

TRAGEDIA COMO LIBERTAD Y TEODICEA: ACERCA DE UNA RELACIÓN ENTRE SCHILLER Y HEGEL*

TRAGEDY AS LIBERTY AND THEODICY:
ABOUT A RELATION BETWEEN SCHILLER AND HEGEL

Por: **María del Rosario Acosta López**

Grupo de investigación Relativismo y racionalidad
Departamento de Filosofía
Universidad de los Andes
Bogotá, Colombia
maacosta@uniandes.edu.co

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2006

Fecha de aprobación: 28 de febrero de 2007

Resumen: *Se mostrará cómo el pensamiento sobre lo trágico como género literario pero, más allá de ello, como metáfora de las dualidades características de la modernidad, jugó un papel fundamental en la configuración y el desarrollo del pensamiento de ambos autores. Tanto para Schiller, como para el joven Hegel, la tragedia se convirtió en el marco teórico y el espacio de referencia de una propuesta que, en el primer caso, intenta recuperar la posibilidad de la libertad del hombre en el mundo y, en el segundo, interpretar el movimiento del pensamiento en la realidad. A lo largo del texto se destacarán tanto las similitudes como las diferencias entre ambos autores a partir de la manera como cada uno comprendió y asimiló lo trágico a su propia reflexión.*

Palabras clave: *filosofía alemana, filosofía kantiana, Hegel, tragedia, libertad, episteme, absoluto, Schiller, teodicea.*

Abstract: *This work will show how thought on the tragic as a literary genre but, farther from it, as a metaphor for the characteristic dualities of Modernity, played a fundamental role in the configuration and the development of the thought of both authors. Both for Schiller and for the young Hegel, Tragedy became the theoretical frame and the referential space of a proposal that, in the first case tries to recuperate the possibility of Liberty for Man in the World and, in the second case, interprets the movement of Thought in Reality. Along the text both the similarities they share and the differences between the two authors will be emphasized, starting from the way in which each of them understood and assimilated the tragic to his own reflection.*

Key words: *German Philosophy, Kantian Philosophy, Hegel, Tragedy, Liberty, Episteme, Absolute, Schiller, Theodicy.*

* Este artículo es la adaptación de la conferencia leída como lección inaugural de las *Lecciones de Noviembre* de 2006, organizadas por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Parte de lo escrito aquí pertenece a la investigación realizada para mi tesis de doctorado y financiada por Colciencias. Algunas de las ideas sobre Schiller aparecían ya en una conferencia dictada en noviembre de 2005 en la Universidad Central de Caracas que saldrá publicada próximamente en la revista *Episteme* de la misma universidad. Asimismo, algunas de las ideas sobre lo trágico en el joven Hegel fueron desarrolladas en una conferencia en mayo de 2006 en la Universidad Nacional de Colombia que hará parte del libro *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy*, también próximamente publicado por Unibiblos. El presente texto combina, pues, ideas expuestas y publicadas en otros lugares con una nueva aproximación al tema en la que se propone una comparación entre los dos autores trabajados.

La relación entre filosofía y tragedia, o mejor, si se quiere, la filosofía de la tragedia, es un tema que tiene que ver en sus inicios con una época muy particular de la filosofía alemana: la última década del siglo XVIII. En esos últimos diez años la filosofía en Alemania fue especialmente fructífera: la formulación de la filosofía kantiana y la discusión que causó entre los intérpretes, la recepción particular que la Revolución Francesa tendría entre la clase intelectual alemana, junto con la consolidación de la herencia de los movimientos expresionistas, historicistas y del *Sturm und Drang* entre otros, dieron lugar a una serie de reacciones que en la historia de la filosofía conocemos como el idealismo alemán, y que, desde un punto de vista literario, han sido estudiadas como la época del romanticismo.¹ Más que de consolidación y asentamiento de ideas, fue una época llena de discusiones, de formulaciones tempranas, de preguntas y propuestas que se transformarían en teorías y sistemas filosóficos y literarios a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Si hay que buscar una manera de definir el pensamiento de esta última década de 1700 en Alemania, habría que decir, a grandes rasgos, que fue el primer intento de crítica y reformulación del proyecto racionalista ilustrado, que había dominado la escena por casi dos siglos, y que, sobre todo a partir de las críticas kantianas, había empezado por sí mismo a encontrar y a dejar definidos sus propios límites y dilemas internos. El afán de progreso, la promoción de la instauración de una razón ilustrada —cuyas ventajas y peligros se harían claros de manera definitiva con la revolución francesa y su régimen del terror—, la formulación filosófica de las dualidades características del hombre moderno, condenado a enfrentar la razón a su sensibilidad para hacer posible su libertad (concebida de una manera muy particular, como puede verse en la formulación de la autonomía kantiana), serían los problemas que obsesionarían, al menos en sus inicios, a los pensadores de la década.

Me gusta utilizar el cuadro de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre un mar de niebla*, como imagen de esta situación particular de la filosofía y del pensamiento en general a finales del siglo XVIII. Aunque el cuadro es posterior (es

1 No pretendo aquí afirmar tajantemente que Romanticismo e Idealismo son dos nombres para el mismo movimiento, siendo el primero el término desde la historia de la literatura y el segundo el término filosófico. Lo que sí me gustaría sostener es que entre los autodenominados “románticos” y los pensadores del idealismo alemán en sus inicios, hay intereses y propuestas comunes, que tienen que ver, más que con una reacción opuesta a la Ilustración, con un intento de reformulación cuidadosa y de búsqueda de alternativas a la razón ilustrada. Un intento reciente de poner en relación estos dos movimientos, y de mostrarlos más como una continuación que como una reacción a la Ilustración, es el llevado a cabo por Beiser, F. *The Romantic Imperative*. Harvard, Cambridge, 2003. Cf. también Frank, M. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. SUNY, New York, 2004.

de 1818), creo que capta sorprendentemente bien la situación ambigua del hombre moderno a finales de 1700, resultado del encuentro entre el movimiento de la Ilustración y sus reacciones. Por un lado, una primera mirada podría interpretarlo como la presencia del hombre en la cima de la montaña, triunfante frente a un mundo que se despliega a sus pies. Domina el paisaje desde lo alto, y su mirada se extiende, omniabarcante, por encima del valle. Como un dios, contempla desde las alturas todo aquello que le pertenece. Tal es, podría decirse, la imagen perfecta del sujeto moderno, que desde la razón busca erigirse como soberano del universo. Sin embargo, la pintura, como una moneda, tiene dos caras. Hay algo de cinismo en la mirada de Friedrich. El hombre se encuentra de espaldas, como en todos los cuadros de Friedrich; ya no es, pues, el protagonista de la obra. Más bien, parece querer invitarnos a contemplar con él el paisaje que se extiende: infinito, inabarcable, cubierto por la niebla. Lo que vemos es una naturaleza que se oculta a la vista, que se esconde: el caminante ha subido demasiado alto, y el mundo, en su grandeza, desaparece ante sus ojos.

Tal es la ambigüedad de la situación moderna, ambigüedad que se convertiría en la piedra de toque, en el punto de partida y en el problema principal de los pensadores de la época. El mundo, la naturaleza, incluso los otros hombres, quedan del otro lado del paisaje, bajo la niebla, corriendo el riesgo de desaparecer ante los ojos de un espectador que no puede hacer otra cosa que contemplar el escenario vacío de su propia libertad. Y aquí viene justamente lo interesante: precisamente en este contexto, y como recurso para comprender la situación moderna, para pensarla desde otra perspectiva distinta a la de esa razón analítica que solo puede demarcar el espacio de una conciencia separada, aparece la tragedia. Más que como género literario, la tragedia aparecerá en los pensadores de la década como imagen, como metáfora, como marco conceptual a través del que se hace el intento por comprender la situación escindida del hombre. Suscitará, a partir de ella, una reflexión antropológica profunda de la modernidad, que proporcionará un acercamiento distinto desde la filosofía y sugerirá no solamente un cambio de mirada, sino alternativas de “respuesta” y “solución” frente a las dualidades y a las ambigüedades modernas.

Entre los ejemplos más destacados de esta utilización “especulativa”, si se quiere (el término es de Taminiaux),² de lo trágico, están el joven Schelling

2 Taminiaux ha dedicado todo un libro al análisis de esta época de la filosofía en la que la tragedia comienza a ser determinante para la reflexión filosófica. Cf. Taminiaux, J. *Le théâtre des philosophes*. Jérôme Million, Grenoble, 1995. La perspectiva de Taminiaux, es, sin embargo, crítica, a diferencia de la posición que será expuesta en el presente artículo. Para Taminiaux, la interpretación de la tragedia desde un punto de vista especulativo, al estilo platónico, habría dejado de lado la tradición inaugurada por Aristóteles, en la que la tragedia es, por excelencia, el espacio de la contingencia. Los filósofos alemanes de finales del siglo XVIII inaugurarían una tradición en la que la tragedia aparece, por el contrario, como espacio de la necesidad, como puesta en escena de la verdad y del absoluto en sentido sistemático.

Hölderlin.³ Para ambos, lo trágico será utilizado como descripción y puesta en escena del movimiento del absoluto, de la búsqueda de una unidad anhelada y conseguida sólo a partir del conflicto y la coalición de las diferencias. La tragedia griega, sobre todo, jugará en ambos un papel fundamental dentro de su reflexión sobre la modernidad y las posibilidades de la libertad. Sin embargo, no es de ellos de quienes se hablará a continuación. El presente artículo se concentrará, como anuncia el título, en dos autores cuyas reflexiones se ubican, respectivamente, a principios y a finales de la década en cuestión. En el caso de Schiller, sus reflexiones sobre lo trágico servirán como inspiración a los tres amigos de Tubinga —Schelling, Hölderlin y el joven Hegel—: con él comienza, quizás, la transformación de la filosofía en una filosofía de la tragedia, y, más allá de ello, en una mirada filosófica trágica que pone en escena, reflexiona e intenta conjurar los conflictos modernos. En el caso del joven Hegel, por el otro lado, lo que puede verse es una interpretación muy particular de la tragedia, que no sólo le proporcionará los primeros elementos para distanciarse de Schelling y delimitar sus propias opiniones, sino que le permitirá abrirse paso a través de sus propias ideas y formular, a través de imágenes, lo que más adelante serán los conceptos determinantes para comprender el movimiento dialéctico. El movimiento de lo trágico le servirá al joven Hegel como punto de referencia para comprender, a su manera muy particular, el movimiento del pensamiento en la realidad, o, lo que es lo mismo para él, el proceso mediante el que la realidad puede ser entendida e interpretada como realización de la libertad.

