

***El progresivo despoblamiento del cielo:
la obra de arte espiritual como momento
del ateísmo en la Fenomenología del espíritu de Hegel***

Vicente Ordóñez Roig¹

Resumen: El presente artículo indaga en el desarrollo de la figura de la religión en el marco de la *Fenomenología del espíritu*. Intenta mostrar cómo, desde la óptica de Hegel, en la épica griega se sientan ya las bases del ateísmo, ateísmo que cobra conciencia en la tragedia y que se realiza plenamente en la comedia ática antigua.

Palabras clave: Épica, Tragedia, Comedia, Burla

Abstract: The present article focuses in the development of the figure of the religion in the context of the *Phenomenology of the Spirit*. It tries to show how, from Hegel's point of view, atheism has its background in the Greek epic, atheism that is aware of itself in the tragedy and that is fully achieve in the ancient attic comedy.

Keywords: Epic, Tragedy, Comedy, Mockery

La *Fenomenología del espíritu* viene a ser el cuaderno de bitácora de una aventura en la que el lector orbita alrededor del núcleo mismo de la autoconciencia; un *liber laudatus magis quam lectus*, un libro de aventuras del espíritu que, si no hace más grande, al menos sí extiende el horizonte —porque lleva hasta el grado máximo, porque con o a través de él se alcanzan cotas insospechadas— a quien lo lee. El filósofo y antropólogo Karl Joseph Hieronymus Windischmann escribe en carta a Hegel que el estudio de su *Sistema de la Ciencia* (en alusión a la *Fenomenología*) le ha convencido de que, a su debido tiempo, esto es, cuando llegue el momento propicio para que dicha obra se comprenda como debe ser comprendida, será celebrada como el «libro elemental de la liberación de los hombres, la clave y la cifra de un nuevo Evangelio». ² Si esto es cierto no hay que perder de vista, sin embargo, que quien se acerca a la especulación hegeliana debe, al modo de *Le Pendu*, aprender a ponerse *cabeza abajo*. Porque la *Fenomenología* es, como algún crítico de Hegel ha señalado, *unwissenschaftlich*: indisciplinada, arbitraria, llena de divagaciones y anacolutos, de retruécanos, pleonasmos y agudezas, de galerías que, a diferencia de la *tierra mágica del canto* de Schiller, pueden conducir a la oscuridad y

¹ Universitat Jaume I (Castellón)

² Hoffmeister, Johannes (ed.). *Briefe von und an Hegel*, tomo I, Hamburgo, 1969, carta n.º 155, «Windischmann an Hegel. 27.IV.1810», p. 307 (las traducciones, salvo que se citen textos según edición en lengua castellana, son nuestras).

a la impotencia. En el *theatrum* de Hegel se presencia una intuición que sólo se confirma *a posteriori*: en ese escenario hay ocasión para que todo sea o exista.

Es en este contexto que uno se propone interrogar a Hegel sobre la conexión entre la obra de arte espiritual y el ateísmo en la *Fenomenología del espíritu*. La pregunta envuelve el discurso que resulta de ella. Acudir con la pregunta a la palabra de Hegel es entonces recorrer con Hegel alguna de las veredas que la pregunta abre. Es así que, en el capítulo VII de la *Fenomenología* dedicado a la religión, Hegel explica el papel que desempeñan la poesía épica y la poesía trágica, pero también la burla y lo risible en el progresivo despoblamiento del cielo. Porque la burla que se despliega en la comedia ática es una de las fuerzas ejecutivas que provocan la transición de la comedia a la religión revelada: la comedia no es sino la realización de lo particular en tanto que particular, es el momento del hombre sin dios que precede al cristianismo (el dios que es Cristo como sí-mismo o dios unigénito, individual, de la religión revelada). En la comedia se hace evidente la burla y el escarnio, la ridiculización que el hombre efectúa sobre las *Gestalten als Geister*, las formas concretas espirituales o dioses, en ese ir a parar los dioses al recinto periclitado de lo humano. Entonces, ¿cuál es la secuencia que lleva de la épica a la poesía cómica y de ésta al ateísmo? ¿Es al burlarse del orden divino que llega el ser humano a reconocer el pensamiento como infinitud y lado negativo de lo Absoluto? Y todavía: ese sí-mismo como tal o *Selbst*, ese yo personal que hace posible que los dioses mueran en la comedia, ¿es un yo, es un sí-mismo que, pese a todo, sigue estando soportado por la superestructura ideológica de la que forma parte la religión?

LA OBRA DE ARTE ESPIRITUAL

El momento en el que, gracias a la fuerza negativa desplegada por el sí-mismo particular en la comedia ática, los dioses míticos fruto de la teología griega pierden su pátina, es estudiado por Hegel en el marco del capítulo VII de la *Fenomenología del espíritu*, consagrado por entero a la figura de la religión. La religión, esto es, la conciencia del ser absoluto entendido como autoconciencia, se articula en torno a tres realidades del espíritu: la primera es la «religión primitiva» o *natürliche Religion*, la religión en tanto que religión inmediata; la segunda es la religión greco-romana, la «religión del arte» (*die Kunst-Religion*), realidad del espíritu que se sabe en la forma del sí-mismo; la tercera es la que supera y suprime la unilateralidad de las dos anteriores, la *offenbare Religion*, la «religión manifiesta o revelada», esto es, el cristianismo. Al momento de la «religión primitiva o natural» le sucede, por tanto, el de la «religión del arte». La «religión del arte» se despliega en tres etapas dialécticas: la «obra de arte abstracta», la «obra de arte viva» y la «obra de arte espiritual». Es en la «obra de arte espiritual» que Hegel aborda la relación entre poesía y ateísmo. En su primer movimiento, la obra de arte espiritual es un cobrar conciencia los espíritus particulares de los pueblos de su contenido universal por medio del lenguaje. Este lenguaje, señala Hegel, no es el lenguaje del oráculo, tampoco del himno o del furor báquico: es un lenguaje en el que «la interioridad es

