

El teatro en Hegel: reflexividad, comprensión e historicidad¹

The Theater in Hegel: Reflexivity, Understanding and Historicity

Por: Marco Aurelio Werle
Departamento de Filosofía
Universidad de São Paulo
São Paulo, Brasil
E-mail: mawerle@usp.br

Trad.: Carlos Enrique Restrepo
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia
E-mail: alteridad@quimbaya.udea.edu.co

Fecha de recepción: 5 de junio de 2011
Fecha de aprobación: 31 de agosto de 2011

Resumen. *El artículo examina la concepción hegeliana del arte moderno a la luz de las consideraciones sobre el teatro en las Lecciones de estética. Dicha concepción se modifica respecto a la época clásica y la antigüedad con la irrupción del principio de la subjetividad en el arte. Se descubren así las dimensiones histórica, reflexiva y comprensiva del arte que anticipan una hermenéutica del arte bajo la consigna de un “arte para nosotros”: un arte que deja de estar anclado en las representaciones del pasado para situarse más bien de cara a las exigencias del presente.*

Palabras clave: *Teatro moderno, Público teatral, Cultura de la reflexión, Subjetividad, Comprensión, Historicidad, Configuración, Obra de arte.*

Abstract. *This article examines the hegelian idea of modern art in the light of considerations about the theatre and the lessons of aesthetics. This idea is modified with respect to the classical age and antiquity with the emergence of the principle of subjectivity in art. In this manner, the historical, reflexive, and comprehensive aspects of art which anticipate a hermeneutics of art under the slogan “art for us” are uncovered: an art which is no longer anchored in representations of the past but stands before the demands of the present.*

Keywords: *modern theater, theater audience, culture of reflection, Subjectivity, Understanding, Historicity, Configuration, Artwork.*

1 Resultados de la investigación: *La estética de Hegel: su época y herencia*, desarrollada en el Departamento de Filosofía de la Universidad de São Paulo. Conferencia presentada en el Seminario: “La función cultural de la pintura y la literatura en la estética de Hegel” realizado en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia del 2 al 5 de junio de 2009.

Hegel expresa una verdad decisiva al afirmar que la esencia del espíritu histórico no reside en la restitución del pasado, y sí en la mediación pensante con la vida del presente.

(Gadamer, 1975: 161)

En el análisis que Hegel hace del teatro moderno, en sus *Lecciones de estética*, particularmente en el énfasis que pone en la relación del teatro con materiales históricos, podemos percibir el surgimiento de elementos que anticipan algunos fundamentos del modo de pensar hermenéutico, así como remiten a la situación peculiar del arte en los últimos doscientos años. Se trata de la dimensión histórica, reflexiva y comprensiva presente en el concepto de público teatral. Esta dimensión permite evaluar el sentido de lo que significa para Hegel el arte moderno dominado por el principio de la subjetividad, así como hace posible comprender su estética bajo una nueva perspectiva, menos como un sistema que sólo reconstituye especulativamente la historia del arte, desde un punto de vista único y exterior (algunos dirían “dogmático” o hipostasiado por el “espíritu”), y más como un pensamiento atento al carácter esencialmente intersubjetivo del arte (moderno). El teatro moderno tiene que hacer frente tanto a su tiempo, como al procedimiento con el pasado y, además de eso, satisfacer al espectador, a fin de que ocurra la comprensión. Notamos en ese abordaje hegeliano cómo poco a poco se va imponiendo en la época moderna un predominio del teatro como arte del actor, así como la necesidad cada vez mayor de que el teatro asuma una relación más libre con un texto previamente definido. Este aspecto no se presentaba en el teatro antiguo, en el cual el interés esencial no era la subjetividad, y sí el elemento ético, que por sí solo conducía a una resonancia con el público.

