

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ACATLAN"



LA CONCEPCION DE LA TRAGEDIA GRIEGA DE HEGEL

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFIA
P R E S E N T A
ALINA MENDOZA CANTU

ASESOR: MTRO. ANTONIO MARINO LOPEZ

ACATLAN, EDO. DE MEXICO

1993

TESIS CON
FALLA DE CR.GEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION.	7
I. ASPECTO RELIGIOSO Y ARTISTICO DE LA TRAGEDIA GRIEGA.	13
I.1 EL CARACTER DE LA RELIGION DEL ARTE.	13
a) La religión de un pueblo como proyección de su autoconciencia	13
b) Por qué Hegel llama "religión del arte" a la religión griega.	15
I.2 DESARROLLO DE LA AUTOCONCIENCIA DEL ESPIRITU GRIEGO REFLEJADO EN EL ARTE, Y UBICACION DE LA TRAGEDIA DENTRO DEL MISMO	19
a) La obra de arte abstracta	20
b) La obra de arte viva.	24
c) La obra de arte espiritual.	26
I.3 RELIGIOSIDAD DE LA TRAGEDIA GRIEGA	32
a) Evolución de las divinidades griegas	32
b) Separación de las divinidades en dos grupos, y tendencia hacia la unidad dentro de la tragedia	34
c) Relación de las divinidades de la tragedia con el cumplimiento de la justicia y el respeto a las leyes	36

II. EL CONTENIDO DE LA TRAGEDIA GRIEGA	40
II.1 EL CARACTER DE LA ETICIDAD	40
a) Aspectos ético y político del pueblo griego reflejados en la tragedia.	40
b) El concepto de eticidad	44
c) Las leyes éticas contrapuestas	48
d) Interacción de las leyes éticas y desarrollo del conflicto entre ellas.	51
II.2 LA ACCION TRAGICA	56
a) Fusión del individuo con el Estado, e inexistencia de verdadera individualidad	57
b) El carácter del coro	61
c) El personaje trágico	63
d) Los conceptos de "hybris" y de "metron"	65
e) La relación entre el obrar y el destino	68
II.3 SOBRE LA CULPA Y LA INOCENCIA DE LOS PERSONAJES TRAGICOS	72
a) El problema de lo sabido y lo ignorado al momento de actuar	72
b) Ambigüedad entre la inocencia y la culpa en los personajes trágicos	76
II.4 EL DESENLACE DE LA TRAGEDIA	82
II.5 DISOLUCION DE LA ETICIDAD: DECADENCIA DE LA "POLIS" Y DE LA RELIGION GRIEGA, Y SU REFLEJO EN LA TRAGEDIA.	84
a) Decadencia de la polis	84
b) Decadencia de la religión y surgimiento de la individualidad como consecuencia del desarrollo del pensamiento crítico y la reflexión	88

CONCLUSIONES 93
I. Síntesis de la concepción Hegel sobre la tragedia griega 93
II. Sobre la interpretación de la tragedia griega de Hegel101
NOTAS109
BIBLIOGRAFIA114

INTRODUCCION

En el presente trabajo nos proponemos estudiar en qué consiste la tragedia griega a la luz del pensamiento de Hegel. Las tragedias griegas, más allá de cómo sean interpretadas, conservan un interés duradero y una profunda atracción para quienes se han sentido alguna vez conmovidos por el destino de sus personajes, la gravedad de su lenguaje o las advertencias piadosas de los coros. Mas, pese a que las tragedias nos mueven antes a sentir y a padecer por los acontecimientos que presentan, nos llaman también a reflexionar sobre ellos como sobre un prototipo del actuar humano.

La concepción de la acción que la tragedia antigua encierra es esencialmente religiosa, porque desde su perspectiva lo determinante en las empresas humanas no son la voluntad, la capacidad o la fuerza, ni el conocimiento de los mismos hombres, sino algo divino, ya sean detreminadas divinidades, o bien el destino. Pero este reconocimiento de lo divino y de la limitación humana frente a ello es como un foso que dificulta el acceso a quienes hoy quisieran, como nosotros, acercarse a la obra de los trágicos griegos, porque en nuestro tiempo, por el contrario, predomina el punto de vista de que el hombre en general puede gobernar por sí mismo su propio destino y de que éste, en consecuencia, depende principalmente de él. Predomina, por ejemplo, la creencia de que el mero desarrollo de la ciencia y la técnica puede aportar la solución a los principales problemas humanos,

en ámbitos como el de la salud, la guerra, la alimentación, por mencionar sólo algunos. Así, la perspectiva desde la cual hoy tiende a ser enfocada la actividad del hombre no es ya religiosa. Lejos de eso, la esfera de lo divino parece haber sido anulada. Nociones como las de destino o justicia divina han dejado de ser consideradas como principios que rigen los acontecimientos, mientras que paulatinamente el hombre se ha apropiado del puesto que antes reservaba a los dioses. No obstante, este radical cambio de perspectiva efectuado no le resta importancia a aquella antigua concepción religiosa, ni nos exime de conocerla, por lo menos en tanto antecedente de ésta nueva perspectiva. Para ello nuestro trabajo podría ser en alguna medida útil.

Por otro lado, con respecto a la razón por la cual decidimos tratar la tragedia particularmente a través de la interpretación de Hegel, pese a que él no dedica estrictamente al tema sino algunas breves referencias dentro de dos capítulos de la Fenomenología del espíritu: "El espíritu verdadero, la eticidad" (VI A) y "La religión del arte" (VII B), nos ha parecido interesante su concepción porque ofrece la posibilidad, por un lado, de entender las obras trágicas en relación con el contexto en que surgen, o bien dentro del cual este autor las sitúa, es decir, dentro de "la eticidad", y por otro, de inscribirlas dentro de un desarrollo más amplio -el del espíritu griego- y verlas retrospectivamente como parte de un todo que las trasciende. Por lo que respecta a nuestro tema, no nos ocuparemos de situarlo dentro del desarrollo total que la Fenomenología del espíritu abarca. Partiendo de los capítulos VI A y VII B de esta obra, nos limitaremos a ubicarlo dentro del despliegue del espíritu griego, reconstruyendo su evolución desde que inicia hasta que decae.

Al margen de eso, el tratamiento de la tragedia dentro de la Fenomenología es interesante porque partiendo de él puede observarse cómo Hegel basa su concepción del carácter del espíritu griego principalmente en el análisis y la interpretación de sus manifestaciones artísticas, y, entre ellas, especialmente en la interpretación de la poesía trágica.

Obras como La poética y La estética contienen también parte del pensamiento de Hegel sobre la tragedia, y lo exponen, incluso, de manera más extensa y menos compleja. No obstante, la base de este trabajo será principalmente la Fenomenología del espíritu porque, además de ser una obra directamente escrita por él, nos parece que profundiza en el tema más que las señaladas antes, si bien lo reduce a lo esencial. Esta cualidad hace que la obra requiera desmenuzar casi cada párrafo para comprender sus múltiples alusiones y la plenitud de su contenido. En ese sentido, lo que nos proponemos hacer es abrir lo que está encerrado y comprimido en ella en relación con la tragedia. Para ello las dos obras arriba mencionadas, junto con otras también de Hegel, como El concepto de religión y las Lecciones sobre la filosofía de la historia universal, además de algunas interpretaciones de la Fenomenología del espíritu, principalmente las de Kojève e Hypolitte, y de la obra de los poetas trágicos griegos, nos servirán como complemento.

Tomar la Fenomenología como principal fuente de consulta supone un problema, pues para comprenderla cabalmente no es posible desgajar sus partes y aislarlas. Pero, como el objeto de dicha obra rebasa nuestro tema y sólo mínimamente forma éste parte del él, y debido a la profundidad y extensión de la misma, nos limitaremos a tratar exclusivamente los capítulos VI A y VII B antes mencionados. Aun conscientes de que éstos cumplen una función específica y tienen su verdadero sentido dentro de la

totalidad de la obra, decidimos hacerlo así porque nuestro propósito no es por ahora comprender la estructura de toda la Fenomenología del espíritu, sino solamente la concepción de Hegel sobre la tragedia griega.

De los capítulos de la Fenomenología en que nos basaremos, "La eticidad" nos presenta la vida del espíritu griego en su existencia inmediata, y "La religión del arte", el camino que éste sigue, elevándose sobre sí mismo, hasta devenir autoconsciente. Aquel capítulo antecede a éste, para explicarlo de manera muy simple, porque la meta de "La religión del arte", la autoconciencia, presupone la exposición de los rasgos peculiares de la vida del pueblo griego, es decir, de la eticidad. La "Religión del arte" surge cuando el espíritu ético casi ha desaparecido, de modo que el esplendor artístico griego significa el inicio de la decadencia de este pueblo. A través del arte él exterioriza y transforma en obra su propia esencia,¹ al mismo tiempo que eleva el recuerdo y la conciencia de lo que fue a la autoconciencia. Por nuestra parte, no obstante lo anterior, dado que la coherencia del desarrollo completo de la obra no constituye nuestro principal interés, nos ocuparemos en primer lugar de "La religión del arte" y en segundo de "La eticidad" porque aquel capítulo nos brinda el marco de referencia en que sitúa Hegel a la tragedia, y en éste encontramos elementos para profundizar en ella.

En cuanto al orden que seguiremos en la exposición, en la primera parte vamos a referir, de manera muy breve, qué es para Hegel la religión, para enmarcar dentro en ese contexto cómo concibe él mismo la religión griega en particular. Este estudio sobre la tragedia comienza describiendo el panorama de dicha religión, porque de ella proviene todo el contenido del arte griego. Luego, siguiendo a grandes rasgos la pauta del capítulo VII B, "La religión del arte", expondremos el desarrollo del espíritu griego según

se manifiesta en las obras de arte, determinando el lugar y la importancia que corresponden a la tragedia dentro de él. Para completar la evolución dentro de la cual este autor inscribe nuestro tema, vamos a explicar también la tendencia que él atribuye a la religión griega hacia la unificación de las divinidades en un solo concepto -el de destino- y el papel que desempeña la tragedia dentro de la misma. Tal evolución se lleva a cabo mediante la pugna entre antiguos y nuevos dioses, entre divinidades de diferente grado de espiritualización, y a ella es inherente una progresiva vinculación, e incluso una identificación, de las deidades con la justicia y con las leyes que ordenan las relaciones entre los hombres.

Una vez enmarcada así la tragedia dentro del arte y la religión griegos, enfocaremos en la segunda parte de nuestro trabajo su contenido. Comenzaremos estableciendo la relación que guarda con su entorno político y social, y aclarando el carácter específico del contexto en que Hegel la sitúa: la eticidad. Explicaremos las leyes contrapuestas que la conforman y su interacción. Será importante profundizar en este punto porque, según Hegel mismo, tal interacción es lo esencial tanto de la vida política de las ciudades griegas como de los dramas trágicos.

Después analizaremos la acción trágica. Expondremos primero un aspecto sobresaliente de la relación entre el individuo y el Estado griego, la sujeción de los particulares a la voluntad general. A partir de él determinaremos por analogía el carácter del coro, y por contraste el de los personajes trágicos. Veremos cómo aquél representa la conciencia piadosa del pueblo griego como conjunto, mientras que éstos encarnan principios éticos verdaderos, pero incompletos, que por su parcialidad socavan la estabilidad de la eticidad. Nos ayudará también a comprender y a precisar el carácter respectivo del coro y de los héroes explicar dos conceptos que

forman el núcleo de las creencias religiosas griegas: los conceptos de "hybris" y de "metron". Y para cerrar este capítulo nos referiremos a las consecuencias de la acción trágica, es decir, al destino de los personajes.

El tratamiento de este último tema nos conducirá al centro del conflicto trágico: el problema de la ambigüedad entre la inocencia y la culpa de los personajes. Su interés reside, a juicio nuestro, en que refleja una paralela evolución de la conciencia de los hombres hacia el reconocimiento pleno de la responsabilidad respecto a sus propias obras, al margen de una supuesta intervención divina. Después de ello nos ocuparemos de aclarar brevemente el significado del desenlace de la tragedia; analizaremos la armonía final que supera la oposición entre leyes o principios éticos. Y por último, una vez comprendida la cima que se alcanza en el desenlace trágico, abordaremos el proceso de desintegración o disolución de la eticidad. Trataremos el tema dando un panorama de la decadencia simultánea de la polis y de la religión griegas, y profundizando en una de sus causas principales: el desarrollo del pensamiento crítico, y en una de sus consecuencias más importantes: el surgimiento de la autocónciencia y del individuo como tal.

Antes de iniciar el estudio de nuestro tema, sólo nos resta hacer una aclaración acerca de los límites que guardaremos. No confrontaremos aquí las consideraciones de Hegel sobre la tragedia con las de otros autores. Tampoco pretendemos llegar a dar un juicio o una opinión sobre el pensamiento de Hegel en general; nos restringiremos, por el contrario, a tratar exclusivamente los puntos mencionados, reservando para las conclusiones algunos comentarios y posibles objeciones que, hasta donde alcanzamos a ver, pueden hacerse al respecto.

I. ASPECTO RELIGIOSO Y ARTISTICO DE LA TRAGEDIA GRIEGA

I.1 EL CARACTER DE LA RELIGION DEL ARTE

a) La religión de un pueblo como proyección de su autoconciencia

La religión se desarrolla en el ámbito de la conciencia, y el punto más alto al que puede esta última elevarse es la autoconciencia. Mas no se trata aquí de una autoconciencia individual, sino de la conciencia de sí que adquiere una comunidad entera. Esta conciencia común, por su parte, presupone una experiencia también común. Gracias a una empresa conjunta, como bien puede serlo una guerra, así como al reconocimiento y a la memoria de la misma, una comunidad sienta las bases para convertirse en un pueblo. No obstante, sólo adquiere verdadera conciencia de ser tal, es decir, de su unidad interna, gracias a la religión.

A través de su religión cada pueblo deviene autoconsciente. Ella refleja indirectamente su espíritu particular, es decir, su carácter como comunidad, su realidad determinada, su forma de organización política, sus leyes, instituciones, creencias, costumbres, sus cultos y su arte. Sin embargo, pese a que mediante su religión un pueblo se torna consciente de sí, lo hace sólo indirectamente, porque de por medio está la representación de dios. Mediante la religión los hombres proyectan su autoconciencia fuera del mundo, transfieren los rasgos de su propia forma de vida a una divinidad trascendente. En términos de Hegel, los atributos de la sustancia

aparecen, entonces, como atributos del sujeto (en este caso, como atributos de dios).²

Para explicarlo podría decirse, aunque parezca paradójico, que al representar a dios un pueblo deviene "inconscientemente autoconsciente", porque creyendo concebir a dios se concibe en realidad a sí mismo sin saberlo. De acuerdo con Kojève, la palabra "Vorstellung", representación, puede ser interpretada como proyección.³ Por medio de la religión, el hombre proyecta en la divinidad su modo de concebirse a sí mismo. Toda religión es entonces, para este autor, una antropología inconsciente,⁴ porque revela, de manera simbólica, la realidad política y social de los creyentes.

En apoyo de esta interpretación puede referirse también la siguiente cita de Hegel: "Un dios malvado, un dios natural, tiene como correlato hombres malvados, naturales, sin libertad. El dios espiritual tiene como correlato el espíritu libre. La representación que el hombre tiene de dios corresponde a la que tiene de él mismo y de su libertad".⁵ El más claro ejemplo de ello es Atenea, la nítida proyección de Atenas. La diosa representa la manera ideal en que el pueblo griego se intuye y se contempla a sí mismo.⁶

De ese modo, el espíritu que se proyecta en las divinidades es el espíritu de los pueblos particulares; y la autoconciencia que las religiones contienen es la de los hombres, pero en tanto miembros de una comunidad y no como meros individuos. En ese sentido el antropomorfismo es el rasgo principal de la evolución religiosa. Mas al proyectarse idealmente en sus dioses los hombres abren una brecha entre su existencia y aquel ideal, entre su realidad en el mundo y su religión. La meta de toda religión, sin embargo, según Kojève, es la unidad de ambos planos a través

de la realización del ideal que, en conformidad con lo anterior, ha de llevarse a cabo no simplemente en el individuo sino en una comunidad entera o en un Estado. Mas la realización completa de lo divino en el mundo equivaldría a la eliminación de la trascendencia de la divinidad y, en consecuencia, a la eliminación de dios mismo. Sólo reconociendo como propio el puesto que otorga a dios, alcanza el hombre su verdadera autoconciencia. Esto significa que la meta de la religión trasciende y supera el ámbito mismo de la religión, pero nosotros no profundizaremos en ello, porque el tema de este trabajo no rebasa los márgenes de la misma; dentro del panorama descrito hay, pues, que situarlo.

b) Por qué Hegel llama "religión del arte" a la religión griega

Hemos visto que para Hegel los pueblos toman conciencia de sí a través de su religión. Entre los antiguos griegos el arte cumple la misma función que la religión, porque mediante él revelaron su autoconciencia. A través de la Tifada o de los frisos del templo de Atenas, por ejemplo, se hace patente la conciencia de su unidad como nación bajo un panteón común y mediante una empresa común. Los artistas, y principalmente los poetas, viajando y difundiendo sus cantos, contribuyeron en gran medida a unificar la imagen que los griegos tenían de sí mismos y de los dioses. Por ello el arte griego, además de ser religioso por ser el vehículo de la autoconciencia, lo es también porque su contenido es idéntico al de la religión.

Otra razón por la que en la Fenomenología del espíritu la religión griega recibe aquel nombre consiste en que en ella el arte es el sustento

de la religión, pues, por una parte, a través de él las creencias religiosas se mantuvieron vivas y se difundieron y, por otra, de algún modo él brindaba existencia a los dioses. Estos no eran más que dioses imaginados que la poesía y las artes en general representaban como dotados de vida eterna, pero faltos de verdadera vida propia. El fondo de esta afirmación sólo resalta en contraste con la concepción del dios cristiano, al cual se atribuye, por el contrario, una existencia histórica e independiente de toda representación artística.

Sin embargo, que el arte sea el sustento de la religión no significa que sólo él atribuya existencia a las divinidades, y que no se la atribuyan también actividades religiosas que comúnmente son ubicadas fuera del ámbito artístico, como son los ritos, cultos y fiestas sacras. Significa, por el contrario, que en este contexto Hegel concibe tales actividades como parte del arte. El arte y la religión están aquí fundidos en tanto que cada uno amplía sus límites para dar cabida a las manifestaciones propias del otro, es decir, en tanto que la obra artística expresa las creencias religiosas y se inscribe dentro de ellas, y por su parte la religiosidad griega se hace patente gracias al arte.

Por ejemplo, la arquitectura y la escultura, por un lado, y el culto, por otro, no están cada uno encerrados en ámbitos separados, aquellas en el arte y éste en la religión, sino que se funden al devenir el templo y la estatua objetos de piedad o devoción. De igual modo, en la danza, la música y la poesía griegas el aspecto artístico no puede ser separado del religioso.

Por otra parte, la concepción artística de los dioses, es decir, de su apariencia externa, su carácter particular y sus múltiples relaciones con la actividad humana, predominaba en Grecia sobre cualquier otra concepción. En

ese sentido hay que entender la afirmación de Heródoto con respecto a que Homero y Hesíodo dieron a los griegos sus dioses.⁷ Eso concede a los artistas un papel muy importante dentro de la religión. Son ellos quienes dan forma y hacen sensible su contenido, extrayéndolo principalmente de los antiguos mitos y leyendas. Valiéndose de estos últimos como material, los forjan y modelan, y de ese modo modelan al mismo tiempo las creencias populares. El artista usa como material los mitos, pero la obra de arte griega dista mucho de ser un producto de la imaginación o del capricho de individuos particulares, porque no es creación de uno sólo. Lejos de ello, los artistas extraen el contenido de sus obras de la autoconciencia colectiva de su pueblo.

Por otra parte, el vínculo entre el artista griego y la religión es tan estrecho que aquél, por su función, podría ser incluso comparado con un sacerdote, pues, al igual que él, interpreta y revela a los hombres lo divino y contribuye a mantener viva y a arraigar la piedad. La obra de los poetas ocupa en Grecia el lugar que en otros pueblos corresponde a una doctrina o canon religioso. Así, que esta religión reciba aquella denominación se debe también a la contribución de los poetas a la elaboración, la expresión, la revelación y la conservación del contenido de la religión.

Otra razón más para caracterizar la religión griega como religión del arte consiste en que Hegel la considera como cuna universal del arte. Eso significa que, para él, en el contexto de religiones anteriores, o incluso posteriores pero que podrían considerarse inferiores porque no llegan a concebir la superioridad de lo espiritual, es decir, de lo humano frente a lo natural, no ha existido propiamente el arte. Califica severamente las obras producidas bajo religiones como la egipcia, la persa o la hindú como meros trabajos instintivos y artesanales.⁸

Pero, además de otorgar el origen del arte al ámbito de la religión griega, Hegel le atribuye la sede en que el arte alcanza su máxima belleza y espiritualidad. Es el arte más espiritual, porque toma al hombre como modelo de la figura y del carácter de las divinidades, mas en lugar de copiarlo fielmente, perfecciona y armoniza sus proporciones y engrandece su carácter. Y es el arte más bello, porque purifica las imágenes que presenta de detalles contingentes y rasgos particulares, es decir, las idealiza. Ejemplo de ello es el hecho de que, aunque la figura humana es el centro de la representación artística, el retrato no fue frecuente en Grecia sino hasta que su esplendor decae. En general, puede caracterizarse al arte griego como contrario al arte realista.

No obstante, la superioridad de la religión griega desde el punto de vista artístico implica cierta limitación, pues a través del arte no puede ser plenamente alcanzada la autoconciencia. El objeto de contemplación, por una parte, y la conciencia espectadora, por otra, son los elementos que conforman el fenómeno artístico. Mas dentro del concepto mismo de obra de arte está implícito que éstos se encuentren separados; y que la obra requiera de la conciencia como complemento, y la conciencia, a su vez, en tanto conciencia artística, necesite de un objeto externo y diferente de sí para cumplir su función contemplativa. Esta diferencia y separación hacen imposible acceder realmente a la autoconciencia en la esfera del arte. Mas, como veremos a continuación, esto no impide que la conciencia de sí sea dentro de la religión del arte la meta que guía y hacia la cual apunta la evolución del espíritu.