En ambos casos, el concepto de lo trágico y la utilización de la tragedia como marco conceptual, serán determinantes, no sólo como instrumentos de comunicación del pensamiento de cada uno de los autores en cuestión, sino, más allá de eso, como eje mismo del desarrollo de sus ideas, y como espacio en donde dichas ideas encuentran el camino libre para transformarse y formularse de maneras sugerentes y atrevidas, sin convertirse, en el proceso, y dicho en términos hegelianos, en conceptos fríos y estáticos del entendimiento. “Si la realidad es inconcebible, debemos entonces forjar conceptos inconcebibles”, decía Hegel en uno de sus escritos de juventud. La tragedia representa, tanto para Schiller, como para Hegel, y en cada uno a su manera, esa posibilidad de poner en escena, de convertir en

Sólo el Hölderlin tardío se salva de caer en este error, afirma Taminiaux. Considero que también y sobre todo Schiller constituye una excepción en este sentido, aunque Taminiaux no se dé cuenta de ello por tener en cuenta en su análisis sólo los textos más tempranos del poeta.

- 3 Cf. Schelling, J. *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Trad. de V. Careaga. Tecnos, Madrid, 1993. En especial la Carta X. En el caso de Hölderlin, son especialmente fructíferas sus reflexiones alrededor de la composición de su *Empédocles* (escritas entre 1795 y 1799), y los comentarios a *Antígona* y a *Edipo* (un poco más tardíos: 1802-3). Cf. para una publicación reciente sobre el tema, Farrell, D. *The Tragic Absolute: German Idealism And The Languishing of God*. Indiana University Press, Indiana, 2005. Sobre Hölderlin, cf. también Masmela, C. *Hölderlin: la tragedia*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2005.

imagen, de conceptualizar lo inconcebible: una realidad que, ambos saben, no se deja atrapar porque está en permanente movimiento. Tal es la tragedia del hombre moderno, pero en dicha tragedia, mostrarán ambos autores, se encuentran ya las posibilidades de su conjuro.

1. La tragedia y lo sublime en Schiller: escisión y conjuro

Las reflexiones de Schiller sobre la tragedia, aunque menos estudiadas que sus otros ensayos filosóficos, merecen una atención especial.⁴ Esto no es así sólo dentro del contexto de la presente dilucidación, en la que cobra un valor particular una reflexión filosófica sobre la tragedia y la situación trágica del hombre moderno a manos de un dramaturgo, de un hombre al que la tragedia no sólo le interesa desde un punto de vista conceptual, sino que busca comprenderla desde su propia experiencia como artista. También es importante insistir, aunque desarrollarlo rebase las intenciones de este artículo, que es sólo a partir del análisis detallado que lleva a cabo Schiller del concepto de lo trágico, y con él de la noción de lo sublime como efecto propio de la tragedia, que pueden comprenderse realmente las dimensiones de su propuesta estético-política tal y como se encuentra formulada, por ejemplo, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795).⁵ Lo que sí se pretende mostrar aquí, y a eso estará dedicada la primera parte del presente texto, es que gracias a la reflexión filosófica sobre la tragedia, y gracias a las nociones que esta reflexión introdujo en las consideraciones de Schiller sobre estética, se llevó a cabo un desarrollo en su pensamiento a lo largo de sus años de mayor producción filosófica (entre 1790-1796).⁶ Este desarrollo tiene que ver, sobre todo, con un proceso

4 Vale la pena introducir aquí los textos a los que se hará referencia como “textos sobre la tragedia” junto con el orden de su aparición: “Sobre el fundamento del placer ante los objetos trágicos” es el primer escrito sobre la tragedia, redactado en 1791, y publicado en 1792. Le sigue “Sobre el arte trágico” (1792) y “De lo sublime” (principios de 1793). Después de sus reflexiones “Sobre la gracia y la dignidad”, Schiller publica “Sobre lo patético” (también 1793). Finalmente viene el texto “Sobre lo sublime”, que no fue publicado sino hasta 1801, aunque muchos intérpretes consideran que su borrador ya estaba listo desde mucho antes, quizás desde 1795 (cf. los *Anmerkungen* al texto en la *Hanser Verlag Ausgabe*: 843). Koopman, por ejemplo, sostiene que este escrito es claramente la continuación de “Sobre lo patético” (Cf. Koopman, H. *Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant*. En: *Schiller Handbuch*. Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 1998, p. 591). Sin embargo, es cierto que el escrito presenta una distancia conceptual clara con respecto incluso a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) y a *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1796), lo que sería una prueba de que al menos toda la última parte habría sido redactada poco antes de su publicación, entre 1800 y 1801.

5 Tal es, precisamente, uno de los objetivos de la investigación que hace parte de mi tesis de doctorado.

6 El hecho de que entre 1790 y 1796 Schiller haya dedicado su tiempo casi exclusivamente a la producción filosófica tiene un contexto bastante particular: en 1790 Schiller sufre una de las peores

de transformación de la mirada schilleriana de la modernidad, gracias al cual el conflicto, las dualidades, la escisión, entendidos como destino del hombre moderno a partir, sobre todo, de su lectura de la filosofía kantiana, se mostrarán, a la vez, como la alternativa misma a su resolución. En los análisis schillerianos de la tragedia, y gracias al desarrollo que en ellos, precisamente, sufre la noción de lo sublime, puede verse cómo, en el pensamiento de Schiller, la tragedia moderna, o, mejor aún, *la comprensión de la modernidad como tragedia*, implica, por un lado, el abandono definitivo de la posibilidad de reconciliación de los conflictos, pero permite, por el otro, la valoración del conflicto mismo como una valiosa alternativa a la reconciliación. En otras palabras, la imagen de la tragedia y las reflexiones sobre lo sublime se le presentarán a Schiller como el espacio adecuado para *comprender*, inicialmente, y *enfrentarse* en un segundo momento, a la situación del hombre moderno, a la difícil relación de éste con la naturaleza y a la lucha entre su racionalidad y su sensibilidad. *El pensamiento sobre lo trágico se transforma así, en Schiller, en una visión trágica del hombre y del mundo*, que sirve como marco conceptual para la elaboración de un proceso que va de la comprensión a una valoración de las condiciones propias de la modernidad.

*

Las dos caras de la reflexión schilleriana sobre lo trágico, o, mejor, los dos momentos de su comprensión de la tragedia, y, con ella, de su comprensión de la modernidad, pueden ser ilustrados a través de una cita del ensayo “Sobre lo patético” de 1793. Este ensayo se encuentra justo en la mitad del proceso que se ha señalado,⁷ por lo que en él pueden verse, entremezclados, los elementos característicos de una primera comprensión de la modernidad como tragedia, a partir, sobre todo, de una influencia kantiana, con los comienzos de una interpretación propiamente schilleriana de lo sublime y de lo trágico que, más allá de Kant, ve en el conflicto

recaídas de su enfermedad —la misma que lo llevaría a la muerte en 1805: una enfermedad de los pulmones que nunca pudo curar del todo—. Durante su tiempo en cama se dedica a preparar unos cursos de estética para la Universidad de Jena y a leer la filosofía kantiana, comenzando por la *Crítica del juicio*. Las reflexiones kantianas, junto con algunos dilemas que le habían suscitado ya sus dramas anteriores, le conducen a sentir la necesidad de repensar la labor del artista y la noción misma de arte, inicialmente con el único objetivo de reforzar los criterios de composición de los dramas por venir. Lo que había pensado como un “corto período de receso”, se convierte en un largo período de seis años en los que Schiller escribirá sus ensayos más valiosos sobre estética. No sobra aclarar, de paso, que en Schiller la estética abarcará mucho más que en filósofos anteriores como Lessing y Kant: más cercano a algunos usos contemporáneos del término, la estética abarca en Schiller numerosos ámbitos de la vida humana, incluyendo el de la política.

⁷ Cf. *supra*: la cronología en la nota al pie 4.

la posibilidad de su resolución. En lo que sigue intentará mostrarse, partiendo de la cita en “Sobre lo patético”, y remitiéndose a partir de allí a todos sus otros ensayos sobre la tragedia, estos dos momentos, con el objetivo de dejar con ello al menos sugerido el papel fundamental que jugó en el desarrollo del pensamiento de Schiller la interpretación y el análisis profundo de lo sublime trágico.

Dice Schiller comenzando el ensayo:

El fin último del arte es la puesta en escena [*Darstellung*] de lo suprasensible [*Übersinnliches*], y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales.⁸

Dejando de lado los problemas que ha suscitado esta cita entre los intérpretes, entiéndase, al menos para efectos de lo que se quiere mostrar aquí, que aquello a lo que Schiller se refiere con lo suprasensible es a la libertad,⁹ y que la palabra *Darstellung*, en medio de sus múltiples posibles connotaciones,¹⁰ es a grandes rasgos la puesta en escena, el hacerse *visible* (sensible) de algo en la representación trágica. Schiller está hablando aquí, en su conjunto, del *sentimiento de lo sublime* tal y como la tragedia logra suscitarlo en el espectador. Si se lee así (no es forzar el texto, sino más bien optar por la interpretación más sencilla del mismo), en esta cita se encuentra la clave de la teoría de la tragedia schilleriana y de las dos caras que adquiere en el proceso de su desarrollo.

1.1. La tragedia como comprensión de la modernidad: escisión

Por un lado, Schiller habla en su descripción de la tragedia, y del sentimiento de lo sublime patético despertado por ella, de una “independencia moral respecto de las leyes naturales”. Aquí nos habla un Schiller aún muy influido por la filosofía práctica kantiana (y, no hay que dejar de decirlo, por el concepto de lo sublime expuesto por Kant en la *Crítica del juicio*),¹¹ que entiende a la tragedia como una

8 Schiller, F. Sobre lo patético. En: *Escritos sobre estética*. Trad. de M. García, M. J. Callejo y J. González, Tecnos, Madrid, 1991, p. 65.

9 Al respecto dice Berghahn: “cuando Schiller habla de lo suprasensible, con ello se refiere a la experiencia interna de la ley moral, y a la allí fundamentada idea de libertad”. Cf. Berchahn, K. Das Pathetischerhabene: Schiller Dramentheorie. En: *Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen*, Buchgesellschaft Wissenschaftliche, Darmstadt, 1972, p. 490. (La traducción es mía).

10 Es interesante, al respecto, ver el estudio detallado del concepto de *Darstellung* que lleva a cabo Heuer en su libro *Darstellung der Freiheit*, Cf. Heuer, F. *Darstellung der Freiheit. Schillers Transzendente Frage nach der Kunst*. Böhlau Verlag, Köln, 1970. (Especialmente Primera parte y primera sección de la Segunda parte).

11 Una y otra cosa están estrechamente ligadas. Como muestra sobre todo Barnouw (Cf. Barnow, J. The morality of the Sublime: Kant and Schiller. *Studies in Romanticism*, Boston, vol. 19 (4),

puesta en escena de la tercera antinomia de la razón pura y de la versión más cruda del imperativo categórico: el hombre, para sentirse libre, para realizar su libertad, debe oponer a sus pasiones, a sus instintos, a las leyes de la naturaleza, su racionalidad; sólo en esta independencia lleva a cabo y alcanza su dignidad como ser libre y moral.

