Pero lo Inmortal, el Abismo, queda retirado, apartado, impensable, como un Uno de lo que sale el principio de creación, el 'arché', de los griegos, el Absoluto de Schelling que, a su manera, trata de incorporar Hölderlin a sus versos, pero que ya se aparta de lo que Hegel podría compartir.

Lo trágico, sin embargo, necesita la visión plástica del entorno, porque una acción, como señaló claramente Aristóteles, siempre es la de alguien. La de alguien de nuestro entorno, por supuesto. Claro que en sus orígenes, y antes de las explicaciones aristotélicas, la Tragedia servía para acabar con la incertidumbre que nosotros asociamos a lo trágico. Y eso nos lleva a un ámbito de los griegos que recoge no su discurso sino su propio desarrollo social y político. Es el mundo de la canción, que podemos simbolizar plenamente en un magnífico y grandioso ejemplo de lirismo, que es asimismo el modelo más generalizado en el propio Teatro griego. Me refiero a Píndaro y a sus odas a los atletas vencedores en los diferentes juegos deportivos, gracias a un modo de ser de sus ciudades capaces de procurar su educación y entrenamiento. De ese entorno procede la visión plástica de la 'areté', la virtud o destreza del deportista y su ciudad, que se vitorea en el segundo de gloria en el estadio y en la propia canción y que queda marcado simplemente con la impresión de los nombres en las piedras con las listas de vencedores.

Cuando Unamuno habla del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos desde lo que él siempre denomina "el sentido común", justamente aquello de cuya falta acusa a Hegel, trata de recuperar la tragedia griega echando mano de Espinosa y de Píndaro."Hombre, sueño de sombra" es la frase pindárica que más se repite para llegar a plantear la tragedia del hambre de inmortalidad en que consiste el conflicto trágico para Unamuno. Pero no para los griegos que consiguen en el desarrollo teatral, en la actuación en la que se representan las instituciones de la ciudad y sus logros conceptuales, precisamente la seguridad de la educación ciudadana para la democracia.

Claro que, asimismo y por otra parte, el intento iluminador de nuestro poeta, de Hölderlin, puede ser visto de otra manera:

"En la poesía de Hölderlin experimentamos poéticamente el poema. «El poema» - esa palabra revela ahora su ambigüedad. «El poema» puede significar: el poema en general, el concepto de poema, válido para toda la literatura universal. Pero «el poema» puede significar también: el poema excepcional, marcado por el hecho de que él solo nos afecta por destino, porque él nos poetiza a nosotros mismos el destino en que estamos, lo sepamos o no, tanto si estamos dispuestos a aceptar un destino en él como si no."

⁷ Baruch de Espinosa, *Ética*, Edición preparada por Vidal Peña, 4ª ed. Madrid 1984, cfr. la Introducción pp. 9-45.

"Lo propio de su poema no lo ha inventado el poeta. Le ha sido asignado. Se acomoda a su determinación y sigue la vocación."

Esto lo dice Heidegger⁸, recogiendo el texto revisado de la conferencia para el 70.º cumpleaños de Friedrich G. Jünger el 25 de agosto de 1968 en Amriswil.

Pero lo curioso del caso es que ha sido Aristóteles el que nos ha enseñado con detenimiento el sentido de la poesía precisamente para llegar a la determinación del espíritu trágico. Y en tal determinación aparece muy claro que "poema" es el resultado de una construcción, como la del cuadro, la estatua o el edificio, entre otras cosas, y que procede de una necesidad de comunicación que todos sentimos como nuestra, de hecho todos usamos el discurso para explicar pensamientos, deseos, órdenes y necesidades, que, a su vez, se van reflejando de manera plástica, entre otras, en lo que denominamos "poemas", porque no tenemos otro nombre. De forma que "poetizar", para construir un poema en vez de un acueducto, por ejemplo, es un término que en griego no existe, por mucho que se le haga aparecer en las lenguas modernas.

El poeta trágico, como cualquier otro, pone ritmo al espíritu, de ahí que más tarde Nietzsche habla del espíritu de la música griega para referirse al nacimiento de la tragedia.