La expresión del “Prefacio” de las *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho* que afirma que “cada individuo es un *hijo de su tiempo*; que, por tanto, la filosofía es *su tiempo aprehendido en pensamientos*” (Hegel, 1986: vol. 7, 26; 1993: 59), y la expresión de la “Introducción” a las *Lecciones de historia de la filosofía* según la cual “cada filosofía es filosofía de su tiempo, un eslabón en la corriente entera del despliegue espiritual; por tanto, sólo puede garantizar la satisfacción de los intereses que son adecuados a su tiempo” (Hegel, 1986: vol. 18, 65) valen en general también para el caso de la estética hegeliana en lo concerniente al arte. En las *Lecciones de estética* leemos: “Así como todo ser humano, en cada actividad, sea ella política, religiosa, artística, científica, es un hijo de su época y tiene la tarea de elaborar el Contenido esencial y, de esta manera, la forma necesaria de éste, así también permanece como determinación del arte que él encuentre la expresión artísticamente

adecuada al espíritu de un pueblo” (Hegel, 1986: vol. 14, 232). La estética de Hegel pretende ser un discurso sobre el arte, al mismo tiempo histórico y sistemático, en el que se trata de localizar —ya sea en el plano ideal, por medio de las Formas de arte, ya sea en el plano concreto sensible y particular, por medio de las artes particulares— las diferentes configuraciones que nos ofreció la historia del arte. En esta *historia especulativa del arte o filosofía de la historia del arte*, cada época o estadio determinado de un pueblo tiene el arte que merece, el arte que corresponde a cierto nivel del despliegue histórico del mundo. La conciencia histórica se *expresa* y se *reencuentra* en el arte, afirmándose según sus determinaciones constitutivas.

En este sentido, hay en la historia del arte una identificación inmediata y no problemática entre el productor y el destinatario del arte, pues ambos están localizados en un suelo común, delimitado por el despliegue del espíritu. La identificación que cada pueblo tiene inmediatamente, cuando ve sus más altos intereses espirituales expuestos de modo sensible por medio del arte, implica que cada arte posee su público específico. El concepto de público, por tanto, alcanza su posición sistemática en la estética de Hegel, al ser determinado según las diferentes configuraciones artísticas de la historia del arte, lo que también permite concluir, según esta perspectiva, que estamos ante un concepto que, tomado aisladamente, no es problemático sino que queda discriminado por la respectiva configuración artística de la cual depende. En la estética de Hegel no hay lugar para una estética del efecto.

Sin embargo, esta sintonía inmediata entre el productor y el destinatario contemporáneos del arte, deja de ser obvia en la época posterior a la Reforma, con la irrupción del principio de la subjetividad en el arte. La base de la verdad se transfiere del ámbito de una reconciliación objetiva con lo sensible a la interioridad infinita y negativa presente en el propio sujeto que se sabe a sí mismo. La “cultura de la reflexión” (*Bildung der Reflexion*) pasa a dominar el escenario artístico, estableciendo una “ley formal” (*formelles Gesetz*) al acto de la configuración artística, que permite tanto al artista desempeñarse con materias y objetos que no pertenecen inmediatamente a su época como al público disfrutarlos. Frente a esta realidad nueva de la época moderna, Hegel pondera:

El artista se encuentra, por tanto, por encima de las Formas y de las configuraciones determinadas consagradas, y se mueve libremente por sí, independientemente del Contenido y del modo de la intuición, en los cuales anteriormente la conciencia tenía ante sus ojos lo sagrado y lo eterno. Ningún contenido, ninguna Forma, es ya inmediatamente idéntica con la interioridad (*Innigkeit*), con la *naturaleza*, con la inconsciente esencia sustancial del artista;

toda materia puede serle indiferente, basta con que no contradiga la ley formal de ser en general bella y susceptible de un tratamiento artístico (Hegel, 1986: vol. 14, 235; 1989: 443).

Al “trascender” los límites de su propio tiempo, la subjetividad se sitúa por encima de todo contenido fijado de una manera particular e históricamente localizado. Por consiguiente, el público moderno del arte no tiene ante sí solamente el arte de su tiempo, sino de modo fundamental el arte del pasado. Hans-Georg Gadamer, pensando en el legado hegeliano para la modernidad, expresó muy bien este estado de cosas, al decir que “Hegel ve en el arte la presencia del pasado. Tal es la gran y nueva distinción que el arte efectivamente ganó en toda nuestra conciencia” (Gadamer, 1989: 52).²