I.2 DESARROLLO DE LA AUTOCONCIENCIA DEL ESPÍRITU GRIEGO REFLEJADO EN EL ARTE, Y UBICACION DE LA TRAGEDIA DENTRO DEL MISMO

Vamos a explicar los momentos del recorrido del espíritu del pueblo griego descrito en el capítulo VII B, "La religión del arte", de la "Fenomenología del espíritu".

El despliegue de este espíritu a través de las obras de arte no sigue un orden estrictamente temporal, según el cual el primer momento de este movimiento tuviera que anteceder a los que le siguen sin poder coexistir con ellos. Eso equivaldría, por ejemplo, a dar por hecho que la escultura surgió antes que los juegos atléticos, o que la consulta de oráculos y las obras épicas no existieron paralelamente. Tampoco guarda una secuencia lineal, sino que obedece al principio de presentar elementos contrapuestos y combinarlos, manteniendo en el resultado aspectos de cada uno. Los elementos que sucesivamente se combinan son, en términos generales, "lo universal" y "lo singular", que en cada etapa adquieren un contenido distinto. No obstante, el factor principal conforme al cual se ordena aquí el desarrollo es, según dijimos, el grado en que la autoconciencia está presente en cada manifestación artística. Es decir, el despliegue se lleva a cabo conforme a un progresivo acercamiento al reconocimiento del "sí mismo". Esto es posible gracias a que, en tanto manifestaciones espirituales, las obras de arte plasman el carácter del pueblo que las ha producido. Así, la obra de los artistas griegos es para Hegel como un espejo que ellos mismos han elaborado, pero en el cual no logran todavía reconocerse completamente a sí mismos.

a) La obra de arte abstracta

El punto de partida es la "obra de arte abstracta", que consta de tres momentos. El primero es la efigie de los dioses que, dentro de la relación entre la conciencia espectadora y la obra de arte, se caracteriza por la máxima distancia o tensión entre ambos, pues, pese a que consiste en una representación antropomórfica de los dioses, la conciencia piadosa al contemplarla no ve en ella al hombre sino al dios. Para sintetizar este momento, Hegel se vale de la siguiente imagen: "profunda noche creadora",⁹ porque el artista está completamente ciego para reconocerse en su propia obra, y contemplándola casi olvida que lo que admira, la imagen de la divinidad, lo ha creado él mismo.

Por otro lado, si bien mencionamos que lo universal y lo singular son aspectos presentes en cada momento de "la religión del arte", esta obra en particular es calificada como singular, pues la escultura contribuye en gran medida a unificar una multiplicidad de divinidades locales en dioses individuales determinados, al brindarles una forma precisa, o, en palabras de Hegel: "esta figura (la estatua del dios) ha abolido en sí y reunido en una individualidad quieta la inquietud de la infinita singularización".¹⁰

El segundo momento es la "obra de arte animada". Supera al primero, es decir, a la estatua de los dioses, en que si en aquél la conciencia religiosa no se reconocía en su obra o no llegaba a identificarse con el objeto representado en ella, en éste se funde o se une inmediatamente con él, a través de los himnos y del oráculo. En ambos casos esta fusión se lleva a cabo mediante el lenguaje. Lo propio de éste es la exteriorización de la autoconciencia o, dicho de otro modo, "expresar el yo",¹¹ mas, en

oposición al predominio de lo singular en el momento anterior, en éste sobresale lo universal. La expresión inmediata de la autoconciencia por medio del lenguaje no es aquí una manifestación de lo singular, en tanto que el "yo" que se expresa no es el del individuo particular. Como parte de la lírica, el himno emplea la primera persona; gracias a ello la autoconciencia singular que se expresa en el canto adquiere un carácter universal por medio de lo que Hegel describe como "contagio". En el conjunto de conciencias que al unísono expresan su "sí mismo", el "sí mismo" de todos deviene uno, y esta unidad abarca por igual a quienes oyen el himno y se identifican con él. Por eso este autor dice: "El yo que se expresa es escuchado; es un contagio en el que entra de un modo inmediato en unidad con aquellos para los que existe, y es autoconciencia universal".¹² El himno parece conseguir, de esa manera, muy pronto la meta de la "religión del arte": la autoconciencia universal, pero su defecto y lo que habrá de ser superado es la forma inmediata en que accede a ella.

En el himno en general -y especialmente en el ditriambo, que más tarde dará lugar al coro trágico- la conciencia, absorta en la contemplación de dios, olvida su singularidad y se funde con lo que celebra. El devoto no alcanza a través de él a formarse una imagen o una representación precisa de su objeto, pero, en cambio, llega hasta él a través de "la fluidez" del canto, y supera así la inmovilidad que caracterizaba a las estatuas. Por esta razón se le denomina "obra de arte animada", aclarando que el término "animada" se refiere aquí tanto al movimiento del "sí mismo" hacia la divinidad, como a que expresa el "alma" de la comunidad.

En el oráculo, por su parte, el lenguaje interviene de distinta forma. Es un dios quien a través de él comunica sus designios. No expresa, por

tanto, la autoconciencia del hombre, sino una autoconciencia ajena, la de la divinidad. Se halla, entonces, por debajo del himno, porque éste sí revela la autoconciencia humana. Pero, por otra parte, como recoge dentro de sí la dualidad de aspectos que presentan las divinidades griegas en general -lo espiritual y lo natural-, contiene también el lado positivo de revelar a las divinidades como autoconscientes. Por lo que respecta al lado espiritual, se trata del oráculo de Apolo, el dios autoconsciente por excelencia. Y por lo que respecta al natural, es el oráculo de oscuras divinidades terrestres. Mientras que éste consiste en la interpretación de meros fenómenos naturales, aquél aporta frases cuya interpretación corresponde al consultante. Gracias su aspecto espiritual el oráculo tiene un lugar al lado del himno, pues, al interpretarlas, el hombre hace suyas las expresiones del dios autoconsciente y supera, así, su carácter ajeno.

Pese a ello, el himno se mantiene por encima del oráculo, porque aquél conserva un elemento contingente, mientras, como vimos, el himno se eleva hasta lo universal. La contingencia consiste en dejar que algo irreflexivo y extraño decida o determine lo indagado. Sin embargo, el oráculo es concebido también como una obra de arte en tanto que mediante sus designios modela, como un escultor, el obrar y la autoconciencia humanas.

La oposición entre los dos primeros momentos de "la obra de arte abstracta" alcanza en el tercero, en el culto, el equilibrio. Consiste fundamentalmente en un sacrificio ritual, que presenta dos aspectos. Uno negativo, pues exige al individuo que renuncie a algo esencial para él, para llegar a unirse con lo universal. El objeto ofrecido mediatiza la relación entre dioses y hombres y permite superar la inmediatez que caracterizaba al himno.

Esclarece en qué sentido porta ello un elemento negativo y cómo deviene éste positivo, la referencia a un mito sobre Prometeo. Originalmente el sacrificio consistía en la consumación completa de un animal en el fuego. Los hombres no podían probar el alimento consagrado. Pero se cuenta que este titán, con el fin de conseguir que los hombres pudieran tomar para sí parte de lo sacrificado, engañó a Zeus dividiendo en dos las partes del animal ofrecido y dándole a elegir. En una puso la carne y en la otra los huesos. Zeus, engañado por su tamaño, prefirió el bulto con los huesos. Desde entonces los hombres pudieron comer piadosamente la carne. Al margen de las consecuencias del engaño, el aspecto positivo reside en que, guardando, como parte del rito, una parte de la ofrenda para su propio disfrute, los hombres no honran ya solamente a los dioses, sino también a sí mismos. Así, el pueblo griego, intuyéndose inmediatamente en la divinidad, se celebraba a sí mismo, al festejar a los dioses.

Pero el movimiento es bilateral: el sacrificio expresa la entrega del hombre piadoso, pero también el contacto de los dioses con los hombres. No sólo la autoconciencia asciende hasta lo divino, sino que, por su parte, lo divino desciende hasta el "sí mismo" transformándose en el objeto ofrendado: la fruta o el vino. De ese modo también la divinidad se autosacrifica. Así expresa Hegel esta idea:

"La silenciosa esencia de la naturaleza carente de sí mismo alcanza en su fruto el grado en que la naturaleza, preparándose ella misma para ser digerida después, se ofrece a la vida del sí mismo; alcanza su más alta perfección en la utilidad de ser comida y bebida, pues es así, en efecto, la posibilidad de una existencia más alta y toca la existencia espiritual".¹³

No obstante, de los lados en que se divide lo divino sólo uno, el de la naturaleza, lleva a cabo el sacrificio; pero "aún no se ha sacrificado el espíritu como espíritu autoconsciente".¹⁴ Esto continuará siendo algo irrealizado a lo largo de toda "la religión del arte", y sólo se alcanzará plenamente después, en "la religión revelada". Pero, de cualquier modo, será algo cuya necesidad de ser superado mantendrá al espíritu en movimiento.

b) La obra de arte viviente

La siguiente obra, "la obra de arte viviente", consta de dos momentos: el "delirio no consciente", asociado a los misterios de Ceres y Baco, y los juegos atléticos.

El delirio conserva un elemento esencial del culto y la fiesta, en los que el pueblo griego se honra a sí mismo, y amplía su significado. Ese elemento es el goce, que aquí se convierte en júbilo y entusiasmo. Hegel señaló que la autoconciencia satisfecha procede del culto, porque en él se efectúa la unidad inmediata de la esencia y del "sí mismo".¹⁵ La esencia es lo divino, lo universal, y el "sí mismo", por su parte, es la autoconciencia humana. Su unión a través del reconocimiento de lo divino en el hombre constituye el goce de este último.

El entusiasmo añade a la significación del goce la revelación del "misterio de la esencia". Mediante el concepto de revelación, Hegel alude a la iniciación griega en los "misterios" y la entretiene discretamente con su propia manera de concebir la esencia del espíritu griego y su tendencia a hacerse por sí misma patente. Aunque con certeza no se conoce el contenido

de tales "misterios", comúnmente se afirma su relación con el culto de las divinidades terrestres y el ciclo de la muerte y resurrección vegetal. En términos algo oscuros, Hegel se refiere también a ello agregando su interpretación. Su verdadero significado o su revelación, dice él, "consiste en que el *sí* mismo se sabe uno con la esencia".¹⁶ Mas si en el culto eso mismo era la "autoconciencia satisfecha", ahora ésta se convierte en una "noche satisfecha". Emplea esta imagen para dar a entender que la autoconciencia alcanzada en el goce es aún inmediata y, por tanto, incompleta e inestable.

El objeto en que cobra vida esta obra son "las bacantes", "un tropel de mujeres delirantes", un entusiasmo caracterizado como extravío, como "*sí* mismo fuera de *sí*".¹⁷ Sin embargo, es importante notar que, pese a tal extravío, Hegel reconoce a Dioniso como un dios hasta cierto punto autoconsciente, como una divinidad intermedia que anuncia la llegada de los dioses propiamente autoconscientes. Por eso esta divinidad es para él como "la esencia del amanecer".¹⁸

Por otro lado, los juegos atléticos son considerados como obra de arte, porque el hombre "posee su cuerpo inmediatamente y se encuentra en él de un modo natural, sin haber hecho nada por ello",¹⁹ pero el atleta lo transforma en un órgano del espíritu, formándolo no para realizar algún trabajo sino simplemente para que sea contemplado como una figura bella y para mostrar libremente su fuerza. La importancia de esto es que representa la superación de lo natural mediante la educación; el hecho de que la obra no es ya algo externo sino el propio cuerpo -el hombre hace de *sí* mismo una obra-, contiene un elemento espiritual.

Aunque en primera instancia lo que destaca en las competencias o juegos atléticos es "el honor de un pueblo particular", Hegel piensa que a través

del atleta los pueblos griegos alcanzan la conciencia de la universalidad de su existencia humana, porque a través de esta obra es admirada la figura y la destreza humana como tal, al margen del carácter particular de cada pueblo, o porque es un acontecimiento en el cual el pueblo griego se presenta, ya no dividido como pueblos diversos, sino como una sola nación.

Ambos momentos de "la obra de arte viva" contienen la unidad de la autoconciencia y la esencia espiritual, pero les hace falta el equilibrio. Concebidos como partes de una misma unidad, el atleta representa el lado corpóreo o externo que carece de interioridad, y el delirio o entusiasmo, la autoconciencia inmediata e interior a la que falta corporeizarse y devenir exterior. Este, como el himno, cobra "demasiado poca configuración"; los juegos atléticos, por el contrario, son para los griegos un medio de unión, pero de unión exterior o superficial que necesita realizarse también en lo espiritual.

c) La obra de arte espiritual

Una unión más elevada se alcanza mediante el lenguaje en la "obra de arte espiritual". No es esta la primera obra en que está presente el lenguaje, pues lo estaba ya en el himno, en el oráculo y en el delirio inconsciente. Sin embargo, en la "obra de arte espiritual" el lenguaje adquiere universalidad, porque reúne en un solo panteón las múltiples divinidades y se convierte en el vínculo que unifica al pueblo griego. Supera lo contingente del oráculo, la exclusividad del himno dirigido a un solo dios -a un dios local- y la falta de contenido de las exclamaciones báquicas de júbilo.

Las divinidades griegas claramente espirituales y autoconscientes no aparecen sino hasta este momento. La importancia de ello reside en que la evolución de las divinidades hacia la autoconciencia refleja, paralelamente, la evolución del pueblo hacia la misma. Así, en esta obra de arte se entrelazan la existencia y la autoconciencia del pueblo griego.²⁰ Por ello, y porque la palabra es el modo de expresión más inteligible y conforme al espíritu para expresar cuanto hay en la conciencia, la denomina Hegel "obra de arte espiritual". Los momentos que la componen son: la epopeya, la tragedia y la comedia.

Por principio, la obra épica refleja la vida de una nación particular. Es como la fuente en que surge la autoconciencia, si bien ingenua, del pueblo griego. Por eso entre las musas es Mnemosine quien la preside. La acción épica describe un acontecimiento en torno al cual se concentran la voluntad y actividad del pueblo; refleja la agrupación de los pueblos griegos en torno a un fin común y a un solo jefe. Análogamente, presenta, a su vez, al conjunto de los dioses agrupadas bajo la autoridad de uno solo y, por encima de todos ellos, al destino.

Pero si bien, como mencionamos, podría decirse que con esta obra nacen las divinidades espirituales, no por ello es abandonado o superado por completo su aspecto natural. Por el contrario, los dioses abarcan ahora al mismo tiempo "toda la naturaleza y todo el mundo ético".²¹ En eso precisamente reside la universalidad de la epopeya. Sin embargo, ésta es sólo la primera universalidad del espíritu, de modo que su contenido, aquella unificación del pueblo, no es permanente sino que se efectúa tan sólo para llevar a cabo una acción, y terminada ésta se disuelve.

Por otra parte, caracteriza a la epopeya el que la acción que constituye su contenido no sea real, como en el culto, sino representada,

es decir, en este caso, narrada. El "sí mismo", que según hemos visto es la meta del desarrollo descrito en "la religión del arte", corresponde al aeda, pero él, como antes el escultor, no aparece en su propia obra sino que se limita a cantarla anónimamente.

En términos formales, Hegel explica en qué consiste aquí la representación valiéndose de la estructura de un silogismo. El mundo de los dioses, lo universal, constituye uno de los extremos. El otro extremo, lo singular, corresponde al aeda. Y el término que media entre ambos son los héroes. A lo largo de todo el desarrollo, en cada obra, como hemos mencionado, sea que predomine el aspecto universal o el singular, siempre están presentes ambos aspectos. Del mismo modo, aquí el término universal del silogismo, es decir, los dioses, presenta también algo singular: su individualidad, el hecho de que sean divinidades particulares. El término medio presenta también ambos aspectos. Los héroes son hombres singulares, pero idealizados: no reales, sino representados y, por tanto, al mismo tiempo, universales. Y en el término singular, en el aeda, lo universal consiste en que no es su "sí mismo" lo que interesa, ya que no toma parte en lo que narra, sino "su musa, su canto universal".²²

Por otro lado, no es sino gracias a la acción, si bien representada, como estos términos entran en relación. Pero precisamente en este punto surge un problema. Como tanto los dioses como los héroes son individuos autoconscientes, el principio de la acción reside en ambos.²³ Desde ese punto de vista los dioses son, de algún modo, responsables de los acontecimientos, y el actuar humano parece inútil. Los impulsos de las acciones y la disposición natural son prestadas a los hombres por los dioses.²⁴ Pero desde el punto de vista contrario, son en realidad los hombres quienes atribuyen realidad a los dioses y, de ese modo, éstos están

condicionados por las capacidades humanas. Este problema no encuentra por lo pronto solución, sino que se mantiene el doble punto de vista. Más adelante veremos cómo desemboca dentro de la tragedia, en el problema de la culpa o inocencia de los personajes.

Sin embargo, justamente porque no se atribuye definitivamente la responsabilidad del obrar a ninguno, como en una pugna en que ambas partes se someten a un árbitro, aquí se someten a un tercero: el destino. El poder y la acción de los dioses, enmarcados dentro de su multiplicidad, se ven restringidos por su carácter de divinidades particulares. De este hecho, en contradicción con su cualidad de individuos eternos e invulnerables, resulta el choque de sus voluntades y la lucha; sin embargo, su combate es como un juego que sólo frente al destino cesa de parecer contingente y cobra seriedad.

Por otra parte, no obstante que la autoconciencia o adquisición del "sí mismo" es la meta de este desarrollo, tanto los dioses como los héroes, en quienes hemos reconocido este principio, se ven relegados a segundo plano ante la universalidad y necesidad del destino, mientras éste se adelanta al primer plano pese a que, siendo una potencia singular, carece totalmente de autoconciencia. Dentro de la poesía épica el destino es lo más universal, pero al mismo tiempo lo más abstracto e irreal. Conforme al silogismo descrito, él toma el extremo que ocupaban los dioses; en el otro permanece el aeda, y entre ambos no hay mediación. El término que debe unirlos, conforme a la meta del desarrollo, es la presencia de la autoconciencia en ambos extremos, pero ninguno posee aquí "sí mismo". Para adquirirlo, el destino necesita adoptar un contenido, superar su abstracción; y el aeda, por su parte, tiene que tomar parte en lo que canta.

Esa es precisamente la aportación del siguiente momento de la "obra de

arte espiritual": la tragedia, pues en ella el lenguaje narrativo es sustituido por el discurso de los personajes. La tragedia se desarrolla a partir de la poesía épica, pero retoma también elementos de obras anteriores, principalmente de la "obra de arte animada", es decir, del himno, o de la poesía lírica en general, y del oráculo. Mezcla el tono lírico de los cantos del coro con acontecimientos míticos que desarrolla bajo la forma de una acción real y viva, y no como una mera representación. En ese sentido retoma también "la obra de arte viviente".

Valiéndonos de la imagen de una pirámide, que se ensancha partiendo de la punta hacia la base, en la tragedia "el concepto", es decir, el destino como lo más universal, se divide y desciende, individualizándose. Se escinde primero en dos potencias o principios divinos, que son como sus "brazos" porque llevan a cabo su contenido. Luego, estas potencias se personifican o se encarnan en los héroes, pues ellos constituyen la realidad de dichas potencias. Y, finalmente, desciende hasta el grupo que conforma el coro.

Por el momento no profundizaremos en el tratamiento de cada una de estas partes y sus relaciones internas, pues lo haremos ampliamente después. Basta mencionar aquello por lo cual se vuelve necesario pasar al siguiente y último momento de esta obra, y cómo se lleva a cabo esa transición.

Teniendo de nuevo presente el fin al que tiende el movimiento que hemos seguido hasta aquí, la razón por la que la tragedia no es el punto culminante de "la religión del arte", sino que se reserva tal lugar a la comedia, reside en que, pese a que en ella la acción no es meramente representada sino que tiene lugar realmente ante los espectadores, quienes la ejecutan son también hombres reales que revisten la personalidad de

héroes, pero no muestran en escena su "sí mismo", su propio carácter, sino el de los héroes, ocultando el suyo tras la máscara. Por eso afirma Hegel que el "sí mismo" de los personajes no es más que una "forma superficial,"²⁵ una "hipocresía",²⁶ y que, por tanto, "la autoconciencia del héroe tiene que salir fuera de su máscara".²⁷

Finalmente, corresponde a la comedia aquel puesto porque en ella, por el contrario, el "sí mismo" o la autoconciencia es expuesto tal cual es. Es decir, los personajes no encarnan ya potencias divinas, sino presentan en escena el retrato de hombres comunes con los que el espectador puede identificarse plenamente. Si hasta entonces lo divino era lo esencial, ahora lo esencial es el "sí mismo", pero despojado de su anterior vínculo con lo universal. Este se convierte así en lo único real,²⁸ y los dioses dejan de serlo, es decir, dejan de objetivarse en las acciones humanas y se convierten en simples potencias imaginadas y sin validez, en ideas abstractas o máximas vacías que pueden ser llenadas con cualquier contenido. Como puede deducirse de esto, el surgimiento de la autoconciencia humana se encuentra estrechamente relacionado con el desarrollo de la reflexión y del pensamiento racional, responsables del destino de las divinidades. Nos ocuparemos nuevamente de este problema en la parte final del trabajo.

I.3 RELIGIOSIDAD DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Mencionamos antes que el contenido del arte y de la religión griegos es el mismo. Al respecto, nos interesa ahora determinar el contenido religioso específico de la tragedia griega, es decir, la concepción de los dioses y de la relación entre éstos y los hombres propia de la tragedia. Ubicamos ya a esta última dentro del contexto del arte griego en general, pero conviene además tratar la evolución de las divinidades griegas según la piensa Hegel, para ubicarla también en este otro terreno.

Más adelante profundizaremos en muchos de los asuntos que aquí vamos a tratar, pero enfatizando los aspectos político y ético, mientras que ahora destacaremos sobre todo el religioso.

a) Evolución de las divinidades griegas

Si bien la Estética no es una obra propiamente escrita por Hegel, nos permite conocer aspectos importantes de su concepción de las deidades griegas a partir de su representación artística. Al respecto, lo principal es el concepto de evolución de las divinidades hacia la autoconciencia y hacia la espiritualidad, que consta de tres etapas.

El punto de partida son las deidades o potencias de los fenómenos y fuerzas naturales. Son divinidades abstractas; vagas personificaciones amorfas que casi nunca llegan a ser claramente representadas; sin relación con actividades humanas, como por ejemplo la agricultura o la navegación, y

titánicas e indómitas por su comportamiento no ético o desmesurado. Cronos y Gea encabezan este grupo.