Así que hay una presencia de los griegos, si preferimos denominarla así, que se aprende desde la poesía, esto es, desde el ritmo y la cadencia de los versos, como la han sentido, según estamos viendo, Virgilio, Lessing, Hölderlin, Unamuno y Nietzsche.

2. Otro tono

Pero ya es hora de cambiar de versos
"La sabiduría de tus sacerdotes calla, de los sagrados ritos ningún tono
a salvo ha llegado hasta nosotros; tiende en vano
del investigador la avidez –más que el amor-
a la sabiduría (tal poseen quienes buscan, y
a ti te menosprecian): ¡por dominarla excavan tras palabras,
en que tu alto sentido se acuñaba!
¡En vano! Polvo y ceniza es sólo lo que atrapan,
en los que nunca más retorna a ellos tu vida.

.....

Avaros tus hijos no exhibieron, Diosa,
tu honor por calles ni mercado, lo guardaron
en el interno santuario de su pecho;
por eso no vivías tú en su boca:
con su vida te honraban; tú vives en sus gestas todavía,
¡También yo en esta noche te he escuchado, oh sacra deidad!
¡Con frecuencia la vida de tus hijos también te manifiesta,
y como alma de sus gestas te presiento a menudo!
Tú eres el alto sentido, la fe leal

⁸ Heidegger, en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. ded J.M. Valverde Ariel, Barcelona, 1983, pp. 193 ss.

que, por ser deidad, aunque todo se hunda, no vacila." (vv. 56-63, 92-101)

Estos versos corresponden a un poema⁹ que, bajo el nombre de *Eleusis*, el famoso santuario de los misterios y de la formación de los ciudadanos atenienses, dedicó por cierto Hegel en agosto de 1796 a su amigo Hölderlin, con el que esperaba reencontrarse en Frankfurt.

Es evidente que la altura poética de Hegel no es la de su amigo, en cuyo tono por demás pretende instalar esta reflexión sobre Eleusis; gracias a eso tal vez el contenido resulta más directo y accesible, sobre todo si lo comparamos con el estilo habitual hegeliano fuera del verso. Sin embargo, es preciso reconocer que nos encontramos ante la mayor elevación poética alcanzada jamás por Hegel, sin duda alguna.

Pero, por otra parte, y aunque sea una reflexión sobre los griegos pretendida en la línea de su amigo, hay diferencias tan radicales que nos encontramos no ante el final de la influencia griega tradicional de la Ilustración alemana en Hegel sino ante una ruptura radical tanto con la línea de Winckelmann, que probablemente Hegel nunca tuvo, como con la de Hölderlin e incluso con la de Schelling. Deberíamos hablar de esa "vuelta a Aristóteles" a que se refiere Pierre Aubenque¹⁰, concretada más tarde en la génesis de un sistema filosófico particular. Si bien en este momento no habría que destacar la noción de "telos", tan característica de la doctrina aristotélica, sino más bien la de "actividad" o función. Probablemente quedaría más claro para nosotros si consideramos que un extranjero, si pretende ponerse al día en las obras teatrales, no puede seguir las pautas normales de un ciudadano ateniense, esto es, la asistencia anual a tales eventos: así hay un Aristóteles que lee individualmente, toma notas y escribe al margen de lo que hasta él se consideraba una experiencia activa en un espectáculo. Eso lleva, entre otras cosas, a no considerar 'fenómeno' precisamente las representaciones teatrales, en donde resonaban las canciones familiares en las situaciones importantes de Atenas, sino sólo el desarrollo del discurso escrito, que es a lo único a que tenía acceso, con mucha influencia por otra parte, un meteco en cuya formación no habían tenido papel alguno ni los conflictos dialécticos ni las representaciones a las que estaban acostumbrados tanto Platón como los atenienses miembros de la Academia. En definitiva, hay aquí otro sentido del silencio, que no recoge precisamente el murmullo de las olas. Aristóteles, con todo, anota como punto de partida que el ser humano tiene afán de saber. Por eso el amor a la sabiduría, es irrefrenable e imposible de sustituir: y así lo presenta en el *Protréptico*¹¹, cuando defiende y presenta a la vez el primer discurso sobre la filosofía que enseña Platón; y de paso inaugura un medio original de expresión, el que tenían los oradores erigidos por la ciudad como un 'nosotros' privilegiado, a los que precisamente intenta combatir en su propio caldo, el de la continuidad y unidad del discurso, el cerebro de la Academia, como afectuosamente le motejaba el maestro cuando no le llamaba 'el lector'.

