

Tragedia, comedia, drama: Hegel y la escena política.

Tragedy, Comedy, Drama: Hegel and the Political Scene.

María José Rossi - Marcelo Muñiz*

Fecha de Recepción: 25 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de abril de 2015

Resumen: *Partiendo de la Fenomenología del Espíritu y de las Lecciones de Estética, este artículo retoma la elaboración hegeliana de tragedia, comedia y drama con el propósito de destacar cómo sólo la última figura condensa y despliega adecuadamente el fenómeno de la política en el mundo moderno. En la medida en que combina la contradicción trágica de las potencias éticas y el escepticismo cómico de una subjetividad disolvente, el drama pone a la vista sujetos dispuestos a desenvolverse en un mundo que se ha vuelto incierto y contingente. Un mundo sin salidas “necesarias”. Se invita así también a una lectura diferente del filósofo alemán, para quien lo real y la historia rehúsan todo carácter concluyente o cerrado.*

Palabras clave:

Hegel, tragedia, comedia, drama, política.

Abstract: *Based on the Phenomenology of Spirit and the Lectures on Aesthetics, this article takes the Hegelian development of tragedy, comedy and drama in order to highlight how only the last figure condenses and properly displays the phenomenon of politics in the modern world. The drama combines the tragic contradiction of ethical powers and comic skepticism of a solvent subjectivity; thus, it provides a view of subjects willing to deal with a world that has become uncertain and contingent,*

* María José Rossi es Doctora en Filosofía por la Università degli Studi di Torino (Italia). Se desempeña como profesora e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Marcelo Muñiz es Licenciado en Ciencia Política por la UBA, profesor en la Universidad del Salvador.

a world without necessary exits. It invites also to a different reading of the German philosopher for whom reality and history refuse a closed and conclusive character.

Keywords: *Tragedy, Comedy, Drama, Politics.*

De profunda e inagotable complejidad, los textos de Hegel siguen siendo fuente de inspiración positiva o negativa para gran parte del pensamiento político contemporáneo. Se esté o no de acuerdo con él, se convalide o se rechace su propuesta ontológica, es el horizonte de sus problemas el que sigue vigente, el que lo convierte en un interlocutor válido en nuestros días. Hegel sigue dando que hablar: las modas filosóficas no han logrado desmoronar la potencia de su pensamiento. Y el drama moderno de la política —a caballo entre la tragedia y la comedia— es quizá hoy lo que lo convoque a escena nuevamente, con mayor fuerza. La alternancia dramática de orden y conflicto, la urdimbre de situaciones contingentes —que demandan sujetos proclives al “tira y afloje” con que la política construye para algunos su mala prensa — es ya prevista por el Hegel de las *Lecciones de la Estética* de manera insospechada. El fantasma totalitario que parece animar sus obras se retrae, se deforma hasta hacerse grotesco, se vuelve cómico. Tomando la senda de algunas lecturas recientes¹ que han logrado esquivar las caricaturas habituales del filósofo alemán y sorteado muchos de los presupuestos que dominaron la escena interpretativa de los textos hegelianos a mediados del siglo pasado², el abordaje de la concepción hegeliana del arte en su conexión con la política que llevaremos a cabo en este trabajo estará entretejida tanto por los textos del autor como por los de sus lectores, bajo la premisa hermenéutica (y

¹Jameson, Fredric. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013; Žižek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998; Butler, Judith. *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012; Cubo Ugarte, Oscar. *Actualidad hermenéutica del saber absoluto*. Madrid: Dykinson, 2010.

²Mencionamos, entre otros, a Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós, 2006; Kojeve, Alexandre. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trotta, 2013; Heidegger, Martín. *Hegel*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. Russell, Bertrand. *The History of Western Philosophy*. Simon&Shuster, New York, 1945; Adorno, Theodor. *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid. Taurus, 1974; Marcuse, Herbert. *Razón y revolución*. Barcelona: Altaya, 1994.

hegeliana) de que sólo hay texto entre textos. Y que una lectura es el precipitado de muchas de las que la precedieron. Como dijera Borges, a título de creencia, los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores.