Sin embargo, aquí ya hay una distancia con respecto a Kant: mientras para este último la libertad como autonomía hace parte de una reflexión trascendental sobre las condiciones de posibilidad de la libertad en general, para Schiller la filosofía kantiana, y con ella, también la tragedia que le servirá de imagen, no será más que un *diagnóstico* de la época presente¹² y de la situación de escisión y distancia del hombre moderno frente al mundo.¹³ La tragedia aparece aquí, por consiguiente, en primer lugar, y junto al sentimiento de lo sublime, como aquello que *ejemplifica*, que representa y hace visible el destino del hombre moderno —el único, en realidad, que puede llegar a oponer su libertad como destino—.

En efecto, Schiller se acerca a la reflexión sobre la tragedia desde esta mirada histórica, en la que Grecia, y la Antigüedad clásica en general (bajo la influencia determinante de personajes del siglo XVIII alemán como Winckelmann), juegan el papel de aquel ideal poético con el que la Modernidad no puede sino compararse y encontrar, con ello, sus propias carencias:

Cuando aún gobernabais el bello universo
estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría
a los ligeros caminantes,
¡bellos seres del país legendario! (...)
qué distinto, qué distinto era todo entonces! (...)

1980), el concepto de lo sublime en Kant es una de las mejores imágenes para entender su posición en filosofía práctica. Por lo mismo, un análisis detallado del concepto de lo sublime en Schiller mostrará claramente sus diferencias con Kant y su crítica a la filosofía práctica kantiana.

12 El término es de Petrus. (*Vide* Petrus, K. Schiller über das Erhabene. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, Tübingen/Berlin, vol. 47 (1), 1993, p. 32.).

13 Eva Schaper destaca cómo Schiller lee a Kant en este sentido desde una perspectiva histórica: el dilema descrito por Kant lo entiende Schiller como una descripción de su propia preocupación existencial, preocupación que él considera característica de la modernidad en general: “*Schiller lived what Kant analysed (...) To unify the apparently disparate was for him, as for Kant, an essentially aesthetic task. Only Schiller added a historical perspective —an un-Kantian perspective— to his analysis of human nature; for him it was human nature at a late historical hour, at the hour of the epigone whose fate was to lament a lost unity once possessed in the springtime of the human race*” (*vide* Schaper, E. Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, vol. 4 (4), 1964, p. 353).

Tragedia como libertad y teodicea...

Cuando el velo encantado de la poesía
aún envolvía graciosamente a la verdad,
por medio de la creación se desbordaba la plenitud de la vida
y sentía lo que nunca más habrá de sentir. (...)
Todo ofrecía a la mirada iniciada,
todo, la huella de un dios.
Donde ahora, como dicen nuestros sabios,
sólo gira una bola de fuego inanimada,
conducía entonces su carruaje dorado
Helios con serena majestad. (...)

Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
amable apogeo de la naturaleza!
Ay, sólo en el país encantado de la poesía
habita aun tu huella fabulosa.
El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,
de aquella imagen cálida de vida
sólo quedan las sombras. (...)

Ociosos retornaron los dioses a su hogar,
el país de la poesía, inútiles en un mundo que,
crecido bajo su tutela,
se mantiene por su propia inercia.¹⁴

Grecia, la infancia de la humanidad, la inocencia —la ingenuidad, dirá más adelante Schiller—; un mundo habitado por los dioses (*todo ofrecía a la mirada iniciada, / todo, la huella de un dios*), donde la poesía todavía cantaba la verdad (*cuando el velo encantado de la poesía / aún envolvía graciosamente a la verdad*), donde la Naturaleza todavía cubría con su manto a los hombres: donde el mundo

14 Citado de la traducción en *Poesía filosófica* (Schiller, F. *Poesía filosófica*. Trad. y notas de Daniel Innerarity. Hiperión, Madrid, 1998, pp. 15-23). Lo interesante de este poema, además, es que existe una segunda versión, aparentemente escrita por Schiller entre 1793 y 1794 (cf. carta a Körner Mayo 5 de 1793 en Schiller, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe. Sechszwanzigster Band*. Hermann Böhlau, Weimar, p. 240), en la que ya se puede notar un cambio en la aproximación a la Antigüedad; o, si se quiere, una elaboración de la nostalgia que va de la mano con el abandono progresivo de una mirada negativa de la modernidad, tal como se mostrará en la sección 1.2. del presente artículo. (La traducción de Innerarity es de la versión de 1794, pero los versos citados de la primera versión pertenecen a las dos versiones del poema).

aún no aparecía ante los ojos como una naturaleza mecánica, conducida por la necesidad. Frente a todo esto, el hombre moderno no puede más que mirar con nostalgia (*sentía lo que nunca más habrá de sentir*), cantar la ausencia de los dioses (*el campo despoblado se entristece, / ninguna divinidad se ofrece a mi mirada*) y contemplar cómo su vida se desenvuelve, en medio de un mundo inanimado, en medio de la escisión, de la distancia, de las sombras:

Mi inocencia, mi inocencia (...) —exclama Moor en *Los Bandidos*— ¡Ojalá pudiera yo volver al seno materno! (...) ¡Escenas del Elíseo de mi niñez! ¡Jamás volverán! ¡Jamás aliviarán, con su exquisito susurro, mi pecho ardiente! ¡Entristece conmigo, Naturaleza! ¡Perdidas, perdidas para siempre!¹⁵

Allí donde la ingenuidad se ha perdido, allí es precisamente donde comienza la tragedia. Tal es el drama del hombre moderno, tal es, en efecto, la consecuencia de la escisión. En él se encuentran en pugna naturaleza y razón: para llevar a cabo su libertad, para rescatar su dignidad, el hombre se ve en la necesidad de sacrificar sus instintos, su relación con la naturaleza. La imposición de su subjetividad lo condena a un universo claustrofóbico,¹⁶ donde todo lo que no sea su propia afirmación racional aparece como imagen, como sombra, como mero reflejo. Esto ya lo intuían los primeros dramas schillerianos. Nuevamente es Karl Moor quien mejor lo expresa: “Es una armonía tan divina la de la naturaleza inanimada, ¿por qué tiene que haber esta disonancia en los dominios de la razón?”¹⁷ La razón condena al hombre a un exilio del mundo de los sentidos, y la tragedia, justamente, es la encargada de ponerlo en escena.

La tragedia se introduce así en las reflexiones schillerianas como aquello propio de los modernos, como la puesta en escena de las escisiones características de la modernidad, es decir, como la ejemplificación de esta situación del hombre moderno frente a aquella armonía perdida de la Antigüedad. Schiller llega a afirmar, incluso, en su ensayo “Sobre la tragedia” de 1791, que sólo los modernos pueden construir verdaderas tragedias, porque sólo ellos comprenden, realmente,

15 La traducción es mía: “*Meine Unschuld! Meine Unschuld! Dass ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib! (...) O all ihr Elyseumszenen meiner Kindheit! —Werdet ihr nimmer zurückkehren— nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? —Traure mit mir, Natur— Dahin! Dahin! Unwiederbringlich! —*” (Schiller, F. Friedrich Schiller: *Werke in drei Bänden*. Eds. G. Fricke y H. G. Göpfert. Carl Hanser Verlag, München, 1984, p. 113).

16 Schaper, E. *Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian*. Óp. cit., p. 355.

17 La traducción es mía: “*Es ist doch ein so göttliche Harmonie in der seelenlose Natur, warum sollte dieser Missklang in der vernünftigen sein?*” (Schiller, F. Friedrich Schiller: *Werke in drei Bänden*. Óp. cit., p. 134).

la seriedad del destino:¹⁸ los griegos, afirma Schiller allí, no veían la necesidad de oponer su autonomía, su racionalidad, a la necesidad, a la voluntad de los dioses y de las fuerzas de la naturaleza, en la medida en que aún eran uno con ella, en que aún no la sentían como ajena. Otro es el escenario para el hombre moderno; tanto en su puesta en escena, como en sus efectos, la tragedia nos habla de la lucha permanente contra un destino: el héroe moderno sucumbe en la lucha contra el mundo, en el padecimiento frente a una naturaleza que se le opone como destino, pero en este sucumbir, en la lucha misma, reafirma su libertad, su dignidad. Y el sentimiento de lo sublime no hace más que reproducir esta puesta en escena en el alma humana: lo sublime es el resultado de la lucha de nuestras fuerzas racionales contra nuestra sensibilidad, la pasión y el sufrimiento. Siguiendo la noción de lo sublime kantiano, pero esta vez adaptado a la puesta en escena trágica, Schiller describe cómo en la contemplación del padecimiento humano, del sufrimiento, de la lucha, nos hacemos conscientes de esa distancia entre nuestra razón y nuestra sensibilidad, de nuestra doble naturaleza y sólo gracias a esta conciencia nos afirmamos en nuestra libertad. “Sólo como seres sensibles somos dependientes de la naturaleza, pero como seres racionales somos libres”¹⁹ dirá Schiller en “De lo sublime”. El objetivo de la tragedia, y del sentimiento de lo sublime que ésta despierta, es en última instancia la afirmación de “nuestra superioridad subjetiva moral”.²⁰

Schiller configura así, a través de sus reflexiones sobre lo trágico y el sentimiento de lo sublime, *una idea moderna de destino*, o, mejor, *una idea de la modernidad como destino*, de *la situación del hombre moderno como trágica*. Lo sublime se presenta en Schiller como una escenificación del drama de la existencia moderna que se ha descubierto en su finitud, que ha visto a los dioses huir del mundo y que ve esta pérdida como algo inadmisibile, inaceptable, como una escisión que debe de algún modo ser superada: por eso la lucha, por eso lo trágico, por eso la necesidad de reafirmarse en su libertad, aunque esto implique el sacrificio de su sensibilidad.

Esto, sin embargo, el triunfo absoluto de la razón sobre el mundo, la afirmación del sujeto libre sobre su sensibilidad, no es otra cosa, en el fondo, que la admisión de la derrota. Si la única relación posible con la naturaleza debe darse a partir de la distancia absoluta, la modernidad debe en últimas aceptar su fracaso,

18 Schiller, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band*. Eds. Helmut Koopman y Benno von Wiese. Hermann Böhlau, Weimar, 1962, pp. 20-157.

19 La traducción es mía: “*Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frey*” (Schiller, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Óp. cit.* pp. 20-171).

20 La traducción es mía: “*unsrer subjektiven moralischen Übermacht*” (*ibid.*, pp. 20-186).

su condena al exilio. Como el caminante de Friedrich, aparece aquí nuevamente la paradoja de la situación moderna. De esta paradoja, de este peligro, se dará cuenta Schiller a lo largo de sus reflexiones. Condenar a la naturaleza a un segundo plano, confirmarse con el triunfo violento de la razón sobre la sensibilidad, no es más que aceptar el fracaso del hombre moderno frente a su situación trágica. La tragedia, lo sublime, debe traer consigo otras posibilidades de *resolución*: frente a la filosofía kantiana que calificará en uno de sus textos de la época de “rigorismo moral”,²¹ Schiller estará seguro de poder encontrar, en el ámbito de lo estético, y, más precisamente, en el de la tragedia (allí donde la escisión es inevitable porque es, ella misma, la condición del placer), una propuesta alternativa: “el enemigo simplemente derribado —dice Schiller en “Sobre la gracia y la dignidad”— puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido”.²² Si la tragedia es la imagen de la situación moderna, la puesta en escena del destino de la modernidad, aparecerá a la vez, en los escritos siguientes de Schiller, como el espacio en donde dicho destino puede ser conjurado, en donde el hombre, en medio de la aceptación de la distancia, encuentra nuevas alternativas a la *reconciliación*.