Esta situación peculiar del arte moderno se halla en la base del abordaje que hace Hegel del concepto de público, principalmente al final de la primera parte de sus *Lecciones de estética*. En este contexto, vemos a Hegel declarar que: “Por más que la obra de arte también pueda formar un mundo en sí mismo concordante y acabado, ella misma no es, sin embargo, en cuanto objeto efectivo y singularizado, *para sí*, y sí en cambio *para nosotros*, para un público que la contempla (*anschaut*) y la disfruta” (Hegel, 1986: vol. 13, 341). Esta afirmación es, bajo cierto aspecto, sorprendente, si tomamos en cuenta el carácter histórico-descriptivo que domina todas las *Lecciones de estética*. ¿Es necesario afirmar y resaltar que la obra de arte se dirige a alguien? En efecto, es preciso comprender esta afirmación como valiendo no para *toda* la historia del arte y sí exclusivamente para el arte moderno y, particularmente, para el teatro moderno, que necesita mantenerse atento frente a dos aspectos: 1) frente al modo como son elaborados temas y asuntos históricos y 2) frente al modo como el artista se dirige al espectador que es el destinatario de la representación teatral. De esta manera, la tarea artística de la época moderna comienza a asumir un grado de complejidad cada vez mayor, ya que no existe más un único referente para la creación, y el artista tiene que atender a diversas exigencias que en otras épocas eran resueltas “naturalmente”. Son estas exigencias “nuevas” del arte moderno las que Hegel pone de relieve en su manera de abordar el concepto de público teatral, el cual, lejos de constituir sólo un momento de la “exterioridad del ideal”, asume una posición relevante en el entramado general de la estética de Hegel.

Como heredero de una tradición histórica que comenzó a imponerse en el pensamiento europeo a mediados del siglo XVIII, Hegel asegura, en esta dirección,

2 Cf. igualmente: *O problema da consciência histórica*, donde se dice acerca de la irrupción de la conciencia histórica en la época moderna: “La conciencia histórica se encuentra apta para comprender la posibilidad de una múltiple relatividad de puntos de vista” (Gadamer, 1998b: 18).

que es completamente inadecuado el tratamiento que hace valer la *subjetividad* o la formación cultural de la propia época, frente al asunto o tema del pasado a ser presentado en el escenario. El objetivo principal de esta crítica es el clasicismo francés, que imponía la exigencia de que en el teatro:

chinos, americanos o héroes griegos y romanos debían hablar y comportarse totalmente como cortesanos franceses. El Aquiles, por ejemplo, de la *Ifigenia en Aulide* es un príncipe francés completo, y si no fuese por el nombre, nadie encontraría en él un Aquiles. En las representaciones teatrales, él ciertamente estaba vestido como griego y ataviado con el escudo y la coraza, pero al mismo tiempo con los cabellos peinados y empolvados, las caderas ensanchadas mediante almohadillas, con zapatos de tacones rojos amarrados con cintas de colores. La *Ester* de Racine fue presentada con mucho éxito en la época de Luis XIV, porque Asuero aparecía en escena tal como el propio Luis XIV hacía su ingreso al gran salón de audiencias (Hegel, 1986: vol. 13, 346; 1989: 194).

El modo opuesto de proceder con el pasado, a saber, el que exige un *retrato fiel* del pasado, es, sin embargo, igualmente digno de censura. Los representantes de esta línea de pensamiento son Friedrich Schlegel y Herder, principalmente cuando defienden el estudio, bastante difundido en el romanticismo, de la cultura de los pueblos primitivos y de canciones populares, y con eso creen que es “una gran genialidad pensar y poetizar siguiendo totalmente costumbres e intuiciones de pueblos extranjeros. Pero aun cuando el poeta mismo se sitúe de modo completo en tales elementos extranjeros y se sienta de acuerdo con ellos, para el público que los debe disfrutar sólo podrán ser siempre algo exterior” (Hegel, 1986: vol. 13, 349; 1989: 196).