⁹ En F. Duque, op. cit., pp. 351-352.

¹⁰ P. Aubenque, "Hegel et Aristote" en *Hegel et la pensée grecque* editado por Jacques d'Hondt, P.U.F. 1974 pp.97-121, en concreto 98, 101

¹¹ Sobre el contenido, sentido y pretensiones de esta obra, que corresponde a las publicadas por el propio Aristóteles y que se convirtió en una auténtica referencia a lo largo de toda la Antigüedad, vid. la edición de Álvaro Vallejo, *Aristóteles, Fragmentos*, Gredos, Madrid 2005. Hay también de esta obra una edición bilingüe: Carlos Megino, *Aristóteles, Protréptico. Una exhortación a la Filosofía*, Abada, Madrid 2006.

Pues bien, ese amar a la sabiduría no es el de los sacerdotes de los misterios, aunque estos siempre decían que "el hombre que sabe" es el que ha escogido la vía de la iniciación y acude a recibir la doctrina. Con todo, Heráclito opone la voz del dios a la de Homero¹², y Heráclito es, para Aristóteles y más tarde para Hegel, el pensador de la identidad de los contrarios¹³. Sin embargo, tampoco se debe calificar de 'amor a la sabiduría' la avidez por la originalidad técnica propia de los buscadores e intérpretes que olvidan la propia Historia. Frente a ellos el concepto de vida, que es el de 'psique' en Aristóteles, o sea el de vida tal como se recoge en la definición de las palabras, en su esencia, esto es en las explicaciones ("El ser humano es el animal que da explicaciones", dijo Aristóteles), en el discurso, el 'logos'.

Ya no hay una profundidad de lo absoluto, el abismo que arrastra al nadador que trata de levantar la cabeza, sino una extensión que permite razonar. La Deidad reside en las gestas, y así llega al lector que, a solas y con sus razones, al menos hace suya la universalización de lo trágico.

3. La presencia de la tragedia.

Schelling habló de la esencia de la Tragedia en sus lecciones sobre Filosofía del Arte en el semestre de 1802-1803 (que luego fueron editadas muy tarde, en 1859). Para éste la tragedia es la búsqueda de lo absoluto e infinito entre la esfera del sujeto y la del objeto, libertad frente a necesidad, donde un individuo, mediante una necesaria acción culpable inmiscuye la luz en las tinieblas, de manera que luego, en el castigo, se identifique con semejante iluminación¹⁴.

En cierta manera es un sentido de lo trágico que trata de rastrear el concepto kantiano de modelo o de genio en la necesidad que se plantea como seguimiento de las costumbres tradicionales. Para que esto fuera la idea trágica del sentido común o del sentimiento que presenta Unamuno se debería llegar a la asunción de lo absoluto como desarrollo de la negación del yo, "la persona que se es ante Dios". De esta manera sería posible proyectar la tragedia a la vida del espectador como necesidad, algo así como la exigencia de vida que el personaje plantea a su autor, a Unamuno, cuando afirma que éste no puede matarle.

Curiosamente en el *Kritische Journal der Philosophie*, en concreto en el vol. II, n. 2 (febrero de 1803) aparece un análisis que hace Hegel de las *Euménides* de Esquilo, en concreto de su final. En esta revista los trabajos aparecen como si fueran en conjunto de Schelling y Hegel, pues se entiende que forman parte del mismo sistema de filosofía.