Cronos personifica el tiempo. Es hijo de Gea, la Tierra, divinidad femenina arcaicamente asociada a la fertilidad y a la maternidad. Uno de sus epítetos es "el segador", pues se cuenta que devoraba a sus hijos. Para Hegel este mito es una representación del tiempo natural, es decir, del tiempo en el que no existían más que los frutos efímeros de la tierra o de la naturaleza en general, un tiempo sin acontecimientos históricos dignos de memoria, sin hechos perdurables como, por ejemplo, las leyes.

El desarrollo de la religión griega avanza en oposición a estas divinidades naturales y tiende a superarlas. Ello es patente en el mito de la derrota de los titanes por los olímpicos. La victoria de Zeus representa la transición de una etapa no ética de la humanidad, a la que corresponde la divinización de fenómenos naturales, a la organización bajo leyes e instituciones que si bien conservan algo natural, sobreponen el actuar consciente.

En los dioses olímpicos, cima de la evolución religiosa griega, subsiste una esencial unidad entre lo espiritual y lo natural. Sin embargo, el equilibrio que guardan ambos aspectos entre sí es frágil, pues mientras se mantienen en constante oposición, de manera que la tensión nunca llega a eliminarse, dentro de la oposición predomina el aspecto espiritual.

Si es posible establecer la identidad entre lo espiritual y lo humano, el aspecto espiritual de los olímpicos consiste en que son dioses antropomórficos, con carácter y figura humanos; dotados de conciencia, de voluntad y de pasiones, y con limitaciones, como los hombres. Su espiritualidad reside también en que presiden relaciones y actividades asociadas con la organización de la sociedad, como el matrimonio, la

hospitalidad, la guerra, etc. Mas, como vestigio del inicio de su desarrollo, estos dioses conservan un vínculo con fenómenos naturales, como el rayo, el mar, la luz solar, etc.

Por otra parte, entre los olímpicos y los titanes median divinidades en las que se entremezclan rasgos naturales y éticos. Pueden caracterizarse como espíritus guardianes del derecho natural, porque vigilan el cumplimiento de las normas que obligan a los consanguíneos y velan por la honra de los muertos, como las Erinias o Euménides; o se encargan de castigar duramente los excesos y restablecer límites franqueados, como la Némesis. Aunque estas deidades procuran la ejecución de la justicia divina, son vengativas y ciegas, pues al retribuir el daño no distinguen entre crímenes involuntarios y deliberados, entre culpa y responsabilidad aparente, resultante de una equivocación o falta de conocimiento, ni tampoco gradúan las penas impuestas según los casos, sino que castigan indistintamente con la muerte, el destierro o la locura.

b) Separación de las divinidades en dos grupos y tendencia hacia la unidad dentro de la tragedia

En la tragedia participan principalmente los dos últimos tipos de divinidades, los espíritus éticos vengativos y los dioses olímpicos. Dentro de la "religión del arte", cuyo contenido expusimos poco antes, la distinción entre potencias no conscientes o terrestres y potencias celestes autoconscientes estaba presente ya en "el culto". En la tragedia resurge esta oposición, pero cobra un nuevo sentido. Las deidades no conscientes se convierten en el derecho subterráneo, y las autoconscientes, en el derecho

"de arriba" o humano. Más tarde se hará patente la dificultad de mantener el equilibrio, por la discordia entre ambas partes característica de la tragedia. Por lo pronto, así agrupadas, estas divinidades rivalizan entre sí.

Las potencias subterráneas reciben ese nombre por su cualidad de divinidades infernales y por su relación con el mundo de los muertos, como es patente en esta invocación de Electra:

"Oh tú, heraldo supremo de quien vive
 en tierra o bajo tierra, oh Hermes ctonio,
 socórreme, pidiendo a las deidades
 del subsuelo que escuchen mis plegarias,
 y a la Tierra, que da vida a los seres
 y una vez les ha dado su alimento
 en su seno de nuevo los acoge".²⁹

Y son calificadas como no conscientes por lo inflexible e irracional de su actividad vengativa. Pero, si bien destacan los rasgos naturales de estas divinidades, no pueden ser identificadas por completo con las potencias meramente naturales, pues llevan implícito el reconocimiento de la superioridad de lo ético y lo humano sobre lo natural.

En las potencias de arriba, por su parte, predominan los rasgos espirituales. Las caracteriza el tener conciencia y facultad de conocer, lo cual es simbolizado por su vínculo con la luz solar. Por eso Apolo, como vaticinador y principal asociado a la luz, es entre los olímpicos el dios más representativo de este grupo de divinidades. Sin embargo, en el ámbito de la tragedia, más que tratar individualmente a cada deidad, le interesa a Hegel contemplarlas en grupo.

Lo anterior es importante porque este autor considera que la evolución

de las deidades griegas hacia la autoconciencia y hacia la espiritualidad es paralela a la evolución del politeísmo hacia el monoteísmo, pese a que la meta de este desarrollo trasciende el terreno de la religión del arte. El recorrido de esta evolución parte de la multiplicidad de dioses: primero naturales, luego éticos-naturales, y finalmente olímpicos-espirituales. En la tragedia esa multiplicidad se simplifica, por principio, en dos únicas potencias, después se condensa en la unidad abstracta del destino, cima del recorrido y punto más cercano al concepto de unidad de la divinidad.

El final de "Las Euménides" de Esquilo, según la interpretación de Hegel, es el momento más importante de tal evolución, porque culmina en la unificación de la dualidad de potencias de la tragedia. La subterránea o no consciente, representada por las Euménides, y la celeste o consciente, representada por Apolo, se conjugan en una sola:

"La esencia es la unidad inmóvil del destino, la quieta existencia, y con ello, la inactividad y carencia de vida, el igual honor y así la indiferente irrealidad de Apolo y de las Erinias y el retorno de su animación y de su actividad al Zeus simple".³⁰

Esto puede constatararse, por ejemplo, en la siguiente expresión de Sófocles: "En todo esto no hay nada en lo que no ande Zeus de por medio",³¹ si se interpreta en el sentido de que todos los acontecimientos son voluntad de Zeus y, por tanto, destino.

c) Relación de las divinidades de la tragedia con el cumplimiento de la justicia y el respeto a las leyes

Hegel destaca el problema de la institución de la legalidad y la

justicia divina en la tragedia. Cada grupo de dioses está ligado a un tipo de ley, que refleja el carácter de las deidades con que se asocia. El núcleo de la oposición reside en que ambos grupos velan por ellos, pero cada uno los concibe y ejecuta de distinta forma.

Estos dos tipos de leyes son la divina, propia de las divinidades subterráneas, por un lado, y la humana, correspondiente a los dioses conscientes, por otro. Se distinguen entre sí principalmente en que ésta es públicamente conocida o es ley escrita y proclamada por los hombres, en tanto que aquella, "anterior a todo escrito e inmutable",³² ha pasado silenciosa e inconscientemente de ser una antigua costumbre a ser un deber inquebrantable, como el de sepultar a los parientes muertos, por ejemplo, que recae inmediatamente sobre los familiares, al margen de la comunidad.

Subyace como contenido de las divinidades subterráneas la concepción de la justicia como venganza. Aunque es una concepción primitiva de la justicia, se aleja ya de la ausencia total de normas y derechos que caracteriza la edad de los titanes. Son divinidades implacables, para las que no existe el olvido, ciegas, como vimos, y que no cesan hasta castigar las faltas, sin importarles las circunstancias en que fueron cometidas; mientras que las divinidades conscientes, por el contrario, antes juzgan al infractor. Contribuyen al cumplimiento de la justicia en la medida que la injusticia se rehúye por temor a su ira.

La idea del castigo divino se halla estrechamente relacionada con la creencia en un exacto equilibrio cíclico que rige la felicidad y desgracia humanas y la sucesión de los acontecimientos en general. La antigua concepción de la justicia, inspirada o tomada de la observación del rigor y la exactitud del orden de la naturaleza, pretende trasladar esta regularidad a lo humano estableciendo un paralelo entre el acontecer moral

y político y el natural. La justicia (Dike) cumple, pues, dentro de esta concepción una estricta función equilibradora, como lo ilustran los siguientes fragmentos de Heráclito y Anaximandro, respectivamente:

"El sol no puede transgredir sus medidas, y si lo hace, las Erinias lo perseguirán hasta que la justicia se restablezca".³³

"Todo paga retribución por la injusticia, y así lo hacen unas cosas o las otras de acuerdo con la ordenanza del tiempo".³⁴

El problema surge cuando la única reparación de la deuda contraída con las deidades no conscientes, es decir, con la ley divina, es la venganza; cuando ésta se vuelve algo necesario. Se convierte en un destino inexorable, que acarrea desgracia y sufrimiento; imprevisible, pese a las advertencias del oráculo; y que, en consecuencia, se padece sin comprenderlo. Aunque el hombre intente ser piadoso, es inevitable que falle, porque se le escapa el sentido de las palabras divinas reveladas por el oráculo, y sólo muy tarde, cuando ya ha actuado, accede a su significado. La tragedia hace patente la intransigencia de estos dioses.

Otra antigua concepción religiosa emparentada con ésta es la de la envidia de los dioses. Consiste en la creencia de que la felicidad y la perfección son exclusivas de las deidades, y de que, por lo tanto, para los hombres destacar excesivamente en cualquier aspecto es una impiedad que atrae necesariamente su celoso castigo.

Estas creencias pasan de la esfera de la religión a la de la política, convertidas en principios restrictivos concretos que rigen las relaciones dentro de la comunidad; y su justificación pasa de ser tradicional a ser racional. En general, y de manera muy notoria en este caso, la base de los primeros intentos de conformación legal de una comunidad es la religión. La religión y el fundamento del Estado, dice Hegel, son una y la misma

cosa.³⁵ Las leyes adquieren un carácter sagrado que les otorga autoridad suprema, y los dioses se vuelven garantía de las relaciones jurídicas. Las faltas a la ley son tomadas entonces como impiedades, y el castigo, como impuesto por los dioses; mientras que la forma de cumplir con ellos es obedecer las leyes, y la piedad es una virtud pública.

La otra cara de esto puede verse en la solución final de "Antígona". El otorgar a las leyes un carácter divino puede encubrir el respaldo de decretos arbitrarios en la divinidad. De esa forma podría interpretarse el predominio de la ley humana en detrimento de la divina, personificado por Creonte. Conforme a ello, este personaje, como un tirano, identifica su voluntad con la ley. Mas desde la perspectiva opuesta su decreto no es completamente arbitrario, porque su finalidad es salvaguardar los intereses de la comunidad y reafirmar el deber de los ciudadanos frente a ella, deshonrando a quien la ha puesto en peligro.

La religiosidad de la tragedia consiste, en suma, en que incorpora antiguas concepciones griegas sobre la ley, la justicia, la venganza, el castigo, la culpa y el destino, determinadas siempre en función de la piedad o la impiedad. Si bien todas ellas han sido tratadas desde el punto de vista de la religión, por sí mismos estos temas pertenecen al terreno ético y político, y para profundizar en ellos se requiere abordarlos ahora dentro de este otro contexto.

II. EL CONTENIDO DE LA TRAGEDIA

II.1 EL CARACTER DE LA ETICIDAD

a) Aspectos social y político del pueblo griego reflejados en la tragedia

Conforme a la perspectiva de Hegel, la religión y el arte griegos revelan juntos la manera como el pueblo se concibe a sí mismo, es decir su autoconciencia; pero indirectamente reflejan también, como parte de aquélla, una visión de su entorno. Así, el arte guarda cierta relación con la realidad, no porque sea espejo inmediato de hechos históricos, sino porque contiene algunos de los rasgos de ese entorno. Aquí indagaremos qué circunstancias concretas, elevadas a la representación artística, considera Hegel que son parte esencial de la tragedia.

Con sus palabras, puede responderse brevemente así:

"El espíritu real que tiene en la religión del arte la conciencia de su esencia absoluta es el espíritu ético".³⁶

Dicho espíritu, tratado en el capítulo "La eticidad", es el espíritu del pueblo griego. Intentaremos esclarecer en qué consiste.

Por principio, entre las diversas manifestaciones artísticas griegas a las que nos hemos referido, la tragedia ocupa un lugar especial, pues esencialmente ella constituye el fondo de aquel capítulo y, por tanto, del espíritu griego. De ese modo puede interpretarse el hecho de que bajo el contenido de "La eticidad" subyazca, entremezclado con él, el análisis de

algunas tragedias como "Los siete contra Tebas", "Las coéforas", "Edipo rey", "Edipo en Colono", y especialmente "Las Eumérides" y "Antígona", pues la estructura que resulta de su análisis puede aplicarse igualmente a las demás tragedias griegas.

A partir de eso se puede decir que Hegel reconoce elementos de la tragedia en el contexto que corresponde a la religión del arte. Mas es necesario precisar los rasgos principales de la tragedia para luego corroborar si están presentes en la vida del espíritu griego.

La tragedia tiene dos aspectos fundamentales. Destaca, por un lado, la oposición de los personajes centrales. Este aspecto puede caracterizarse como la exposición de una contradicción inherente a los principios que determinan el actuar de aquéllos. Sin embargo, sólo valorando justamente a los personajes puede comprenderse la profundidad de los conflictos trágicos. Su verdadero valor puede sintetizarse en una frase: "La nación se concentra en ellos (en los personajes), se encarna en un individuo".³⁷ Su actuar no obedece, pues, a un capricho, sino que se cifra a leyes universales vigentes en el espíritu del pueblo. Así, el héroe trágico lleva sobre sí la carga de ser el modelo del destino del pueblo entero. Desde este punto de vista, los conflictos entre personajes representan conflictos esenciales del espíritu ético.

El otro aspecto de la tragedia, oculto tras el anterior, muestra por el contrario el equilibrio entre las partes en conflicto. La igualdad entre ambas, que aparece sólo hasta el final, impide a cada una vencer totalmente a la otra si no es a costa de destruirse a sí misma. Este principio se eleva sobre la parcialidad de los personajes que turba la armonía, y supone el acuerdo entre los fines que ellos persiguen, por encima de sus destinos. Ese, y no simplemente el choque de intereses particulares, es el fondo de la tragedia.

Profundizaremos más adelante en ambos aspectos y en la transición de uno a otro. Por ahora nos interesa establecer, a grandes rasgos, su relación con el contexto en que se origina la tragedia. Para ello, explicaremos por un lado el antagonismo, y por otro, el equilibrio, característicos de aquella sociedad.

La tragedia surge cuando la cultura griega alcanza su cima con la organización de la polis bajo un régimen democrático, cuyo prototipo es Atenas, y decae al mismo tiempo que ese régimen. La peculiaridad de la democracia en que se funda la ciudad griega consiste, según la concibe Hegel, en que la voluntad de los individuos no se contrapone a los intereses de la comunidad entera. Los miembros de ésta no habían alcanzado autonomía e independencia suficientes para apartarse de las decisiones comunes y de las costumbres. Si bien la democracia tenía por base una constitución determinada racionalmente -por lo que en cierta forma mostró a las comunidades griegas que podían modificar libremente su vida política y definirse a sí mismas dándose su propia legislación-, las leyes eran obedecidas más por hábito que por convicción. De ese modo la voluntad general e individual no diferían, y el interés público podía depender directamente de las decisiones de los ciudadanos.

En ese sentido, la obra de Solón guarda cierta analogía con la que atribuimos antes especialmente a los poetas entre los demás artistas,³⁸ pues modificando en parte y redactando antiguas leyes, como aquellos los mitos, él unificó y dio una determinación más precisa al espíritu de su pueblo. Con ello procuraba resolver los conflictos entre los grupos integrantes de la sociedad ateniense, cuyo origen se remonta hasta la formación del Estado. Las comunidades que habitaban el Atica dispersas en soberanías independientes tenían a tal grado cada una divinidades

particulares, templos y fiestas propios que no es posible hablar de una única religión griega originaria. Esta organización simple, basada en los vínculos de consanguinidad, en el poder de las familias y en los cultos locales, fue reemplazada por la unificación del pueblo. La importancia de este evento se reflejó en la consiguiente unificación de la religión.

Solón pretendía el equilibrio entre clases. Para ello dispuso la sustitución de las antiguas tribus por grupos de carácter estrictamente político como base de la representación política. Sin atender a su origen, los ciudadanos fueron clasificados según su caudal. Y en favor de la autonomía y la igualdad, las nuevas leyes otorgaron a todos los ciudadanos el derecho a participar en la asamblea popular, e intervenir así en los asuntos públicos. Pero, a cambio, se les exigió el máximo servicio o entrega al Estado. No obstante, esta nueva comunidad no logró eliminar el antagonismo entre las antiguas familias ricas y los demás ciudadanos. Pese a que el nuevo régimen conservó un aspecto aristocrático, el privilegio de los más "nobles" en el desempeño de los principales cargos políticos, la política democrática terminó con la preponderancia de tales familias. El antiguo antagonismo se convirtió en una extremada lucha entre partidos, entre demócratas y aristócratas o ricos, que fue el germen de la decadencia del espíritu griego.

Con todo, el propósito de conciliar las facciones se reflejó en la religión. Originalmente la nobleza y el pueblo veneraban divinidades diferentes. Aquella rendía culto a los olímpicos, mientras que en el pueblo estaba más arraigada la adoración de antiguas divinidades terrestres asociadas a la muerte y al resurgimiento cíclico de la vegetación. Más tarde, siguiendo a Solón, otros gobernantes intentaron fundir ambas corrientes religiosas obligando a los nobles a admitir al pueblo en sus

cultos y oficializando el culto popular de las fuerzas que animan la naturaleza.

Esta armonía fraguó en una forma artística: la tragedia; la cual, mediante su influjo sobre el público, contribuyó a la integración del pueblo en lo que se refiere a la aceptación y asimilación de ambos cultos en conjunto. De ese modo, la tragedia juega un papel importante dentro del equilibrio de las fuerzas contrapuestas de la sociedad.

b) El concepto de eticidad

El concepto de eticidad sintetiza el pensamiento de Hegel sobre el equilibrio y la democracia de la sociedad griega. Posee dos significados que entonces no estaban aún totalmente diferenciados: significa por un lado costumbre, y por otro ley. Esta rige y es vigente por mero hábito, pero la costumbre tiene un respaldo legal.

En tanto conjunto de costumbres, la eticidad mantiene un importante vínculo con la naturaleza, puesto que implica un modo de actuar no mediado por la reflexión, ni cuestionado aún a la luz del pensamiento, sino determinado por el carácter. Mas, si bien dentro de la eticidad se mantiene cierto lazo con la naturaleza, no hay una completa sujeción a ella, ya que es característica del espíritu la superación de lo natural y la elevación sobre la determinación inmediata. Los griegos han reflejado esa superación en el mito referido de la victoria de Zeus sobre los titanes. En general, estos dioses están ligados a la naturaleza, mientras que los olímpicos son dioses políticos. Como la organización política de una comunidad supone ya el alejamiento de la naturaleza, la acompaña necesariamente una nueva

concepción de la divinidad. No obstante, esta transición ocurre tan lentamente que da lugar a un periodo de coexistencia y oposición entre los nuevos y los antiguos dioses.

Paralela a esta transición y oposición es la que existe entre los dos tipos de derecho que encierra el concepto de eticidad, fundados, uno en la costumbre, y otro, en la ley. El proceso puede calificarse como una espiritualización paulatina de la naturaleza. Ella es superada cuando, como en el caso de la institución de la costumbre como ley, el hecho natural adquiere un sentido espiritual, pues entonces ya no se trata de la mera naturaleza, sino de un mundo propiamente configurado por el espíritu.

Por otra parte, lo ético se caracteriza también por ser inteligible, lo cual reitera el puesto central de Apolo dentro del panteón griego. Lo que aporta aquí ese elemento inteligible es la autonomía de la comunidad: el hecho de que ella no hubiera recibido la ley desde fuera, sino que respetara leyes que ella misma se había dado. Por eso puede hablarse de libertad dentro de la eticidad, más que de determinación natural.

También la costumbre, por su parte, se eleva hasta tomar un matiz racional o, al menos, de previa reflexión, cuando lo decretado por la ley se convierte en un hábito, es decir, cuando la virtud se vuelve costumbre. Así, la virtud constituye la base o el principio de la eticidad, pues aunque es costumbre implica autodeterminación.

Otro aspecto importante de la eticidad consiste en que el discernimiento mediante el juicio individual y la consiguiente convicción personal no existen todavía. No se ha desarrollado plenamente el libre albedrío -no ha nacido el "demonio socrático". Incluso, según Hegel, los individuos no tienen aún conciencia de la distinción entre el bien y el mal.³⁹ Por el contrario, la voluntad de los miembros de la comunidad era

completamente objetiva, porque las leyes eran su propio fuero interno y tenfan realidad como manifestación natural del mismo. Según lo expresa el siguiente epígrafe espartano dedicado a los soldados, lo supremo para los ciudadanos era vivir conforme a las leyes o morir por ellas:

"Amigo, díles a los lacedemonios que aquí
yacemos por obedecer sus leyes".⁴⁰

El bien de la patria era un deber absoluto para todos. Consistía, por un lado, en la responsabilidad de participar en la decisión de los asuntos públicos, y por otro, llegaba al punto de exigir el sacrificio de la vida por el Estado. Sólo porque todos los individuos participaban de este espíritu objetivo, gozaban de autoridad dentro del Estado y del derecho a deliberar sobre él.