tan exterior como la exterioridad interior».³ No puede ser el lenguaje del himno, pues éste, por contraposición a la estatua –quiescente individualidad, artefacto cósmico o efectivo– es una obra de arte lingüística que, en cuanto existe, deja inmediatamente de existir –su existencia es *desapareciente* (un estar ahí que pasa y se pierde, disipándose: es *das verschwindende Dasein*)–. El himno debe distinguirse de otro lenguaje divino que, pese a todo, no es el lenguaje de la autoconciencia universal: el oráculo. El oráculo es el lenguaje de una autoconciencia extraña para la autoconciencia religiosa. Los dioses hablan al hombre y del hombre por medio de sentencias simples y universales acerca de la esencia, de suerte que cuando la autoconciencia se desarrolla no puede sino escuchar las palabras del oráculo como algo meramente trivial. Tampoco el lenguaje de la obra de arte espiritual puede consistir en el balbuceo sin contenido del furor báquico: el hombre que dirige su mirada al *dios deseado y deseante* de los misterios, porque no quiere extinguirse, porque no puede vivir permanentemente en la excitación de una orgía sin fin, busca un lenguaje que no se quede en trabalenguas delirante: ese lenguaje es ya el del poeta. Es gracias al lenguaje poético que el espíritu del pueblo se tiene delante a sí mismo en puridad como humanidad universal, lo que le permite forjar no sólo una nación o pueblo común (que no un Estado), sino también un cielo global. «Ahora lo divino ya no está realizado en el mármol, sino en el lenguaje de un pueblo que ha sabido elevarse a la universalidad, y así es como obtiene su más adecuada representación».⁴

POESÍA Y MEMORIA

El poeta forja o engendra, sostiene un mundo mediante su canto inspirado. Todo lo que el poeta experimenta o siente proviene, no de la *Naturmacht*, del ímpetu ensordecedor de la naturaleza, sino de la *mnemosyne*, de ese volverse consciente o reparar el rapsoda en aquello en que antes se había estado sin mediación. «El pronunciamiento de la palabra poética», sostiene Heidegger, «es la sentencia y la canción del ser mismo». El poeta, intérprete de la palabra, bebe de la fuente de Memoria y origina con su canto la presencia del ser; porque no invoca el poeta a la diosa, «sino que, en lugar de ello, antes de decir su primera palabra, el poeta es ya el invocado y se presenta ya en el llamado del ser y, como tal, es un salvador del ser contra el retraimiento “demónico” de la ocultación».⁵ La poesía brota del íntimo diálogo interior; es memoria que hace presente la ausencia del pasado al tiempo que se proyecta hacia un espacio de indeterminabilidad. La palabra que germina en el interior del poeta no es ya recordatorio, sino anamnesis, principio activo que acompaña al alma desde su fascinación por las cosas hasta la transparencia del ser. Gadamer, al estudiar el vínculo entre pensamiento y poesía en la obra de Hölderlin y Heidegger, indica: «el poeta, de quien lo duradero o permanente es obra, funda

³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu* (edición de M. Jiménez Redondo), Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 824.

⁴ Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, Barcelona, Península, 1974, p. 500.

⁵ Heidegger, Martin. *Parménides*, Madrid, Akal, 2005, p. 164.

en el recuerdo» –porque su acción es una creación que dona– «lo interiorizado en muchos caminos y rodeos». ⁶ Gadamer reconoce que está pensando explícitamente en el poema de Hölderlin «*Andenken*»:

«El mar
Arrebata o da la memoria,
Y también el amor fija una mirada diligente.
Lo que permanece, sin embargo, es creación de los poetas». ⁷

La palabra poética es recuerdo (*Erinnerung*) o interiorización (*Innerlichkeit*) de aquello que antes había sido inmediato, reminiscencia de la que brota el lenguaje y que permite al yo abrirse a la existencia. Como explica Hegel en la *Filosofía real* de Jena, «la poesía es lo plástico como representación de la figura en lo musical, cuyo sonar, ampliado a lenguaje, tiene en sí un contenido». ⁸ Sin embargo, esa representación, ese concepto cuyo contenido es universal, no puede retener en la epopeya esa universalidad como universalidad del pensamiento. ¿Por qué? ¿No es gracias a la poesía, arte de la palabra que reúne en sí la corporeidad y la sensibilidad de las artes plásticas, por un lado, y la interioridad abstracta de la música, por otro, que los espíritus de los pueblos son conscientes de su universalidad? Sin duda. Lo que ocurre es que en la poesía épica se mantiene la separación entre el sí-mismo individual y el todo sustancial de la nación, lo que provoca que ese sí-mismo individual, que ese yo singular no pueda guiar por sí solo la acción del pueblo, no pueda ser sujeto de determinaciones y leyes universales. Porque tiende hacia algo que apenas se vislumbra en el horizonte, el lenguaje del aeda experimenta en la epopeya la escasez, la falta de la cosa que él más necesita y que, en tanto apenas es alcanzada con la vista del observador –que quiere y sólo quiere apropiársela–, se difumina, aparece y se dispersa. «Él [el cantor o aeda] es el órgano que desaparece en lo que es el propio contenido de ese órgano, pues lo que vale no es su propio sí-mismo, sino que lo que vale es su musa, su canto general». ⁹ El poeta épico, *liberum arbitrium*, se consume en su propia representación para desaparecer tras ella. Ya no es capaz el poeta de reproducir un mundo: lo crea por medio de su *epos*, de su palabra. Y en ese su crear, sin embargo, el poeta, porque ha comprendido, se destruye: ese mundo ya no le pertenece.

LA DISPUTA DE LOS PODERES ÉTICOS EN LA EPOPEYA

El corazón del rapsoda reconoce las notas que llegan de lo alto, reúne sintéticamente lo divino y lo humano y se esfuma en el acto. Es un descodificador, también un transmisor. «El poeta ha de hallarse íntegramente inmerso en estas

⁶ Gadamer, Hans-Georg. «Denken und Dichten bei Heidegger und Hölderlin», *Hermeneutik im Rückblick*, en *Gesammelte Werke*, Tübinga, J. C. B. Mohr, 1999, tomo 10, p. 81.