Comenta Hegel que, en este final de la tragedia, las Erinias o Furias, que persiguen a Orestes por el asesinato de su madre como representantes de la naturaleza, de la tradición, del derecho consuetudinario, son conducidas por Apolo, la luz que ciega y borra diferencias, ante el tribunal del Areópago. Es ese mismo Apolo dios de los oráculos de que hablaba Heráclito. Pero ahora, los jueces humanos de la Atenas

¹² Heráclito, Fragn. 92, dice que la Sibila con su boca en trance, hablando sin adornos, alcanza con su voz miles de años gracias a la fuerza del dios, esto es, Apolo.

¹³ vid. D. Saintillan, "Hegel et Heraclite ou le "logos" qui n'a pas de contraire", en *Hegel et la pensée grecque* editado por Jacques d'Hondt, P.U.F. 1974 pp.27-85, en concreto 79 n. 2.

¹⁴ F. Duque, op. cit., p. 416

democrática votan la voz común y coinciden en el número de votos, pero, impulsados por Atenea, la ciudad a la manera divina, honran a las Erinias y les concenden un lugar en la misma. En consecuencia las Erinias se transforman así en Euménides, esto es, en fuerzas favorables, en derecho positivo. Se trata de la asunción del héroe trágico que le hace aprender el camino del espíritu. Mejor dicho: es el espectador el que ha encontrado la manera de realizar el reconocimiento que le hace desgranar su propio espíritu.

Felix Duque interpreta este punto¹⁵ como diferencia fundamental, emancipación más bien, de Hegel respecto a Schelling y, por otra parte, como "el final de todo intento de recuperar el mundo griego y sus mitos para explicar la sociedad burguesa y la constitución moderna del Estado". Lo cual parece perfectamente lógico, pero lo curioso es que eso es precisamente lo que intentó hacer Aristóteles en la *Poética* y que Lessing al menos ha recogido en parte en sus críticas teatrales de la *Dramaturgia de Hamburgo*.

Y es que Aristóteles reduce la tragedia a la trama, al "mythos", de manera que su desarrollo genere y haga reconocible la acción para que el espectador, gracias a ella, aprenda el camino que le libere de su propio miedo y piedad o compasión. Allí ha muerto toda la tradición griega, incluso importa muy poco el ritmo de las canciones, sólo el ritmo de la emoción. Ya la tragedia sólo se puede contemplar desde la música del espíritu, desde el ritmo del espectador y no desde el espíritu de la música. Para eso último hay que acudir a la tragedia desde la fuerza de la ópera de Wagner, por ejemplo, aunque luego se reniegue de esa interpretación, como hace Nietzsche.

El lector despliega el mythos, opone los caracteres y formula un pensamiento. Desde él, su espíritu se vuelve creador precisamente en la negación y en la asunción de los diferentes pasos. Porque la explicación del pensamiento configura las razones que constituyen la manifestación como escritura, como representación o mimesis, de la acción, cuya atmósfera corresponde al espectáculo y su ritmo en definitiva es la nueva canción. El conjunto de estas seis partes es lo que los griegos llamaban "mousiké", unidad de la multiplicidad o armonía de las Musas en el entorno apolíneo, antes de Nietzsche, por supuesto.

La *Poética* de Aristóteles es la escritura del espíritu o más bien el proceso que lleva a constituirlo, a hacerlo aparecer. De hecho empieza por asumir la identidad entre la Tragedia y la Épica, ambas ya sólo escritura, para disponer la acción en una experiencia única a la que le conduce el miedo y la piedad que atenezan el espíritu del espectador. Y ése es el papel que ya vislumbró, incluso contra Lessing, Herder cuando, refiriéndose a la obra de Shakespeare, pronunció la frase "oh Aristóteles, si aparecieras, cómo homerizarías al nuevo Sófocles"¹⁶.

4. La Fenomenología del Espíritu.

El desarrollo que conduce al espíritu como operaciones de negación y asunción en espiral desde la conciencia se sintetiza en la obra del arte como los es la Tragedia, en la construcción, en la interiorización y exteriorización que constituye la Historia.