Hegel es uno de esos filósofos-cisnes que recupera al arte en general como manifestación histórica de lo social. Dos son los lugares donde este tema aparece, aunque con matices diversos: la *Fenomenología del Espíritu* y las *Lecciones sobre Estética*. El objeto de ambas no es el mismo —en una se trata del movimiento del saber, en la otra del movimiento mancomunado de *aisthesis* y arte en relación con el Espíritu—pero el arte aparece como punto de contacto: en el primer caso, como un momento de la experiencia social de la conciencia hacia la ciencia, en el segundo, como filosofía del arte bello. El punto de entrecruzamiento está en la poesía y, especialmente, en dos géneros de suma importancia para nuestro autor: la tragedia y la comedia. En las *Lecciones de Estética*, comedia y tragedia confluyen a su vez en el drama.

Nuestro objetivo es, por un lado, ahondar en el análisis político de tragedia, comedia y drama desde la impronta fenomenológica pero con la fecundidad y la perspectiva histórica que brindan las *Lecciones*; por el otro, recuperar la visión dialéctica de tragedia y comedia. La lectura política del binomio tragedia-comedia será así complementaria de su intermediación dialéctica con vistas a una mayor comprensión del fenómeno político en nuestros días, que encuentra en el drama su figura más acabada.

Política, Estado y tragedia: breve excursus

Entre los cartógrafos de lo político están los que conciben el espacio social como concurrencia y reunión de los iguales bajo la impronta del orden (linaje contractual: Hobbes, Locke, Kant), y los que lo ven como fractura de lo común, como disputa por un lugar entre los desiguales (linaje marxista³). De acuerdo con la última visión, la lógica propia de la política no consiste en el acuerdo de las partes sino en la

³ J. Rancière, E. Laclau, A. Badiou, S. Zizek; si bien no perteneciente al linaje marxista, C. Schmitt.

fricción; no en la convivencia armoniosa de los distintos sino en la partición originaria, lo que da lugar al conflicto; no en individuos aislados sino en “mundos”, lo que incluye fracturas y reacomodamientos. No en el orden sino en el cambio. Pero es la *tensión*, en definitiva, entre ambas visiones, la que finalmente dirime la idea misma de la política: “...la palabra ‘política’ es ambivalente *no* porque esté necesitando una ‘definición’ más precisa, *sino porque aquello que nombra involucra una tensión irradicable*”⁴.

Esta tensión puede ser rastreada en la obra de Hegel. El filósofo no es ajeno a la polaridad que aquellos cartógrafos enuncian. Por una parte, la *Filosofía del Derecho* tiene como horizonte al orden, cuyo medio y fin es el Estado⁵. Por otra parte, el Estado supone la superación [*Aufhebung*] de los conflictos de valores que están a la base de las luchas sociales que emprenden los grupos o comunidades. En tal sentido, si bien su horizonte es el orden, él se ubica como instancia de resolución —nunca definitiva— de las luchas históricas que enfrentan a las posiciones encontradas y que hacen de la historia un terreno de conflicto y de cambio. El Estado no sólo reconoce derechos —donde hay una necesidad hay un derecho, dirá Hegel⁶—sino que *reconoce* que hay derechos *no reconocidos* que exigen serlo.

Sabemos que muchos derechos en la historia han logrado hacerse efectivos por medio de la lucha concreta de los individuos que los han visibilizado. Pero desde la perspectiva de la lógica estadual hegeliana, la demanda de reconocimiento de esos derechos aparece como una mera exigencia subjetiva y, por ende, contingente⁷. Aun

⁴ Rinesi, Eduardo. *Política y Tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2003. 22.

⁵ El Estado para Hegel no está compuesto sólo por las instituciones estatales sino que incluye sus momentos previos: derecho, moralidad, familia y sociedad civil; como principio ordenador, abarca toda la sociedad. Pero sabemos que en Hegel ningún principio agota la realidad, pues ella es y no es: la distinción, hecha en el “Prólogo” a la *Filosofía del Derecho*, entre concepto e idea, implica que si bien el primero se realiza por medio de la segunda, ninguna existencia es acorde a su concepto; no porque el concepto sea una idealización abstracta, utópica o irrealizable sino porque tiene su historia: el desarrollo de la idea misma.

⁶ “De este modo, el individuo ha devenido *hijo de la sociedad civil*, que tiene exigencias con él, del mismo modo que él tiene derechos sobre ella”, § 238, en Hegel, G. W. *Filosofía del Derecho*. Barcelona: Edhasa, 1999. 355

⁷ Precisamente, una de las claves en que la política puede ser pensada, más allá de la *Filosofía del Derecho*, está en la lucha por el reconocimiento, que encuentra su desarrollo en varios pasajes de la *Fenomenología del Espíritu*. Su forma más conocida, aunque más abstracta, es la lucha del señor y el siervo.

cuando no medien las acciones que puedan emprender los individuos por hacerlas reconocer, hay derechos que entran en la esfera del *deber ser*: el Estado debe reconocerlos. En tal sentido, Hegel sería crítico de, por ejemplo, una perspectiva como la de E. Laclau, para quien la política se ve impulsada y articula en torno de “demandas”⁸. Las luchas por el reconocimiento son algo más que una demanda autoconsciente y explícita: son su propio (pre)supuesto.