1.2. La tragedia como conjuro del destino moderno: la resolución de lo sublime

Vuelvo ahora con más detalle a la cita de “Sobre la gracia y la dignidad”:

Si a su naturaleza puramente racional le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura; no, sino para unirla hasta lo más íntimo con su yo superior. La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional a la vez, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido (...) Sólo cuando su carácter moral brota de su humanidad entera como efecto conjunto de ambos principios y se ha hecho en él naturaleza, es cuando está asegurado; pues mientras el espíritu moral sigue empleando la violencia, el instinto natural ha de tener aún una fuerza que oponerle. El enemigo simplemente derribado puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido.²³

Sólo es verdaderamente libre, dice Schiller, solo realiza plenamente su humanidad, aquel que no ve la necesidad de oponer su razón a su sensibilidad sino que, por el contrario, encuentra un acuerdo entre ambas naturalezas. A este acuerdo

21 Cf. Schiller, F. Sobre la gracia y la dignidad. En: *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental*. Trad. de J. Probst y R. Lida. Icaria, Barcelona, 1985, p. 41. y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. Óp. cit., p. 405.

22 Schiller, F. *Sobre la gracia y la dignidad*. Óp. cit., p. 42. y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. Óp. cit., p. 406.

23 *Ibid.*

le llama Schiller en “Sobre la gracia y la dignidad” “reconciliación”. ¿De qué tipo de reconciliación se está hablando aquí? ¿Es acaso posible para el hombre moderno volver sin más a ese tipo de unidad anhelada, representada por el ideal poético griego, y ausente en el espacio moderno de la razón y la individualidad? ¿Cree Schiller acaso poder volver, a través de su propuesta estética, a la ingenuidad?

El proceso tiene que ser más complicado, pues lo sublime, como imagen a través de la que puede comprenderse la modernidad, ha mostrado, puesto en escena en lo trágico, y reproducido como efecto en el espectador, esa necesidad de la distancia entre la razón y la naturaleza que hace posible, tal y como Kant ya lo había señalado, la libertad humana. Sin embargo, Schiller no se contenta, no quiere contentarse con esta propuesta. No es suficiente, no puede serlo, contentarse con este “heroísmo moral kantiano”,²⁴ con el triunfo de la libertad sobre la naturaleza. Cualquier tipo de violencia condena al hombre al barbarismo. Esa es la intuición principal de la cita de “Sobre la gracia y la dignidad”, que será más detalladamente elaborada en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y que aparece también, desde el comienzo, en el texto que comienza a escribir paralelamente a las cartas, “Sobre lo sublime”:

El resto de las cosas tienen que, el hombre es el ser que quiere. Justo por eso, nada es más indigno del hombre que padecer violencia, pues la violencia le anula. Quien nos la inflige nos disputa nada menos que la humanidad, quien la padece arroja cobardemente su humanidad lejos de sí.²⁵

Ni la razón debe padecer la violencia de la naturaleza, ni la naturaleza tiene por qué ser derribada y opacada violentamente por la razón. Schiller introduce aquí la intuición que será determinante para el romanticismo de finales del siglo XVIII en Alemania y que se convertirá en el impulso principal para el desarrollo del idealismo alemán: el destino no puede ser derrotado sin más, ignorado, puesto

-
- 24 El término es utilizado por Innerarity (*vide* Innerarity, D. Las disonancias de la libertad: destino, tragedia e historia universal en Hegel [artículo en internet]. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991, 24 (2), p. 256, disponible en: <https://dspace.unav.es/handle/1721.1/707>). Innerarity describe los dramas schillerianos y las reflexiones de Schiller sobre la tragedia como la puesta en escena y reproducción de la reflexión kantiana sobre la libertad, donde la racionalidad debe trascender todo lo sensible y declararse absolutamente victoriosa. Creo que esta lectura de Schiller puede corresponder a algunos de sus dramas y reflexiones tempranas, incluso aquellas presentes en *De lo sublime*, como he mencionado más arriba, pero creo también, como es mi intención mostrar en este artículo, que Schiller logra, en escritos posteriores, y a partir de un desarrollo sutilmente distinto de la teoría kantiana, ir más allá de dicho “heroísmo moral”.
- 25 Schiller, F. Sobre lo sublime. En: *Escritos sobre estética. Óp. cit.*, p. 218.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden. Óp. cit.*, p. 607.

de lado por la fuerza positiva de la razón. Lo negativo debe ser comprendido seriamente como parte del proceso, debe ser reconocido como necesario, pues solo este reconocimiento posibilita una relación del hombre con aquello que él mismo, en el intento de afirmación de su subjetividad, ha puesto frente a sí como otro, distante y opuesto a sí mismo. El reconocimiento de la mutua necesidad de los opuestos pone en movimiento las posibilidades mismas del conflicto y las alternativas que se presentan para su resolución.

Tal será el segundo sentido, también, de la cita en “Sobre lo patético”, de la que partimos para todo este análisis. Me remito nuevamente a ella:

El fin último del arte es la puesta en escena [*Darstellung*] de lo suprasensible [*Übersinnliches*], y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales.²⁶

En la tragedia, afirma aquí Schiller, la libertad se pone en escena en lo sensible; lo suprasensible se hace visible.²⁷ El arte en general, y la tragedia en particular, consiguen establecer esta relación entre esos dos mundos que en otros ámbitos parecen quedar condenados a oponerse mutuamente: la independencia moral, dice Schiller, se hace aquí “sensible en el estado de afecto”. La razón y la sensibilidad parecen entablar un diálogo que abre, al menos en el ámbito de lo estético, una posibilidad de resolución del conflicto entre ambas.

Así quedará también claro a lo largo del ensayo. En un primer momento, como en Kant, lo sublime requiere del *pathos*, es decir, de la puesta en escena de la naturaleza en todo su poderío, y de una reacción de distancia frente a ello por parte tanto del héroe en escena, como del sujeto en el espectador: en su resistencia, en medio de la lucha con el destino, el héroe descubre —y también, por consiguiente, el espectador— su capacidad de resistencia moral frente al padecimiento, su independencia racional.

26 Schiller, F. *Sobre lo patético*. *Óp. cit.*, p. 65.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. *Óp. cit.*, p. 425.

27 Esta preocupación por hacer sensible, visible, a lo suprasensible, recorre gran parte de los escritos filosóficos schillerianos: desde el *Kallias*, donde la libertad se hace visible en la belleza sensible de los objetos, pasando por “Sobre la gracia y la dignidad”, en el que la belleza del alma, la concordancia entre razón y sensibilidad, se hace visible en los gestos y movimientos graciosos del hombre, hasta los textos sobre la tragedia, donde se habla de un poner en escena lo suprasensible. Es éste, según Koopman, el objetivo principal de las reflexiones schillerianas sobre el arte trágico: “Lo que le interesa a Schiller de la tragedia es (...) la posibilidad de hacer visible el reino de la libertad”. *Vide* Koopman, H. *Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant*. En: *Schiller Handbuch*. *Óp. cit.*, p. 577 (la traducción es mía). Este nivel de una realidad poética, que hace visible y por lo tanto muestra la posibilidad de la libertad en lo sensible, será determinante para entender el papel del arte en el proyecto de educación de la humanidad.

Este no es, sin embargo, para Schiller, el final del proceso. Hay aquí un énfasis distinto, sutil pero determinante, en la interpretación schilleriana: si bien, como en Kant, es el momento de lo sublime, el momento del reconocimiento de la “independencia moral”, el que le da sentido al *pathos* inicial, a la representación de la naturaleza en todo su poderío, también, y aquí es donde se encuentra la clave de la interpretación en la que se quiere insistir en el presente artículo, el *pathos* es igualmente necesario para lo sublime: “Pero justo porque se tiene que haber llegado a esta opresión física para que busquemos ayuda en nuestra naturaleza moral, no podemos adquirir este sentimiento de libertad sino mediante padecimiento”.²⁸ Sin la naturaleza y la reacción que provoca en nuestra sensibilidad, no aparecería la conciencia de la posibilidad de la libertad. Así como “en todo el padecimiento de la humanidad tiene que traslucirse siempre el espíritu autónomo o capaz de autonomía”, dice Schiller, así también “en toda la libertad del ánimo tiene que traslucirse siempre el hombre que padece”.²⁹ El objetivo de la tragedia no es otro, pues, en palabras de Schiller, que este “dejar que la naturaleza misma despliegue en el hombre su propia libertad”.³⁰

A partir de la puesta en escena de lo trágico y del efecto que ello produce en el espectador; es decir, a partir justamente de la manifestación de las dos fuerzas constitutivas del hombre como fuerzas que en su actuar se muestran como opuestas y contrarias, se lleva a cabo, sin embargo, un proceso que culmina en un *mutuo reconocimiento*, o, si se quiere, en la comprensión de una *mutua necesidad*.³¹ El hombre, dice Schiller, no puede ser el ser que deba, sino el ser que quiere; esto no debe implicar una renuncia a la libertad racional, sino, más bien, un paso más allá del imperativo categórico kantiano: la tragedia y el sentimiento de lo sublime muestran esta posibilidad, al mostrar, poner en escena, y causar en el espectador la conciencia de que el querer mismo puede ser racional, de que el hombre, cuando siente, puede sentir racionalmente y que su razón sólo es posible en la medida en que en una primera instancia está precisamente inmerso en su sensibilidad. El

28 Schiller, F. *Sobre lo patético*. *Óp. cit.*, p. 82.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. *Óp. cit.*, p. 435.

29 Schiller, F. *Sobre lo patético*. *Óp. cit.*, p. 84.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. *Óp. cit.*, pp. 436-437.

30 Schiller, F. *Sobre lo patético*. *Óp. cit.*, pp. 66-67.; Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. *Óp. cit.*, p. 426.