⁷ Hölderlin, Friedrich. «Andenken», en *Sämtliche Werke* (ed. F. Beissner), Berlín, Rütten & Loening, 1959, tomo 2, p. 198.

⁸ Hegel, G. W. F. *Filosofía real*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 226.

⁹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 827.

relaciones, en estos modos de ver, en esta creencia, y necesita agregar al tema que ahora constituye su realidad sustancial la conciencia poética, el arte de la manifestación». ¹⁰ En virtud de su canto inspirado por las Musas, el poeta produce en la epopeya un movimiento que va de lo universal a lo individual a través de la determinación: el extremo que es la universalidad –el *Götterwelt* o mundo de los dioses–, a través del término medio de la particularidad –el pueblo en sus héroes–, queda conectado con la individualidad, esto es, con el cantor. La acción del pueblo, el actuar el pueblo por medio de sus héroes, comunica o relaciona, pone en contacto el reino universal de los Olímpicos y el canto del poeta épico. Esa acción, sin embargo, «perturba la quietud y reposo de la sustancia, y excita la esencia, por medio de lo cual la simplicidad de ésta queda dividida, y abierta en la diversidad del mundo de las fuerzas naturales y de los poderes éticos». ¹¹ La tierra queda hecha añicos en ese crear el poeta un mundo en el que dioses y hombres actúan. Los dioses tienen en ellos mismos el principio de la acción; su autonomía queda supeditada, empero, a los hombres que, a su vez, reciben de aquéllos la materia ética y el *pathos* de su hacer. Esta subsunción de un contenido determinado bajo una determinación universal pone de relieve la contradicción entre las universalidades que los dioses representan y el sí-mismo, por una parte, y la propia universalidad en ese su entrar en tensión con ella misma, con su propia determinación, por otra.

«[Los dioses] son los bellos individuos eternos que, descansando sobre su propia existencia, quedan por encima de la capacidad y del poder o violencia extraños. Pero son a la vez elementos determinados, dioses particulares que, por tanto, guardan relación con otros dioses y se comportan respecto a ellos. Pero esta relación con los otros que, por tratarse de una relación de contrapuesta reciprocidad, es una disputa y pelea con ellos, viene a quedar en un cómico autoolvido de su naturaleza eterna». ¹²

Los dioses épicos, bellos individuos eternos, ajenos a la gravedad, al ritmo del tiempo, son, a su vez, elementos particulares, determinados, y guardan por ello relación con otros dioses: los dioses entran en la epopeya en contacto. Y entrar en contacto supone, como mínimo, rozar, tocar, moverse en una suerte de *chaosmos* regido por leyes, normas y preceptos. Por tanto, tenemos que los dioses se relacionan entre sí de una forma especial. Esa relación Hegel la llama *Entgegensetzung*: antitética o contrapuesta. Los dioses, en ese ponerse unos contra otros, quedan en una situación de simétrica correspondencia o reciprocidad que no se resuelve sino en la disputa, en la batalla o lucha. ¿Y no es esto cómico? Ese dejarse llevar hacia ninguna parte, ¿no constituye un caso de superabundancia ridícula, de vacua arrogancia contingente? Esta disputa entre los poderes éticos universales convierte la aparente seriedad de la acción narrativa de la epopeya en un juego en el

¹⁰ Hegel, G. W. F. *Estética*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, tomo 8, p. 119.

¹¹ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 827.

¹² Hegel, *op. cit.*, p. 829.

que, ni hay peligro, ni tampoco resultado o éxito alguno. «Por encima de los unos y los otros planea la unidad abstracta del acontecimiento, el movimiento del tiempo que se enuncia en el ritmo objetivo del poema y en la impersonalidad de su lenguaje»¹³ Hombres, pero también dioses, sometidos a los avatares de la temporalidad y la determinación. A este respecto afirma Hegel que, a la seguridad autónoma de los dioses se le opone la pura fuerza de lo negativo como último poder contra el cual y sobre el cual los dioses nada pueden hacer. La fuerza de lo negativo es el destino –interpretado en este capítulo VII de la *Fenomenología del espíritu* como la negatividad del sí-mismo en ese ser siendo el sí-mismo su propia sustancia–. Los dioses se lamentan de que sus naturalezas determinadas no puedan verse reflejadas a sí mismas en la pureza de la necesidad. Esta «necesidad» o *Notwendigkeit* (necesidad imperativa e inflexible que, al igual que la *Anánke* parmenídea, debe ser pensada como el orden substantivo e imperecedero de las cosas) es la unidad de concepto a la que está sujeta la contradictoria sustancialidad de los momentos particulares, donde la acción de esos momentos se ordena y el juego de sus acciones cobra seriedad y valor. Es cómico, por tanto, contemplar a los poderes éticos disputar entre sí –disputa o pelea de unos contra otros (de ellos «entre» y «con» ellos mismos)–, sobre todo cuando no hay victoria o derrota posible. Los dioses, en la lucha, olvidan aquello en lo que consisten, olvidan lo que son. ¿Y qué sucede? Que esas universalidades carentes de poder no pueden ser por más tiempo la materia ética para los efímeros mortales. El poeta épico procura al dios realidad y le proporciona un interés por la acción –son los poetas, recuerda Heródoto en su *Historia* (II, 53), son Homero y Hesíodo quienes les dieron sus dioses a los griegos–. Pero la aparente seriedad de la acción de los dioses se transforma, a causa de sus querellas, en juego inofensivo, en espectáculo grotesco, en decocción jocosa de su naturaleza eterna. Por eso en la epopeya se sientan las bases del progresivo despoblamiento del cielo: porque la acción de las formas concretas espirituales o dioses aparece como contingente, insustancial, ridícula. Sin embargo, la eliminación efectiva de estas representaciones carentes de esencia no dará comienzo sino en la tragedia.