Las alternativas de la lucha varían desde la destrucción del otro hasta su sometimiento. El reconocimiento no es el resultado único o ni siquiera el más probable. Contra las lecturas que insisten en un único y necesario desenlace, Hegel muestra un espacio de conflicto que responde a variables contingentes. No tenemos espacio para extendernos en esta hipótesis interpretativa, pero baste para mostrar cómo el pensamiento político de Hegel excede lo planteado en la *Filosofía del Derecho* y comprende una zona de ambigüedad que incluye el conflicto, la tensión, las dimensiones subjetivas y objetivas de las problemáticas sociales y políticas.

De los dos grandes conflictos trágicos que resultan pertinentes a la política — señala Rinesi— se pueden identificar, de un lado, la *tragedia de los valores*, que consiste en el hecho de que el actor político debe actuar siempre en el contexto de un *conflicto de valores* o, mejor, de un conflicto entre universos de valores distintos e incompatibles; del otro, la *tragedia de la acción*, que se refiere al hecho de que las capacidades de ese actor político se encuentran también en un conflicto de resultado incierto, con todo lo que la historia tiene de contingente y de imprevisible⁹. El conflicto de valores, central en la tragedia antigua, se transforma, por medio de la comedia, en tragedia de la acción, lo que constituye el quid del drama moderno. La contingencia es su constante —aunque esto parezca contrario a lo que habitualmente se cree en relación con nuestro filósofo¹⁰. Desde la *Fenomenología* hasta la *Filosofía del Derecho*, la tragedia de la acción es la principal característica del sujeto político moderno para Hegel. Si pensamos—como se ha dicho supra— que la política en Hegel resulta de la tensión de la lucha por el reconocimiento y el orden del Estado,

⁸ Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires, FCE, 2005.

⁹ Rinesi, *op. cit.*, 28.

¹⁰ Véase §185 y §238 de la *Filosofía del Derecho*.

podemos arriesgar la tesis de que la lucha está marcada por la contingencia y el orden por la necesidad, aunque su interacción difumine esta frontera. De este modo, litigio-orden, contingencia-necesidad convergen en el drama que experimentan los diferentes actores políticos (Estado-individuos) sin que sea posible anticipar el derrotero de sus trayectorias y desenlaces.

La tragedia de la conciencia en *La Fenomenología del Espíritu*

La Fenomenología del Espíritu, la primera gran obra madura de Hegel, resulta para cualquier lector de alcance ilimitado. Su complejo contexto de producción, en el sentido histórico y biográfico, explica en gran medida su irregular y forzado desarrollo; la misma empresa de escritura supera rápidamente las intenciones del autor postuladas en la Introducción. La diversidad de ribetes que se desprenden desde los primeros capítulos permite múltiples abordajes que compiten en legitimidad.

Uno de los posibles caminos para abordarla es hacer una lectura política de la obra, es decir, pensar a *La Fenomenología del Espíritu* como una obra de filosofía política, a diferencia de *Filosofía del Derecho*, que se presenta explícitamente como una obra de ciencia política en la que tiene lugar el desarrollo lógico del concepto de Estado como determinación objetiva del concepto más amplio de libertad.

La Fenomenología del Espíritu se presenta en la “Introducción” como el camino individual de la conciencia a la ciencia. Ello parecería contravenir nuestra pauta, pues en el sentido estricto del término ese camino no parece tener nada de “político”. Sin embargo, una lectura más a fondo nos revela que de lo que se trata es de la lucha del sujeto por conocer y por hacer. Por conocer-se y hacer-se. La confrontación concierne tanto al sujeto individual como al colectivo, quien se afirma tanto *contra* la naturaleza como *con* ella, *contra* otro sujeto como *con* él. Con él mismo y contra sí mismo. Al final del camino, en “Espíritu”, la conciencia enfrenta su unidad con la sociedad. Si esa unidad es compacta o está partida y tiene fisuras; si la totalidad deglute al individuo o, por el contrario, deja resquicios para el desarrollo de su libertad, es materia que está fuera de discusión en este artículo por exceder sus

pretensiones. Lo importante es que en cada una de las diversas figuras que adopta la conciencia frente a su objeto, así como en sus transiciones, lo que se verifica, trágicamente, es el fracaso de la conciencia de reconciliar sus creencias con la experiencia, de reunir su certeza con la verdad¹¹. Esta sola indicación basta para cuestionar hasta qué punto es (i)legítimo pensar que al final del camino lo que espera al sujeto es la reconciliación completa. O si se trata más bien de un saber acerca de los límites del propio saber¹².