Uno de los elementos principales a partir de los cuales Hegel se forma este panorama de la eticidad es la forma en que interpreta la costumbre griega de consultar el oráculo. Los griegos no han basado sus asuntos particulares en decisiones tomadas simplemente por sí mismos, sino que han recurrido al oráculo. Como la voluntad de los sujetos no era suficiente para la acción, los hombres no osaban tomar por sí la última resolución o extraer de sí mismos la determinación, y por eso indagaban la voluntad divina. Ninguna colonización, por ejemplo, comenta Burckhardt, se emprendió sin consultar como gufa a Apolo.⁴¹

Se divinizaban las costumbres y leyes del Estado de tal modo que, además de ser obedecidas, eran tan respetadas y veneradas como los dioses mismos. Sin embargo, de esa forma se perdió de vista que aquéllas eran obra humana. En esta transferencia de la obra de los hombres a los dioses está implícito el hecho de que la autoconciencia no se había desarrollado plenamente. Por eso el fundamento de la eticidad eran las creencias

religiosas, más que la razón. Se trata de una autoconciencia incompleta, pero no de una total ausencia de ella, porque tanto en la eticidad como en la religión griega el elemento humano era lo esencial, y honrando lo divino los hombres se veneraban también indirectamente a sí mismos.⁴²

La eticidad puede llamarse también "divinidad del pueblo", porque el espíritu divino no sólo está representado, sino que existe realmente en los individuos. Atenea es el espíritu real y concreto de los ciudadanos, ella es la propia Atenas.⁴³ En ese sentido, el pueblo ético podría considerarse como una obra de arte política o, usando los términos de la religión del arte, como una "obra de arte viva". Sin embargo, esta absoluta eticidad del pueblo esconde una severa ausencia de libertad personal, supone el aniquilamiento de todas las particularidades individuales, e incluso puede decirse que dentro de ella el individuo no existe como tal, sino que posee identidad únicamente como ciudadano del pueblo o como miembro de alguna familia. Sólo gracias a ello su voluntad se funde con la voluntad general; el Estado, la familia, la religión y el derecho constituyen para él lo esencial, pero él, a su vez, sólo en relación con ellos tiene valor.

La eticidad es para Hegel, de ese modo, una forma de organización armónica de la ciudad, pero presenta limitaciones u obstáculos que el espíritu debe superar. Como la virtud individual es el sostén de la comunidad, la eticidad depende en última instancia de lo singular, y la ruina o el beneficio de la ciudad descansan peligrosamente en sus manos. Las virtudes que conforman el mundo ético están presentes, según él mismo, de modo absoluto, pero sólo transitoriamente. Esta armonía es, pues, muy frágil, precisamente porque descansa en la virtud.

c) Oposición de las leyes éticas

Hegel interpreta la transición del derecho privado natural al derecho público legal como un conflicto entre dos tipos de ley contenidos, como vimos, en el concepto de eticidad. Una enlazada a las relaciones de familiaridad o consanguinidad y conservada por tradición, y la otra, respaldada por el Estado y casi siempre escrita.

El derecho familiar o natural que imperaba como un deber moral absoluto asentado sobre las relaciones de parentesco y las creencias religiosas fue reemplazado por el derecho público de un orden estatal nuevo. Para éste representaba un problema el que la ley antigua fuera aún venerada, porque el derecho reconocido con anterioridad como divino no podía ser simplemente abandonado, pero tampoco podían ambos coexistir pacíficamente.

Por un lado, este paso de un código moral interno a una ley positiva marca el comienzo de la disolución de la "divinidad del pueblo", pues los nuevos principios no provienen ya directamente del carácter de los ciudadanos, sino de un código externo de justicia deliberadamente establecido. Si antes las leyes eran obedecidas naturalmente y sin oposición, ahora son constrictivas, porque cumplir con los preceptos legales deja de ser un comportamiento inmediato e inconsciente. La voluntad subjetiva y la universal habían estado fundidas, pero ahora esta misma relación aparece como obligación, e incluso como sometimiento de la subjetividad, porque el individuo comienza a separarse del todo, es decir, porque comienza a existir propiamente la individualidad. Así, paulatinamente empieza a perderse el respaldo de la costumbre y, en consecuencia, la firmeza de la eticidad.

Pero, aunque esta transición lleva implícito el declinar del espíritu del pueblo, conduce a la vez a la cima del mismo. Su más alta meta, devenir consciente, coincide con el comienzo de su decadencia. La elevación del fundamento del derecho de la costumbre a la ley supone la intervención de la conciencia, ya que la institución de la ley es necesariamente una operación consciente; y el paso de la costumbre a la ley estatal es necesario para que un pueblo pueda llegar a ser consciente de sí.

La eticidad, en general, puede ser descrita como movimiento que tiende hacia la conciencia y hacia la superación de la mera existencia natural. Este recorrido es expuesto en el capítulo "La eticidad" de la Fenomenología del espíritu como la interacción de dos leyes, opuestas pero complementarias, que son caracterizadas según el grado en que participan de la actividad de la conciencia. Una es la ley humana, y otra, la divina. La ley divina no es un principio conocido explícitamente y aprobado mediante la reflexión, ni su contenido es completamente claro, sino que sólo es intuición. Por ello su atributo es la sombra, que simboliza la ausencia u oscuridad de la conciencia. Constituye una costumbre arraigada y no cuestionada todavía que, no obstante, por su carácter moral puede ser considerada como el germen de las leyes civiles posteriores. Su origen es desconocido, se ha olvidado o perdido en una época de la que no hay registro, y ese halo de misterio contribuye a que sea considerada divina. La ley humana o ley manifiesta, por el contrario, dado que recibe ese nombre por haber sido creada por los hombres, tiene un origen conocido, y el hecho de que se erija es algo completamente deliberado.

Por principio, las dos leyes éticas se contraponen, pero dependen mutuamente entre sí. Un aspecto importante de esta dependencia es que poseen características comunes, de tal modo que ninguna puede combatir a

fondo un aspecto aislado de su contraria porque, en alguna medida, lo lleva también en sí. Así, a pesar de que Hegel reserva para una sola el nombre de divina, ambas se adjudican un carácter divino. Una, porque el Estado o la ciudad absorbió a la religión volviéndola oficial y, sintiéndose amparado por la divinidad, asignó a su constitución un carácter sagrado. Y la otra, porque en su origen la religión y el derecho estaban fundidos, y ella, apoyada firmemente en el respeto a la más antigua tradición, no sólo era sagrada sino además inviolable.

Del mismo modo, aunque en distintas proporciones, comparten un carácter universal, pues, de hecho, sin algún grado de universalidad no tendrían sentido ninguna ley. Lo que caracteriza cada una de estas leyes no es tanto un contenido determinado que se refiera a casos o hechos concretos, como el ámbito al que se aplican. Ninguna se refiere a lo singular o particular en sí, al individuo aislado. Hegel sólo atribuye a una, a la divina, lo singular como contenido, en tanto lo eleva a lo universal. La esfera dentro de la cual ella tiene validez se restringe a la familia, pero ésta es comprendida aquí como una totalidad y un primer paso hacia la universalidad, que permanece aún enmarcada dentro de lo singular. En el caso de la ley humana, por su parte, la universalidad que le corresponde es más amplia, puesto que abarcaba a todos los ciudadanos por igual.

En términos abstractos, el tema fundamental es la oposición de lo universal y lo singular, mas el trasfondo concreto de esta oposición lo constituye la tensión entre familia y Estado. El choque entre éstos se presenta aquí bajo los rasgos de la tragedia. Cuando la nueva ley, que establece un vínculo más fuerte que el de la sangre, se ha vuelto vigente, el individuo se escinde entre su entrega al Estado y su fidelidad al círculo familiar. Y lo trágico reside en que, ante un mismo caso, cada ley

exige cumplimiento absoluto, pero sus perspectivas son opuestas y no es posible conciliarlas.

Ejemplifican lo anterior los casos de Antígona ante la muerte de su hermano, de Orestes ante la de su padre, y de Agamenón ante el sacrificio de su hija. En los términos que antes usamos, estos personajes se escinden entre su obediencia al Estado y su respeto a los vínculos familiares protegidos por la religión. Frente a este dilema no hay realmente alternativa, pues ambas leyes poseen igual valor. No es posible acatar las dos a la vez, y la parcialidad está condenada a fracasar.

Un enfrentamiento como el anterior es el punto culminante del conflicto entre las leyes éticas, pero para comprenderlo con mayor profundidad es necesario explicar gradualmente su desarrollo desde su interacción y complementariedad dentro de una relación armónica hasta su irresoluble contraposición.

d) Interacción de las leyes éticas y desarrollo del conflicto entre ellas

Entre aquellas dos leyes éticas existe un puente o una conexión, por la que se pasa de una manera natural de una a otra. El tránsito de la ley divina a la humana se lleva a cabo por medio de la ampliación y multiplicación de las familias, que hace posible la formación de un Estado o una comunidad. E inversamente, la existencia de la comunidad presupone y abarca dentro de sí la unión de grupos menores, como las familias.

Sin embargo, puesto que estos grupos menores tienen dentro de sus fines intereses particulares, como por ejemplo la adquisición de riquezas y propiedades, fomentan la disociación de la comunidad y la ponen en peligro.

Si se tiene presente aquello en que tal tendencia desemboca si el Estado mismo no pone freno, es decir, una guerra civil, se hace patente que el mismo elemento en que tiene su sustento puede trocarse en su enemigo interno. La guerra con otras comunidades, en cambio, es la principal arma contra esta tendencia.

Pese a que la guerra es algo negativo, en el sentido de que obliga al ciudadano a arriesgar o incluso a sacrificar su vida, contribuye a conservar la cohesión. Cumple dentro de la eticidad una función importante porque, enfrentando al peligro a los ciudadanos, mantiene presente que el Estado es la única garantía de su existencia, pues fuera de él la vida era casi imposible -como lo hace patente el hecho de que el destierro fuera una pena equivalente a la muerte. Así, por encima de los fines particulares, la guerra reitera la importancia de la conservación de la comunidad y de su libertad.

Por otra parte, en el interior de la familia tiene lugar la misma pugna que exteriormente se da entre ella y la comunidad. Esto se debe, según lo explica Hegel, a que "cada uno de los modos contrapuestos de existir de la sustancia ética la contiene totalmente y contiene todos los momentos de su contenido".⁴⁴ Se debe pues, en este caso, a que la ley divina contiene en sí a la humana. Los miembros de la familia se encuentran obligados por leyes éticas distintas según una determinación natural, su sexo. El hombre por la ley humana, es decir, por el deber de salvaguardar a la comunidad entera; y la mujer, por la ley divina, es decir, por la necesidad de mantener vivo el respeto a los antepasados y al linaje, y de enfocar su existencia y su actividad a la familia misma.

A pesar de esta escisión, la ley divina y la familia brindan a la ley humana y a la comunidad la simiente que las hace posibles, pues en su seno

nace el hijo que devendrá ciudadano y guerrero. Y viceversa, él mismo convertido en tal obtendrá de la ley humana el derecho a fundar una nueva familia. De ese modo la relación entre hombre y mujer hace posible el movimiento de las leyes, o mejor, la vida de la sustancia ética, es decir, de la comunidad y de la familia.

No obstante, para ser verdaderamente ética, tal relación requiere no estar fundada sólo en el afecto. Al respecto es digna de mención la expresión que Sófocles da a Antígona para justificar su "delito":

"Pues ni aunque se hubiera tratado de unos hijos nacidos de mí, ni de un marido, que, muertos, se estuvieran descomponiendo, jamás habría arrostrado esta prueba llevando la contra a mis conciudadanos ...

Simplemente porque marido, muerto uno, otro habría, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido al primero. Pero, ocultos en el Hades madre y padre, no hay hermano alguno que pueda retoñar jamás".⁴⁵

Más ni siquiera una relación ética tan pura como la de Antígona hacia Polinice llega a ser plenamente espiritual, porque las relaciones entre familiares y su mutuo reconocimiento son "apenas un esbozo de una verdadera relación espiritual".⁴⁶ Así lo considera Hegel debido a que la mezcla de elementos naturales y espirituales propia de lo ético "mancha" aquella pretendida "pureza". Tal consideración se comprende aún mejor si se recuerda que, para él, el reconocimiento cabalmente humano y espiritual sólo se gana tras entablar una lucha a muerte. No se trata de explicar aquí la pugna entre autoconciencias opuestas para conseguirlo;⁴⁷ pero esta simple alusión basta para hacer palidecer el reconocimiento fraternal frente al reconocimiento entre combatientes para los que la muerte es su mediador.

Es cierto que también Antígona arriesga su vida y obtiene el

reconocimiento de sus conciudadanos, pero por su determinación femenina no le corresponde ese papel. En contraste, consciente de ello, su hermana no transgrede su límite, pero tampoco cumple estrictamente su deber y no es, por tanto, un personaje trágico.

Esta ausencia de reconocimiento que determina lo femenino es propia de la obscuridad que envuelve a la ley divina en general. Por eso tampoco el hombre goza de verdadero reconocimiento dentro de ella, sino que lo obtiene sólo al trascender esta esfera, pues su sitio es más bien la ciudad como totalidad. Por otro lado, precisamente debido a que el hombre pertenece tanto al ámbito de la familia como al de la ciudad, mientras la mujer sólo a aquel, en la relación fraternal entre hombres subyace un conflicto cuyo prototipo vemos en "Los siete contra Tebas". El duelo a muerte entre Eteocles y Polinice simboliza la exacerbación del antagonismo entre las leyes éticas, indisolublemente unidas, y su mutua destrucción. Este enfrentamiento es perfectamente trágico porque, aunque hermanos, ellos pertenecen a comunidades distintas, y están obligados simultáneamente por el deber frente al Estado, a luchar entre sí como guerreros de ciudades enemigas, y por los lazos de parentesco, a no derramar "su propia sangre".

Por otra parte, el tránsito de las leyes entre sí puede explicarse también en función de la adquisición de la conciencia. La ley humana, cuyo símbolo es la luz, es decir la conciencia, conduce al individuo desde ésta hacia la sombra, o sea, hasta la muerte, la anulación de la individualidad o el "nublamiento" de la conciencia, como acontece, por ejemplo, al Edipo de Sófocles y al Ayax de Esquilo. Y por otra parte, inversamente, la ley divina determinada como inconsciente, subterránea y esencialmente femenina, desde su profundidad "da a luz" al individuo, en el sentido de que lo eleva desde la obscuridad hasta el reconocimiento y la autoconciencia, como es el caso de la madre de Penteo al final de "Las bacantes".

Por último, otro ejemplo importante del conflicto en que desemboca la relación entre leyes es el desenlace de "Las Euménides". Agamenón ha sido asesinado por su esposa, y ante ello, Orestes se revuelve entre vengar la muerte de su padre y respetar la vida de su madre. El conflicto aparece como si en una balanza se sopesaran, por un lado, el valor del vínculo matrimonial y, por otro, el de la maternidad. Esta última es una relación natural, mientras aquella la establecen los hombres y la respalda el Estado. Cada una tira del personaje hacia extremos opuestos hasta que, finalmente, vence la más espiritual de las dos, el lazo conyugal y patriarcal. No hay aquí, como en muchas otras tragedias, una mutua anulación de los principios en pugna. Pese a que uno de los extremos se sobrepone al otro, no lo elimina sino que lo conserva -como es conforme a la lógica del desarrollo en la Fenomenología del espíritu-, estableciendo una jerarquía dentro del equilibrio entre leyes, y entre la conveniencia individual y la conveniencia de la comunidad.

Hasta aquí hemos descrito el escenario en que tiene lugar la tragedia, pero aún no la acción trágica misma. Hemos analizado los elementos de la armonía entre las leyes, lo mismo que el choque irresoluble al que están expuestas. Ahora está claro que aquella armonía es más bien un equilibrio dentro de la desigualdad y, por tanto, algo en movimiento e inestable. Lo que analizaremos a continuación es precisamente la fragilidad de este equilibrio, el paso de la quietud o serenidad a la acción.

II.2 LA ACCION TRAGICA

La quietud de la eticidad es muy frágil, porque el apego de los ciudadanos a las leyes y costumbres también lo es. La separación de la voluntad particular con respecto a la colectividad y el surgimiento de la autoconciencia fueron sus principales enemigos. Para Hegel, el paso de la estabilidad a la decadencia se lleva a cabo precisamente mediante la acción trágica. Es calificada de esa manera por ser el obrar de individuos que, si bien actúan libremente, no lo hacen guiados por sus propios intereses, sino guardando las normas del Estado o de la familia, pese a lo cual, sin quererlo, atentan contra ellos.

De manera similar, los personajes trágicos tampoco minan el orden preestablecido, ni violan las leyes intencionalmente; por el contrario, parten del reconocimiento y la aceptación de principios universales y del propósito de defenderlos, como Orestes, que exclama:

"Mientras dueño de mis actos
yo soy, quiero proclamar (...)
que no sin ley a mi madre
asesiné..."⁴⁸

Pese a ello, su actitud conduce a un resultado negativo. Aunque parezca paradójico, lo que rompe la estabilidad es precisamente la identificación inmediata de los individuos con la ley, pues por irreflexiva no les permite notar su parcialidad y cuestionarla. Por ello, la acción que se cifie a la ley es presentada aquí como la causa de la caída de la sociedad antigua.

a) Fusión del individuo con el Estado, e inexistencia de verdadera individualidad

"El pueblo que en el culto de la religión del arte se aproxima a su dios -dice Hegel- es el pueblo ético que sabe a su Estado y a los actos de éste como la voluntad y el cumplimiento de sí mismo. Este espíritu, enfrentándose al pueblo autoconsciente, no es la esencia luminosa (es decir, la esencia de los pueblos orientales, como el persa, en los cuales todos los hombres eran súbditos de uno solo), ...que no contiene en sí la certeza de los singulares, sino que es más bien solamente su esencia universal y la potencia dominadora en la que aquéllos desaparecen".⁴⁹

En la eticidad se hace patente la conciencia plena del pueblo griego como tal. Bien pueden ser el respaldo de esta consideración de Hegel las siguientes palabras de Heródoto, que claramente reconoce:

"... el parentesco de todos los griegos, que tienen la misma sangre, la misma lengua, comunes los templos de los dioses, los sacrificios y las costumbres, ..."50

No obstante, dentro de esta nítida conciencia como pueblo, la conciencia individual no es aún más que una vaga intuición. Se encuentra fundida con la conciencia general, de manera que el individuo, como autoconciencia independiente del todo, no existe todavía. Este hecho es el sustrato de lo que Hegel califica como ausencia de particularidad, e implica la más alta objetividad del sujeto.

En el plano de la representación, esta carencia se refleja en la escasez de rasgos particulares que caracteriza a las esculturas de los

dioses, y, dentro de la tragedia, en la fusión de múltiples conciencias en una sola general y la ausencia de la particularidad, propias del coro, y en la falta de discernimiento y autonomía de los personajes principales. Guarda con ello un paralelo la forma en que Hegel mismo concibe la relación entre los ciudadanos griegos y el Estado, porque bajo esta peculiaridad del coro y de los personajes trágicos puede entreverse una completa incorporación o subordinación del individuo al Estado.

De hecho, la ciudad gozaba de un poder absoluto frente a sus miembros como individuos aislados, ejercía el dominio sobre ellos, regía sus vidas y podía incluso disponer de ellas y decidir respecto a sus bienes. No obstante, este dominio no era necesariamente algo hostil; por el contrario, inicialmente no se oponía a la voluntad de los ciudadanos, porque la voluntad general e individual estaban íntimamente ligadas. El Estado griego suponía la integración plena del singular a la colectividad. Dicho en una frase, según Hegel, "reinaba el hábito de vivir para la patria sin más reflexión".⁵¹

Esparta ejemplifica la cima de esta tendencia, porque logra imponer a los ciudadanos la uniformidad de costumbres y la anulación casi completa de la vida privada, encauzando su interés casi exclusivamente al ámbito de lo público, como lo resalta Plutarco al afirmar sobre los lacedemonios que todos sabían bien que no se pertenecían a sí mismos, sino a la patria.⁵²

Otro aspecto de la relación entre individuo y Estado griego consiste en que, frente a él, en tanto singulares, aquéllos son solamente algo accidental. Aludiendo a una antigua concepción religiosa del hombre, muy arraigada entre los griegos, que enfatiza su cualidad de mortal y efímero y lo apoda "ser de un día", Hegel dice que los hombres "son la nada".⁵³ Al igual que la fugacidad de la vida humana contrasta con la

inmortalidad divina, ante el Estado los ciudadanos son simples momentos, mientras él reviste una forma duradera y trascendente.

En eso se apoya la exigencia a los individuos de su entrega absoluta a "la patria" o al Estado; la justificación consiste en que a él deben, como benefactor, todo lo que son y la garantía de su existencia. Así puede interpretarse el siguiente discurso de Eteocles en "Los siete contra Tebas", que se refiere a la "madre tierra" en tanto patria:

"Y ahora debéis vosotros (...)

prestar concurso al estado
y a las aras de los dioses
de esta tierra, porque nunca
sean sus honras borradas;
y a los hijos, y a la tierra,
nuestra madre y queridísima
nodriza. Pues ella, al fin,
cuando, de niños, reptabais
por su benévolo suelo,
tomó sobre sí el trabajo
de dar a todos crianza,
y os ha ofrecido el sustento
para que fuerais, un día,
unos ciudadanos que
saben portar sus escudos,
fieles a su obligación".⁵⁴

Mas, aun si no siempre era posible para el Estado sobreponerse a los particulares en términos amistosos, ejercía de todos modos su dominio. Eso fomentaba el interés de los miembros de la comunidad por tomar parte en los

cargos públicos y en las decisiones comunes, pues era preferible incidir en éstas que acatarlas sin participar. Tal actitud hacía posible y caracterizaba a la democracia griega. Por un lado la posibilidad de intervenir abarcaba por igual a todos los ciudadanos, pero, por otro, muchas veces era algo forzoso.

Respecto al afán por tomar parte en las resoluciones comunitarias, Tucídides denuncia como rasgo de la decadencia el hecho de que todos consideraran que los asuntos públicos se desenvolvían mal si ellos mismos no intervenían.⁵⁵ Ello muestra cómo este régimen, que tenía como punto de partida la subordinación del individuo al Estado, terminó favoreciendo también, contrariamente, el desarrollo de la individualidad, como es notorio en el caso extremo de las tiranías, o como lo representa el mito de Edipo, quien comienza sobresaliendo por su máximo servicio al Estado pero termina destacándose como verdadero individuo al descubrir su identidad.

Sin embargo, mientras el desarrollo de la individualidad no era más que un "germen" en esa sociedad, el Estado era lo sustancial. Lo universal y lo singular no se oponían todavía, puesto que la singularidad no era aún negativa. Es decir, la voluntad individual y la general eran acordes o formaban una unidad, porque los miembros de la comunidad no anteponían sus intereses particulares a los de la ciudad entera.

En ese sentido, la libertad del individuo no fue realmente conocida por los griegos. No obstante, no podía ser ésa su forma de concebir la libertad si, como ellos mismos se enorgullecían de ello, eran un pueblo libre. Para comprender la libertad griega es necesario explicarla en concordancia con la imposibilidad de desligarse de la polis. Sin salir de las disposiciones legales o del orden del Estado, la libertad consistía en poder participar. Su concepto de libertad puede identificarse con el de autodeterminación: eran libres porque obedecían leyes que ellos mismos se habían dado.