LA MÁSCARA TRÁGICA

A diferencia de lo que ocurre en la poesía épica, narración sin actor en la que no hay héroe verdadero o único sino poeta inspirado por las Musas que, con su palabra, provoca la presencia del ser, en la tragedia el aedo se transforma en actor –*der Held ist selbst der Sprechende*: «es el héroe mismo el que habla»–¹⁴ El actor, al participar directamente en la trama, actualiza el extremo de la universalidad, esto es, el mundo de los dioses, y el extremo de la individualidad representado por el cantor. Su lenguaje no es el de la vida corriente, pero demuestra el derecho que le asiste en su acción y expresa en su exactitud la disposición del héroe. El *lógos* del héroe no es un *lógos* estereotipado, pero es real. Ahora bien: el actor que interpreta al héroe no

¹³ Hyppolite, *op. cit.*, p. 501.

¹⁴ Hegel, *op. cit.*, p. 831.

es sin su máscara. El actor se desvincula de la realidad natural en la representación. Su acción es artificial. Esa artificialidad, sin embargo, no significa que no tenga ningún efecto sobre la realidad fáctica pues, al contrario, su apariencia subsistente es la del hombre común. Lo que ocurre es que la máscara oculta a un sujeto que en ese su representar o exhibir ha quedado como despojado de su individualidad. Por eso la tragedia es «el arte que no contiene todavía en ella el verdadero y propio sí-mismo».¹⁵

Desde esta perspectiva, las distintas acciones del actor trágico (el arrancarse los ojos de Edipo, la muerte violenta de Agamenón, el sacrificio de Antígona, etc.) deben ser entendidas como el momento en el que el poder que mueve al héroe se hunde a causa de la contingencia de ese momento, de su inesencialidad. Pero también las máscaras del ser divino, «al igual que los caracteres de su sustancia, vienen a juntarse en la simplicidad de lo inconsciente, de lo carente de conciencia»¹⁶, y terminan, a causa de no reconocerse en el poder negativo de todas las figuras que aparecen, por irse a pique en él. Ahora bien, la autoconciencia, la certeza simple del coro, es el poder negativo, la unidad del espíritu a la que todo retorna. Lo que ocurre es que esa unidad, esa síntesis entre ser sustancial y necesidad abstracta no deja de ser fingimiento, representación de un papel en el teatro, *hypokrisis*. El héroe que comparece ante el auditorio no es ya el héroe en-sí, sino la pura máscara, la persona o *prósopon*, el personaje del drama sustentado por el actor. Por eso afirma Otto Pöggeler que «la sustancia que se divide y llega a ser un destino no es todavía una con la auténtica autoconciencia. El actor (*hypokrites*) que se adueña de su personaje a través la máscara no deja de ser un “hipócrita”».¹⁷ También Hegel entiende que la autoconciencia del héroe debe saltar más allá de su máscara y presentarse como destino de los dioses y de los poderes absolutos de la sustancia: sólo de este modo podría la divinidad actualizarse.

El destino o lo irreal abstracto y el cantor, el individuo real que se consume y agota en su propia representación, se acercan hasta tocarse en la tragedia: es así que el progresivo despoblamiento del cielo que se inicia en la epopeya se consuma en la tragedia mediante la figura del destino. Porque el potente lenguaje trágico anuda la dispersión de los momentos del mundo de la esencia y del mundo de la acción. Ya no hay intermediarios: ante el espectador desfila toda una galería de figuras legendarias de la época heroica y lo hace ahí, justo ahí delante, al alcance de la mano, de suerte que uno puede manipular lo que acaece junto a sí y, a la inversa, lo que ahí acaece termina por manipularle a uno –en ese descenso que es un presentarse dioses y héroes a la realidad inmediata de la existencia propiamente dicha–. En la representación trágica el espectador ve, accede a la abertura de lo que es, lo que deviene y lo que ha sido. Los dioses y héroes están ahí, existen, son. Pero al mismo tiempo no pueden estar ahí, no pueden existir o ser: vienen de otros lugares, otros ciclos. Lo ilusorio y lo real, colocados uno encima del otro, superpuestos, coexisten. El actor, como espíritu agente, queda atrapado por la confusión

¹⁵ Hegel, *op. cit.*, p. 832.

¹⁶ Hegel, *op. cit.*, p. 840.

¹⁷ Pöggeler, Otto. *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 57.

de la escena: de un lado, aparece como conciencia frente al objeto sobre el que versa su actividad; de otro lado, sin embargo, sólo conoce uno de los poderes de la sustancia, pues el otro queda como sumergido en lo oculto. Esta ambivalencia oscura (la lucha trágica entre la luz del Estado y lo inmediato subterráneo) es la responsable de las atrocidades cometidas por el héroe. Esa misma ambivalencia, no obstante, es la fuente de la que mana el aparato ético que teje la armoniosa convivencia de la polis: la tragedia absorbe la mácula, por monstruosa que ésta pueda ser. El saber de la individualidad que actúa es, por ello, un saber no sabiendo lo que hace exactamente. Esa individualidad actuante termina por sospechar que su destino importa poco a los dioses, que le tienen, probablemente, por alguien insignificante al que no vale la pena tener en cuenta o por el que no es necesario preocuparse.