Lo importante en definitiva es que este derrotero de sufrimiento no es un camino de acercamiento hacia la Verdad sino un camino de transformación, tanto de la conciencia misma como de su verdad. Por lo demás, la sociedad no es para Hegel un objeto idéntico a sí mismo, que cierre sobre sí —por lo demás, nada *es* por fuera del entramado de relaciones en la que está comprendida. Esta afirmación —sabemos— va a contrapelo de la gran mayoría de los intérpretes de Hegel, sobre todo de sus detractores, quienes sostienen que el saber absoluto cierra, clausura definitivamente las posibilidades de ser, hacer y saber¹³. Por el contrario, en la medida en que está cargado de fracaso y desesperación, ese camino es un camino trágico: aunque no lo sepa —el “nosotros” sí lo sabe, aunque nada pueda hacer para “torcer” su trayectoria— la conciencia se encamina hacia un destino frustrante cuyas vicisitudes dejan marca, aunque la mayor parte del tiempo ella no haga otra cosa sino olvidar.

Esa frustración deriva, como ha sido dicho, de sostener una pauta o criterio [*Masstab*], de actuar conforme con la misma y de chocar con una realidad que desmiente esa suposición. Esta realidad nunca se manifiesta de manera positiva: sólo

¹¹ Véase Muñiz, Marcelo. “El criterio de verdad en la Fenomenología del Espíritu de Hegel. Comp. Mercedes D’Alessandro. *Más allá de la epistemología. Más allá de la Economía Política. Más acá de la Filosofía*. Buenos Aires: Ciese, 2012.

¹²Rossi, María José, Muñiz, Marcelo. “Saber absoluto, saber del límite. Desazón, olvido y contingencia en la Fenomenología del Espíritu”. *Revista Praxis Ediciones de la Universidad Nacional de Costa Rica*. 61, (2008): 87-112.

¹³Esas reconstrucciones introducen además, subrepticamente, la noción de potencialidad en el sucederse dialéctico, lo que les permite inferir la posibilidad de una determinación a priori de los elementos de una secuencia lógica. Así E. Laclau observa: “Por este motivo, la ‘contradicción’ en su sentido dialéctico es totalmente incapaz de capturar lo que está en juego en un antagonismo social. B puede ser —dialécticamente— la negación de A, pero sólo puedo moverme hacia B mediante el desarrollo de algo que ya estaba contenido, desde su mismo comienzo, en A. Y cuando A y B son *Aufbehoen* en C, podemos ver aun más claramente que la contradicción es parte de una secuencia dialéctica que es completamente determinable por medios conceptuales”. Laclau, *op.cit.* 112.

la imposibilidad de ser como esperaba *es* su manifestarse. Incluso este suponer es constitutivo de esa realidad que lo niega. Por lo tanto, la desmentida que sufre la conciencia por la experiencia de su objeto (su “realidad social”), no la lleva a conocer lo que la sociedad *es*, sino a transformar su suponer en un nuevo suponer, lo cual implica, necesariamente, el transformarse y el transformarla.

La conciencia no es más que esto: esta distancia irremisible entre su supuesto saber y su experiencia. Momentos que están imbricados aunque separados, distanciados aunque irrevocablemente unidos en su diferencia. De ahí la imposibilidad de superar, en el mal sentido hegeliano, esta falla constitutiva del sujeto y de su realidad. Ello parte del error de positivizar tanto al sujeto como a la realidad. El sujeto siempre para Hegel es un sujeto trágico en este sentido: un imposible cuyo devenir “otro” es su sino y su destino. Un otro impredecible e inquietante.