Si la intención en la acogida de materiales históricos es producir una obra de arte, igualmente su objetividad no tiene que fundarse en la prosa cotidiana en cuanto habitual y trivial. En las obras de juventud de Goethe y Schiller se procede con el objeto de esa manera, particularmente en el *Götz von Berlichingen*, que abusa de escenas burdas y enteramente comunes, como la de la fundición de latón de tubería para obtener las balas (citado en Hegel, 1986: vol. 13, 350; 1989: 197). Hay que notar que la historia y la realidad en el arte no necesitan ser descritas fiel y exactamente, pues no es preciso efectuar un estudio anatómico de la propia época o de una época situada en el pasado próximo o remoto. Aunque sea correcto que el arte debe evitar el anacronismo, no se puede negar que hay en él un “anacronismo necesario” aunque “de índole superior” (Hegel, 1986: vol. 13, 359-360; 1989: 202). Pues el arte es una figura del espíritu absoluto justamente porque capta las verdades esenciales de un pueblo y de una época, sin detenerse en lo empírico, y presenta estas verdades vivamente en lo sensible, de modo que hay en el arte un proceso necesario de elevación y alejamiento de lo prosaico y de lo empírico de una época

determinada: “La obra de arte debe develarnos los intereses superiores del espíritu y de la voluntad, lo humano y potente en sí mismo, las verdaderas profundidades del ánimo; y lo principal de que necesariamente se trata es de que ese contenido se pueda percibir a través de todas las exterioridades de la apariencia y resuene con su tono fundamental por todo el resto de la obra de arte” (Hegel, 1986: vol. 13, 360-361; 1989: 202 ss).

Esta exigencia de elevación en el teatro moderno es alcanzada, para Hegel, en las piezas teatrales posteriores de Goethe y Schiller, tales como la *Ifigenia en Tauride* y en el *Wallenstein*. Estas obras son contrapuestas por Hegel tanto al clasicismo francés como a las manifestaciones prerrománticas del movimiento *Tempestad e ímpetu* (*Sturm und Drang*), elaboradas igualmente por Goethe y Schiller, como el *Götz von Berlichingen* y *Los bandidos*.

Si observamos, sin embargo, atentamente estos análisis y tomamos todavía en cuenta los realizados por Hegel en el capítulo sobre la poesía —donde examina las condiciones de efectuación del arte teatral, tomado como independiente de la poesía como tal— se resaltan aquí básicamente tres conceptos centrales que confieren amplitud a la concepción hegeliana de público. Estos son los conceptos de *reflexividad*, de *comprensión* y de *historicidad*, los cuales, tomados en conjunto, permiten percibir los trazos constitutivos del arte moderno en la interpretación de Hegel.

1. La *reflexividad* se revela como el fundamento más amplio de este análisis, pues se refiere a la determinación propia del arte romántico en su último estadio, precisamente el moderno. En este momento, la *escisión* inherente a todo el arte cristiano-romántico, a saber, entre la interioridad por un lado, y la exterioridad por otro, asume un aspecto pacífico. Lo interior no rivaliza más en cuanto interior con el mundo exterior, como ocurría en la caballería medieval con su código del honor, de la fidelidad y del amor, que componía un mundo representativo formal y abstracto, enteramente separado de la realidad sensible. Ahora la subjetividad se complace con su ambiente exterior, pues *se refleja* en él, permaneciendo, sin embargo, consigo misma. La seguridad de la subjetividad en el arte le permite acoger las formas cotidianas y prosaicas; la forma exterior no tiene que ser trabajada y elaborada para que se haga posible una fusión entre lo interior y lo exterior, tal como ocurría en la estatuaria griega: lo que vale es la proyección de lo interior en lo exterior. Eso ocurre ejemplarmente en la pintura holandesa, en la cual el tratamiento subjetivo se sobrepone al objeto exterior. En el arte teatral, por su parte, el espíritu romántico se afirma en el horizonte de una intersubjetividad que penetra igualmente en el contenido representado. Al contrario del arte antiguo, que

todavía ponía un peso en el elemento exterior del coro, el teatro moderno requiere el *diálogo* de lo *interior con lo interior* poniéndose por encima de lo exterior, de acuerdo con el principio de la Forma de arte romántica: “Las mayores obras de la bella escultura son carentes de visión, su interior no mira en ellas para afuera en cuanto interioridad que se sabe a sí misma en esta concentración espiritual que el ojo da a conocer. Esta luz del alma recae fuera de ellas y pertenece al espectador, que en las formas no es capaz de mirar alma a alma, ojo a ojo. Pero el Dios del arte romántico aparece viéndose, sabiéndose, interiormente subjetivo y abriendo su interior a lo interior” (Hegel, 1986: vol. 14, 132; 1989: 384).³

Para el arte, sin embargo, el principio de la interioridad no deja de presentar dificultades, pues el elemento central de lo sensible se encuentra rebajado a mero soporte de algo otro, un significado que no concuerda inmediatamente con la estructura material de la obra. Y del mismo modo que el papel del intérprete gana relevancia, igualmente se introducen en mayor grado la contingencia y la indeterminación en el acto configurativo efectivo de la obra. Con este fin se postulan los conceptos de comprensión y de historicidad, en cuanto elementos sensibles y objetivos que, en cierta medida, limitan la pura subjetividad en el arte.