31 De una “unidad necesaria”, dice Berghahn: “en la teoría del drama de Schiller se construye así, con lo sublime, una unidad necesaria [*notwendige Einheit*]” (Cf. Berchahn, K. *Das Pathetischerhabene: Schiller Dramentheorie*. En: *Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen*. *Óp. cit.*, p. 494).

hombre, dice Schiller, no puede ser el ser que deba, sino el ser que quiere; esto no debe implicar una renuncia a la libertad racional, sino, más bien, un paso más allá del imperativo categórico kantiano: la tragedia y el sentimiento de lo sublime muestran esta posibilidad, al mostrar, poner en escena, y causar en el espectador la conciencia de que el querer mismo puede ser racional, de que el hombre, cuando siente, puede sentir racionalmente y que su razón sólo es posible en la medida en que en una primera instancia está precisamente inmerso en su sensibilidad. El conflicto permanente entre su sensibilidad y su razón no es pues, solamente, un destino trágico, una condena a una situación de escisión, sino el punto de partida para una mirada positiva sobre las posibilidades que le proporciona esta misma condición.³²

“El ideal supremo por el que luchamos es permanecer en *buena armonía* con el mundo físico sin por ello vernos en la necesidad de romper con el mundo moral, el cual determina nuestra dignidad”.³³ Una armonía en medio de, y no dejando de lado las diferencias: una armonía *en* la disonancia, como diría Hölderlin más adelante siguiendo a su maestro, una *armonía disarmónica*. Es cuando cada una de las fuerzas está en su máxima expresión que puede conseguirse una relación especial entre ambas. Es el difícil equilibrio de las fuerzas puestas en juego, la delicada armonía entre una y otra naturaleza, que no es otra cosa, más bien, que el reconocimiento de una mutua necesidad, de ambas naturalezas como los momentos esenciales de la idea de humanidad.

*

La poesía [decía Schiller ya desde “Sobre lo patético”] puede llegar a ser para el hombre lo que el amor es para el héroe. No puede aconsejarle ni pelear a su lado, ni en general hacer un trabajo por él; pero puede educarle para héroe, puede llamarle a realizar proezas y dotarle de fortaleza para todo lo que deba ser.³⁴

32 Estoy en desacuerdo aquí, pues, con la interpretación presente en algunos autores: Schiller no “sucumbe” a lo sublime kantiano, renunciando con ello a sus ideales iniciales de recuperación de una unidad armónica. Su renuncia al ideal de armonía y su elaboración del sentimiento de lo sublime hacen parte de un proceso mucho más complicado, en el que “las disonancias de la razón” de las que hablaba Karl Moor en *Los bandidos*, comienzan a ser valoradas como el espacio adecuado de posibilidad para la realización de la libertad. Para una exposición de una posición contraria a ésta, que ve en los textos schillerianos sobre lo sublime un fracaso del proyecto schilleriano, un “proceso humillante de resignación”, vide Brooks, L. Schillers Failed Übergang. En: *The Menace of the Sublime to the Individual Self*. Edwin Mellen Press, New York, 1995, p. 102.

33 Schiller, F. Sobre lo sublime. *Óp. cit.*, p. 233.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden. Óp. cit.*, p. 616.

34 Schiller, F. *Sobre lo patético. Óp. cit.*, p. 94.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in Drei Bänden. Óp. cit.*, p. 443.

Así, continúa en “Sobre lo sublime”, “al final, incluso cuando la desgracia artificial se convierta en una desgracia seria, será capaz de tratarlo como artificial y — ¡Oh empuje supremo de la naturaleza humana!— de convertir el padecimiento real en una emoción sublime”. No es difícil imaginarse lo que esto significaba para Schiller, quien tenía que sufrir día a día en carne propia la difícil situación con una naturaleza contradictoria a través de los embates de su enfermedad, pero para quien, sobre todo, el conflicto con la razón, el enfrentamiento entre la necesidad y la libertad, había hecho parte siempre de sus dilemas como artista y como filósofo. *Transformar nuestra tragedia en sublimidad, conjurar el destino, interpretarlo como aquello que posibilita, y no que impide, el espacio de nuestro actuar libre en el mundo.* Tal es, para Schiller, la enseñanza de la tragedia. Es en su puesta en escena, en la representación de nuestra propia situación escindida, que el sentimiento de lo sublime, como ejemplificación del destino moderno, se transforma, a la vez, en su inoculación: “Lo patético, puede decirse por tanto, es una *inoculación* en el destino inevitable, mediante la cual éste es despojado de su maldad y su ataque resulta desviado a la parte fuerte del hombre”.³⁶

El hombre moderno debe aprender a vivir en la contingencia que le depara un mundo trágico; la poesía y la tragedia lo preparan para ello. La tragedia es, pues, representación y conjuro, conciencia de su destino e inoculación. Es ella la que abre para él una posibilidad de valoración de su situación, en la que la libertad es posible sólo allí donde se ha reconocido que no hay finales del todo felices, que la contingencia es siempre la otra cara necesaria de la razón, y que es en la diferencia, en el juego, en la dificultad del equilibrio, donde la vida humana cobra sentido.

2. Destino y tragedia en el joven Hegel: los esbozos de una filosofía madura

Hasta aquí se ha intentado mostrar cómo la utilización de la tragedia como imagen de la situación del hombre en el mundo, y particularmente del hombre moderno, le sirve a Schiller para pensar de otra manera la modernidad, para comprenderla y explorar nuevas posibilidades de enfrentamiento y resolución. La resolución en Schiller, sin embargo, justamente gracias a su noción de lo trágico, no es una *reconciliación absoluta*. Es, más bien, una apertura a la contingencia, un diálogo permanente entre sensibilidad y razón, que crea un espacio en el que la libertad humana se hace posible. El conflicto es insuperable, reconocerá Schiller;

35 Schiller, F. *Sobre lo sublime*. *Óp. cit.*, p. 234.; y Schiller, F. *Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden*. *Óp. cit.*, p. 617.

36 *Ibid.*

la lucha contra el destino hace parte de la vida del hombre, y le es tan esencial que sólo allí, en el enfrentamiento mismo, se hace posible la realización de la vida como vida humana.

También en el joven Hegel, como se insistía desde el comienzo, la reflexión sobre la tragedia (y en particular sobre la tragedia griega) se transformará en una visión y un pensamiento trágico. Lo trágico se presentará allí como una metáfora para hablar de la estructura de la realidad, de la relación del hombre con el mundo, con los otros y —aunque esto último no será tratado a continuación— con la historia. Como lo afirma Pöggeler, la meta del joven Hegel no será simplemente analizar la tragedia griega, sino, más allá de ello, comprender lo trágico en su estructura para después preguntarse hasta qué punto ello nos permite interpretar el mundo.³⁷ Sin embargo, otra —distinta a la de Schiller— será la concepción de lo trágico para Hegel. Otras serán también, por consiguiente, las consecuencias de la introducción de la imagen de la tragedia como marco teórico para pensar y comprender las relaciones entre pensamiento y realidad.

Nada más claro para mostrar estas diferencias que la reacción del joven Hegel frente al *Wallenstein* de Schiller (1800-1801). Dice Hegel:

La impresión inmediata que deja la lectura del *Wallenstein* es de triste silencio por la caída de un hombre poderoso bajo un destino sordo y muerto. Al acabar el drama se ha acabado todo; el reino de la nada, de la muerte, ha triunfado. No es un final de teodicea.³⁸

Tragedia y teodicea. Ya se tiene aquí una primera pista para entender lo que implica lo trágico para Hegel.

Sólo la muerte —continúa Hegel— se yergue contra la vida e, ¡increíble!, ¡abominable!, ¡la muerte vence sobre la vida! ¡Esto no es trágico, sino espantoso! Desgarra el corazón. Imposible salir aliviado de este espectáculo.³⁹

Si para Schiller lo trágico, después de sus reflexiones filosóficas, implica aceptar la inevitabilidad del destino, entender que la condición trágica humana no debe buscar superarse sino, más bien, comprenderse como espacio de posibilidad, para el joven Hegel, esto no es más que la admisión de la derrota, del fracaso del

37 Pöggeler, O. Hegel und die Griechische Tragödie. En: *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes*. Alber, Freiburg/München, 1973, p. 109.

38 Hegel, G. W. F. Comentario al *Wallenstein*. En: *Escritos de juventud*. Trad. de J. M. Ripalda. F. C. E., México, 1978, p. 435.

39 *Ibid.*, p. 436.

hombre frente a la vida: el triunfo de la muerte es, para el Hegel de 1801, la desaparición de la libertad.⁴⁰

No es una casualidad que la tragedia predilecta del joven Hegel sea *Las Euménides* de Esquilo, a diferencia de sus escritos de madurez, donde será *Antígona* la que entrará a jugar un papel protagónico. Esto ayuda a dilucidar qué concepción de lo trágico tiene Hegel para la época, a la vez que permite mostrar en qué sentido esta idea de lo trágico determinará, también, una visión particular del mundo: la visión trágica en el joven Hegel cobra significado a la luz de *Las Euménides*.

¡Tú, dios mozo, que has puesto bajo tus pies a estas antiguas diosas, dando oídos piadosos a las súplicas de un impío que sólo tuvo crueldad para la que le parió! ¿Tú eres un dios y hurtas a mi venganza al que mató a su madre? ¿Habrás quien diga que esto es justicia? (...) ¡Ahí está lo que hacen estos dioses nuevos con su reinar fuera de los términos de la justicia! Ya podéis ver ese trono, ombligo de la tierra, todo él goteando sangre de arriba abajo, desde que quiso sufrir la horrenda mancha del crimen. Dios profeta: tú has contaminado este sagrado recinto, acogiendo en tus aras el crimen impuro; tú le incitaste; tú le llamaste; tú atendiste a los humanos con desprecio de lo divino; tú hollaste las antiguas leyes.⁴¹

Tal es el reclamo de las Erinias a Apolo en *Las Euménides* de Esquilo: los dioses antiguos, las diosas subterráneas protectoras de la familia, se enfrentan a Apolo, al “dios joven”, protector de los hombres, de la ciudad. Este enfrentamiento da lugar al conflicto trágico, desatado, en este caso, por la acción de Orestes, quien ha dado muerte a su madre, Clitemnestra, en venganza del asesinato de su padre, Agamenón. La acción humana desata la disputa entre dos poderes que reclaman para sí, y con justas razones, el mismo derecho. Tal es la manera como Hegel, en sus posteriores *Lecciones sobre la estética*, definirá la clave del conflicto trágico:

40 Insisto aquí en que se está hablando de una época particular del pensamiento hegeliano, que corresponde con lo que se conoce como sus escritos de juventud, y, sobre todo, con un período importante: el paso de Frankfurt a Jena, donde se lleva a cabo una transformación de la mirada hegeliana, que de teológica pasa más bien a ser antropológica y política. La concepción de la tragedia en este período será, como intentaré mostrar aquí, determinante para entender la comprensión que tiene Hegel del hombre y de sus relaciones con el mundo, y, sobre todo, del papel que debe jugar la filosofía en este proceso. La tragedia introducirá en el pensamiento hegeliano un dinamismo propio que se convertirá más adelante en el movimiento dialéctico. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que en el Hegel maduro hay ciertos matices que denotan un cambio en la concepción de lo trágico: ésta empezará a acercarse más a la del conflicto que a la de la reconciliación, es decir, más a la noción que tendrá Schiller de lo trágico que a su propia noción de juventud. Para un desarrollo interesante de esta idea, *vide* Caputo, R. De la Tragédie Grecque a la Tragédie Moderne: Généalogie du Tragique dans la Philosophie de Hegel à Iéna. *Hegel Jahrbuch. Glauben und Wissen*, Teil 2. Akademie Verlag, Berlin, 2004, pp. 280-285.