Así, antes de que el individuo se escindiera de la totalidad, haciendo surgir su autoconciencia propia o su "sí mismo", la libertad no hacía peligrar el derecho. Por el contrario, como el principio de la acción no era la voluntad individual por sí misma, según lo vimos al referirnos a la práctica de consultar el oráculo, sino que los fines del individuo eran universales, la libertad no era libre arbitrio sino expresión de la armonía entre el individuo y su ciudad, de modo que el alma de los miembros de la comunidad era una sola.

Por otra parte, el que dicha relación entre el Estado y los ciudadanos sea interpretada por Hegel como armónica no elimina el carácter de imposición o incluso de violencia que recae sobre el individuo, sino que permite ver su fondo trágico. El desarrollo de la subordinación del individuo al Estado desemboca en la exigencia de sacrificarse en favor de la totalidad, cuya más alta expresión es el héroe, e implica tal sometimiento de la particularidad individual que ésta acaba por parecer inexistente. Y a tal grado llega aquella inexistencia que, al margen del reconocimiento como ciudadano, el individuo no goza de ninguna otra honra que la que se le otorga en los ritos fúnebres; es decir, no es reconocido sino ya muerto. Ese es el sentido de la siguiente frase:

"Por ser real y sustancial sólo como ciudadano, el singular en tanto no es ciudadano y pertenece a la familia, es solamente la sombra irreal que se borra".⁵⁶

6

b) **Carácter del coro**

El coro representa, según dijimos, la fusión de las conciencias en una

conciencia única. En él confluye lo que la tragedia retoma de "la obra de arte animada", y del himno en especial, pues éste se caracteriza también por unificar las conciencias.⁵⁷ Aunque sus miembros son varios se mantienen unánimes, no poseen más que una sola autoconciencia general, una autoconciencia como pueblo en la que no valen por sí mismos sino solamente como grupo. Así, el coro refleja una uniformidad análoga de las costumbres del pueblo griego.

Otro rasgo esencial del coro es su pasividad. La idea central de este capítulo, a saber, que la acción es causa de la decadencia de la eticidad, hace destacar la prudencia y piedad del coro. En contraste con los héroes que impetuosamente ejecutan la acción, él se limita a contemplarla. Sin embargo, no es simplemente un testigo, pues aunque no interviene directamente no es indiferente a las leyes éticas ni ante el destino de los héroes que las realizan, sino que, dentro de su pasividad, participa expresando su juicio, invocando a los dioses, mostrando su temor y compartiendo el sufrimiento que presencia. Mas hay que distinguir su peculiar pasividad del "pathos" de los héroes. Si bien ambos sufren o padecen por los acontecimientos, hay que entender la pasividad del coro más bien como inactividad e impotencia, mientras que la de los héroes consiste en soportar la acción que llevan a cabo viviéndola o experimentándola efectivamente como destino.

Para entender mejor este carácter pasivo del coro, puede recordarse una idea antes expuesta, según la cual de la falta de autoconciencia y de individualidad se desprende necesariamente la ausencia del principio de la acción.⁵⁸ Aunque esta impotencia podría parecer algo negativo comparada con el ímpetu de los personajes, contiene en realidad la sabiduría del coro. El es más sabio o alcanza a ver más lejos que los mismos héroes

porque, al contemplar los acontecimientos, unas veces presente y otras reconoce con horror la oculta "hybris" u osadía de aquellos, y es capaz de distinguir, al mismo tiempo, su justa intención y de permanecer imparcial frente a la lucha. Así, por su prudencia y equidad ante lo divino, que consiste en ser consciente de la unidad de las potencias éticas, y en oposición a la impiedad de los personajes, a su parcialidad o "ceguera", el coro representa la más elevada piedad. Su sabiduría consiste, en suma, en no actuar, pues, como más adelante se verá, la ruina de los héroes está precisamente en su acción.

Por otra parte, contribuye a su sabiduría el hecho de que se sitúa fuera de la acción, pudiendo así contemplarla en su totalidad y juzgarla. En ello el coro se asemeja al espectador y le sirve de guía al presenciar el cumplimiento del destino, comunicándole su piedad y su seguridad. Por esta cualidad lo califica Hegel como un "asilo contra la tormenta".⁵⁹

Finalmente, porque su carácter es totalmente opuesto al de los héroes y es como una ancia que contrarresta la energía de sus pasiones, el coro es el fondo propicio que los hace destacar. Veamos ahora en qué consiste, entonces, el carácter de estos personajes.

c) El personaje trágico

Nos referimos antes a que hay también una huella de aquella "inexistencia de la individualidad" en los personajes trágicos. Pese a que, a diferencia del coro, ellos tienen un carácter particular, están exentos de los accidentes precisos por los que se distingue cada individuo. Ellos son, usando la expresión de Hegel, "individuos universales". La máscara,

propia de la representación trágica, simboliza esto porque oculta los rasgos del actor. Gracias a ella los personajes trágicos no son sólo hombres representados, sino héroes.

Lo determinante del carácter de estos últimos es que se identifican por completo con el fin que persiguen, al grado de que podrían incluso ser considerados como una personificación o individualización del mismo. Por ello están libres de contradicción interna y de indecisión. Pero lo esencial es que aquel fin no es puesto por ellos mismos, sino que constituye un principio moral, de modo que sus actos se encuentran plenamente justificados. Los principios o leyes morales que rigen su carácter son lo sustancial. Por eso, el interés de la acción trágica no reside sólo en el destino de los personajes, sino en que el combate entre ellos esconde el antagonismo entre las potencias morales que ellos personifican.

La actitud del héroe se manifiesta ante una situación extrema en que pone en juego su existencia, ante una disyuntiva que él capta simplemente como cumplir con su deber o no hacerlo, sin comprender cabalmente el fondo del dilema. Así, su resolución y, en consecuencia, sus actos se desprenden de una apreciación unilateral. Los personajes, ciñéndose a un principio o ley, creen obrar de un modo universal, pero en lugar de ello contribuyen al surgimiento o a la afirmación de la individualidad, porque al actuar se apartan de la actitud general, que el coro representa, y parecen independientes. La adversidad que les sobreviene puede tomarse, entonces, como consecuencia de su propia acción. Sin embargo, aunque su caída es individual, la armonía del mundo ético no queda intacta, porque ellos son, según dijimos, el modelo del destino de todo su pueblo.

Para restaurar el equilibrio sería necesario que aquella

unilateralidad desapareciera. Pero el héroe confía demasiado en su poder y en lo que sabe como para renunciar a la acción. La solución implicaría la eliminación del aspecto inflexible de su carácter, pero como su pasión forma una unidad con su vida misma, sólo puede ser eliminado junto con ella, es decir, sacrificando al personaje, o bien mediante el infortunio, porque el dolor lo obliga a aceptar aquello a que se oponía. En síntesis, la actitud heroica puede calificarse como "hybris". El capítulo próximo está dedicado a esclarecer este concepto.

d) Los conceptos de "hybris" y de "metron"

En torno a los conceptos de "hybris" y de "metron" puede formularse una antigua concepción griega sobre el actuar humano, cuyo planteamiento central es la imposibilidad humana de equipararse con la divinidad o la necesidad de que el hombre guarde ciertos límites morales al actuar. Trataremos aquí de comprender el papel de estas ideas dentro de la tragedia.

"Metron" podría traducirse simplemente como medida, pero está relacionado también con otros conceptos como los de moderación, prudencia y proporción. Su oponente es precisamente la "hybris", que, por su parte, significa: exceso, orgullo, insolencia, desenfreno, presunción, arrogancia e, incluso, crimen.

Hay dos figuras divinas cercanamente relacionadas, respectivamente, con estos conceptos. Una de ellas, vinculada más estrechamente con el concepto de "metron", es Apolo, pues podría decirse que personifica la "medida", porque representa la prudencia y la belleza armónica en contra del

desenfreno, las pretensiones de grandeza y el orgullo, y purifica de crímenes impíos.

La otra, por su parte, más estrechamente relacionada con la "hybris", es la Némesis: castigo divino o justicia no administrada por los hombres, que rebaja lo que se excede obligándolo a retornar violentamente a su sitio. Ambas están emparentadas porque coinciden en procurar remedio al exceso. Aquélla como un dique que impide franquear los límites, y ésta en tanto pretende enderezar de nuevo lo que ha desbordado su cauce.

Tal tendencia a poner límites al obrar humano es como una preparación para la formulación racional de las leyes. Sin embargo, ninguno de ambos conceptos aplicados a la conducta humana es completamente claro, y su imprecisión da lugar a interpretaciones antagónicas. El concepto de medida, por ejemplo, podría entenderse como moderación y como prohibición de sobresalir en cualquier aspecto. Esto origina la rivalidad entre la idea de limitación del hombre frente a dios y la moral heroica, pues, como mencionamos, la actitud del héroe es esencialmente excepcional y "demesurada".

Referirnos a estos conceptos tiene cabida dentro del análisis de la tragedia, porque su tema central puede definirse como la violación del límite por la pretensión humana, y el retorno forzoso al orden roto. Ese retorno equivale al cumplimiento de la justicia, identificada por un lado con la medida o moderación y, por otro, con una potencia sobrehumana: la Némesis. Ambas tienden a lo racional, pero, aunque ninguna alcanza esa meta, aquélla, como restricción consciente, se acerca más, mientras que ésta permanece lejos porque contiene cierta ausencia de discernimiento, por lo que antes fue calificada como "ciega".⁶⁰

Pese a ello, la Némesis no es pura arbitrariedad, ni un mero azar sin

pensamiento. Es la justicia entendida como venganza y respaldada por la idea de que la igualdad o el equilibrio han de restablecerse mediante la reversión del daño. Así lo expresa el coro de "Las cóforas":

"Exigiendo su deuda,
tal es lo que pregona la justicia:
-por un golpe de muerte,
golpe también de muerte;
contra acto criminal, el escarmiento.-
Tal proclama un refrán tres veces viejo".⁶¹

El destino se hace cargo del agravio procurando la venganza y el castigo a través de algún familiar de la víctima:

"La venda que ha de ser
remedio de esta herida
reside en esta casa: no la pueden
poner manos ajenas,
ha de ser ella misma
por medio de sangrienta y cruda lucha.
!Este es el himno de los dioses que
bajo tierra habitan!".⁶²

Pero éste es "un castigo tan justo como horrendo";⁶³ una justicia "inhumana", no sólo en el sentido de que no es aplicada por los hombres, sino también en el sentido de que la cólera divina es terrible y cruel. Por eso clama Píladés, también en "Las cóforas":

"Mejor tener enfrente a todo el mundo que a los dioses, cree".⁶⁴

O bien, como en "Las Eumónides", la venganza que pertenece al ámbito del honor es asumida por el Estado, y en lugar del particular que ha sido objeto de lesión interviene la "universalidad abstracta pero real del

derecho".⁶⁵ El protector de este último tipo de justicia en la que, en cambio, intervienen los hombres, es Zeus. Esta concepción se aparta de la concepción anterior en que aquí el contenido, lo divinizado, es precisamente lo humano. Sin embargo, en tanto aquel dios la preside revela, de todos modos, la necesidad de recurrir todavía a una justificación externa y de sustentar el derecho humano en algo "extrahumano".

e) Relación entre el obrar y el destino.

"La acción es la herida abierta en la tierra quieta, la fosa que, animada por la sangre, evoca los espíritus desaparecidos, los cuales, sedientos de vida, la logran en el obrar de la autoconciencia".⁶⁶

En esta breve cita se concentra la forma en que concibe Hegel la acción trágica. Por principio, la presenta como aquello que acaba con la quietud o la estabilidad que, según vimos, constituye la base de la eticidad. La hace aparecer como un crimen seguido por la necesidad de la venganza. El cumplimiento de la justicia, concebida según el concepto de "metron" que acabamos de exponer, o como Némesis, "persigue al héroe" porque sus actos encierran siempre la violación de alguna ley.

Pero choca con la consideración del héroe como criminal el hecho de que la acción sea presentada, al mismo tiempo, como realización de un aspecto esencial de la eticidad, también tratado antes: el deber en torno al vínculo entre consanguíneos. La acción trágica representa, pues, el acatamiento puntual de una una obligación animado por la piedad. Esta doble perspectiva abre una pregunta: ¿Cómo puede el obrar del héroe, apegado a la ley, atentar contra los cimientos de la eticidad?.

Contiene especial interés para determinarlo esclarecer la relación entre la acción trágica y su agente. Por un lado, el héroe emprende voluntariamente la acción, pero, por otro, él mismo es el principal "blanco" u objeto de aquélla, es decir, sobre él principalmente recaen las consecuencias, por lo que al mismo tiempo que es agente, padece su propia acción. Debido a ello sus actos le parecen más bien algo predeterminado. El concepto de "pathos" es, de ese modo, inherente a la acción trágica. El actuar entraña cierta pasividad porque es al mismo tiempo algo acontecido y una acción. El funesto destino de Antígona, por ejemplo, lo mismo que el de sus hermanos, puede interpretarse como eco del destino de Edipo, o como resultado de su propio carácter. Así lo canta el coro de Antígona:

"Observo que las penalidades de la casa de Lábdaco
 y sus descendientes, ahora en trance de extinción, están recayendo
 desde la fundación de la casa, penalidades sobre penalidades,
 y no consigue librar de ellas a una generación la siguiente generación,
 sino que, al contrario,
 hay algún dios que los está arruinando,
 y estas penalidades no tienen solución.
 Digo esto porque justo lo último de la raíz
 de esta familia, ¡un sol para la casa de Edipo!,
 ahora lo va a segar también
 el funesto carcoma de los dioses infernales,
 unido a la falta de tacto de que ella hizo gala en sus palabras,
 y al furor de sus sentimientos."⁶⁷

Retomando el desarrollo de "La religión del arte" antes descrito, dentro la epopeya existe cierta confusión respecto a quién es el verdadero responsable de la acción, si el hombre o los dioses. Sobre esto afirma Hegel lo siguiente:

"La relación de los lados (es decir, el lado universal, que corresponde a los dioses, y el singular, que corresponde a los hombres) es una mezcla que divide de modo inconsecuente la unidad del obrar y envía superfluaemente la acción de un lado para otro".⁶⁸

La tragedia no resuelve aún por completo esta ambigüedad, pero se encuentra por delante de la épica en el reconocimiento de la responsabilidad humana. En el capítulo próximo profundizaremos en este problema; por ahora baste decir que la violación de la ley por parte de los personajes no es intencional. La causa de la "caída" del héroe ha de atribuirse más bien a un error o a la limitación del saber humano, pues son el desconocimiento o el olvido quienes lo ciegan y lo pierden definitivamente. Antes de ser la acción realizada, ésta sólo aparece ante la conciencia del agente como la vía necesaria para cumplir con el deber, pero una vez ejecutada sale a la luz la diferencia entre lo pensado y lo hecho, y la contradicción entre ambos.

Debido a que el que obra no sabe cabalmente lo que hace, su propia obra aparece ante él como un destino aciago que le sobreviene. Lo realizado le parece ajeno, pero de este choque surgirá más tarde el reconocimiento de la obra como algo propio, aunque llevado a cabo inconscientemente. El resultado no es, pues, solamente negativo; aquel elemento imprevisto trae consigo también un aspecto positivo: la superación de la inmediatez y el despertar de la conciencia. Parece paradójico, pero la misma necesidad que niega o suprime al individuo, en este caso al héroe, hará emerger por medio de la acción su "sí mismo". La acción descubre la validez desconocida de la ley infringida, disolviendo la parcialidad del carácter, y desenboca en el reconocimiento de lo limitado del saber humano. De ese modo, paulatinamente el hombre va siendo consciente de su acción y de su responsabilidad. Pero,

finalmente, la adquisición de la autoconciencia opondrá al individuo a su destino, haciéndole ver su engaño y lo inmerecido de su padecer.

Aunque en ese sentido la tragedia adelanta a la épica en la tendencia hacia el reconocimiento de la responsabilidad humana, tampoco ella alcanza esta meta, pues tras la concepción de la acción como padecimiento se oculta la atribución de las obras humanas a la divinidad; mientras que la verdadera conciencia de la responsabilidad de la acción conduce al pleno reconocimiento de la participación humana en los acontecimientos, y a la concepción del mundo como algo, más que natural o divino, creado por los hombres.

II.3 SOBRE LA CULPA Y INOCENCIA DE LOS PERSONAJES TRAGICOS

a) El problema de lo sabido y lo ignorado al momento de actuar

Según hemos visto, los oráculos eran parte fundamental de la eticidad, puesto que los hombres no osaban decidir por sí mismos sus principales empresas, sino consultándolos. Como se refleja en los dioses, la decisión subjetiva no estaba aún justificada. Se pensaba que, al igual que los hombres no decidían aún completamente por sí todos sus asuntos, las resoluciones divinas no eran absolutamente autónomas o independientes, sino que el destino se alzaba por encima de ellas. Sin embargo, la creencia en el destino, unida a la práctica del oráculo, revela como supuesto la creencia, a su vez, en la existencia de leyes divinas constantes y de un orden predeterminado, sin los cuales la profecía y la predicción resultarían imposibles.

El oráculo comenzó siendo una interpretación de sucesos naturales. Observándolos, los hombres buscaron su significado. No obstante, el mero hecho de tomar lo natural como signo añadía ya un elemento espiritual, pues sin el hombre aquellos sucesos no tenían en absoluto ningún significado, sino que él mismo lo determinaba. Pese a que se pretendía consultar a los dioses, más que obtener una respuesta divina, era el hombre quien se respondía a sí mismo, aunque inspirado por ellos. Pero los mismos griegos ignoraban este hecho, y, bajo la perspectiva de Hegel, lo divino consistía solamente en la voluntad de atenerse a algo más universal que sus propios designios.

Esta costumbre muestra el reconocimiento de la limitación del

conocimiento humano, pero también el deseo de trascendería. En contraste con los hombres, se presenta a los dioses, en especial a Apolo, como omniscientes. La luz, su elemento natural, adquiere así un sentido espiritual: él es el dios sabio, el que por excelencia profetiza y aclara o torna manifiesto lo oculto. Pero, pese a que los dioses son tenidos por sabios, sus mensajes no son claros o son incluso insondables. El hombre no puede descifrarlos con plena certeza, y difícilmente puede cumplir preceptos que desconoce. Algo aprehende de su contenido, pero ignora o se le escapa lo esencial. En la tragedia esta falla no es tanto atribuida a la ambigüedad y obscuridad del oráculo, como a la necedad de los personajes que, olvidando su limitación para comprender e interpretar los designios, se aventuran seguros de sí.

Una inscripción del templo de Apolo en Delfos: "Conócete a ti mismo", podría resumir la meta a que apunta el desarrollo del "espíritu griego" como lo concibe Hegel, es decir, la autoconciencia. Expresa también el núcleo en torno al cual se concentra el conflicto del héroe trágico; demanda el autoconocimiento precisamente porque su carencia determina a los personajes. El héroe confía de una manera extrema en sus resoluciones, porque cree que la ley y los dioses respaldan sus acciones. Sin embargo, esta actitud le oculta el revés de sus decisiones. Comprende el problema de manera muy simple o ingenua, y con igual simplicidad ejecuta la acción. Sólo demasiado tarde, cuando ya no puede más que reconocer lo que ha hecho, se le hace patente que ignoraba algo.

En este momento crítico sale a la luz el contraste entre lo hecho voluntariamente y lo llevado a cabo sin querer ni saber. Por una parte, no puede decirse que los personajes actúen involuntariamente, pues ellos mismos presumen saber bien lo que hacen. Creonte, por ejemplo, refiriéndose a Antígona, afirma:

"Esa, ya antes cuando transgredía las normas propuestas, sabía muy bien que su comportamiento era un desafío, y, después de haber cometido esa barbaridad, he aquí el segundo desafío: ufanarse de ello y reírse por haberlo cometido".⁶⁹

La voluntad, el grado de conocimiento y el orgullo que acompañan sus acciones sirven como punto de apoyo para afirmar la culpa de los personajes. Sin embargo, desde el punto de vista opuesto, podría argumentarse que el personaje no sabe lo que hace, porque ignora algo importante o cree hacer una cosa mientras ejecuta realmente otra. Conforme a esto, como la obra rebasa lo proyectado, lo que han hecho les parece a los agentes el cumplimiento riguroso de una voluntad ajena y divina, cuyas consecuencias pesan sobre ellos. Esta perspectiva los enfrenta a su destino, ya sea que lo asuman como un castigo divino una vez que han reconocido su falta, o simplemente como padecimiento inmerecido y adversidad de los dioses. Así, aunque el destino del héroe es sobre todo consecuencia de su acción, es también padecimiento, porque la injusticia cometida no es voluntaria sino producto de la ignorancia o el error.

Hay que enfatizar que lo realizado sólo pueda ser comprendido cabalmente por quien actúa cuando ya es algo pasado. En esos términos se plantea en la tragedia la limitación de la sabiduría humana. Mas, como la acción trae siempre consigo sufrimiento, debido a la falta originada en la ignorancia, aquél parece indispensable para la adquisición de la conciencia. El héroe aprende mediante el dolor, o gracias a él alcanza, al menos, una obscura intuición de la causa de su destino. Por eso dice Antígona:⁷⁰

"...una vez que sufra el castigo impuesto podría reconocer que he faltado";

y de ahí también estas palabras de Esquilo:

"El, que abrió a los mortales

la senda del saber;

El, que en ley convirtiera:

por el dolor, a la sabiduría.

En vez de sueño resuma dentro el pecho

un dolor que recuerda el mal antiguo.

Así, aun sin querer, le llega al hombre

la prudencia. ¡Favor violento de los dioses,

que en su augusto trono se sientan,

junto al timón!"⁷¹

Análogamente, aunque no por el dolor sino a través del temor al castigo divino, el coro intuye la falta, pues su sabiduría no es racional sino religiosa, si así puede llamarse, porque es más bien piedad.