2. El concepto de *comprensión*, por consiguiente, indica este nivel subjetivo interiorizado traspuesto a lo sensible humano, la garantía de que el arte no se disuelva a sí mismo en el punto de vista meramente infinito o se rebaje a mero objeto de reflexión y curiosidad estética. En la medida en que se refleja en el mundo, la subjetividad inicialmente religiosa y elevada se transfiere al círculo humano y finito, de modo que el arte pasa del nivel *elevado* de la religión al nivel *prosaico* de lo cotidiano de los hombres:

Dios mismo desciende aquí a la existencia finita, temporal, para mediar y reconciliar la oposición absoluta que reside en el concepto de lo Absoluto. De este modo, también el ser humano empírico adquiere un aspecto a partir del cual abre para sí mismo una afinidad, un punto de encuentro, de modo que en su inmediata naturaleza se acerca a sí mismo con confianza, toda vez que la figura externa no lo repele con el rigor clásico frente a lo particular y casual, sino que ofrece a su visión lo que él mismo tiene o lo que él conoce y ama en los otros de su entorno” (Hegel, 1986: vol. 14, 145 ss; 1989: 392).

3 El ámbito intersubjetivo del diálogo es reconocido también por Peter Szondi como la gran marca del drama moderno y la que lo distingue de la tragedia griega, en la cual la instancia objetiva del coro divide el espacio con los personajes (cf., Szondi, 1978: 17). Sin embargo, Szondi se aparta de Hegel y se aproxima a la lectura de Lukács (1966) cuando entiende que este trazo del drama implica encerrarse en la pura subjetividad, ante el mundo exterior. Como se verá en lo que sigue, para Hegel, la subjetividad implica el elemento comprensivo que, por su parte, está determinado por elementos contingentes y mundanos, ligados a un pueblo, a las costumbres y a situaciones de mundo, por tanto, no desvinculado en modo alguno de lo exterior.

El arte romántico es esencialmente abierto, no cerrado como el ideal clásico. Se abre para ser compartido, es decir, solamente alcanza un sentido cuando se encuentra en el campo *interpretativo* del sujeto, sea éste productor o espectador. Eso no significa que entramos en el relativismo o incluso en la “autonomía” (Kant) del arte, en el sentido de que con ello se abre el terreno de la arbitrariedad y de la mera subjetividad vacía e irónica (romanticismo), carente de interés por el objeto y por el contenido. Aquí todavía se presenta un eslabón común, una identidad, cohesión colectiva y compromiso social, aunque situados en el terreno suprasensible y subjetivo: “En el arte romántico la subjetividad infinita no está solitaria en sí misma a la manera del Dios griego, que vive completamente en sí en su acabamiento en la beatitud de su aislamiento; ella sale de sí misma y entra en relación con lo otro, pero que es su otro, en el cual ella misma nuevamente se reencuentra y permanece consigo misma en unidad” (Hegel, 1986: vol. 14, 146; 1989: 393).

El arte romántico no puede prescindir de esa participación del espectador. Por su estructura interna se dirige al sujeto, exigiendo su participación y aboliendo la separación contemplativa. Sin embargo, también aquí se impone una mediación con lo sensible, una consideración del campo objetivo, pues los hombres quieren ver en el arte su mundo reflejado ante sí y ansían reconciliarse con su medio ambiente.