41 Esquilo. *Las Euménides*. Gredos, Madrid, 1986, pp. 503-504.

Ahora bien, lo originariamente trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión [la colisión entre potencias desatada por la acción humana] ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen legitimidad, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y violación de la otra potencia, igualmente legítima.⁴²

La colisión desatada por la acción humana pone en evidencia el enfrentamiento entre las dos potencias de lo ético. *Antígona*, de Sófocles, es el ejemplo preferido de Hegel en sus escritos de madurez, pero esta característica de lo trágico puede verse también, y muy claramente, en *Las Euménides* de Esquilo. Más aún, en lo que sigue del análisis de lo trágico en las *Lecciones*, es justamente a esta última tragedia, mucho más claramente que a *Antígona*, a la que Hegel parece estar haciendo referencia:

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. (...) lo verdaderamente sustancial que tiene que lograr una realidad efectiva no es la lucha entre las particularidades (...) sino la reconciliación en que sin trasgresión ni oposición se activan consonantemente los determinados fines e individuos. Lo que por lo tanto se supera en el desenlace trágico es solo la particularidad unilateral que no ha podido encajar en esta armonía.⁴³

Mucho más que en *Antígona*, es en *Las Euménides* donde la puesta en escena de la tragedia incluye claramente la resolución del conflicto, resolución que se da, en efecto, como una reconciliación, propiciada por Atenea, entre los nuevos dioses, protectores de los ciudadanos, y las diosas subterráneas, quienes serán ahora llamadas Euménides (el prefijo en griego denota el cambio en la valoración de las diosas: de concebirlas como poderes despreciables, serán ahora diosas bondadosas, acogidas y veneradas en la ciudad). Más allá de eso, la tragedia culmina con la constitución de la ciudad griega, con la fundación del Aerópago y del derecho legítimo por parte de los ciudadanos a someter a juicio las acciones humanas y darse sus propias leyes. *Las Euménides*, en efecto, es un caso especial dentro de la tradición dramática griega: uno de los pocos casos en los que se conserva la trilogía completa (es la última de las tragedias que componen la *Orestíada*) y un caso especialmente característico de esta puesta en escena de la reconciliación, de la superación de las unilateralidades, de la que habla Hegel en sus *Lecciones*, y que, más importante para lo que me interesa mostrar aquí, determinará una interpretación particular de los conceptos de destino y tragedia en sus escritos de juventud.

42 Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Trad. de A. Brotóns. Akal, Madrid, 1985, p. 857.

43 *Ibid.*

Para el joven Hegel, por consiguiente, a partir del modelo de *Las Euménides*, la tragedia es eminentemente un proceso que culmina en la *reconciliación* definitiva de dos fuerzas puestas en juego. Ahora se entiende mejor la reacción ante el *Wallenstein* de Schiller: dicha reconciliación no puede ser el resultado de la muerte del héroe, de que el héroe sucumba frente al destino, sino precisamente de un enfrentamiento con el destino que culmine en su reconocimiento, en su integración a la totalidad de la vida, a la unidad que se había puesto en juego con el conflicto. Tal y como se pronuncian las Euménides al final de la tragedia, hay un acuerdo de Zeus y la Moira, de Apolo y las Erinias, de las potencias enfrentadas que, a través del perdón de la acción de Orestes, y no de su muerte, ven surgir la unidad reestablecida.

La tragedia, así, en el joven Hegel, se presenta ligada a una lógica del *reconocimiento*, de una puesta en juego de un proceso que no se contenta con desatar el conflicto, sino que debe traer consigo, necesariamente, su propia resolución. Volviendo a la cita mencionada más arriba, la tragedia se le presenta a Hegel, en sus primeros intentos por formular un pensamiento propio que aún no encuentra los términos adecuados para definirse como uno de esos “conceptos inconcebibles” que permiten aprehender, al menos metafóricamente, una realidad en permanente movimiento, que no se deja definir en términos estáticos, sino que necesita de un lenguaje, de imágenes, de conceptos que designen procesos antes que momentos aislados. Si la realidad se comporta como una tragedia, debemos entonces pensar trágicamente: sólo así, en la reflexión determinada por un movimiento que surge y se lleva a cabo en medio de las contradicciones, y con el único fin de buscar en medio de ellas una reconciliación, puede ser que se revele, aunque sea en imágenes, la estructura de lo real.

No es difícil ver aquí los primeros esbozos de lo que Hegel definirá ya desde la *Fenomenología* como “movimiento” o “pensamiento dialéctico”.⁴⁴ La tragedia constituye, en efecto, en la configuración del pensamiento hegeliano, el primer paso hacia la conceptualización de la dialéctica. No en vano se ha dicho que quien se adentra en el terreno de lo trágico, se adentra en el “corazón” mismo del pensamiento hegeliano,⁴⁵ en su configuración esencial y en una de las mejores maneras de aproximarse a su estructura.⁴⁶ Más allá de la dimensión estética, e incluso independientemente de ésta (en lo que se refiere al menos al Hegel joven),

44 Esto lo ha visto sobre todo muy bien Hyppolite, J. *Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel*. En: *Figures de la pensée philosophique*. PUF, Paris, 1991, p. 255.

45 Hyppolite, J. *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Seuil, Paris, 1983, p. 49.

46 Bremer, D. Hegel und Aischylos, *Hegel Studien*, Hamburg, núm. 27, 1986, p. 228.

se encuentran en sus menciones de la tragedia las dimensiones antropológicas, políticas, históricas y, por supuesto, en cuanto que todo va a estar a la larga relacionado con el movimiento del Absoluto, ontológica. Esto se hace claro estudiando, en sus escritos de juventud, los lugares concretos en donde se hace mención a lo trágico y a los conceptos relacionados con éste (destino, sacrificio, reconciliación). Lo que se ofrece a continuación no es un estudio detallado de estas menciones de lo trágico en los textos de juventud. Es, más bien, apenas un desarrollo muy breve de dos lugares donde la aparición de la imagen de la tragedia es clave para entender su influencia en la formulación del pensamiento dialéctico de Hegel: en primer lugar, se mostrará brevemente el lugar donde aparece por primera vez mencionada la tragedia en los escritos de juventud, para pasar de allí a analizar, más o menos con detalle, la famosa figura de la tragedia de lo ético en el “Ensayo sobre Derecho Natural”. Con esto se espera que quede al menos esbozado y sugerido el papel fundamental que juega la imagen de lo trágico como configuradora del pensamiento hegeliano.

2.1. El criminal y el castigo como destino: la primera aparición de la tragedia

El concepto de tragedia aparece mencionado por primera vez en los escritos hegelianos en un ensayo de la época de Frankfurt titulado “El Espíritu del Cristianismo y su destino” (escrito entre 1797-99). Después de sus primeras consideraciones sobre el “destino” del pueblo judío, dice Hegel: “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”.⁴⁷ Estas palabras son enigmáticas en el momento en que han sido introducidas. No sabemos a qué se refiere Hegel con el concepto de tragedia, ni por qué está interesado en contrastar algo así como una tragedia del pueblo judío con una tragedia griega. Hegel hará lo mismo, además, con el espíritu del cristianismo, mostrando cómo tampoco puede considerarse su movimiento como el movimiento de una verdadera tragedia (i.e. la tragedia griega). Sólo adentrándose con detenimiento en algunas de las afirmaciones de Hegel, se encuentran algunas pistas de lo que todos estos términos representan para el filósofo y de cómo es a través de ellos que Hegel, por primera vez, logra *pensar* aquello para lo cual no encuentra aún palabras del todo adecuadas. La tragedia, como un concepto unificador, que designa un movimiento, un proceso, es el primer medio que Hegel utiliza para presentar una relación entre opuestos que dejan de verse como contradictorios y excluyentes, para descubrirse

47 Hegel, G. W. F. *Escritos de juventud*. Trad. de J. M. Ripalda. F. C. E., México, 1978, p. 302.

como los dos lados de una misma y única totalidad, y, por consiguiente, como un movimiento que debe buscar su propia reconciliación. De esta manera, el recorrido por dichas pistas dejará claro, sobre todo, que el movimiento de la tragedia no es otra cosa que el punto de partida y el primer paso para la conceptualización de la dialéctica hegeliana. Es importante, por supuesto, recordar que el tipo de tragedia en el que Hegel está pensando, y la estructura por la cual se encuentra influido, es *Las Euménides* de Esquilo.

El lugar más rico en utilización y descripciones de los conceptos que rodean al movimiento trágico, es aquel en el que Hegel se dedica a describir la relación adecuada entre el criminal y su castigo. Este último, dice Hegel, debe ser pensando como *destino*, en lugar de entenderse como una imposición externa de una ley, o incluso como imposición interna de un imperativo (vale la pena mencionar aquí que Hegel está formulando ya, de alguna manera, y bajo las imágenes del judaísmo y del cristianismo, sus críticas al legalismo de Hobbes y a la moralidad kantiana, tal y como lo hará nuevamente, más explícitamente, en el “Ensayo sobre Derecho Natural”). ¿Qué significa, pues, pensar al castigo como destino? En esta parte del texto, cuyos momentos principales he intentado recoger en algunas citas, Hegel hace explícito el significado de ese concepto de tragedia y destino del que ha estado hablando a lo largo del ensayo. A partir de la dialéctica —o movimiento trágico— entre el criminal y su destino, nos explica cómo puede ser alcanzada una verdadera reconciliación, como aquella de la tragedia griega (*Las Euménides*), en oposición a aquello que él ha descrito como las tragedias del pueblo judío y del cristiano:

En el momento en el que el criminal siente la destrucción de su propia vida o se reconoce como destruido, comienza el efecto de su destino, y este sentimiento de la vida destruida tiene que transformarse en un anhelo por lo perdido. Lo que se siente como carencia se reconoce como una parte de sí mismo, como aquello que debiera haber estado en él y no está; este hueco no es un no-ser, sino la vida reconocida y sentida como lo que no está.⁴⁸

Y dice Hegel nuevamente:

El destino tiene una ventaja frente a la ley y a su castigo en cuanto a la posibilidad de reconciliación, porque actúa dentro del ámbito de la vida, mientras que un crimen que cae dentro del dominio de la ley y de su castigo está en el ámbito de las oposiciones insuperables (...) y la vida puede volver a curar sus heridas, la vida separada y enemiga puede volver a sí misma y cancelar este artefacto del crimen que es la ley y el castigo.⁴⁹

48 *Ibid.*, p. 323.