Por otra parte, como en tanto no ha surgido aún la conciencia tampoco hay dolor por la acción realizada, el conocimiento y no la acción misma aparenta ser causa del sufrimiento. El destino de Edipo parece corroborarlo. Cuando abrumado por su suerte, después de reconocerse, se ciega él mismo, parece querer huir de la "luz" poco antes adquirida que le evidencia su identidad, aunque el resultado es en cierta forma el conocimiento de sí mismo que el oráculo exigía. Edipo representa al hombre sabio, por haber logrado descifrar el enigma de la esfinge, pero su sabiduría está entretrejida con la mayor ignorancia sobre sí mismo. Su destino parece advertir que nada vale el conocimiento cuando falta el conocimiento de sí.

Sin embargo, aquella máxima de Apolo no se refiere al conocimiento de los aspectos particulares que conforman el carácter de cada individuo, sino a que el hombre en general se conozca a sí mismo. Ella guía el recorrido

del espíritu griego desde una vaga intuición hasta la autoconciencia, y se vincula con los conceptos analizados de "metron" e "hybris" en tanto que el autoconocimiento puede comprenderse como conciencia de los límites humanos. Las leyes determinan estos límites o ayudan a esclarecerlos. En un principio, la ley (la ley antigua o divina) no era un saber explícito, sino solamente un presentimiento; las leyes éticas eran para el hombre algo no comprendido totalmente pero respetado. Por eso afirma Hegel que la conciencia apenas podía reconocer que ellas "son, y nada más";⁷² y Antígona decía que nadie sabe cuando han aparecido, sino que son eternas.⁷³ De esta obscura aprehensión pasó el espíritu a una representación determinada mediante la fijación formal de las leyes civiles.

Por último, el problema de la sabiduría y la ignorancia humana dentro de la tragedia, que hemos expuesto aquí, es paralelo al de la culpa o la inocencia, que trataremos a continuación.

b) Ambigüedad entre la inocencia y la culpa en los personajes trágicos

Vamos a tratar ahora el problema de la responsabilidad humana y la relación entre la desventura y la culpa dentro de la tragedia o, dicho de otro modo, el problema de la participación del hombre en su propio destino. Este conflicto se concentra en torno a un concepto ambiguo. En la tragedia griega, del mismo modo que la acción es algo intermedio entre el actuar y el padecer, la responsabilidad oscila entre la culpa y la inocencia. El término "amartía" contiene esa doble significación, pues no establece diferencia entre un acto intencional y uno llevado a cabo por error, sino

que se aplicaba lo mismo a un delito, que a una equivocación, o a los actos cometidos bajo el influjo de la locura o la enfermedad que se creía eran "enviadas por la divinidad". Implica, pues, una acción cuya responsabilidad no recae por completo en el agente, pero tampoco deja a éste totalmente libre de ella.

La razón por la que el personaje no puede ser considerado responsable o inocente de una manera absoluta consiste en que al actuar no sabe plenamente lo que hace, pero tampoco lo ignora por completo. Conforme a ello, la acción humana admite una doble interpretación: puede ser vista como resultado de la libre voluntad, o de una intervención divina. Según dijimos, en la medida que sus consecuencias difieren de lo proyectado por el personaje, la acción puede considerarse como realización de una voluntad ajena y divina; mas, en tanto que el principio de la obra se encuentra en una decisión suya, es necesario atribuirle a él cierta culpa. En ese sentido, la responsabilidad recae sobre ambas partes a la vez. Esto puede comprenderse de diversas formas, según el grado en que ella sea atribuida a cada uno, es decir, al hombre o a los dioses.

Por lo que se refiere a la intervención divina, es importante determinar su nexos con el cumplimiento de la justicia, pues, como hemos visto, la desventura sucede siempre a la acción. El héroe llega a ella por medio de una "amartía". Si se afirma la participación de los dioses en la ejecución de la justicia, las consecuencias de la acción pueden ser vistas como una sanción de la justicia divina. De ese modo se da por supuesta también una parte de responsabilidad humana, sin la cual no sería posible comprender la desgracia como castigo. Pero, por el contrario, si se juzga que el infortunio es algo completamente desvinculado del cumplimiento de la justicia, hay que verlo entonces, necesariamente, como algo inmerecido, y al personaje, como inocente.

Sin embargo, en general, dentro de la tragedia se apela a los dioses como vigilantes y ejecutores de lo justo. Dentro de esta concepción, no únicamente el sufrimiento posterior al acto, sino la ejecución misma de la acción humana puede ser tomada como parte del castigo enviado por los dioses. La acción se considera entonces como inspirada o determinada por ellos expresamente para "perder" al hombre. Precisamente hay una divinidad que personifica esta fatalidad o infortunio humano: Ate. Es representada como dotada de una fuerza irresistible y de gran astucia para cegar al hombre y llevarlo hasta su ruina. Así lo describe, por ejemplo, el coro de "Los persas":⁷⁴

"Mas del artero engaño de los dioses, ¿quién consigue escapar?...

Pues amable, con su halago, Ate atrae hacia sus redes al mortal,
de donde al hombre nunca le será posible evadirse".

De acuerdo a esto, podía sobrevenir al hombre una desgracia sin que interviniera su conocimiento ni su voluntad, pero sí sus actos. En esas circunstancias podría considerársele inocente por no haber faltado voluntariamente sino empujado por el engaño divino o el error, y por haber tomado la decisión de actuar en una situación oscura.

Especialmente en este punto es más confuso el problema de la responsabilidad. Lo que desde una perspectiva aparece como castigo divino de la "hybris" o realización de la justicia, desde otra es visto como malevolencia o adversidad de los dioses. Sin embargo, en la tragedia el destino no es totalmente arbitrario, sino que, conforme a la idea de la culpa hereditaria, obedece a la antigua falta de algún antepasado.

Forma parte del engaño divino la seguridad con que actúan los personajes, sabiéndose respaldados por la ley, pues ésta avala por igual a cada contendiente; y lo trágico consiste en que aquéllos no pueden realizar

la verdad que su fin y su carácter contienen más que negando e infringiendo el derecho de su contrario, igualmente justo. A pesar de su noble intención y por causa de ella, se ven forzados a caer en la culpa. Orestes, por ejemplo, no puede cumplir su deber hacia su padre sino dando muerte a su madre.

Indirectamente, Hegel se refiere a aquel "engaño de los dioses" en la siguiente frase:

"Puede ocurrir que el derecho, que se mantenía al acecho, no se haga presente en su figura peculiar a la conciencia actuante..... Pero la conciencia ética es una conciencia más completa, y su culpa, más pura si conoce previamente la ley y la potencia a las que se enfrenta, y comete el delito a sabiendas, como Antígona".⁷⁵

En el primer caso, que podría aludir por ejemplo a la falta de Edipo o a la de Deyanira en "Las Traquinias", puede reconocerse con mayor claridad el engaño si se toma el error como una muestra del mismo. Pero éste no libera a los personajes de toda responsabilidad. Si bien se afirma la necesidad y la proporción que guardan entre sí la conciencia y la culpa, también puede entreverse que la ausencia de aquélla no elimina necesariamente a ésta.

En el otro caso, el de Antígona, la mera pretensión de conocer las leyes divinas, recordando lo dicho antes respecto a los límites de la sabiduría humana, bastaría para ocasionar el castigo divino. Situándonos por el momento en el problema de la conciencia del agente respecto a su obra, el alarde que hace de saber plenamente lo que lleva a cabo implica cierta "hybris". También ejemplifica esa arrogancia el Prometeo de Esquilo, cuando exclama: "Por voluntad erré, por voluntad; no lo negaré".⁷⁶ La fortaleza de carácter de los personajes, por la que afirman el derecho de sus actos, aun con plena conciencia de que ello los enfrenta a la muerte o

les atrae un duro castigo, y la obstinación con que se empeñan en cumplir su deber, los lleva a cometer delitos ante los que ellos no quieren aparecer como inocentes, porque lo que han hecho es para ellos un orgullo. Para comprender mejor esta actitud, es necesario destacar la importancia del reconocimiento de la culpa; él representa la madurez de la autoconciencia.

No obstante, el argumento principal sobre la culpabilidad del personaje no puede fundarse directamente en la conciencia, porque ésta es un resultado del obrar y no un presupuesto, y porque tomarla como principal punto para formarse un juicio conduciría, por el contrario, a aceptar cierta inocencia, pues el individuo no puede reconocer como propios actos ajenos a su conocimiento y a su voluntad.

Pese a que generalmente los personajes trágicos ven de ese modo su destino, para entender el desenlace de la tragedia como cumplimiento de la justicia es necesario apartarse de su perspectiva y sustentar el argumento sobre la culpa en algo distinto de la conciencia. Hegel afirma la culpabilidad de aquéllos tomando en cuenta únicamente que la alteración que la acción produce se debe por completo al agente:

"El que esta realidad sea -dice- depende de la acción misma y es por medio de ella. Por tanto, sólo es inocente el no obrar".⁷⁷

Al margen de eso, la ejecución de la acción bajo la gufa de un oráculo, como en el caso de Orestes en "Las Euménides" de Esquilo, podría contribuir, al menos en cierto grado, para considerar inocente al agente. No recaería en él directamente la responsabilidad, por no haber actuado basándose en su libre arbitrio. No obstante, en dicho ejemplo el personaje no es declarado inocente, sino, lo que es muy distinto, absuelto; lo cual supone, por el contrario, el reconocimiento de la culpa. Este caso puede

servir como modelo para juzgar los demás en que también intervenga el elemento de la obediencia al oráculo; sin embargo, es importante que el agente mismo, y no sólo un testigo externo, lleve a reconocer su culpa.

Fuera del plano de la representación trágica Solón formula por primera vez claramente la responsabilidad humana, así:

"Y si habéis sufrido desastres por vuestra ruindad,
no achacéis a los dioses la culpa ..."78

Pero, dentro de él no es sino hasta Eurípides cuando se responsabiliza totalmente a los hombres de sus actos y se anula por completo la participación de los dioses. A partir de entonces, podría decirse que la inexistencia de verdadera individualidad y la fusión del individuo con el Estado llegan a su fin, para dar paso al surgimiento del individuo como tal.

II.4 EL DESENLACE DE LA TRAGEDIA

Una vez considerado el destino de los personajes trágicos, es preciso elevarse del punto de vista de su desgracia individual a la resolución última del conflicto, si se quiere comprender cabalmente el argumento trágico.

Por principio, el choque entre caracteres en que consiste la acción dramática es indispensable para lograr, o más bien para recuperar, la unidad de la sustancia ética que desde el comienzo se escinde en dos leyes con idéntico derecho. Pues lo esencial en la tragedia no es el combate de intereses particulares, sino, por el contrario, el equilibrio en que se disuelve la oposición de los personajes. Puesto que ellos no pueden realizar su fin ético sin contravenir algún otro principio ético, el restablecimiento de la unidad de la sustancia ética requiere "la destrucción de las individualidades que turban su reposo".⁷⁹ El triunfo de esta unidad sobre la parcialidad de los personajes representa un acuerdo interno entre los fines aparentemente opuestos perseguidos por ellos; el mejor ejemplo de ello es el desenlace de "Las Euménides".

Sin embargo, lo fatal del desenlace, el sacrificio del héroe, es inevitable. Esto puede justificarse enmarcado dentro del movimiento hacia la autoconciencia como fin de "la religión del arte". Recordando la transición dentro de "la obra de arte abstracta" de la tragedia a la comedia, el aspecto por el que el paso de una a otra se vuelve necesario, y por el que esta última supera a aquella es, según vimos, la ausencia de un verdadero "sí mismo" por parte de los personajes trágicos. Si bien es cierto que ya la tragedia parecía superar a la épica precisamente en este

punto, por ser sus personajes "hombres autoconscientes que conocen y saben decir su derecho",⁸⁰ desde el punto de vista de la identificación del actor con el personaje, tal autoconciencia es sólo aparente, como lo revela la necesidad de que se oculte tras una máscara. Como el "sí mismo" del personaje es sólo una "forma superficial",⁸¹ su individualidad debe disolverse o ser destruida para que sea alcanzada la verdadera autoconciencia al adoptar la forma de la comedia.

Los personajes trágicos no son plenamente autoconscientes, porque su inclinación a una ley no proviene de una elección ni de una decisión reflexiva. No obstante, aunque tarde, precisamente tras su ruina, si han sobrevivido a ella, ellos llegan a ser conscientes de sí al reconocer el derecho de la ley infringida. Estrechamente relacionada con esto se encuentra una idea que pesa sobre toda la religión griega, y especialmente sobre la tragedia: el dolor por la fugacidad o brevedad de la vida humana, cuya antítesis ideal es la inmortalidad de los dioses. Dentro de esta perspectiva se inscribe el infausto final de los personajes trágicos -los héroes son sólo sombras. El conjunto está teñido de un tono triste por la severidad del fin ético, mas "sólo semejante desenlace puede revelar a los personajes la necesidad de lo sucedido como ordenado por una razón superior".⁸² Tal necesidad en el acontecer no es un destino arbitrario o irracional -pese a que no adopta la figura de un dios autoconsciente-, sino que su trasfondo es el cumplimiento cabal de la eterna justicia divina.

El desenlace no es, pues, una ingenua o simple lección moral -el castigo del mal y la recompensa de la virtud-, sino, precisamente porque el sacrificio del héroe está de por medio, va mucho más allá de eso. Revela lo forzoso de la reconciliación y el equilibrio entre las leyes que gobiernan la acción a través de una limitación que las iguala. En esos términos debe comprenderse la justicia divina.

II.5 DISOLUCION DE LA ETICIDAD: DECADENCIA DE LA RELIGION Y DE LA "POLIS" GRIEGA, Y SU REFLEJO EN LA TRAGEDIA

Al inicio del capítulo 2.1 nos referimos a la correlación entre el contenido de la tragedia y el contexto en que se origina: la polis griega. Junto con Hegel tomamos entonces como supuesto necesario de la eticidad el equilibrio entre tendencias o leyes contrarias; y vimos también cómo éste dependía de la firmeza y arraigo de las costumbres, o sea, de la "divinidad del pueblo". Así mismo acabamos de ver que dicho sustento es demasiado frágil. Dentro de la tragedia, consideramos el obrar apegado irreflexivamente a las costumbres como el motivo de la destrucción del equilibrio. Lo que ahora nos interesa comprender, siguiendo la pauta con que comenzamos, es cómo se manifiesta esta decadencia en el ámbito de la polis, es decir, en qué consiste la disolución de la eticidad o la pérdida de la "divinidad del pueblo"; y también entender qué relación guarda la tragedia con ello.

a) Decadencia de las leyes y las costumbres

El equilibrio en que se funda la eticidad es un equilibrio vivo, en cuyo interior rivalizan y contienden constantemente las facciones. Pese a que su esencia es la "quietud",⁸³ dista mucho de ser una quietud inerte. Supone, por el contrario, la desigualdad y la lucha permanente para obligar a las partes a guardar cierto límite o hacer que retornen a él. Por ello, la decadencia no significa aquí sólo la transgresión de los parámetros

marcados por las leyes y costumbres, sino, sobretodo, la pérdida de la confianza en ellas.

En La poética,⁸⁴ Hegel menciona lo adecuado que es para la poesía dramática el tratamiento de guerras civiles, luchas entre dinastías y conmociones internas de los estados como tema central. Pero hay que resaltar que dentro de La fenomenología del espíritu éstos no sólo constituyen el objeto de la representación trágica, sino, lo que es más, su escenario real, es decir, el contexto en que se gesta efectivamente la tragedia.

En toda Grecia se suscitaron tras la guerra contra los persas un extremo partidismo y gran violencia en las ciudades, que condujeron irremediamente a la guerra de los griegos entre sí, y cuyas víctimas principales fueron las leyes y la religión. Se produjo un profundo cambio de actitud frente a la tradición, que terminó por invertir los valores.⁸⁵ Sin embargo, lo que ocurría no pasó desapercibido ante los mismos griegos. Por el contrario, fueron ellos los primeros en notarlo y expresarlo. Las tragedias de Eurípides, por ejemplo, presentaron en escena personajes muy semejantes al público que las presenciaba: hombres y mujeres sin virtud, cuando la virtud había sido el principal sustento de la eticidad. Mas este poeta no sólo describe o refleja inconscientemente la decadencia, sino que incluso contribuye a ella fomentando el descrédito al mito y a los dioses. Y todavía más notoria es la decadencia, pero también más aguda la conciencia de la misma, en las comedias de Aristófanes, pues no se limitan simplemente a proclamarla en alta voz y a proyectarla, sino que además muestran las causas que pervirtieron a los ciudadanos y a las instituciones, y las ridiculizan.

Hegel no expone en términos concretos la forma en que declina la

eticidad, no puntualiza rasgos determinados de la decadencia de la polis, salvo uno: el desarrollo de la individualidad. Sin embargo, al ocuparse, no de la tragedia sino de la comedia, sintetiza la situación en estas dos frases:⁸⁶

"Aquél demos, la masa universal que se sabe como señor y regente, y también como el entendimiento y la intelección que deben ser respetados, se violenta y perturba por la particularidad de su realidad y presenta el ridículo contraste entre su opinión de sí y su ser allí inmediato, entre su necesidad y su contingencia, entre su universalidad y su vulgaridad. Si el principio de su singularidad, separado de lo universal, surge propiamente dicho en la figura de la realidad y se apodera manifiestamente de la comunidad, cuya enfermedad secreta es, y la organiza, se delata de un modo inmediato el contraste entre lo universal como una teoría y aquello que se trata en la práctica, se delata la total emancipación de los fines de la singularidad inmediata con respecto al orden universal y a la burla que aquélla hace de éste".

El hecho de terminar la consideración de la tragedia recurriendo a la comedia está justificado, a pesar de ser géneros distintos, porque ambas comparten un mismo contexto, aunque cuando surge la comedia, pese al poco tiempo que distan entre sí, los síntomas se han agudizado. El antagonismo irresoluble al que se enfrenta la tragedia sigue siendo el trasfondo de la comedia, pero ésta lo esconde tras la burla y la risa. A modo de explicación y ampliación del contenido de aquella cita expondremos a grandes rasgos la situación.

Por un lado no regían ya las leyes, sino el capricho y la avidez de la multitud; imperaban la insubordinación y la violación a las mismas, pese a lo cual seguían siendo loadas, pues se les guardaba un respeto aparente.

Por otro, la libertad para discutir y estatuir nuevos decretos había degenerado en un afán de innovación, por el cual fueron creadas multitud de leyes. Mas como las antiguas, por su parte, no eran derogadas, en muchos casos la legislación se tornó incongruente.⁸⁷ Ese es el correlato del choque y la oposición constantes de las leyes éticas de Hegel. Si antiguamente ante los tribunales las acusaciones procuraban demostrar la desavenencia de un caso con la ley, ahora, al revés, se trataba de mostrar la deficiencia de las leyes y costumbres.⁸⁸ La prioridad que antiguamente había sido otorgada a la educación y a la formación de la conciencia ciudadana por encima de las prescripciones escritas⁸⁹ se extinguió, y con ella también la raíz de la eticidad. Posteriormente, como añorando algo perdido, pero ya demasiado tarde -con la característica conciencia tardía que Hegel destaca-, Aristóteles afirma que para el Estado es incluso mejor tener leyes malas que cambiarlas constantemente, por muy buenas que sean.⁹⁰

En medio de esta confusión y arbitrariedad, la ciudad no ofrecía ya ninguna seguridad a los ciudadanos. Las asambleas y tribunales padecían una fiebre de denuncias, sobornos y acusaciones; eran teatro de infamias, falsos testimonios, penas de muerte, destierros y graves castigos innmerecidos o por motivos insignificantes; y se padecía, además, por el arrepentimiento debido a la volubilidad y a la ligereza de las determinaciones. A causa de la intriga de multitud de delatores y demagogos, al uso del discurso como una mercancía más y de la confiscación y el despojo como fondo público, la sospecha y la desconfianza eran generales y nadie esperaba ya encontrar justicia en los tribunales, sino que hasta los jefes de estado temían al pueblo. Por su parte, el panorama de la relación entre ciudades no era distinto del que se contemplaba al

interior de éstas. Muy brevemente, podría describirse como un conjunto de devastaciones, saqueos, exterminios, ocupaciones y traslados forzosos.

b) Decadencia de la religión y surgimiento de la individualidad como consecuencias del desarrollo del pensamiento crítico y la reflexión

No sólo en Atenas sino en toda Grecia, cuando la estructura de la ciudad decae, la religión decae paralelamente. Hemos explicado la estrecha relación que mantenían las leyes y costumbres con la creencia en los dioses y la religión en general -el respeto a las divinidades y la divinización de las leyes aseguraban la organización del Estado, asentándola sobre lo más firme que existía-, de modo que ahora es claro el hecho de que la corrupción de aquéllas se encuentre necesariamente ligada al debilitamiento de la religión y a la prosperidad de la impiedad. La religión había sido el firme sustento de la ciudad, pero una vez derribado su punto de apoyo y sin ancla en la tradición, la decadencia fue invadiendo todo lo que antes había sido sagrado.

El vínculo entre la decadencia de la religión y la corrupción de la polis no es, pues, una relación abstracta. Por el contrario, se hace patente precisamente en las costumbres. El descrédito en los dioses llevó consigo la mengua de los valores o de las instituciones humanas que ellos, en tanto espirituales, avalaban o representaban. La impiedad se reflejó, por ejemplo, en la violación de los juramentos y convenios, respaldados por Zeus, en los cuales se asentaba parte importante de la confianza en los tratos entre los hombres; o en la negativa pública a consultar u obedecer los oráculos, y el aumento de actitudes de desenfreno, en detrimento del

culto a Apolo. Y dada la importancia de la creencia en que las divinidades velaban por el cumplimiento de la justicia, también el respeto a ella se vio afectado por el debilitamiento de la fe en los dioses; sobre todo porque la barrera contra las injusticias, antes que una verdadera convicción, era el temor a los dioses, y perdido el miedo a la ira o a la venganza divina, la justicia perdió su principal respaldo.

Esta deficiencia y fragilidad del sustento de la justicia requería la fundamentación de los preceptos legales en una base racional y no en la mera costumbre, en el temor o en la creencia irreflexiva. Requería, por tanto, desde la perspectiva de Hegel, la superación de la eticidad, pues precisamente el desarrollo de la reflexión y del pensamiento crítico y especulativo suscitaron la ruina del mundo ético. A la luz del pensamiento, las antiguas costumbres fueron perdiendo su valor incondicional, las leyes dejaron de ser consideradas válidas por sí mismas, e incluso la existencia de los dioses llegó a ser cuestionada.