Sin embargo, en varios momentos de su estética, Hegel nos advierte sobre el hecho de que la comprensión no depende de una concesión al público o banalización del arte. El efecto que debe producir una obra de arte no debe tener como finalidad el simple goce, más bien el goce tiene que provenir de la solidez del contenido y de la concepción simple del mismo. Importa que “la calma en sí y el giro hacia el espectador estén dados en la obra de arte y se encuentren en el más puro equilibrio” (Hegel, 1986: vol. 14, 252; 1989: 455). Esto implica que el arte moderno, por más permeado que esté por la subjetividad, no puede eludir el aspecto del contenido. En este sentido, Hegel está lejos de reducir la comprensión a la dimensión de una teoría de la catarsis o de los sentimientos y de las pasiones morales, tal como se presentaba en la estética de Lessing, a mediados del siglo XVIII, y que incluso se hace sentir en el abordaje kantiano del goce y del sentimiento de placer y displacer.

3. El examen del contenido específico del arte moderno nos remite al tercer concepto arriba referido, el de *historicidad*. El elemento histórico en la época moderna es la propia marca de los *objetos* tratados por el arte, toda vez que el espíritu humano, para satisfacer el principio infinito y negativo de la subjetividad, tiene que ampliar su espectro más allá de su presente. Con eso, el arte moderno nos permite percibir una concepción distinta de historia que surge en el pensamiento estético de Hegel; no se trata más aquí del tan difundido determinismo histórico, del cual

muchos comentaristas (entre otros Gombrich, 1977: 202-219) han acusado a Hegel. Esta historicidad, de la cual el arte moderno da testimonio, pone sin embargo un acento mucho mayor en el momento del *para nosotros*, que Hegel no sin propósito puso al inicio de su análisis del concepto de público. No hay duda de que, para Hegel, la historia en el arte sólo posee interés en la medida en que sirve a una obra de arte presente, de tal suerte que la historicidad tiene aquí tan sólo la función de ampliar el espectro de la subjetividad en dirección de un contenido adecuado, y no la de configurarse en modo alguno como un peso objetivo del pasado, que pudiese incluso perjudicar al arte del presente o amenazar su identidad de conciencia. Por otro lado, empero, la historicidad implica sin duda un reconocimiento de que el presente se inserta en un proceso, que él mismo es tan sólo un momento en un decurso mayor. No se puede, por tanto, dejar de considerar que tal estadio implica también una contingencia del propio presente frente al pasado. Pero la marca del arte moderno no radica solamente en comprenderse a sí como haciendo parte de un proceso histórico. Con la conciencia de la historicidad de todo el arte se acrecienta la historia como tema propiamente dicho del arte, como asunto objetivo. Basta recordar aquí las piezas teatrales antes referidas, la *Ifigenia en Táuride* de Goethe y particularmente el *Wallenstein* de Schiller, pero también el poema “épico” de Goethe *Hermann y Dorothea*, cuyo telón de fondo es la Revolución Francesa.

La tarea del arte consiste en estos casos en encontrar nuevas fórmulas para la configuración. En el teatro, que es el ámbito privilegiado para la subjetividad y que trata de una acción actual y viva, tal como lo decía ya Aristóteles, el pasado no puede imponerse sin reservas; por el contrario, exige constante actualización. Por eso, el teatro moderno, en cierta medida, rompe con la diferencia que Aristóteles establecía entre poesía e historia. Este punto, sin embargo, sólo poco a poco fue ganando espacio. Todavía no era aceptado en el análisis del teatro moderno hecho por Lessing a mediados del siglo XVIII, como puede observarse en su obra *Emilia Galotti*, en la cual insiste en la representación de un conflicto universal y necesario, que otea sobre el dominio contingente de la historia (cf. Von Wiese, 1961: 48-51). Ya para Hegel, el punto propiamente culminante del drama moderno se sitúa en un momento ulterior, justamente en las producciones de la edad madura de Goethe y Schiller, cuando el modelo típico del teatro moderno, el drama de carácter de las piezas de Shakespeare, incorpora la dimensión histórica. En este momento, el teatro moderno avanza más allá de la perspectiva moralista y sentimental del siglo XVIII, que impedía una relación propia de interacción con el público. En los géneros dramáticos típicamente modernos del *Schauspiel*, *Lustspiel* y *Trauerspiel* (drama, comedia, tragedia), se trata de la constitución de un espectáculo teatral a partir de intrigas en los círculos de la vida burguesa, que involucran crímenes y caracteres