El arte: tragedia y comedia

En el capítulo intitulado “Religión”, ese *otro* es la forma en que las comunidades toman conciencia de sí mismas por un proceso de superación de su alienación. Esta sustancia-otra —que es en verdad lo que la comunidad es *en sí*—se les aparece a los miembros como puesta en un más allá¹⁴. Ese *otro* que es *sí mismo* va de la inmediatez de la religión natural —que puede escoger animales como representaciones del pueblo— hasta la religión revelada, donde el más allá encarna en este mundo, saltando con ello el hiato imposible para la conciencia: “En la medida en que el espíritu se *representa* en la religión a él mismo, es ciertamente conciencia y la realidad encerrada en la religión es la figura y el ropaje de su representación.”¹⁵ Por lo tanto, las figuras que adopta la religión son formas en que la conciencia se concibe, se sabe y se reconoce. Elevándose cada vez más hacia objetivaciones más ricas y

¹⁴ Lo sustancial es el *ethos* que, realizado humanamente como costumbres, se constituye en el fondo que determina las acciones individuales. En Grave, Crescenciano. “El Conflicto Trágico en la Estética de Hegel”. *Ideas y Valores*.133 (2007). 67.

¹⁵ Hegel, G. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 397.

determinadas, las figuras de la religión del arte —la tragedia y la comedia— son sus formas más desarrolladas:

La primera realidad del Espíritu es el concepto de la religión misma o la religión como *religión inmediata* y, por tanto, natural; en ella el espíritu se sabe a través de una figura natural o inmediata. El paso siguiente es la de saberse en la figura de la *naturalidad superada* o del sí mismo: en la religión *artística*, en que la figura se eleva a la forma del *sí mismo* gracias a la *producción* de la conciencia, de tal modo que ésta contempla en su objeto su obrar, o el *sí mismo*. Por último, se supera el carácter de unilateralidad de las dos primeras: el *sí mismo* es tanto un *inmediato* como la inmediatez es *sí mismo*.¹⁶

Por medio del artista, la comunidad se produce como objetivación de sí. El concepto de producción aquí es fundamental, dado que en las formas previas de la religión los productos aparecen en una forma inmediata. En la religión del arte, por el contrario, aparecen en el hacer de la comunidad quien, por medio del artista, se hace a sí misma y se reconoce en este hacer. La obra de arte es también una metáfora de la sociedad en tanto producción y reproducción: la sociedad es un devenir, no un ser.

En todo este proceso, la subjetividad no es dejada de lado. Hay un proceso de subjetivación de la producción artística que va de una producción impersonal en el culto, los himnos, etc., hacia una gradual personificación de la obra, desde la arquitectura y la escultura a la poesía, donde el autor aparece como figura capital. Dentro de la poesía hay un desarrollo desde la épica —donde Homero es una figura más mítica que real— hasta Esquilo, Sófocles y Aristófanes, que pasan a ser figuras públicas importantes en su ciudad. Además, las obras van desarrollando la subjetividad en sus representaciones. De las estatuas bellas, perfectas e impersonales se pasa a la construcción de personajes cada vez más humanos, siendo los de la comedia los más humanos de todos. Esto trae aparejado que la sustancia que se manifiesta en el arte esté cada vez más sostenida en la subjetividad individual a costa de la comunidad inmediata: es la tensión entre sustancia y sujeto¹⁷: “A través de la

¹⁶ Hegel, *op. cit.* 400.

¹⁷En la *Filosofía del Derecho* Hegel hace una encendida defensa de Platón y su República, no por su aporte positivo, sino por su resultado negativo, al reconocer al principio de la subjetividad como el

religión del arte, el espíritu ha pasado desde la forma de la *sustancia* a la del *sujeto*, pues aquella religión *produce* la figura del espíritu y pone, por tanto en ella el *obrar* o la *autoconciencia*... ”¹⁸.

En su sucinta brevedad, esta frase contiene uno de los temas centrales de la empresa hegeliana: la sustancia que es sujeto. Esta forma en que se manifiesta la religión del arte parece ser una clave de comprensión de lo que en la *Estética* será la diferencia entre el arte clásico y el romántico: el principio de la *subjetividad*. El arte manifiesta para la conciencia su *sí misma*. Ella se ve y se piensa por medio del arte. El arte es, como para el siervo el objeto trabajado, su propio espejo. La puesta en escena de una pieza teatral pone en lo sensible lo espiritual. En relación a las formas previas, la tragedia da forma humana a la subjetividad: le pone carne, hueso y sobre todo voz, palabra, superando de esta manera a las manifestaciones estáticas como la escultura y la pintura: “Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación. Esto ideal se lleva ciertamente a manifestación en su figura externa, pero de un modo en que la figura externa misma patentiza que es sólo lo externo de un sujeto que es interiormente para sí.”¹⁹ A diferencia de lo que sucede con la épica —donde los héroes y los dioses son tan lejanos como la forma de su expresión, el relato del aeda—aquí la acción artística se acerca a la acción humana, el espectador se puede reconocer en los personajes: “Es el mismo héroe quien habla y la representación muestra al auditor, que es al mismo tiempo espectador, hombres *autoconscientes* y que saben *decir* su derecho y su fin, la fuerza y la voluntad de su determinación”²⁰.