¹⁵ F. Duque, op. cit., p. 417

¹⁶ M. Kommerell, op. cit., p. 34 n.6

En este camino, cuando el espíritu llega a su universalidad "en su ser allí...no ha sobrepasado aún su inmediatez". Por eso, y nos encontramos ya¹⁷ ya en el capítulo VII dedicado a la especial religión de los griegos, que es obra de arte espiritual, está Hegel explicando cómo se puede generar el papel de la epopeya, donde "los dioses son lo universal y lo positivo frente al sí mismo singular de los mortales": o sea, que, en la epopeya, el mundo de los dioses se entrelaza por medio de la particularidad con la singularidad, con el aedo; pero el aedo no es nadie, no tiene sí mismo porque a través de su boca es la diosa quien canta.

Pero la tragedia "compendia más de cerca la dispersión de los momentos del mundo esencial y actuante; la sustancia de lo divino se desdobra, con arreglo a la naturaleza del concepto, en sus figuras, y su movimiento es también conforme a él".

Se trata de hombres reales, que revisten la personalidad de los héroes y los presentan en un lenguaje real, que no es un lenguaje narrativo sino el suyo propio: tal es la configuración de los caracteres en la tragedia. Pero los caracteres no son más que lugares en los que la acción se conceptualiza al negar su propio despliegue pero que, como decía Heráclito, no cesan de fluir hasta que asumen su propia presencia de manera que se llegue al pensamiento, que no es más que el desdoblamiento del concepto. Pues, en definitiva, "ante la conciencia espectadora, como terreno indiferente de la representación, el espíritu no aparece en su multiplicidad dispersa, sino en el simple desdoblamiento del concepto".

El desdoblamiento del concepto pone en marcha la continuidad de la acción ahora en la capacidad de representación, no ya de los actores, que cuando se está leyendo no participan, sino precisamente en el nuevo espectador de su propio espíritu, el lector. Tal es el cambio que realiza Aristóteles y que definitivamente proporciona –ahora igualando en la destreza conceptual a la epopeya con el drama- el sí mismo del lector al menos en la comprensión de la obra. Y las voces de los actores, cuando se reflejan en su aparición ante el lector, se desdoblan como naturaleza y realización de la sustancia ética, familia y estado, capacidad unificadora y acción determinada o bien carácter femenino y masculino, respectivamente, donde Hegel probablemente sitúa el conflicto de Antígona, pero que asimismo puede expresar cualquiera de los conflictos trágicos.

"La autoconciencia del héroe tiene que salir fuera de su máscara y presentarse del modo como ella se sabe, como el destino tanto de los dioses del coro como de las potencias absolutas mismas, sin estar ya separada del coro, de la conciencia universal"

Sólo que este fenómeno se da en cada lector y en cada época: la Tragedia ha pasado a ser un escenario filosófico donde se afianza el espíritu.

Lacuando la poesía de Hölderlin experimentamos poéticamente el poema. «El poema» - esa palabra revela ahora su ambigüedad. «El poema» puede significar: el poema en general, el concepto de poema, válido para toda la literatura universal. Pero «el poema» puede significar también: el poema excepcional, marcado por el hecho de que él solo nos afecta por destino, porque él nos poetiza a nosotros mismos el destino en

¹⁷ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, edic. de F. Meiner, Hamburg 1952, pp. 506 ss. *Fenomenología del Espíritu*, VII 'La Religión', trad. de W. Roces, en F.C.E. México 1966, pp. 422. ss. Hay una traducción más reciente de M. Jiménez Redondo en Pre-textos, Valencia 2006.

González Escudero, Santiago: "La universalización de la tragedia en *Hegel*"

que estamos, lo separamos o no, tanto si estamos dispuestos a aceptar un destino en él como si no.

200 años después de la

Fenomenología del Espíritu
de G.W.F. Hegel

«el cáliz de ese reino de los espíritus, nace para él su infinito»



Organizado por la Sociedad Asturiana de Filosofía.

7 de Mayo, en el Aula Magna de la Universidad de Oviedo, y 28, 29 y 30 de Mayo en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo.

29 y 30 de Octubre en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía.

sociedad
asturiana
de filosofía
SAF 30 años

saf30