Respecto a las consecuencias del pensamiento especulativo en la religión, comenzó por atacar el principal instrumento que la mantenía en pie: la instrucción o educación tradicional, cuyo principal contenido eran los mitos. La inquietud por conocer, que dio origen a la filosofía y a las ciencias, llevó a cabo la "despoblación del cielo",⁹¹ para expresarlo con una frase de Hegel. Por un lado, la búsqueda de las causas o de los principios constitutivos de los fenómenos naturales contribuyó a desdivinizarlos. Ya mencionamos que, no obstante la tendencia de las deidades griegas hacia la superación de su base natural, conservaron siempre algún resto de ella, de modo que la pretensión de explicar, por ejemplo, al sol como una piedra en vez de reconocerlo simplemente como algo divino, supuso una gran impiedad. Pero por otro lado, pese a ello, esta

tendencia contribuyó finalmente a liberar o purificar a las divinidades de su lado natural y de su contingencia; aunque las convirtió, en cambio, en abstracciones.

Otro aspecto de la religión que también fue atacado, aunque contenía el principio de la concepción espiritual de la divinidad, es la representación antropomórfica de los dioses. Este ataque significó un profundo cambio en la forma de concebir a los dioses. Al respecto observa Hegel que el pensamiento racional sustrajo a la esencia divina su figura contingente, transformando a aquéllos en las simples ideas vacías de lo bello y lo bueno,⁹² que los sofistas en especial aprovecharon según su capricho, conveniencia u opinión.

Mas no sólo cambió la forma de concebir a los dioses, sino, junto con ella, también la forma de concebirse a sí mismo por parte del hombre. Entre las indagaciones emprendidas por los filósofos, ocupa un puesto importante justamente la que procuraba comprender al hombre, por ser el primer paso del camino hacia la autoconciencia, dentro de la perspectiva de Hegel, y en conformidad con el precepto del templo de Apolo.⁹³ Pero las consecuencias de esta tendencia no sólo se hicieron explícitas en la representación mítica, tal como vimos al referimos a la tragedia de Edipo,⁹⁴ sino que la difusión de estas nuevas ideas lesionó irreparablemente creencias que durante largo tiempo se habían mantenido estables y vivas entre los griegos, como por ejemplo las relativas a la limitación del conocimiento y a la restricción de sobresalir excesivamente impuestas al hombre por los dioses.

Por una parte, al dejar de ser pensadas las deidades bajo rasgos humanos, se perdió la intuición inmediata del pueblo griego en sus dioses y, en lugar de la relación con la divinidad que se hacía patente de

diversas formas a las que nos hemos referido al tratar "la religión del arte"⁹⁵ -el oráculo o el himno por ejemplo-, el ámbito humano y el divino quedaron definitivamente separados. Pero por otra, aunque parece contradecir lo anterior, al surgir la autoconciencia humana, impulsada por el fortalecimiento de la individualidad, es decir por la creciente independencia de los particulares con respecto a las normas del Estado, el hombre se apropió del puesto que concedía antes a los dioses, creyendo ahora ser él mismo "la medida de todas las cosas".⁹⁶ Al desarrollarse el pensamiento, muy pronto no sólo el antropomorfismo devino teóricamente insostenible, sino también el politeísmo; y el pensamiento ateo o monoteísta, lo mismo que la sustitución del culto a los antiguos dioses por el culto a la Fortuna, comenzaron a extenderse.

Este cambio no fue una mera sustitución de creencias; por el contrario, contenía una actitud nueva, pretendía sustituir las creencias por conocimientos, y contribuyó a desarrollar el arte de argumentar, el cual fue peligrosamente utilizado por los sofistas y sus discípulos, imitando a los filósofos, para justificar o rebatir indistintamente cualquier tesis. De ese modo, como si no fuera más que un mero argumento, fueron derribados los cimientos de la eticidad.

Por lo que toca a la polis, dentro de esta misma tendencia, buscando una base más firme en que asentar la organización de la ciudad, se acabó destruyendo la inestable y no consciente pero eficaz fundamentación en la piedad. El intento de encontrar un nuevo fundamento racional para el Estado hizo que la política se convirtiera en objeto de discusiones teóricas, pese a ser una disciplina práctica, y fomentó la arbitrariedad, pues significó la autonomía del individuo respecto a la tradición y su apartamiento de la comunidad.

El incremento de la libre reflexión por parte de los individuos fue, pues, para la organización de la ciudad un disolvente. El pensamiento había emprendido su desarrollo, y el individuo no pudo ya reconocer inmediatamente lo ético, sino que sometió a su propio examen los pilares tanto del Estado como de la religión, y acabó con la fe en ellos. Es significativo, al respecto, el ejemplo citado sobre el hecho de que dejaron de consultarse los oráculos, pues marca el momento en que se inicia la autonomía de lo humano respecto a los dioses y el triunfo de la libre determinación sobre el cumplimiento inmediato del deber. Ante esta nueva actitud, aparece como algo ingenuo el apego inmediato a las costumbres, del que vemos una muestra en el siguiente pensamiento de Heródoto:⁹⁷

"... si alguien propusiera a todas las naciones que escogieran para sí entre todas las costumbres las que le parecieran ser las mejores, después de examinarlas, elegiría las de su patria, pues cada uno considera las suyas superiores a todas las demás".

Pero perdido de ese modo el principio que mantenía la cohesión del Estado, la importancia que el individuo fue adquiriendo por encima e independientemente de él, exacerbó el conflicto antes referido entre la comunidad y la familia,⁹⁸ hasta convertirlo en un choque directo entre individuo y Estado. Atendiendo ahora cada uno principalmente sus fines particulares, este último, sin poder para defender su fin general, quedó relegado a segundo plano, y eso significó la desaparición definitiva de la eticidad.

CONCLUSIONES

I. SINTESIS DE LA CONCEPCION DE HEGEL SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

En este trabajo reconstruimos la concepción de la tragedia griega de Hegel fundamentalmente a partir de los capítulos VI A y VII B de la Fenomenología del espíritu, que se refieren al desarrollo del espíritu del pueblo griego. Nuestro propósito fue comprender el tema, no desde un punto de vista exclusivamente estético, sino desde una perspectiva más amplia, articulando diversos aspectos, como el político, religioso, ético y artístico. Para concluir, haremos una síntesis de las formas en que interactúan dichos aspectos.

La tragedia refleja la autoconciencia del pueblo griego.

Partiendo de la premisa de que en la religión los pueblos proyectan su autoconciencia, describimos el carácter particular de la religión griega. Hegel la llama "la religión del arte", porque el contenido del arte griego proviene de la religión. Ella refleja la autoconciencia griega, en tanto que presenta una evolución de las divinidades de lo natural hacia lo espiritual, paralela a la cual puede trazarse la transición del pueblo griego de su inmersión o sujeción a la naturaleza a una organización basada en instituciones esencialmente humanas. El aspecto preciso de esta

transición que la tragedia refleja es el paso del derecho privado natural a la institución del derecho público o estatal y los problemas relativos a la constitución legal de la comunidad.

Importancia de la tragedia entre las manifestaciones artísticas griegas.

Respecto a la relación entre "La religión del arte" y "La eticidad", Hegel afirma: "El espíritu real que tiene en la religión del arte la conciencia de su esencia absoluta es el espíritu ético."⁹⁹ Eso significa que "la eticidad" es la base de aquel otro capítulo. A su vez, el sustrato de "la eticidad" es el análisis y la interpretación de varias tragedias. Por un lado, eso destaca la importancia que tiene para Hegel este género de obras, entre las demás manifestaciones artístico-religiosas griegas, pues de ellas principalmente deduce o extrae el carácter del espíritu griego, o "espíritu ético" como lo denomina él. Pero, por otro, encierra un problema. Parece un argumento circular, porque la tragedia es un momento de "la religión del arte", el fondo de esta última es "la eticidad", y el de "la eticidad", nuevamente la tragedia. Sin embargo, el hecho de que pueden reconocerse rasgos de la tragedia en las costumbres del pueblo griego y dentro de la polis, resuelve esa circularidad, y significa que la tragedia refleja el ámbito en que se origina. Lo confirma la correspondencia entre los aspectos fundamentales de las obras trágicas y los de la vida política griega. Por una parte, ambas presentan un choque entre principios o facciones opuestos. Antes señalamos que Hegel considera como los temas más adecuados para ser tratado por la tragedia la guerra civil, los conflictos internos de un estado y las luchas entre dinastías,¹⁰⁰ mas, en conformidad con la correlación entre la tragedia y la vida política griega, aquellos no fueron solamente temas tratados dentro de la tragedia -por

ejemplo en "Agamenón", "Los siete contra Tebas" y "Antígona"-, sino, además, el contexto en que este género surge realmente. Por otra parte, en ambas, en la tragedia y en la sociedad griega, existe una potencia universal que supera y somete a las partes en conflicto. En aquélla, desempeña ese papel el Destino, cuyo triunfo sobre la parcialidad de los principios significa, al mismo tiempo, el sacrificio de la individualidad, porque implica generalmente la muerte de los personajes. En ésta, lo desempeña el Estado; su acentuada preponderancia sobre los particulares revela igualmente la escasa o casi nula relevancia de lo individual dentro del espíritu griego.

Sobre la irrelevancia de lo individual dentro del espíritu griego.

La irrelevancia de lo individual se manifiesta bajo diversas formas en el espíritu griego. La primera, de la cual podemos decir que se desprenden las otras si tenemos por cierto que la tragedia refleja su entorno, es su manifestación dentro del Estado.¹⁰¹ Consiste, por una parte, en la falta de independencia del individuo con respecto a la polis o Estado -que no debe entenderse como una privación, pues la libertad individual no fue realmente conocida por los griegos-,¹⁰² y, por otra, en la unidad inmediata entre la voluntad particular y la general. En segundo lugar, se manifiesta dentro de la religión en la subordinación de los dioses particulares a la universalidad abstracta del destino. Y en tercero, se manifiesta en el arte de distintos modos. En la escasez de rasgos particulares de las imágenes de los dioses; en la ausencia de reconocimiento del artista en su propia obra, por ejemplo en el escultor que modela una figura humana y no ve en ella a un hombre sino a un dios, en la aeda que narra las vicisitudes de los hombres sin tomar parte en lo que

canta, en el actor que desempeña papeles humanos pero enmascara su propio carácter y sus facciones, etc. En la tragedia, por su parte, se manifiesta en las dos partes que la conforman: en el coro, cuyos miembros son unánimes y carecen de personalidad; y en los personajes, que representan héroes, no hombres comunes, y encarnan principios éticos universales.

La autoconciencia como meta del desarrollo del espíritu griego, y el paso de la irrelevancia a la afirmación de la individualidad.

El precepto de Apolo: "Conócete a tí mismo" coincide con lo que Hegel considera la meta del espíritu griego: devenir autoconsciente. Dentro de "La religión del arte" el despliegue se ordena conforme al grado en que en cada manifestación artístico-religiosa está presente la autoconciencia. La tragedia ocupa el penúltimo momento del desarrollo. En ella precisamente se lleva a cabo la transición, preparada por los momentos anteriores, de la ausencia de autoconciencia a la conciencia de sí; y en la comedia, último punto del despliegue, esa transición aparece ya efectuada. Eso es patente en sus respectivos personajes. Los personajes trágicos carecen inicialmente de "sí mismo" o de autoconciencia porque, más que un carácter individual preciso, predomina en ellos el apego inmediato a un principio ético. Sin embargo, al actuar afirman su individualidad porque se apartan de la actitud general que el coro representa, y al enfrentarse con los resultados de su propia obra devienen conscientes. Mas, finalmente, explica Hegel, su conciencia como individuos, su "sí mismo", es sólo una forma superficial¹⁰³ porque encubre la verdadera autoconciencia humana, la del actor, tras una máscara. El "sí mismo" de los personajes de la comedia, en cambio, trasciende la esfera de la representación, porque ellos no representan héroes, sino hombres comunes con los que el espectador puede identificarse plenamente.

Así, pese a que la irrelevancia de lo individual caracteriza el espíritu griego, sólo es el punto de partida de su desarrollo. Su meta es alcanzar la autoconciencia; para ello, el surgimiento y la afirmación de la individualidad son un paso necesario. El régimen político griego, que tenía como punto de partida la subordinación del individuo al Estado, fue cediendo al desarrollo de la individualidad, hasta que la creciente independencia de los particulares respecto a los intereses comunes terminó invirtiendo las bases de la eticidad.

El concepto de eticidad.

En el concepto de eticidad Hegel sintetiza el carácter del espíritu griego. Posee dos significados que no estaban completamente diferenciados: costumbre y ley. Cada uno se liga a un tipo de derecho. La costumbre, a un derecho privado, fundado en las relaciones de parentesco y entendido generalmente como venganza; y la ley, a un derecho público, respaldado por el Estado. Mas la distinción entre ambos no es tajante, porque la ley tiene su raíz en la costumbre, y la transición de uno a otro ocurre tan lentamente que por un momento coexisten y rivalizan. Hegel denomina a uno "ley divina" y al otro "ley humana". Participan en distinto grado de la actividad de la conciencia. La ley divina es "no consciente" porque es un principio intuido, no alcanzado mediante la reflexión. Su origen se desconoce, pero la respalda la tradición. La ley humana, por el contrario, es consciente o manifiesta, porque se erige pública y deliberadamente, su aplicación rebasa el ámbito familiar y abarca a todos los ciudadanos por igual.

La interacción entre ambas leyes, que constituye el fondo de la tragedia, tiende a fundar la legislación de la comunidad sobre una base más

racional, sin perder la solidez del apoyo que las costumbres brindan a las leyes civiles; pero es inherente a la eticidad una limitación o impedimento para la consecución de esa meta. Cada ley es respaldada por un tipo de divinidades. La humana por los dioses olímpicos, autoconscientes y políticos; y la divina, por las deidades no conscientes o faltas de discernimiento, vigilantes de la justicia y vinculadas al ciclo de la muerte y resurgimiento de la vegetación. Ello muestra que incluso la ley claramente reconocida como obra humana requería una justificación o un respaldo en algo extrahumano; y que, en última instancia, el fundamento de la eticidad fueron las creencias religiosas antes que preceptos de la razón.

Sobre la religión como fundamento del Estado dentro de la eticidad.

En la eticidad, la religión es el cimiento de la organización legal de la sociedad. El respeto a los dioses garantizaba la legislación, porque las leyes eran tenidas por divinas y las faltas a ellas por impiedades. Pero esto oculta cierta fragilidad: la antigua ley no era un saber explícito, sino un presentimiento, algo no comprendido pero respetado; de modo que el freno contra la injusticia fue el temor, en vez del reconocimiento de la necesidad de la ley. El error de fundar la ley en algo extrahumano se hizo patente más tarde, cuando al decaer la fe en los dioses y la religión en general, arrastraron consigo a la ruina el respeto a las leyes. No obstante, esta caída sirvió para mostrar la necesidad de fundar la legislación sobre una base racional firme, no en una creencia irreflexiva, y de que el hombre trasladara los fundamentos de su vida en comunidad de la esfera divina a la humana, apropiándose del lugar que antes concedía a las divinidades. Hizo patente, en suma, la necesidad de superar el momento de la eticidad.

La creencia en el destino y el reconocimiento de la responsabilidad humana.

Especialmente una creencia, cuya importancia dentro de la eticidad se hace patente en la tragedia, obstaculiza la consecución de la meta del espíritu griego, la autoconciencia: la creencia en el destino. La acción trágica es algo intermedio entre la acción humana y la divina; el hombre es a la vez agente y paciente de la misma. Como no es plenamente consciente de lo que hace, no reconoce su propia obra, sino que la atribuye a los dioses, y su padecimiento le parece el cumplimiento del destino, algo predeterminado. Sin embargo, el destino no es algo arbitrario, sino la realización de la justicia divina. Los personajes trágicos oscilan entre la inocencia y la culpa; por la osadía con que emprenden la acción puede considerárseles culpables, pero como ignoran algo esencial y su obra rebasa su intención también pueden ser vistos como inocentes. El enfrentamiento con lo hecho propicia el reconocimiento de la obra como algo ejecutado inconscientemente; así el hombre cobra paulatinamente conciencia de su responsabilidad. El reconocimiento de la culpa representa la madurez de la autoconciencia, pero anula la participación divina. Este punto es la cima del despliegue del espíritu griego, pero también el inicio de su decadencia, como lo ejemplifica la ruina que sigue al advenimiento de la autoconciencia de Edipo.

Limitación de la eticidad y necesidad de superarla.

El perecer de la eticidad era inevitable por lo frágil de su cimiento. No la destruyó algo externo, sino el mero desarrollo de los elementos o fuerzas que la componían; así, se superó a sí misma. Buscando una base más firme en que asentar el orden legal de la comunidad, minó su apoyo inconsciente pero eficaz en la piedad, y dio a luz lo que la

aniquiló: la independencia de la conciencia individual con respecto a la tradición. Al surgir la reflexión, la eticidad pudo reconocer por sí misma su limitación, pero aceleró su decadencia. Ante el examen de la razón, lo ético dejó de ser asumido inmediatamente; las creencias, las costumbres y las leyes establecidas perdieron su valor incondicional. Las bases del Estado y la religión fueron derribadas. Se cuestionó el antropomorfismo de los dioses y se intentó purificarlos de sus restos naturales, pero, así, se les convirtió en abstracciones vacías y se perdió la intuición inmediata del pueblo en ellos. Llegó incluso a ser puesta en duda su existencia.¹⁰⁴ Por primera vez el hombre hizo a un lado la religión, creyéndose él mismo "la medida de todas las cosas".¹⁰⁵ Y, junto con la religión, también el Estado fue relegado a segundo plano, mientras que el individuo pasó al primero.

Pero también desde otra perspectiva era necesaria la decadencia de la eticidad. Según dijimos, los pueblos proyectan su autoconciencia en su religión, y en este caso el politeísmo griego es como un símbolo de su precaria o no verdadera unidad. La falta de cohesión y las luchas internas debilitaron el mundo ético y acabaron con él. En palabras del propio Hegel, el espíritu griego constituía sólo un momento llamado a desaparecer, porque "el pueblo ético es sólo una individualidad determinada por la naturaleza, que encuentra su superación en otro (pueblo)".¹⁰⁶

Bajo los títulos anteriores resumimos las principales formas de interrelación entre los aspectos político, religioso, ético y artístico del espíritu griego reflejados en la tragedia tal como Hegel la concibe. Por último, sólo queremos agregar algunos comentarios y posibles objeciones a la forma en que este autor aborda el tema de la tragedia griega.

II. SOBRE LA INTERPRETACION DE LA TRAGEDIA GRIEGA DE HEGEL.

Una vez que hemos expuesto y analizado cómo interpreta Hegel la relación entre la tragedia y su entorno, reconocemos, con él, que la tragedia refleja los rasgos principales del contexto en que se origina: el choque de tendencias dentro de la polis y la sujeción forzosa de las mismas a algo que las equilibra y supera.¹⁰⁷ Pero nos parece que este autor limita el contenido de la tragedia de diversas maneras: en primer lugar, restringiendo su significación al ámbito de "la eticidad"; en segundo, reduciéndolo o aprisionándolo dentro de un esquema, el de la interacción entre las leyes éticas; y en tercero, ajustándolo al orden del despliegue del espíritu absoluto. Frente a ello, nosotros consideramos, primero, que, si bien la tragedia guarda relación con su contexto, también lo trasciende; luego, que es contrario al lenguaje de la poesía pretender reducir su contenido a un esquema; y, finalmente, que es algo "forzado" ajustar el contenido de la tragedia al desarrollo del "espíritu absoluto". A continuación vamos a desarrollar cada uno de estos tres puntos.

Por principio, afirmando que Hegel limita la significación de la tragedia al ámbito de la eticidad queremos dar a entender que, al ocuparse de ella en la Fenomenología, procura desentrañar el carácter específico del espíritu griego, lo que lo distingue y es exclusivo de él, como por ejemplo la sumisión inmediata, pero libre, de la voluntad individual a la colectiva,¹⁰⁸ antes que sus aspectos universales, es decir, precisamente aquéllos que trascienden este ámbito y son como una pauta para comprender también a hombres de otros pueblos o de otras épocas. Sin embargo, esta limitación es algo necesario dentro de la Fenomenología del espíritu,

porque en ella lo correspondiente al espíritu griego es sólo un momento que tiende, como los demás, a ser superado y quedar atrás una vez que ha aportado su grado particular de desarrollo a la evolución del espíritu absoluto; un eslabón que cumple una tarea específica y tiene sentido únicamente en función de la totalidad de la obra, no al margen o por encima de ella. Querer, pues, que en esta obra se atribuya universalidad al contenido de la tragedia -un mero momento suyo- es una exigencia fuera de lugar, algo contrario a su propósito. Por eso, sólo saliéndonos de ella podemos mencionar aspectos del contenido de la tragedia que pueden aplicarse más allá del ámbito del pueblo griego.

Como ejemplo queremos destacar un aspecto del contenido de la tragedia que, pensamos, trasciende la eticidad y es vigente aún hoy: la creencia religiosa en la necesidad de limitar las pretensiones humanas de conocer, o, dicho en sentido negativo, la creencia de que al exceder cierta medida las acciones y la sabiduría humanas se revierten contra el hombre mismo. Respecto a ello, el duro destino de Edipo es como una advertencia recordatoria de la "hybris" que encierra conocer "lo que para él hubiera sido muy ventajoso no conocer".¹⁰⁹ Nos parece que esta concepción tiene vigencia, no porque sea una creencia todavía viva -pues, lejos de ello, como mencionamos en la introducción, pensamos que predomina una excesiva confianza en el progreso de la ciencia y la técnica, y la creencia de que el hombre puede gobernar por sí mismo su propio destino-, sino porque nos da la pauta para entender, aunque de manera mítica, la contradicción entre los avances y logros del conocimiento humano y los problemas ocasionados por la aplicación o el uso de los mismos; notoria en nuestra época, por ejemplo, en lo relativo a los desechos nucleares y la contaminación en general, a la explotación excesiva de los recursos de la naturaleza, al desequilibrio ecológico, etc.