DESVELAR EL MISTERIO

Los poetas que se cuestionan sobre la esencia de la poesía griega (poetas como Schiller y Hölderlin, como Chénier, Keats, Shelley o Byron), olvidan y encubren y, por tanto, sustraen a la luz, algo a lo que Hegel sí presta atención. Hegel desbloquea, hace que emerja o surja a lo desoculto el *algo* que es la comedia ática. «La comedia tiene, pues, ante todo, el lado de que la autoconciencia real se presenta como el destino de los dioses».¹⁸ Hegel señala un camino no transitado y, por ello, dejado de lado; indica y recupera para la reflexión el momento de la comedia, ausencia velada que vuelve a ser traída al sitio de acogida, al refugio y guarida para su seguridad que es el pensar filosófico. La autoconciencia real se hace presente en la comedia como el destino de los poderes celestiales, seres elementales que, en tanto que momentos universales, ni son sí-mismo alguno ni son reales. Los dioses están provistos de la forma de la individualidad, pero sólo en tanto que seres fantásticos o quiméricos, imaginados (*eingebildet*). El momento de la individualidad imaginada es, por eso, superado por el sí-mismo real. El sí-mismo real, el sujeto, deja caer por fin la máscara que fundía en un único ser al personaje y al actor trágico y se presenta como lo que es: un *Selbst* que se sabe destino de los dioses y de las potencias éticas. Porque quiere permanecer como la flecha que levanta el vuelo desde el arco, inflexible hacia la diana –y está decidido o resuelto a presentarse tal cual, sin escisión alguna en el ser–, el sí-mismo de la comedia juega con la máscara para acabar descubriéndose en su propia desnudez. «En la tragedia» explica Hegel en sus *Lecciones sobre estética*, «los individuos se destruyen por la unilateralidad de su firme voluntad y carácter, o deben aceptar en sí con resignación aquello a lo cual se oponen de manera sustancial; en la comedia nos llega la intuición, mediante la risa de los individuos, que todo lo disuelven a través de sí y en sí, la victoria de la subjetividad».¹⁹ Queda en la comedia, por tanto, el sí-mismo mostrándose como sí-mismo propiamente dicho, por encima del momento de la

¹⁸ Hegel, *op. cit.*, p. 841.

¹⁹ Hegel. *Estética*, p. 280.

individualidad de la *dramatis persona*, expresando en su acción la ironía que representa portar esa máscara. Esta ironía se mezcla con los jugos gástricos del sarcasmo cuando Hegel recuerda que la sustancia divina se despliega en dos direcciones: esencialidad natural y esencialidad ética.

«Ya en el empleo que la autoconciencia hace de lo natural para ataviarse, para preparar y adornar su casa, etc., y en el banquete con el que concluye el sacrificio, esa autoconciencia se muestra como el destino al que le queda delatado el misterio de qué es lo que hay de eso de la autoesencialidad de la naturaleza».²⁰

¿Qué queda después del holocausto, cuando se ha consumado el sacrificio? ¿Cuál es el porqué del rito? ¿Qué sentido tiene todo esto? El último momento de la obra de arte espiritual muestra la vacuidad de toda acción artístico-religiosa. El secreto ha sido por fin revelado: detrás no hay nada. El actor cómico anuncia la arrogancia y fatuidad, la altanería y rigidez de la esencialidad universal para presentarla como lo que es: una *étoile filante*, un segundo transitorio, un momento del sí mismo. «La comedia», sostiene Alfred Dunshirn en su estudio sobre la influencia de la épica homérica en el pensamiento de Hegel, «muestra que los dioses, que quieren ser fuerzas esenciales, son irrealidades desinteresadas».²¹ Al desenmascarar a esas *Umwirklichkeiten*, irrealidades o entidades ficticias que en nada se ocupan del destino de los mortales, la autoconciencia no sólo se reconoce en la comedia, también *se* sabe. Ese saberse la autoconciencia como sabiente, ese desvelarse el misterio para la autoconciencia, todavía va a originar una pasta ácida, homogénea y agria, un quimo peyorativo con el que el actor cómico se dispone a ungir la copa de oro de los dioses: «en el misterio del pan y del vino la autoconciencia se hace suya la naturaleza junto con el significado de la íntima esencia de la naturaleza, y en la comedia la autoconciencia se es consciente de la ironía de ese significado».²² El significado de la íntima esencia de la naturaleza que se revela en la escuela más elemental de la sabiduría, esto es, en los viejos misterios eleusinos consagrados a Ceres y Baco; aquello inaccesible a la razón; la *unio mystica* que no es ni puede ser sino objeto de fe; el sacramento electrizante (pero narcótico) del pan y del vino que pone en comunicación el cuerpo con el infinito, todo es por fin descifrado en la comedia que, consciente de ese significado, ironiza sobre ello. Como reza un proverbio alemán: *er hat zum Schaden den Spott*: el canto de la epopeya y la tragedia, canto que ha encumbrado a lo más alto a las potencias universales, debe en la comedia, además de sobrellevar su desgracia, soportar la burla del otro. En *Brot und Wein*, anticipándose a lo escrito por Hegel, escribe Hölderlin como antídoto a la palabra de la *Fenomenología del espíritu* por venir:

²⁰ Hegel. *Fenomenología del espíritu*, pp. 842-843.

²¹ Dunshirn, Alfred. *Die Einheit der Ilias als tragisches Selbstbewusstsein. Das homerische Epos bei G.W.F. Hegel in der Phänomenologie des Geistes und in den Vorlesungen über die Ästhetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 45.

²² Hegel, *op. cit.*, p. 843.

«¡Ánimo!, y que la locura gozosa se burle de los burladores
Cuando, de improviso, en la noche sagrada eche mano de los poetas».²³

La Grecia de los poetas, la Grecia de Hölderlin–Hiperión, la Grecia de los que saben contemplar lo divino porque lo divino sale a su encuentro, es *Haus der Himmlischen alle*, «morada de todos los Celestiales». Hegel no necesita calzarse ahora las botas de las siete leguas para barruntar lo que se ofrece ahí delante y que, en tanto que presente, es luz esquiva a la pupila de la reflexión poética: los tronos y templos, las cráteras de vino y de néctar, los himnos a los dioses han dejado de ser. Los oráculos, lejanos, no brillan; el eco no llega; la fosforescencia del éter se consume en su trayecto hacia la nada; la voz del destino ya no resuena en el peristilo del alma: «las mesas de los dioses están sin comida ni bebida espiritual, y en sus juegos y fiestas no resuena ya para la conciencia la antaño exultante unidad de sí con la esencia».²⁴ El actor cómico ha dejado de mirar al cielo y exclama, con Nietzsche: «*alles ist falsch! Alles ist erlaubt!*».²⁵