49 *Ibid.*

El movimiento que se introduce, cuando el otro, lo opuesto, es entendido como destino, y no como algo completamente externo, como es el caso de la ley, es un movimiento trágico, dice Hegel, porque instituye la posibilidad de la reconciliación. El criminal entiende que su acto, inicialmente comprendido como una trasgresión frente a otro, no es más que una trasgresión frente a sí mismo, frente a la unidad de la vida, la cual pone en juego inmediatamente un anhelo de recuperación de la unidad, de restauración de la justicia:

La destrucción de la vida no conduce a un no-ser de ésta, sino a una separación; la destrucción consiste en que se la transformó en enemiga. Ella es inmortal, y al ser inmolada aparece como su temible fantasma que reivindica todas las ramas de la vida y da rienda suelta a sus Euménides. (...) El criminal pensaba habérselas con una vida ajena, pero la que destruyó fue la propia, pues la vida no se diferencia de la vida, ya que la vida descansa en la divinidad unida en sí. Lo que ha destruido ha sido solamente lo que la vida tenía de amistoso: ahora lo ha transformado en enemigo. Así, pues, sólo se ha creado una ley, cuya dominación comienza ahora; esta ley es la unificación de la vida dañada, aparentemente ajena, y de la vida propia, cuya autonomía se ha perdido ahora.⁵⁰

En el movimiento frente al destino sólo hay una ley que se pone en juego: la ley de la unificación. Aquí comienza a verse con claridad el papel de lo negativo hegeliano bajo la imagen del destino: la negación de la vida no es un mero no-ser, una mera oposición, sino una negación determinada, como dirá Hegel en la *Fenomenología*, resultado de aquello que se niega, la vida misma, y parte de ella. La tragedia es, por consiguiente, el movimiento por medio del cual cualquier división, cualquier separación, es entendida como separación de la totalidad, es sentida como una disrupción del orden del todo, que debe ser entonces recuperado. Pero esta recuperación debe llevarse a cabo, y esto es lo clave, dentro del todo mismo, entre los opuestos que, en su movimiento (en su relación, dirá Hegel) se reconcilian mutuamente en el reconocimiento de su mutua necesidad y su mutua pertenencia a la misma totalidad.

2.2. La tragedia de lo ético: el espacio de lo político como lugar de reconciliación

Este movimiento, apenas esbozado en “El Espíritu del Cristianismo” y su destino —y que será reproducido, con mayor complejidad, en el texto de Jena Sistema de la eticidad— recibe una elaboración definitiva en el “Ensayo sobre Derecho Natural” de 1802-3 bajo la imagen de la tragedia de lo ético. Este ensayo, no sobra decirlo, es fundamental para cualquiera que se dedique a estudiar la filosofía

50 *Ibid.*

política de Hegel. Por desgracia, es de muy difícil comprensión. Las citas que se utilizarán aquí son un buen ejemplo de ello. Por lo mismo, aparecen citados en toda su extensión dos de los fragmentos que pueden considerarse fundamentales para entender la propuesta hegeliana, y luego sí se analizará con detalle cada uno de los términos, para hacer más o menos comprensible el texto original.

La imagen de esta tragedia, más exactamente determinada en relación a lo ético, constituye el desenlace de aquel proceso del pueblo de Atenas a las Euménides —en cuanto los poderes del Derecho, que permanecen en la diferencia— y a Apolo —el dios de la luz indiferente—, en relación con Orestes ante la organización ética. El pueblo de Atenas, de manera humana, como Areópago de Atenas, depositó en la urna de los dos poderes iguales votos, reconociendo el existir de ambos, uno al lado del otro; solo que con ello no dirimió la disputa ni concretó ninguna relación ni ninguna proporción entre ellos; sin embargo, a la manera divina, como la Atenas de Atenea, le restituyó al dios [Apolo] el implicado [Orestes]; y con la separación de los dos poderes, que estaban ambos interesados en el delincuente, emprendió también la reconciliación, de suerte que las Euménides fueran honradas por este pueblo como poderes divinos, obteniendo su sitio en la ciudad, ubicado de manera que su salvaje naturaleza gozase —y se aplacase con ello— con la visión de Atenea, entronizada en lo alto del burgo, enfrente de su altar, erigido en la parte baja de la ciudad.⁵¹

Tal es la interpretación hegeliana de *Las Euménides*. Hegel proyectará como metáfora la misma estructura sobre la conformación de lo que él denomina “eticidad” o “bella totalidad ética”, que no es otra cosa que la conformación del espacio de lo político, el resultado de lo que él denomina “tragedia en lo ético”:

A través de esta superada mescolanza de principios, y de la constituida pero consciente separación de los mismos [Hegel está hablando aquí de dos de los estamentos que conforman lo político, el nobiliario y el burgués], cada uno logra su derecho y sólo se lleva a cabo aquello que debe ser: la realidad de la eticidad como indiferencia absoluta [primer estamento] y simultáneamente, la de ésta misma como la relación real en la oposición existente [segundo estamento], de modo que lo último es sometido por lo primero y que este mismo sometimiento se indiferencia y se reconcilia; reconciliación que, justamente, consiste en el reconocimiento de la necesidad y en el derecho que la eticidad otorga a su naturaleza inorgánica y a los poderes subterráneos en tanto que les cede y les sacrifica una parte de sí misma; pues la fuerza del sacrificio consiste en la intuición y en la objetivación del enredarse con lo inorgánico, gracias a cuya intuición se diluye este enredo, se separa lo inorgánico y, reconocido como tal, se asimila por lo mismo en la indiferencia; lo viviente, empero, a la vez que reconoce el derecho de aquello inorgánico, pone en él mientras tanto lo que sabe que es como una parte de sí mismo y lo sacrifica a la muerte, pero simultáneamente se purifica en ello.⁵²

51 Hegel. G. W. F. *Sobre las maneras de tratar científicamente el Derecho Natural*. Trad. de D. Pavón. Aguilar, Madrid, 1979, pp. 75-76.

52 *Ibid.*, p. 74.

La tragedia se muestra aquí como la representación del movimiento de los opuestos que se ponen en juego y configuran la vida ética de un pueblo. Hegel está retomando lo que había expuesto ya como “destino” en “El Espíritu del Cristianismo y su destino”, pero ahora se concentra en entender cómo es que ese movimiento se da fundamentalmente en la vida política de un pueblo, en lo que él denomina “eticidad” [*Sittlichkeit*]: la vida, en su totalidad, y en todas sus formas, de un pueblo histórico particular.

Las Euménides, los “poderes subterráneos”, son uno de los estamentos de la eticidad en su totalidad. Representan para Hegel, en el ensayo la vida económica, la naturaleza inorgánica. Son las antes llamadas Erinias, las diosas antiguas, que protegen a la familia y que desean vengar en Orestes el asesinato de su madre, Clitemnestra. Por el otro lado está Apolo, el “dios de la luz indiferente”, que representa en este caso la vida política, el Estado, la naturaleza orgánica. Pertenece a los “dioses nuevos”, a los dioses de la ciudad, y protege a Orestes, pues fue él mismo quien le aconsejó matar a su madre para vengar la muerte de su padre, Agamenón. Lo que está en conflicto son las oposiciones dentro de un Estado: lo económico frente a lo político, el derecho de lo privado, la legalidad de lo económico, frente al derecho público, las leyes que protegen a la ciudad; lo inorgánico que busca un lugar dentro de la totalidad de la vida política, orgánica, del Estado.

La vida económica aparece, así, como destino de la vida política, aquello ante lo cual el estado y la vida política deben enfrentarse, como ante un destino trágico, y entrar en una lucha de reconocimiento para alcanzar, en este enfrentamiento, una reconciliación. Al final, la naturaleza orgánica (Apolo y la vida política) debe reconocer el derecho de la naturaleza inorgánica que se le contrapone (las Erinias y la vida económica), y darle un lugar en la totalidad de lo ético, sacrificando una parte de sí misma, pero a la vez permitiendo por medio de este sacrificio la verdadera unidad de las oposiciones, la verdadera realización de la eticidad absoluta:

[L]a tragedia consiste en esto, en que la naturaleza ética separa de sí y se opone a su naturaleza inorgánica como a un destino, para no confundirse con ella, y a través del reconocimiento del mismo en la lucha, se reconcilia con la esencia divina como la unidad de ambos.⁵³

53 *Ibid.*, p. 76. Esta cita es clave para entender algo en lo que probablemente no se ha insistido suficiente aquí: la diferencia entre la interpretación schilleriana y hegeliana de la tragedia. Aunque para ambos el movimiento trágico se inscribe en un movimiento de reconocimiento mutuo entre opuestos, Hegel insiste en que la resolución trágica debe ir un paso más allá de ello. El reconocimiento lleva en el joven Hegel a una reconciliación absoluta entre los opuestos, en la que se alcanza nuevamente una unidad, una armonía. Para Schiller, el equilibrio de las fuerzas

Las Euménides de Esquilo, es decir, concebir la vida política a partir del movimiento de una tragedia, le sirve así a Hegel, nuevamente, como una metáfora adecuada para poner en escena un proceso que aún no se deja conceptualizar del todo, pero que es fundamental para entender la búsqueda de la superación de las escisiones. En este caso concreto, la imagen de lo trágico es el medio adecuado para representar una sociedad dividida como la moderna, entre la prioridad de la vida privada, y la necesidad de una vida en comunidad. Representa, así, el intento por parte de un pueblo para reconciliar sus propias contradicciones e instaurar por medio de dicha reconciliación una organización ética absoluta.

Hegel aquí, se presenta antes que nada como un filósofo político, y la tragedia le sirve para esbozar los movimientos que quedarán mucho más claros, más adelante, en la filosofía del derecho.⁵⁴ La eticidad, la vida política de un pueblo particular, se muestra en Hegel ya como el último estadio en la reconciliación del absoluto (en su filosofía madura será la reconciliación última del Espíritu objetivo, representada en el Estado). Tal y como sucede en *Las Euménides*, la reconciliación final es, de hecho, la reconciliación absoluta, en la que la unidad de ambos poderes contraponiéndose se da de manera completa y definitiva. No en vano escoge Hegel, como se señalaba anteriormente, justamente esta tragedia de Esquilo, en la que la reconciliación se lleva a cabo en la misma resolución de la tragedia, y no mediante la muerte o el castigo del héroe, sino mediante el reconocimiento mutuo de los poderes en contradicción. La eticidad, la vida política, aparece como el ámbito en el que se resuelven las contradicciones de manera definitiva, y la tragedia esquiliana, que exalta precisamente esta realización de la vida absoluta en la eticidad de un pueblo, va completamente de la mano con ello.

Es interesante, en todo caso, pensar en las posibilidades que esta concepción de lo ético como tragedia tiene para la lectura de la vida política. Es cierto que, a diferencia de Schiller, el joven Hegel ha hecho un énfasis muy grande en la resolución de la tragedia como una reconciliación absoluta de las fuerzas puestas en juego. No es aquí el sujeto, en el sentimiento de lo sublime, quien tiene que otorgarle un lugar a la naturaleza en su proceso de reconocimiento de la racionalidad, reconociendo, con ello, que la máxima resolución a la que puede aspirarse es al diálogo permanente

en juego es la clave de la resolución: no hay un paso más allá del reconocimiento mutuo. Es éste el que se presenta como final de la tragedia, donde se mantiene un diálogo permanente entre las fuerzas puestas en juego.