Como puede deducirse, la perspectiva de la tragedia es contraria a la idea de progreso y contrarresta el exceso de confianza del hombre en sí mismo. Conforme a ella, lo determinante en las empresas humanas no es la voluntad, la capacidad o la fuerza, ni el conocimiento de los hombres, sino la estricta justicia divina. Por eso, aunque al inicio prospera por sus acciones y su sabiduría, al fin, ni su astucia ni su fuerza sirven a Edipo para sostenerse ante el embate del destino. Pese a las diferencias que nos separan de los griegos, vemos la conjugación entre el destino mítico de este personaje y la siguiente exclamación del coro de "Antígona":

"¡El hombre con soluciones para todo! No hay evento al que se enfrente sin soluciones."¹¹⁰

como un rasgo esencial de la experiencia humana en general o, como antes lo llamamos, como un prototipo de la acción humana.¹¹¹

Por otra parte, también en otro sentido restringe Hegel la significación de la tragedia al ámbito de la eticidad. Para él la máscara propia de la tragedia simboliza la distancia o la diferencia que separa al personaje del actor que lo representa y de los espectadores. En tanto todos son por igual hombres, ya sea que actúen, que contemplen o que sean representados, la meta es que se reconozcan y se identifiquen entre sí, que desaparezca la barrera entre personaje y espectador, y entre personaje y actor, es decir, que éstos puedan verse a sí mismos en los personajes y devenir, así, autoconscientes. Pero hay que subrayar que, al hablar de la necesidad de alcanzar esa meta, Hegel se refiere siempre a la consecución de la misma por hombres que pertenecen al "mundo ético", es decir, piensa en la identificación específica entre espectadores y actores griegos con los personajes trágicos. Esta estrecha perspectiva no toma en cuenta o no se interesa por el caso de la relación entre las obras trágicas y

espectadores o lectores que no pertenezcan a ese contexto y a ese pueblo. Nos excluye y, sin embargo, aunque aún menos podemos nosotros reconocernos o identificarnos con esos personajes, y mucho mayor es el abismo entre ellos y nosotros,¹¹² pensamos que rompe esa distancia el hecho de que también nosotros podemos padecer al contemplar sus destinos, o ser conmovidos por la piedad del coro, y sentir, pese a la traducción, la gravedad de su lenguaje. Todos estos factores hacen que la tragedia trascienda los límites de la eticidad.

La segunda forma en que, pensamos, Hegel limita el contenido de la tragedia es reduciéndolo y encerrándolo en un esquema. Este autor extrae de las tragedias las ideas principales, especialmente aquellas que se repiten, analiza las relaciones que guardan entre sí, y las organiza o sistematiza hasta obtener la estructura de las leyes éticas y su interacción. Mas, pese a que efectivamente podemos reconocer tal estructura en muchas de las obras trágicas, según nuestro juicio es contrario al lenguaje poético intentar reducir su contenido a un mero conjunto de ideas y explicarlo de ese modo, no porque de hecho no contenga algunas ideas, sino porque dista mucho de ser una simple forma que reviste y esconde pensamientos, y que requiere, por tanto, ser descifrada. No pretendemos restar importancia a las ideas que contiene, sino enfatizar algo que señalamos en la introducción: que la tragedia, como la poesía en general, nos mueve antes a sentir y a padecer que a reflexionar, porque no se dirige única y directamente a nuestro intelecto, sino también a nuestra imaginación y a nuestra sensibilidad, es decir, a nuestros sentimientos, de temor y de compasión sobre todo, y a nuestros sentidos.

Eso es por sí mismo notorio en algunos componentes de la tragedia, como la música, la actuación, el escenario, las máscaras, la dicción, etc.; y en

el mito o "cuento" alrededor del cual se construye el argumento, en tanto suele ser aprehendido antes por la fantasía que por el entendimiento. Aparte de ello, también el hecho de que en la tragedia los acontecimientos no sólo fueran narrados, sino actuados y por consiguiente presenciados, contribuía a transmitir o a "contagiar" la pasión del coro y de los personajes a los espectadores, y a que los sucesos representados los impresionaran como verdaderas experiencias o vivencias; las cuales difícilmente pueden ser abarcadas por un esquema, por complejo que éste sea, pues mientras que los pensamientos pueden compartirse, las vivencias son algo personal.

Mas no únicamente a través de estos medios la tragedia se dirige primordialmente a nuestra sensibilidad. Podemos, incluso, prescindir de ellos -como de hecho ocurre ahora, porque ni la música, ni la acutuación, ni las máscaras, etc., subsisten- y, no obstante, seguir afirmando que la tragedia nos mueve antes a sentir que a pensar. Todos esos medios son algo complementario o secundario frente al lenguaje, lo único que ha podido llegar hasta nosotros. Por sí mismo, el lenguaje poético puede influir sobre nuestra sensibilidad de distintas maneras; por ejemplo, evocando o creando imágenes, a través del ritmo que guardan las palabras, de cambios de tono y exclamaciones, mediante sugerencias y metáforas que no expresan directa o llanamente su significado, etc. Así, la tragedia rebasa el esquema de las leyes éticas en que Hegel trata de abarcarla, no tanto porque contenga más conceptos o conceptos diferentes de los que él recoge, sino porque en la poesía lo que se dice es tan esencial como la forma de decirlo, es decir, no se puede tomar su contenido y expresarlo de otro modo, ni sintetizarlo cerniendo las ideas y dejando de lado la manera en que están dichas, sin empobrecerla y destruirla. Sin embargo, esto último

es lo que nos parece que Hegel hace. Da prioridad a las ideas y, respecto a la forma en que están expresadas, se limita a señalar que la tragedia usa el discurso en primera persona.

No obstante, por otra parte, dentro de la Fenomenología del espíritu, Hegel mismo aprovecha esta cualidad de la poesía, se vale continuamente de imágenes que conmueven o resultan agradables antes que comprensibles. Suele sustituir un argumento o una explicación por una imagen haciendo la obra en muchas ocasiones oscura, aunque atractiva. La siguiente oración, por ejemplo, que alude a diversas manifestaciones relacionadas con el culto de Dioniso, no es comprensible sino remitiendo cada imagen a un aspecto concreto de dicho culto:

"Pero el impulso ruidoso es la esencia de la luz naciente de múltiples nombres y su vida tumultuosa, abandonada así mismo por su ser abstracto, se enmarca primeramente en la existencia objetiva del fruto y luego, entregándose a la autoconciencia, llega en ella a la realidad propiamente dicha, y ahora vaga como un tropel de mujeres delirantes, el tumulto indomeñado de la naturaleza en la figura autoconsciente".¹¹³

Mas tal obscuridad le permite introducir o intercalar discretamente sus propios pensamientos en lo que interpreta. El "impulso ruidoso" y la "vida tumultuosa" se refieren a uno de los nombres de Dioniso, "Bromios" o "estrepitoso", y al carácter de las fiestas dedicadas a él, a la embriaguez, el desenfreno y la peculiar música que las acompañaba; el "tropel de mujeres delirantes" y "el tumulto indomeñado de la naturaleza" aluden al cortejo que solía representarse al lado de Dioniso; la "luz naciente de múltiples nombres", a las diversas formas de llamar a este dios y a su relación y confusión con otros dioses, como Demeter, Cora, Perséfone y Apolo. Al mencionar todos estos elementos Hegel, los hace formar parte de

un movimiento por el que paulatinamente es adquirida la conciencia, el cual no es claro que sea inherente a ellos, sino que parece algo añadido por él.

Eso nos da pie para pasar a la tercera forma en que, según nosotros, Hegel limita la tragedia. Pensamos que este autor adecua las manifestaciones del pueblo griego que le sirven como material para los capítulos VI A y VII B de la Fenomenología del espíritu según lo requiere la ruta hacia el Espíritu Absoluto que va trazando, o, en otras palabras, que organiza y confiere cierta coherencia al material que interpreta conforme a un fin determinado por él; aunque para él este modo de proceder obedece a la naturaleza misma de las cosas y no es impuesto por él, pues en la introducción a la Fenomenología afirma: "no necesitamos aportar pauta alguna ni aplicar a la investigación nuestros pensamientos e ideas personales, pues será prescindiendo de ellos precisamente como lograremos considerar la cosa tal y como es en sí y por sí misma".¹¹⁴

Para Hegel la tragedia es una manifestación a través de la cual entrevé o aprecia la evolución del espíritu. Sin embargo, precisamente porque su intención es ver a través de ella el espíritu griego, -usando una expresión suya- "va siempre más allá; en vez de permanecer en ella".¹¹⁵ La perspectiva desde la cual la examina es la del "individuo cuya sustancia es el espíritu en una fase superior", y vuelve la vista sobre los momentos anteriores del desarrollo, "evocando su recuerdo, pero sin interesarse por ellos ni detenerse en ellos".¹¹⁶ Este punto de vista retrospectivo guía el desarrollo. La meta parece predeterminada porque en cada etapa pretende reconocer en ciernes las características de aquella que la sucede. Conforme a ello, rastrea las huellas y reconstruye la ruta de la evolución del espíritu.

Por ejemplo, la cima o la meta del despliegue del espíritu en el

capítulo VII, "La religión", de la Fenomenología es "la religión revelada" (la religión cristiana), la etapa que la precede es la "religión del arte" (la religión griega). En esta última Hegel pretende encontrar el germen de aquélla. Ello es patente, por ejemplo, cuando dice, refiriéndose al "misterio de Ceres y de Baco",¹¹⁷ es decir, a los cultos griegos relacionados con los dioses del cereal y del vino -por lo que también lo llama "misterio del pan y del vino", aludiendo ya al simbolismo de la última cena de Jesús-, que "no es aún el misterio de la carne y la sangre", o sea, no es aún la entrega que hará Cristo de su cuerpo y su vida. Mediante la expresión "no es aún" Hegel parece indicar que aquel "misterio" prefigura este otro fenómeno y habrá de convertirse en él. Por otra parte, también en la tragedia pretende Hegel reconocer elementos aún no desarrollados de la religión revelada. En el desenlace de "Las Euméides" de Esquilo cree encontrar una tendencia hacia la noción de la unidad de dios; un principio, si bien tenue, del monoteísmo posterior.¹¹⁸ Pero ambos casos son, para nosotros, eslabones necesarios para la coherencia interna del capítulo, que hacen posible la continuidad entre "la religión del arte" y "la religión revelada", y ejemplos de cómo introduce Hegel sus ideas en lo que interpreta, antes que una tendencia verdaderamente presente en la tragedia.

Hemos, pues, explicado en qué sentido pensamos que Hegel limita el contenido de la tragedia y las razones por las que en este punto estamos en desacuerdo con él. Con ello damos fin a nuestro trabajo.

NOTAS

- 1 Cfr. Hegel, Fenomenología del espíritu. México, FCE, 1978, cap. VII, introducción al inciso B "La religión del arte". (citada en adelante con las iniciales F. del e.)
- 2 Cfr. Op. cit. p. 399.
- 3 Kojève, La dialéctica del amo y el esclavo. Buenos Aires, Pléyade, 1987, p. 233.
- 4 Op. cit. p. 216.
- 5 Hegel, apud Hypolitte, Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel. Barcelona, Península, 1974, p. 488.
Cfr. también Hegel, El concepto de religión. México, FCE, 1986, p. 340.
- 6 Hegel, El sistema de la eticidad. Madrid, Dalmacio, 1982, p. 158.
- 7 Heródoto, Historias. México, UNAM, Nuestros Clásicos, 1982. tomo I, II, 54. p. 125.
- 8 Hegel, F. del e. cap. VII A, "Religión natural".
- 9 Op. cit. p. 412.
- 10 Op. cit. p. 411.
- 11 Op. cit. p. 300.
- 12 Ibidem.
- 13 Op. cit. p. 418.
- 14 Op. cit. p. 420.
- 15 Op. cit. p. 418.
- 16 Op. cit. p. 419.
- 17 Op. cit. p. 420.
- 18 Op. cit. p. 418.

- 19 Hegel, Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Madrid, Alianza, 1980, p. 420.
- 20 Hegel, F. del e. p. 422.
- 21 Ibidem.
- 22 Ibidem.
- 23 Op. cit. p. 423.
- 24 Burckhardt, Historia de la cultura griega. Barcelona, Iberia, 1975, tomo 2, p. 109.
- 25 Hegel, F. del e. p. 427
- 26 Op. cit. p. 431.
- 27 Ibidem.
- 28 Op. cit. p. 433.
- 29 Esquilo, Tragedias completas, "Las coéforos". México, Rei, 1988, pp. 319 y 320.
- 30 Hegel, F. del e. p. 429.
- 31 Sófocles, Tragedias completas, "Las traquinias". México, Rei, 1988, p. 148.
- 32 Sófocles, Tragedias completas, "Antígona". Op. cit. p. 125.
- 33 Heráclito (fr. 94), apud Murray, Eurípides y su tiempo. México, FCE, 1974, p. 49.
- 34 Anaximandro (fr. 9) apud Ibidem.
- 35 Hegel, El concepto de religión. Op. cit. p. 399.
- 36 Hegel, F. del e. p. 408.
- 37 Hegel, Poética. México, Austral Espasa Calpe, 1958. p. 35.
- 38 Vide supra cap. 1.1b.
- 39 Vide supra p. 16.
- 40 Heródoto, Op. cit. tomo 2, p. 263.
- 41 Burckhardt, Op cit. tomo 4, p. 105.

- 42 Vide supra, cap.1.2 a, p.23.
- 43 Hegel, Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Op. cit. pp. 452 y 454. Cfr. también con la cita número 5.
- 44 Hegel, F. del e. p. 263.
- 45 Sófocles. "Antígona", Op. cit. p. 162. También citado por Hegel. F. del e. p. 269.
- 46 Hegel, El sistema de la eticidad. Op. cit. p. 155.
- 47 Ver F. del e. cap. B IV A.
- 48 Esquilo, Tragedias completas. "Las coéforos". Op. cit. p. 366.
- 49 Hegel, F. del e. p. 418.
- 50 Heródoto, Op. cit. Tomo 2, p. 144.
- 51 Hegel, Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Op. cit. p. 457.
- 52 Plutarco, Vidas paralelas. México, SEP UNAM, 1988, Tomo 1, p.136.
- 53 Hegel, F. del e. p. 423.
- 54 Esquilo, Tragedias completas. "Los persas". Op. cit. pp 99 y 100.
- 55 Tucídides, apud Hegel, Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Op. cit. p. 457.
- 56 Hegel, F. del e. p. 264.
- 57 Vide supra cap. 1.2b
- 58 Vide supra cap. 1.2c
- 59 Hegel, Poética. Op. cit. p. 191.
- 60 Vide supra cap. 1.3 p. 34.
- 61 Esquilo, Tragedias completas. "Las coéforos". Op. cit. p. 329.
- 62 Op. cit. p. 335.
- 63 Op. cit. p. 362.
- 64 Op. cit. p. 359.
- 65 Hegel, El sistema de la eticidad. Op. cit. p. 170.

- 66 Op. cit. p. 423.
- 67 Sófocles, Tragedias completas, "Antígona". Op. cit. p. 153
- 68 Hegel, F. del e. p. 423.
- 69 Sófocles. Tragedias completas, "Antígona", Op, cit. p. 148.
- 70 Op. cit. p. 162. También citado por Hegel. F del E. p. 278.
- 71 Esquilo, Tragedias completas, "Agamenón". Op. cit. p 238.
- 72 Hegel, F. del e. p. 254.
- 73 Sófocles. Tragedias completas, "Antígona". Op. cit. p. 148.
- 74 Esquilo, Tragedias completas, "Los persas". México, Rei, 1988, p. 38.
- 75 Hegel, F. del e. p. 277.
- 76 Esquilo, Tragedias, "Prometeo". México, SEP UNAM, 1988, p. 19.
- 77 Hegel, F. del e. p. 276.
- 78 Solón fr. 6 (8 d). García Gual, Antología de la poesía lírica griega. Madrid, 1980, p. 44.
- 79 Hegel, Poética. Op. cit. p. 176.
- 80 Hegel, F. del e. p. 425.
- 81 Op. cit. p. 427.
- 82 Hegel, Poética. Op. cit. p. 196.
- 83 Hegel, F. del e. p. 282.
- 84 Hegel, Poética. Op. cit. p. 90.
- 85 Cfr. Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso. México, Porrúa, 1989, Libro III, XII.
- 86 Hegel, F. del e. p. 432.
- 87 Burckhardt, Op. cit, tomo 1, cap IV.
- 88 Burckhardt, Op. cit. tomo 5 p. 338.
- 89 Cfr. Plutarco, Op. cit. pp. 119-20.
- 90 Aristóteles, apud Jaeger. Paideia. México, FCE, 1974, p. 300.
- 91 Hegel, F. del e. p.430.

- 92 Op. cit. p. 423.
- 93 Vide supra p. 73.
- 94 Vide supra p. 75.
- 95 Vide supra p. cap. I.2.
- 96 Protágoras, Fragmentos y testimonios. Argentina, Aguilar, 1977, p. 17.
- 97 Heródoto, Op. cit. tomo I, libro 3, p. 38.
- 98 Vide supra cap. II.1.d.
- 99 Ver nota 36.
- 100 Vide supra p. 85.
- 101 Este tema se desarrolló en el capítulo II.2a.
- 102 Vide supra p. 60.
- 103 Vide supra p. 31.
- 104 Eurípides, Tragedias, "Ifigenia en Aulide", México, SEP-UNAM, 1988.
p.287.
- 105 Ver nota 96.
- 106 Hegel, F. del e. p 207.
- 107 Vide supra p. 95.
- 108 Vide supra p. 60.
- 109 Cfr. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Madrid, Alianza, 1978,
p. 52.
- 110 Sófocles, Tragedias completas, "Antígona", Op. cit. p. 146.
- 111 Vide supra p. 7.
- 112 Ibidem.
- 113 Hegel, F. del e. p. 419.
- 114 Op. cit. p. 57.
- 115 Op. cit. p. 8.
- 116 Op. cit. p. 21.
- 117 Op. cit. p. 420.
- 118 Vide supra cap. I.3b.

BIBLIOGRAFIA

- Adrados, F., La democracia ateniense. Madrid, Alianza, 1975.
- Alcina, J., Tragedia, religión y mito entre los griegos. Barcelona, Labor, 1971.
- Aristófanes, Las once comedias. México, Porrúa, 1983.
- Aristóteles, El arte poética. México, Espasa Calpe, Austral, 1981.
- Baena Paz, G., Instrumentos de investigación. México, Editores Mexicanos Unidos S.A., 1984.
- Bonifaz Nuño R., Antología de la lírica griega. México, UNAM, Nuestros Clásicos, 1988.
- Bowra, C. M., Historia de la literatura griega. México, FCE, Breviarios No. 1, 1981.
- Burckhardt, J., Historia de la cultura griega. España, Iberia S.A, 1971, 5 vols.
- Engels, F., El origen de la familia, la propiedad privada y el estado. México, Editores Mexicanos Unidos, 1980.
- Esquilo, Tragedias completas. México, Rei, 1988.
- Esquilo, Tragedias. México, SEP-UNAM, 1988.
- Eurípides, Tragedias. México, SEP-UNAM, 1988.
- Eurípides, Las diecinueve traqedias. México, Porrúa, 1982.

- Findlay, M. I., El mundo de Odiseo. México, FCE, Breviarios No. 158, 1978.
- Findlay, Reexamen de Hegel. Barcelona, Grijalbo, 1969.
- Frazer, J. G., La rama dorada. México, FCE, 1956.
- García Gual, C., Antología de la poesía lírica griega, siglos VII-IV A.C. Madrid, Alianza, 1980.
- Garibay, A. Ma., Mitología griega. México, Porrúa, 1986.
- Hegel, G. W. F., El concepto de Religión. México, FCE, 1986.
- Hegel, G. W. F., De lo bello y sus formas, (Estética). Madrid, 1958.
- Hegel, G. W. F., Enciclopedia de las ciencias filosóficas. México, Juan Pablos, 1974.
- Hegel, G. W. F., Estétique. Paris, Montaigne, 1944.
- Hegel, G. W. F., Fenomenología del espíritu. México, FCE, 1987.
- Hegel, G. W. F., Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Madrid, Alianza, 1980.
- Hegel, G. W. F., Poética. México, Austral, Espasa Calpe, 1958.
- Hegel, G. W. F., El sistema de la eticidad. Madrid, Dalmacio, 1982.
- Heródoto, Historias. México, UNAM, Nuestros Clásicos, 1982. 2 vols.
- Hesfodo, Teogonía. Los trabajos y los días. México, Porrúa, 1981.
- Hypolitte, J., Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu. Barcelona, Península, 1974.

- Jaeger, W., Paideia: los ideales de la cultura griega. México FCE, 1974.
- Jaeger, W., Cristianismo primitivo y paideia griega. México, FCE, Breviarios No. 182, 1985.
- Kaufmann, W., Hegel. Madrid, Alianza, 1985.
- Kierkegaard, S., Estudios estéticos II, De la tragedia y otros ensayos. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Kojève, A., La dialéctica del amo y el esclavo. Buenos Aires, Pléyade, 1987.
- Labarriére, P., La Fenomenología del espíritu de Hegel. México, FCE, 1979.
- Lessing, G., Looconte. México, UNAM, 1960.
- Marino Lopez, A., "Edipo, paradigma del hombre", Ensayos filosóficos. Cuadernos de investigación, # 15, México, DVEP Acatlán, UNAM, 1981, pp. 33-46.
- Menéndizabal, R., Diccionario Griego-Español Ilustrado. Madrid, Ed. Razón y Fe S.A., 1959.
- Murray, G., Eurípides y su tiempo. México, FCE, Breviarios No. 7, 1974.
- Murray, G., La religión griega, Cinco ensayos sobre las divinidades clásicas. Buenos Aires, Nova, 1974.
- Nietzsche F., El nacimiento de la tragedia y Escritos preparatorios. Madrid, Alianza, 1978.
- Papaioannou, K., The art of Greece. Nueva York, Ed. Abrams, 1989.
- Píndaro, Olimpicas, Píticas, Nemeas e Itsmicas. México, Porrúa, 1978.

Plutarco, Vidas paralelas. México, Porrúa, 1982.

Protágoras, Fragmentos y testimonios. Argentina, Aguilar, 1977

Reyes, A., Religión griega. Obras completas, tomo XVI, México, FCE, 1981.

Sófocles, Tragedias. México, Rei, 1988.

Trías, E., El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel, Barcelona, Anagrama, 1981.

Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso. México, Porrúa, 1989.

Winckelman, J., Historia del arte en la antigüedad. Madrid, Aguilar, 1989.