LA BURLA DEL ORDEN UNIVERSAL

Además de la esencialidad natural, la sustancia divina contiene la esencialidad ética. La esencialidad ética es en parte *das Volk*, el pueblo (en sus dos vertientes: por un lado el Estado o, hablando con propiedad, el *demos*; por el lado de la particularidad, la familia), en parte el saber puro autoconsciente o el pensamiento racional de la universalidad. La mirada introspectiva de Hegel se posa en primer lugar sobre el pueblo entendido como *demos* o masa general. El *demos* es, además de una masa políticamente inmadura o inestable, dueño y señor de sí mismo y del mundo que le rodea. En ese mundo en el que los demagogos –los «lacayos de la muchedumbre» de Diógenes– se enseñorean del espíritu del pueblo, suenan ya las primeras notas del cuerno de caza de la montería que anuncia *der lächerliche Kontrast*, el ridículo contraste entre la autocomprensión que el pueblo tiene de sí y su realidad inmediata. El *demos* se sabe como la realización de lo particular en tanto que particular; pero es un particular que, principalmente, se burla del orden universal. Esta burla o *Spott* no debe tomarse a la ligera. Friedrich Kluge señala que el verbo alemán *spotten* («burlar», «burlarse», «hacer burla» o «reírse uno de alguien») pertenece a la misma familia léxica que ‘*spuizen*’ –de donde deriva *spucken*, «escupir», forma de agresión común a todas las culturas del planeta–.²⁶ El *demos*, poder del

²³ Hölderlin, F. *Brot und Wein*, en *Sämtliche Werke*, tomo 2, p. 95.

²⁴ Hegel, *op. cit.*, p. 850.

²⁵ Nietzsche, Friedrich. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, en *Werke* (ed. Karl Schlechta), Múnich, Carl Hanser Verlag, 1977, tomo 3, p. 424.

²⁶ Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlín, Walter de Gruyter, 1960, p. 730. La literatura en torno al escupir es abundante. Sebastián de Covarrubias asegura que «era el mayor menosprecio que se podía hazer, cerca de los antiguos»; en Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. M. de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 2003, p. 545. Se le escupe al Galileo en los instantes previos a la crucifixión (Mateo 27, 30: *spuerunt in faciem eius*); san Agustín afirma que, de fornicar en público los cínicos, su castigo no serán piedras, sino *certe conspuentium salivis obruerentur* (*De civitate Dei*, XIV, 20); de los habitantes de la India Plinio recalca que «*non expueres*» (*Historia Natural*, VII, II, 22); etc. Iräneus Eibl-Eibesfeldt ha estudiado el «escupir» desde una perspectiva etológica: «la burla deriva del escupir y el mismo origen tiene el sacar la lengua;

Estado, que se burla y se ríe, que escupe sobre el orden universal, no busca sino degradar el valor de ese orden universal hasta dejarlo en caricatura, chiste o tebeo.

Los dioses entendidos como poderes éticos universales pierden en la comedia su efectividad. Siguen ahí, sin embargo, están ahí siquiera como blanco de la palabra del poeta, del sofista y del filósofo, palabra que certifica por medio de la burla su anodina irrelevancia. Porque la vieja lira de oro del cantor, al seguir los acentos y las danzas de Apolo y de las Musas, protege, ampara y patrocina la religión olímpica en su sentido más tradicional. Este es el canto de Píndaro, canto sabedor de que la inteligencia creadora florece en el hombre por obra de los dioses:

«Rechaza,
boca mía, esas habladurías,
pues injuriar a los dioses
es odiosa habilidad, y la jactancia inoportuna
es la comparsa de las locuras».²⁷

Ya en el siglo VI antes de nuestra era, sin embargo, las críticas a la teología griega arrecian desde la misma poesía. La cosa se radicaliza con el discurso de los pedagogos –Protágoras declara que, en parte debido a la oscuridad del problema, en parte a causa de la brevedad de la vida humana, no sabe si los dioses existen o no existen–. La actitud de desdén hacia los poderes divinos, el ir el hombre viviendo la vida mientras el orden universal es puesto entre paréntesis no es asunto exclusivo del comediógrafo, sino de todo el orbe ilustrado griego. Un autor muy caro a Hegel, Edward Gibbon, en su *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, viene a recalcar esta misma idea: «podemos estar seguros de que un escritor familiarizado con el mundo jamás se habría aventurado a exponer a los dioses de su país a la burla pública si no hubieran sido ya objeto de desprecio secreto entre las clases cultas e ilustradas de la sociedad». Y en nota al pie añade la siguiente reflexión, importante para comprender el papel de la burla en la concepción hegeliana de la comedia como momento deslumbrante del ateísmo: «no pretendo afirmar que, en esta edad irreligiosa, los terrores naturales derivados de la superstición, de los sueños, presagios, apariciones, etc., hubieran perdido su eficacia».²⁸ Si la comedia expone en la picota de la burla al círculo de los dioses es porque, previamente, esa inmensidad ha sido objeto del desprecio (secreto o público) entre las clases cultas e ilustradas. Ello no significa que los dioses hayan perdido su influjo: la comedia pertenece al ámbito cultural y, por tanto, a la vida religiosa y espiritual de los atenienses. El hombre sin dios de la comedia, por tanto,

no ha de confundirse con el “lengüeteo” sexual, que deriva del lamer»; en Eibl-Eibesfeldt, Iräneus. *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*, Madrid, Alianza, 1993, p. 363.

²⁷ Píndaro. «Olímpica IX. A Efarmosto de Opunte, vencedor en la lucha libre», en *Obra completa* (ed. E. Suárez de la Torre), Madrid, Cátedra, 1988, vv. 35-39, p. 113.

²⁸ Gibbon, Edward. *History Of The Decline And Fall Of The Roman Empire*, Nueva York, P. Fenelon Collier, 1899, volumen I, cap. II, p. 36.

es un hombre que en ese su dar la espalda, en ese su restar y negar, no hace sino estar absolutamente referido a lo otro de sí. Kojève sostiene que los dioses mueren en la comedia; «pero esta muerte conserva un valor religioso».²⁹ Y es cierto. La divinidad vive en la épica y en la tragedia de prestado, esto es lo que queda manifiesto en la comedia. Su individualidad se ha mostrado superficial; su determinación, contingente. En lo que respecta a su lado natural, las esencialidades divinas se transforman en la comedia en nubes, las deidades de los sofistas. Ni actúan ni hablan; son, como afirma Aristófanes, «bruma, rocío y sombra» (*Nubes*, v. 330), un vaho evanescente que se disipa y esfuma sin que nadie preste atención.