En la tragedia, además, aparece el coro, figura que desaparece en la tragedia romántica. Este hecho es de suma importancia para nosotros pues hace las veces de contra-imagen del público. Espectador pasivo ante los sucesos que presencia, supone la distancia de los hombres frente a las fuerzas éticas desatadas. El coro reconoce y

nuevo motor de la sociedad.

¹⁸ Hegel, *op.cit.* 433

¹⁹ “Pues subjetividad es aquí precisamente lo interno que es para sí, vuelto de su ser ahí real a lo ideal, a sentimiento, corazón, ánimo, meditación. Esto ideal se lleva ciertamente a manifestación en su figura externa, pero de un modo en que la figura externa misma patentiza que es *sólo* lo externo de un sujeto que es interiormente *para sí*.”, en Hegel, *Lecciones de Estética*, Madrid: Akal, 1989. 580.

²⁰ Hegel, *Fenomenología*, *op. cit.* 425.

representa la unidad de la sustancia social, aunque de manera inmediata y particularmente sostenida por el temor ante los dioses. La eticidad se impone por el temor al castigo debido al exceso. Y es aquí donde entramos directamente en tema: lo que la tragedia muestra es el desgarramiento de la sustancia en sus potencias éticas, sus valores contradictorios pero propios: “Pero el conflicto es trágico (...) porque ninguna de las partes puede llevar a cumplimiento el contenido de su fin y de su carácter si no es negando el derecho de la otra, por lo cual la realización de su deber es, inevitablemente, la comisión de un delito”.²¹

Un primer corolario se puede desprender de esta afirmación: el conflicto que la tragedia muestra, es un conflicto que supone la identidad y la superación de la diferencia desde un comienzo²². El coro es garantía de esta visión. Equidistante en relación a las potencias en juego, al igual que el espectador, se encuentra en la posición de quien observa que ambos derechos en disputa son legítimos porque tienen su origen en la misma sustancia ética, en la sociedad. El autor se asegura de mantener esta distancia. La tragedia tiene un curso necesario, los héroes no dudan y no pueden dudar de los derechos que defienden, ellos no son otra cosa que la encarnación de esos derechos, no tienen los miedos del coro, no son frágiles como los espectadores. Están dispuestos a llevar hasta las últimas consecuencias sus acciones. Por lo tanto, la resolución del conflicto no puede terminar con el triunfo de uno sobre otro: todos pagan el exceso de la unilateralidad.

Pero el final no es el mero pasaje a una etapa “superior”: la comedia supera a la tragedia; pero ésta no se supera a sí misma. Lo que sucede al final es la vuelta al punto de partida, por medio del olvido, en la forma de la muerte o el perdón. Nada ha pasado para la sustancia, que se ve así confirmada. En última instancia, lo que se representa es la tragedia de la acción. Para los actores que encarnan estos valores en pugna, la perspectiva del todo, de la sustancia, no se ve conmovida. Como señala

²¹Marrades, Julián. *El trabajo del espíritu. Hegel y la modernidad*. Madrid: Machado, 2001: 367.

²² “Hegel ve que la oposición que nos mostraron los griegos en sus obras trágicas no se establece entre un individuo colocado fuera de la ética y otro situado dentro de ella sino que la confrontación acontece al interior de la eticidad en la que cada uno de los caracteres afirma una de las potencias al mismo tiempo que cae en la culpa por negar otra. La unidad de la sustancia ética que, en tanto concreta se sostiene estructurando una totalidad de potencias diferentes.” Grave, *op.cit.* 68.

Jorge Bergua Cavero en el texto introductorio a las tragedias de Sófocles “[...] esta visión del hombre, este asomarse al abismo que es la tragedia sofoclea no desemboca en el pesimismo o el nihilismo, sino que, precisamente porque presupone la existencia de un orden y un equilibrio superiores, parece provocar en el espectador un sentimiento de sosiego o incluso de alegría”²³. En esta línea interpreta Hegel la tragedia clásica: la sustancia que en su manifestarse contradictorio da fundamento a los héroes que se enfrentan, provee los valores en pugna. De ahí su legitimidad a la vista del coro y del espectador. La superación de la tragedia no es entonces el final de la obra, o la anulación de los personajes que encarnan el exceso, sino que es, por el contrario, la anulación de la sustancia llevada a cabo por los personajes. Esto es, la comedia. El sujeto supera a la sustancia.