54 Aunque, por supuesto, sin dejar de lado las diferencias, antes mencionadas, entre el joven Hegel y el Hegel maduro, entre la resolución trágica, y la superación dialéctica que se pone en escena en las *Lecciones sobre la filosofía del Derecho*.

entre la libertad y la contingencia del destino. En Hegel, es la vida política en su totalidad la que se ha convertido en el escenario de una resolución definitiva, en la que, tras su reconocimiento, cada uno de los opuestos queda supeditado al movimiento del todo reconciliado. Sin embargo, hay otras lecturas posibles de todo este proceso; lecturas que acercarán a Hegel, conservando las diferencias, a la apertura a la que queda expuesta la tragedia schilleriana. Si bien la tragedia en Hegel implica reconciliación, esta reconciliación viene dada en el reconocimiento de las diferencias, en un “sentido especial de estar juntos” los estamentos que no es necesariamente, al menos no del todo, una superación absoluta de ambos y que no debe pasar desapercibido en la tarea de pensar, incluso hoy, la manera como la filosofía política se aproxima a la discusión —el debate, por ejemplo, entre comunitarismo y liberalismo adquiere aquí una nueva perspectiva—.

No es posible aquí extenderse en este punto —sería ya el tema de otro artículo—, pero vale la pena dejar al menos mencionadas un par de ideas al respecto: como lo han sugerido autores como Menke, aunque el movimiento de la tragedia constituya en los escritos hegelianos el primer esbozo del movimiento dialéctico, no es lo mismo hablar de reconciliación trágica que hablar de “superación” (*Aufhebung*).⁵⁵ Esto es pertinente para la interpretación de la propuesta política del joven Hegel: en la resolución trágica lo que se manifiesta es la dificultad de “superar” las oposiciones; la tragedia de lo ético, dice Menke, es en últimas una representación de conflictos ético-políticos que no encuentran una solución definitiva, sino que se ven en la necesidad de permanecer en constante movimiento, en un reconocimiento mutuo que busca acuerdos permanentes.⁵⁶ La vida política en estos escritos hegelianos de juventud es, pues, un espacio que deja abierta la posibilidad a la contingencia, en la medida en que debe recurrir a un diálogo permanente entre las partes, a un equilibrio que no es aún una victoria absoluta, sino, como lo define Rosenstein, el “cuidadoso suelo común” entre el individuo y el todo.⁵⁷

55 Menke, C. Ethischer Konflikt und ästhetische Spiel: zum Geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche. *Hegel Jahrbuch. Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst*, Teil 1, Akademie Verlag, Berlin, 1999, p. 21.

56 *Ibid.*, p. 17.

57 “The careful battleground and communion of the individual with respect to the All”. Rosenstein, L. Metaphysical foundations of the theories of tragedy in Hegel and Nietzsche. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Philadelphia, vol. 28 (4), 1970, 232. Un desarrollo interesante de esta idea, pero concentrado en la imagen de la tragedia tal y como aparece en la Fenomenología, puede verse en: George, T. Community in the Idiom of Crisis: Hegel on Political Life, Tragedy and the Dead. *Research in Phenomenology*, New York, vol. 32 (1), septiembre de 2002, pp. 125 y ss.

Por otro lado, se abre la posibilidad de una interpretación del reconocimiento que no es, del todo, la dialéctica fuerte del reconocimiento descrita en la *Fenomenología*, y que termina en la dialéctica del amo y el esclavo: la reconciliación trágica no es, aún, reconciliación dialéctica; no está definida aún como identidad de la identidad y la no identidad, donde puede correrse el riesgo de que lo otro sea sólo entendido y visto dentro de la misma esfera de lo propio.⁵⁸ Mantiene aún como punto de partida la preexistencia, como en el caso de las Euménides y Apolo, de los dos ámbitos distintos de lo ético, por lo que el otro, aunque debe ser visto como la otra parte de mí mismo, se mantiene en su alteridad: la relación es entre lo orgánico y lo inorgánico, y no del todo la relación entre las partes de una totalidad orgánica que produce sus propias diferencias.

Finalmente, vale la pena rescatar aquí la insistencia por parte de Hegel en la originariedad de las potencias de lo ético: en el movimiento de la tragedia de lo ético, son las relaciones intersubjetivas, comunitarias, las que aparecen como originarias frente a la vida individual.⁵⁹ Habría que preguntarse si esta noción de la intersubjetividad como condición de posibilidad de toda subjetividad, tan clara en el joven Hegel, y tan pertinente en el debate contemporáneo, se mantiene en el Hegel maduro. Esto mostraría una vez más, y desde otra perspectiva, la importancia de la imagen de lo trágico como configuradora de un pensamiento menos cerrado y, por consiguiente, más cercano a nuestros problemas contemporáneos.

*

Considero que rescatar tales nociones de lo trágico, y releer a algunos autores, como se ha llevado a cabo aquí con Schiller y con Hegel, a la luz de esta perspectiva, desde la que el pensamiento forja su camino a partir de imágenes que abren nuevas posibilidades de interpretación, es fundamental para la tarea a la que aún hoy, como en esa última década del siglo XVIII, se enfrenta la filosofía: la redefinición de nuestra racionalidad y la búsqueda de nuevas alternativas de relacionar el pensamiento con la realidad.

Bibliografía

1. ESQUILO. *Las Euménides*. Gredos, Madrid, 1986.

58 Taminioux, J. Hegel and Hobbes. En: *Dialectic and Difference: Finitude in Modern Thought*. Humanities, New Jersey, 1985, pp. 20 y ss.

59 Nowak-Juchacz, E. Die moderne Sittlichkeit bei Hegel: Antigone und Sokrates. *Hegel Jahrbuch. Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst*, Teil 2, Akademie Verlag, Berlin, 1999, pp. 123.

2. HEGEL, G. W. F. *Escritos de juventud*. Tr. José María Ripalda. F. C. E., México, 1978.
3. _____. *Sobre las maneras de tratar científicamente el Derecho Natural*. Tr. Dalmacio Negro Pavón. Aguilar, Madrid, 1979.
4. _____. *Werke in zwanzig Bänden*. Suhrkamp, Frankfurt, 1980, vol. 2.
5. _____. *Lecciones sobre la estética*. Tr. Alfredo Brotóns Muñoz. Akal, Madrid, 1985.
6. SCHILLER, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band*. Helmut Koopman und Benno von Wiese (eds.). Hermann Böhlhaus, Weimar, 1962.
7. _____. *Friedrich Schiller: Werke in Drei Bänden*. Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert (eds.). Carl Hanser Verlag, München, 1984.
8. _____. *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Tr. Juan Probst y Raimundo Lida. Icaria, Barcelona, 1985.
9. _____. *Poesía filosófica*. (Ed. bilingüe). Tr. y estudio introductorio de Daniel Innerarity. Hiperión, Madrid, 1991a.
10. _____. *Escritos sobre estética*. Tr. Manuel García Morente, María José Callejo Herranz y Jesús González. Tecnos, Madrid, 1991.
11. _____. “Sobre la gracia y la dignidad”. En: *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Tr. Juan Probst y Raimundo Lida. Icaria, Barcelona, 1985. pp. 9-66.
12. _____. “Sobre lo patético”. En: *Escritos sobre estética*. Tr. María José Callejo Herranz y Jesús González. Tecnos, Madrid, 1991, pp. 65-96.
13. _____. “Sobre lo sublime”. En: *Escritos sobre estética*. Tr. Manuel García Morente, María José Callejo Herranz y Jesús González. Tecnos, Madrid, 1991, pp. 218-237.

Bibliografía secundaria

14. BARNOW, J. The Morality of the Sublime: Kant and Schiller. *Studies in Romanticism*, Boston, vol. 19 (4), 1980, pp. 497-514.
15. BEISER, F. *The Romantic Imperative*. Harvard, Cambridge, 2003.

16. BERCHAHN, K. Das Pathetischerhabene: Schiller Dramentheorie. En: Berghahn, K. (ed.). *Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen*, Buchgesellschaft Wissenschaftliche, Darmstadt, 1972, pp. 485-522.
17. BREMER, D. Hegel und Aischylos. *Hegel Studien*, Hamburg, núm. 27, 1986, pp. 225-244.
18. BROOKS, L. *The Menace of the Sublime to the Individual Self: Kant, Schiller, Coleridge and the Disintegration of Romantic Identity*. Edwin Mellen Press, New York, 1995.
19. CAPUTO, R. De la Tragédie Grecque a la Tragédie Moderne: Généalogie du Tragique dans la Philosophie de Hegel a Iéna, *Hegel Jahrbuch. Glauben und Wissen*, Teil 2. Akademie Verlag, Berlin, 2004, pp. 280-85.
20. FARREL, D. *The Tragic Absolute: German Idealism And The Languishing of God*. Indiana University Press, Indiana, 2005.
21. FRANK, M. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Suny, New York, 2004.
22. GEORGE, T. Community in the Idiom of Crisis: Hegel on Political Life, Tragedy and the Dead. *Research in Phenomenology*, New York, vol. 32 (1), septiembre de 2002, pp. 123-138.
23. HEUER, F. *Darstellung der Freiheit. Schillers Transzendente Frage nach der Kunst*. Böhlau Verlag, Köln, 1970.
24. HYPOLITE, J. *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Seuil, Paris, 1983.
25. _____. Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel. En: *Figures de la pensée philosophique*. PUF, Paris, 1991, pp. 254-261.
26. INNERARITY, D. Las disonancias de la libertad : destino, tragedia e historia universal en Hegel (2). *Anuario filosófico*, Pamplona, vol. 24(2), 1991, pp. 243-271.
27. KOOPMAN, H. Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant. En: Koopman, H. *Schiller Handbuch*. Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 1998, pp. 575-86.
28. MÁSMELA, C. *Hölderlin: la tragedia*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2005.
29. MENKE, C. Ethischer Konflikt und ästhetische Spiel: zum Geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche. En: *Hegel Jahrbuch. Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst*, Teil 1. Akademie Verlag, Berlin, 1999.

30. NOWAK-JUCHACZ, E. Die moderne Sittlichkeit bei Hegel: Antigone und Sokrates. En: *Hegel Jahrbuch. Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst*, Teil 2, Akademie Verlag, 1999, pp. 121-125.
31. PETRUS, K. Schiller über das Erhabene. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, Tübingen/Berlin, vol. 47 (1), 1999, pp. 23-40.
32. PÖGGELER, O. Hegel und die Griechische Tragödie. En: *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes*. Freiburg, München, 1973, pp. 79-109.
33. ROSENSTSEIN, L. Metaphysical Foundations of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, vol. 28 (4), 1970, pp. 521-533.
34. SCHAPER, E. Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, vol. 4 (4), 1964, pp. 348-362.
35. TAMINIAUX, J. Hegel and Hobbes. En: *Dialectic and Difference: Finitude in Modern Thought*. Humanities, New Jersey, 1985, pp. 1-37.
36. _____ . *Le théâtre des philosophes*. Jérôme Million, Grenoble, 1995.