Ya hemos advertido que la sustancia divina contiene la esencialidad ética; y la esencialidad ética es, además del *demos*, el saber puro autoconsciente o el pensamiento racional de la universalidad. Pues bien: por lo que respecta a su esencialidad pensada, las cavilaciones e ideas del coro, desustanciadas, convertidas en los conceptos éticos de lo bello y lo bueno, «consienten o toleran en quedar llenas con cualquier contenido».³⁰ Al quedar sueltos, liberados respecto de la opinión o *doxa*, los pensamientos abstractos del bien y de lo bello ofrecen el cómico espectáculo de significar cualquier cosa. Se convierten, de hecho, en juguete de la opinión y de la arbitrariedad de la individualidad contingente. Porque después de la agresión efectuada en el teatro cómico, el orden divino no puede por más ser el *kósmos noetós* anhelado por Platón en cuyo vértice superior encontraríamos hipotéticamente la idea de bien. Las ideas de lo bello y lo bueno, así como las divinidades que en otro tiempo poblaron el cielo, desaparecen como consecuencia de la acción cómica en el sí-mismo individual. No hay ya un topos supra-celeste que sirva como referente: todo es *doxosophía* porque todo se reduce al capricho, a la arbitrariedad, a la indeterminación de la opinión. El *Selbst*, sin embargo, el sí-mismo individual no perece en esa suerte de garganta oceánica que todo lo traga, sino que se conserva en esa su nihilidad misma, nihilidad o inanidad de la que obtiene su alimento.

LA CONCIENCIA PERFECTAMENTE FELIZ

La comedia, desde el ángulo de la *Fenomenología del espíritu*, ¿no vendría a ser una suerte de espectáculo religioso en el que los Olímpicos, convocados por el coro, se extravían en el *thymele* y se difuminan por el *párodos*? ¿Una *divina comedia* del hombre sin dios en la que la aflicción, el terror y el pánico por una existencia desgarrada, dan paso a la exaltación de todo lo que comporta la vida, incluido el estremecimiento, lo prohibido, la pesadilla y el ensueño, el júbilo, el entusiasmo y el amor, lo terrible y la locura, el crimen? Esto es, uno se cuestiona si en ese enfrentarse la conciencia a su propio destino, en ese saberse la conciencia como siendo sin dejar de ser lo otro de sí misma —en ese desgajamiento o corte que, grabado a fuego en la memoria, no deja sentirse sino como horror—, esa experiencia de lo absolutamente otro no ser sino sí mismo, decimos, con la que la

²⁹ Kojève, Alexandre. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971, p. 279.

³⁰ Hegel, *op. cit.*, p. 844.

conciencia carga, se descarga por instantes en la comedia para volver, inmediatamente o al unísono, a ser el peso que toda carga es. En la comedia ática el hombre rutinario se pone a sí mismo como un dios y se mofa de todo lo que le rodea: de los hombres, de los dioses, de sí mismo. El mundo del hombre deviene carcajada burlesca. Esta risotada anula los límites personales para borrar de un plumazo la desconocida y terrible noche del destino. Porque al reír, se quita o suprime, se supera el horror hacia todo lo extraño y se lleva a la conciencia a un sentirse cómoda esa conciencia, a un *Sich-wohlsein-lassen* o dejar sentirse bien. Hay una hora, por tanto, en la que el caos originario se llena de luz, el alma respira una alegría exuberante, la nostalgia por el abismo no se siente como tal –hora de equilibrio entre la quiescente inmutabilidad y el movimiento absoluto de la autoconciencia de la sustancia ética–. Lo extraño ya no causa consternación: el actor cómico, burlándose y ridiculizando, se convierte en un ente que se trasciende a sí mismo. En su estudio sobre la esencia de la risa, Charles Baudelaire defiende que la risa verdadera, la risa del hombre que es, sí, risa violenta –*le rire est satanique*– no estalla en la percepción de la inferioridad del otro. No es el hombre inferior la medida de la risa: la risa es expresión de la idea de superioridad. Ahora bien, ¿superioridad respecto a qué o de quién? No del hombre sobre sus semejantes, sino del hombre respecto de la Naturaleza. La risa, ligada al accidente de la caída y emparentada con el *ápeiron*, es «como una enfermedad que siempre sigue su camino y ejecuta una orden providencial». ³¹ Esta es, en parte, la risa de la conciencia cómica a la que se refiere Hegel. Porque, a través de la burla, la risa de la comedia disuelve, pero también agrade el orden de las potencias universales, de un lado; denuncia y censura con el fin de corregir o enderezar, de otro. No debe extrañar, por tanto, que la conciencia cómica sea, en sí, *das vollkommen glückliche Bewußtsein*, «la conciencia perfectamente feliz». ³²

Paradójicamente, la acción del actor en la comedia, acción que desencadena la aparición del hombre sin dios, conduce a la felicidad, mas no a la satisfacción: la esencia de la conciencia cómica solamente es revelada cuando se atiende a su reverso, contrapartida o lado opuesto, a la conciencia desgraciada (*das unglückliche Bewußtsein*). Ambas son la forma directa e inversa de un mismo enunciado último, unos Cástor y Pólux del mundo ético que representan para Hegel el medio de la figura de la religión revelada. Porque el algoritmo del espíritu no concluye en la comedia, aunque la tenga por uno de sus momentos fulgurantes. Marx indica, sin embargo, que «la última fase de una forma de la historia universal es su comedia». ³³ ¿Por qué la comedia y no, más bien, la tragedia? En el pensamiento de Hegel, tragedia y destino se identifican: el héroe trágico es un héroe desgarrado por la ambivalencia del orden de lo real, por la sempiterna contradicción de la que él es presa y víctima, lo que conduce a lo que Hegel, en sus escritos de juventud llamará

³¹ Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, París, Éditions Sillage, 2008, p. 20.