En la comedia los fines del hombre se destruyen por falta de esencia, pero no como pérdida sino como conquista. El hombre se apropia de los contenidos de la tragedia, pero por ello mismo se les disuelven en sus manos, quedando el momento subjetivo como firme y el objetivo rebajado, ridiculizado.

En la transición de “La Religión del Arte” a “La Religión Revelada”, se regresa a una figura de la conciencia conocida, la conciencia desventurada, pero en un entorno más rico y concreto, ahora en relación con su mundo, el cual quedaba negado abstractamente en el capítulo de autoconciencia. Aquí, la conciencia desventurada se muestra como superadora de la conciencia cómica, que en esta trama se asemeja a la conciencia escéptica de la autoconciencia. La comparación asume estas palabras:

Vemos que esta conciencia desventurada constituye el reverso y el complemento de la conciencia dentro de sí perfectamente feliz, de la conciencia cómica. En ésta, toda la esencia divina retorna o es la perfecta *enajenación* de la *sustancia*. Aquella es, por el contrario, el destino trágico de la *certeza de sí mismo*, que debe ser en y para sí. Es la conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* en *esta certeza* de sí y de la pérdida precisamente de este saber de sí -de la sustancia como del sí mismo, es el dolor que se expresa en las duras palabras de que *Dios ha muerto*. Así,

²³Bergua Cavero, Jorge. “Introducción General”. Sófocles, *Tragedias*. Madrid: Gredos. 2006.

pues, en el estado de derecho el mundo ético y su religión se han hundido en la conciencia cómica, y la conciencia desventurada es el saber de esta pérdida *total*.²⁴

Como recapitulación antes de ingresar a la figura del drama, y para contextualizar, diremos que *La Fenomenología* describe la transición del mundo griego al mundo romano como mundo protocristiano. En la *Estética* se reconstruye la dialéctica del drama en el mundo moderno. Pero la situación propiamente trágica no se da en la tragedia griega sino justamente en su superación: la comedia disuelve la sustancia, se afirma en un escepticismo de los valores que hace que termine quedando huérfana. Y la situación verdaderamente trágica pasa a ser la de esta conciencia desventurada que no puede referirse a una sustancia. Aquí aparece en su máxima expresión el carácter trágico de la acción que tomará cuerpo en la poesía romántica o moderna. La sustancia se ha replegado y el sujeto se encuentra solo. No tiene nada a que aferrarse, a nada que lo trascienda como valor ético sustantivo y legítimo. Obviamente lo buscará. Pero ese valor ya no será el que la tragedia griega le mostraba.

El drama en la Estética

En la *Estética*, la tragedia sufre un desdoblamiento, la historicidad entra en escena y la modernidad pone su marca. La subjetividad “patea el tablero” y todo lo que parecía sólido se desvanece en el aire. Este principio corruptor, que ya aparece en la antigüedad, toma un valor positivo en el mundo moderno. Pero esto no es todo, pues la inversión moderna de la tragedia clásica no se localiza sólo en el principio de la subjetividad, sino que se extiende —a decir de Grave— a la situación en la que ella se encuentra. En efecto: en el drama moderno la subjetividad debe definirse y decidirse personalmente en medio de una realidad que es contingente. La complejidad moderna supone una libertad que se organiza desde una multiplicidad de pasiones en medio de situaciones contingentes, y que puede por tanto deliberar en varias direcciones. Con esto, “el elemento cómico —como capricho, obcecación violenta o

²⁴ Hegel, *op. cit.* 435

necedad— se incrusta en la forma moderna del drama trágico. En la modernidad, vista desde la obra trágica, las circunstancias son contingentes puesto que no proporcionan un contenido determinante del carácter del sujeto y éste, desde su libertad, puede actuar imprevisiblemente²⁵. Por ello el sujeto del drama duda, no hay tierra firme desde donde encarar una lucha a muerte. Esta lucha puede ser encarada, pero siempre estará la sensación de que las cosas podrían ser de otra manera. De hecho, el campo de acción también es inestable e incierto, por ello también el carácter estratégico de la acción parte de la libertad del sujeto que debe imponer e imponerse un fin que no se le presenta como ineluctable.