buenos y malos. En el caso de la comedia, en piezas españolas y francesas, el objetivo final es el entretenimiento del espectador, que es llevado a la risa, apartado de la intriga propiamente dicha. Al contrario de la comedia antigua, en la cual se trata de la risa *sobre sí mismo*, por ejemplo, en la comedia de Aristófanes, la comedia moderna hace valer la risa *sobre los otros*, impidiendo así una interacción entre la representación y el espectador. Frente a eso es preciso señalar que los conceptos de historicidad, comprensión y reflexividad en el teatro moderno no se dan en todo el teatro moderno, sino solamente en un cierto estadio suyo, el que superó el punto de vista del sentimentalismo y del moralismo.

Y así, podemos, al fin, preguntar: ¿En qué medida estos conceptos presentes en el análisis de Hegel del concepto de público, en el contexto del arte moderno, pueden ser interpretados en el marco más amplio de su sistema estético? En primer lugar, se puede decir que ofrecen una contribución para comprender la poesía dramática moderna, que se estructura en torno al principio de la subjetividad infinita y negativa. Hegel nos muestra que, en la tragedia moderna, la subjetividad no opera solamente como principio estructurador inmanente en el propio acto configurador del poeta, sino que encuentra también una resolución y problematización en el ámbito del espectador, con el cual ella se despliega en varias direcciones. En el teatro alemán clásico, que es seguidor y “rectificador” de Shakespeare, Hegel detecta una posibilidad de reconciliación positiva del arte en la época moderna: un arte que, aunque subjetivo (reflexivo), se encuentra atado y apoyado en lo sensible humano (en la comprensión) y dotado de una dimensión concreta de un contenido (histórico). En segundo lugar, vemos que mediante estas consideraciones la estética de Hegel no se limita solamente a una descripción de la historia del arte como algo que ocurrió en el pasado. Por el contrario, busca al mismo tiempo pensar el arte en su destinación específica y en su situación presente. La época moderna plantea nuevas preguntas al arte, las cuales Hegel intenta pensar en su situación paradójica, tomando en cuenta los límites del concepto mismo de arte. Por medio del tópico del público, vemos en la estética de Hegel por primera vez una reflexión que permite pensar un arte que escapa del marco aparentemente determinista que la reconstrucción hegeliana de la historia del arte parece ofrecernos. En este sentido, tenemos en estas páginas tal vez una actualidad de la estética de Hegel, en la medida en que anticipa algunos aspectos del arte posterior, que igualmente tampoco se detendrá ya exclusivamente en una configuración históricamente determinada y circunscrita, sino que presupondrá una subjetividad capaz de estar por encima de ese plano y valorizar el aspecto comprensivo.

Bibliografía

1. GADAMER, H.G. (1975) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 4 ed.
2. GADAMER, H.G. (1989) “O fim da arte? Da teoria de Hegel sobre o caráter de passado da arte à anti-arte atual”, En: *Herança e futuro da Europa*, António Hall (trad), Lisboa, Ediciones 70.
3. GADAMER, H.G. (1998a) *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, Flávio Meurer (trad.), Petrópolis, Vozes.
4. GADAMER, H.G. (1998b) *O problema da consciência histórica*, Paulo Cesar Duque Estrada (trad.), Rio de Janeiro, Ed. Fundación Getúlio Vargas.
5. GOMBRICH, E.H. (1977) “Hegel und die Kunstgeschichte”, en: *Neue Rundschau*, Frankfurt, Fischer, Heft 2, pp. 202-219. (Trad. Portuguesa de M.A. Werle, en: *Olhar*, No. 14/15, 2007).
6. HEGEL, G.W.F. (1986) *Werke (in 20 Bänden)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
7. HEGEL, G.W.F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, Alfredo Brotóns (trad.), Madrid, Akal.
8. HEGEL, G.W.F. (1993) *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho*, Carlos Díaz (trad.), Madrid, Libertarias Prodhufi.
9. LUKÁCS, G. (1966) *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
10. SZONDI, P. (1978) “Theorie des modernen Dramas”, en: *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
11. VON WIESE, B. (1961) *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Tragödie und Theodizee. Tragödie und Nihilismus*, Hoffman und Campe, Hamburg, 5ª ed., pp. 48-51.