³² Hegel, *op. cit.*, p. 849.

³³ Marx, Karl. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, en Karl Marx/ Friedrich Engels. *Werke*, Berlín, Dietz Verlag, 1976, tomo I, p. 382.

die Tragödie im Sittlichen o la tragedia de lo ético.³⁴ Todo lo que rodea al héroe, incluido él mismo, puede resumirse en una palabra: enigma. El que, al menos, uno de los lados dialécticos del enigma se descubra es mérito de la acción del actor cómico: sólo a través de la conciencia cómica se hace evidente que el sí-mismo particular, para alcanzar su *télos*, debe, no solamente llevar a cabo la destrucción y muerte de las formas concretas espirituales o dioses, sino aceptar él mismo su propia muerte. La comedia, sin embargo, la comedia ática antigua no puede realizar este último movimiento. Porque la comedia, como postrera fase o momento de la religión del arte, pertenece al espíritu ético que se hunde en el estado de derecho. Le falta a la comedia, según Hegel, la experiencia del hombre universal, de Cristo, dios despojado de sí mismo expirando, deshaciéndose, anihilándose en su propia sustancia. La figura de Cristo viene a ser así el lugar de la reconciliación: reconciliación entre individuo y destino, desgarrados fatalmente tras la fragmentación trágica. El dios que muere, el Cristo en la cruz se vacía de su propia esencia, se despoja de su figura divina, se deprecia y humilla para hacer de su vida una obra de la autodestrucción. *Primogénito entre los muertos*, es saliendo a la luz, descubriéndose, manifestándose como hombre, que Cristo se rebaja a sí mismo hasta la muerte. De igual modo el hombre debe aceptarse en su muerte: este es el único modo de alcanzar la *Freiheit zum Tode*, la libertad para la muerte a la que alude Heidegger. El hombre, sin embargo, no puede detener la hemorragia que le desgarran interiormente y que se refleja en su miedo atávico a la muerte —la tensión dialéctica entre *Herrschaft* y *Knechtschaft* o dominación y servidumbre, cimentada sobre el miedo a la muerte de la autoconciencia servil (que no es sino síntoma de un miedo reverencial al señor absoluto, a aquel que, precisamente, decide correr el riesgo de la vida hasta el final y, en ese correr el riesgo, suprime al otro dialécticamente y aplasta su autonomía), refleja la angustia, el temor y el temblor que atraviesan al hombre que debe reconciliarse mediante su muerte—. La comedia constituye, por tanto, en el contexto de la *Fenomenología del espíritu* el primer momento del hombre sin dios; mas dios debe, todavía, hacerse hombre. Para que la teología llegue a ser antropología se hace necesaria la supresión dialéctica de la comedia por parte de la religión revelada, que a su vez tiene que ser suprimida y superada por el saber absoluto, momento en el que el hombre se hace dios.

CONCLUSIONES

En la comedia, por tanto, la autoconciencia real hace exhibición de sí misma como el destino de los dioses. El actor, dejada a un lado la máscara, se presenta como lo que es: un antihéroe de la vida ordinaria a quien el mundo celeste y el mundo

³⁴ Hegel, G. W. F. *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, en *Werke*, Fráncfurt, Suhrkamp, 1970, vol. II, p. 494. En este sentido, Lukács observa que Hegel tiene el mérito de haber reconocido como insuperables las contradicciones del progreso en el desarrollo de las sociedades clasistas. Esta es la verdadera *tragedia de lo ético* según Lukács: «la gran tragedia de la contradictoriedad del progreso humano en la historia de las sociedades clasistas, una tragedia real y grande, pues los dos extremos de los momentos en contradicción tienen a la vez, cada uno de ellos, justificación y sinrazón». Lukács, Georg. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 411.

subterráneo le importan más bien poco. Harto de la indiferencia y de la ineficacia de la sustancia divina, el hombre de la comedia decide ponerlo todo patas para arriba. Las parodias de leyendas, oráculos, himnos y plegarias, así como la caricaturización irreverente de divinidades y personajes mitológicos son continuos en el teatro cómico: las palabras rudas y las alusiones obscenas son vertidas en la escena por espadas cuya hoja afilada habla el lenguaje del ludibrio, del desprecio, de la burla. La comedia, además de poner de relieve eso que la estética de corte marxista denomina *volkstümmlische Tendenzen*, tendencias, impulsos e instintos sexuales, escatológicos y sádicos del pueblo, acentúa la burla que la individualidad hace del orden universal; y lo hace desde un lenguaje que poco o nada tiene que ver ni con el pronunciamiento de la palabra poética de la epopeya ni con la encarnación del destino del héroe trágico: es una dicción hilarante y chistosa la que, en la comedia, reduce el cosmos ático a un puñado de ascuas ridículas. Nilsson juzga estas burlas como la expresión de la decadencia del sentimiento religioso griego. Lesky considera, por el contrario, que esa burla, más que distancia, revela una viva proximidad con el objeto al que se dirige.³⁵ Las dos afirmaciones convergen en un mismo punto: los dioses, sus momentos y las ideas que representan sus distintas determinaciones básicas desaparecen en el sí-mismo individual de la comedia; pero, a la vez, ese sí-mismo no es una Escila que devora y aniquila todo lo que traga, sino que lo *desapareciente* se mantiene y conserva, se retrae y permanece junto a sí.

³⁵ Nilsson, Martin P. *Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Múnich, C. H. Beck, 1992, tomo I, p. 781: «[Aristófanes] perdió completamente el respeto a los dioses»; Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1983, p. 475: «lo que el hombre simple de otros tiempos acostumbraba relatar de sus queridos santos ofrece buenos paralelos; la burla corrosiva de Luciano es la contrapartida aleccionadora. Tampoco aparecen en Aristófanes todos los dioses. Difícil sería imaginarse un tratamiento semejante de Atena, pero, en el caso de Dioniso, estas bromas revelan una familiaridad particular».