La cavilación sobre los fines es una muestra de la realidad moderna, de la contingencia radical inextricable para el sujeto, que no puede ser más que político, disruptor y organizador a la vez. Aquí hay verdadera acción. Y esta acción genera una respuesta contraria de “los otros”. La contraposición o antagonismo no está predeterminado, implica la decisión deliberada de los personajes, contingentemente arraigada en una pasión elegida entre otras. ¿Libremente? No. ¿Necesariamente? Tampoco: “Más aún interactúan en la moderna poesía dramática lo trágico y lo cómico, pues aquí el principio de la subjetividad, que deviene para sí libre en lo cómico, también en la tragedia se evidencia de suyo como predominante y relega la sustancialidad del contenido de las potencias éticas.”²⁶

En la tragedia moderna, la subjetividad se enriquece al liberarse de la sustancialidad ética, no porque desaparezca, sino porque la afirmación de la subjetividad necesariamente implica el corte unilateral con la objetividad²⁷. Ahora bien, esta apertura a la subjetividad representa un enriquecimiento del que carece la tragedia, mediado por la comedia. En efecto, por medio de la introducción de defectos de carácter, o de su perversión, la comedia permite la humanización de la subjetividad que perdurará en la tragedia moderna. Y esta soltura del sujeto lo coloca en un

²⁵ Grave, *op. cit.* 72-73.

²⁶ Hegel, *Estética*, *op. cit.* 861

²⁷ En la *Filosofía del Derecho* este corte se desarrolla en el capítulo moralidad, donde el sujeto moral quiere lo universal, lo objetivo, pero lo postula unilateralmente desde su subjetividad, al igual que los otros sujetos morales, entrando en conflicto irremediablemente y presentando una amenaza para el Estado.

contexto contingente, donde “el azar externo de las coyunturas” parece decidir sobre las consecuencias de las acciones como de sus disparadores.

Vemos así que la lógica política no se agota en las figuras que la *Fenomenología* desarrolla en la tragedia y la comedia. En ella el antagonismo es tal que no hay espacio para la política como articulación pues sólo queda la guerra, la destrucción del otro. En la guerra, en efecto, no hay posición articulable para que la política cumpla su tarea, la posición subjetiva escéptica no puede enfrentar y negociar, no tiene dónde sostenerse. Este escepticismo puede estar siempre en la vereda de enfrente, corriéndose de su posición en cuanto pretenden atraparlo. No tiene nada para ganar y nada para perder, no es una figura política. Su enfrentamiento no es un antagonismo:

Pero la mediación más profunda entre la concepción trágica y la cómica en un tono nuevo, no consiste en la yuxtaposición o el vuelco de estas oposiciones, sino en una mutua nivelación desmochadora. La subjetividad, en vez de actuar con trastrocamiento cómico, se llena de la seriedad de más sólidas relaciones y caracteres estables, mientras que la firmeza trágica del querer y las profundidades de la colisión se debilitan y allanan en tal medida que puede llegarse a una conciliación de los intereses y a una unión armónica de los fines e individuos. En tal modo de concepción tiene particularmente la razón de su nacimiento el drama moderno. Lo profundo de este principio es la idea de que, pese a las diferencias, conflictos de intereses, de pasiones y de caracteres, mediante la acción humana se lleva sin embargo a efecto una realidad efectiva en sí armoniosa.²⁸

A diferencia de la tragedia, el drama abre la posibilidad de pensar un lugar para la política. En su repliegue para sí, la subjetividad moderna encuentra situaciones

²⁸ Hegel, *op.cit.* 862

trágicas en las cuales su decisión apareja un costo, donde la tragedia se vuelve un problema interno, una lucha interna. La contingencia del campo de acción permite a la subjetividad afirmarse en una posición que nunca será lo suficientemente firme como para imposibilitar su articulación.

Desde la *Estética*, la política aparece anclada en el drama, en la dialéctica entre la tragedia y la comedia. Es un proceso de tira y afloje, de ruptura y conciliación, de antagonismo y orden; de sujetos que se transforman, se disuelven y se reconstituyen, sin esencias que les aseguren ni triunfos ni su desaparición; de momentos trágicos donde las opciones parecen cerradas y momentos cómicos, donde la propia posición pierde seriedad y donde todo puede ser hablado, recompuesto, donde el enemigo puede dejar de serlo. Un proceso donde la política pasa a ser tragicómica: pasaje de la sustancia al vacío, del ser a la nada. O más bien, devenir: drama.