

---

**"EA, DESNUDÉMONOS Y ATAQUEMOS LOS ANAPESTOS".<sup>1</sup>**  
**LA COMEDIA ANTIGUA**  
**EN LA FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU DE HEGEL**

*Daniel A. ATTALA*  
*(Universitat Autònoma de Barcelona)*

Casi siempre que Hegel interpreta un material (tragedia antigua o moderna, estoicismo, fábula, comedia) no podemos dejar de admirarnos, a nuestro pesar, del alto grado de sensibilidad, o, por decir así, de pregnancia, de sus interpretaciones, con relación al variado y complejo material empírico de cada caso y de la compacta unidad de las teorías resultantes no obstante esa sensibilidad o pregnancia. ¿Son, esta sensibilidad y esta vocación totalizadora, cualidades que caracterizan los enfoques filosóficos actuales? Quizá sí la primera: la erudición parece querer decidir -con razón o sin ella- la legitimidad de las interpretaciones globales. Pero las interpretaciones globales, y tal vez por el miedo que infunde la inabarcable información 'disponible' sobre cualquier tema, no es una aspiración muy característica de los filósofos actuales.

Es por su sensibilidad al material junto a su vocación abarcadora que Hegel nos admira, como dije, *a nuestro pesar*. Y esto por dos razones. Una se refiere a las excusas que nos asaltan al afrontar el desafío o la tentación de proponer una interpretación global de algún tema. La otra se relaciona con el escrúpulo que nos impide afirmarnos en *una* lectura de los hechos, ya que hemos perdido (si de una pérdida se trata) ese lugar en el que siempre había a mano un puente de comunicación con cualquier sector de la realidad o la fantasía. Que Hegel se comprendía a sí mismo en un lugar así parece indudable. Pero también lo es que no se trataba de ingenuidad,

---

<sup>1</sup> Aristófanes, *Los Acarnienses...*, v. 627, traducción de F. Rodríguez Adrados, Cátedra, Madrid, 1991, p. 51; cf. original: *λλ\_ ποδ\_ντ\_ς το\_ς\_ νοπα\_στοι\_ π\_ωμ\_ν*, Aristophanes, *The Acharnians...*, I, Harvard University Press, 1982, p. 60.

pues era el primero en reconocer que la verdad no estaba inmediatamente en los hechos ante la simple vista sino al cabo de un largo y sufrido trabajo. Porqué siempre ese trabajo rendía sus frutos es lo que en cualquier caso debe despertar nuestra suspicacia, la cual a su vez no debe ser fruto del desembarazo de la tarea de la experiencia, de la pregunta y de la respuesta, sino más bien una consecuencia lúcida de la decisión de suspender, por así decir, la llegada de ese momento de clausura de la experiencia y sus significados desde el que Hegel podía formular sus teorías, frutos definitivos en que la filosofía se quería convertida finalmente en saber efectivo o ciencia.

La comedia antigua (e. d. la de Aristófanes) es uno de los tantos materiales que Hegel ha elaborado a su peculiar manera. No me propongo desarrollar la concepción de este fenómeno según todos los textos donde Hegel alude a ella<sup>2</sup>, sino presentar la interpretación de un punto clave en la vigorosa interpretación hegeliana de la comedia aristofánica que aparece en la *Fenomenología del espíritu*, a saber, el momento, señalado estrictamente en ese libro<sup>3</sup>, en que, según supuso Hegel que ocurría, los actores se despojaban de sus máscaras para decir sus anapestos. Propongo identificar ese momento con la parte de la comedia antigua que se denomina *parábasis*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Esto es, sobre todo: *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, publicado en el tomo II del *Kritisches Journal der Philosophie*, en 1802; *Phänomenologie des Geistes; Vorlesungen über die Ästhetik*.

<sup>3</sup> Es decir, en el cap. VII de la *Fenomenología del espíritu*, en los últimos cuatro párrafos de la parte 'B. La religión del arte'. Citaré la traducción de W. Roces (F. C. E., México, 1982), salvo cuando sea señalada una corrección. Las referencias a la *Fenomenología del espíritu* serán al número de página y de línea del tomo 9 de *Gesammelte Werke*, F. Meiner, Hamburg.

<sup>4</sup> La parábasis de la comedia antigua es un tema muy discutido entre los filólogos clásicos. En términos muy generales la parábasis, vista según el texto de la comedia, es una parte de la serie de *prólogo-párido-proagón-agón-parábasis-escenas yámbicas-exodo* en que solían consistir las comedias de la época de Aristófanes. Esta serie variaba en su orden y en sus elementos según los casos. La parábasis, a su vez, estaba compuesta, en su texto y en principio, de siete partes entre las que sobresalía la de los anapestos, considerada la parábasis propiamente dicha. Escénicamente la parábasis probablemente era el movimiento de adelantarse los actores hacia el público y, según algunos autores, despojarse de máscaras o disfraces. Por ejemplo, una vez que el corifeo, en la 'kommation', pronuncia el verso que figura en el título de esta comunicación, dice el coro: "Desde que dirige un coro cómico, nuestro maestro/todavía no compareció (παρ\_βη) ante el público para decir que es hombre inteligente": se aprecia lo esencial de la parábasis: el adelantarse hacia el público, quizá sin parte de sus disfraces, para elogiar (en este caso) al poeta (Aristófanes, *Los Acarnienses...*, tr. de Rodríguez Adrados, *ob. cit.* p. 51; Aristophanes, *The Acharnians...*, *ob. cit.*, p. 60). Cf. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, The Clarendon Press, 1970,

La revisión de este punto clave en los puntos 1 y 2 nos permitirá formular, a modo de conclusión, una hipótesis de respuesta a estas dos cuestiones: 1) ¿porqué es únicamente en la *Fenomenología del espíritu* donde la parábasis es tomada como clave de lectura de la comedia antigua? 2) ¿porqué no ocurre eso en las *Lecciones sobre estética*?

## 1. Comedia

En el capítulo VII de la *Fenomenología del espíritu*<sup>5</sup>, la comedia figura como

---

pp. 194-229; también, un clásico sobre la parábasis, G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, The Atholone Press, University of London, 1971; una discusión de la tesis de Sifakis sobre la ilusión escénica, y sobre el *asides* en el drama antiguo, tan cercano a la parábasis tal como es tomada aquí en relación a Hegel, en D. Bain, *Actors and Audience*, caps. 1 y 4, Oxford University Press, 1977. Más reciente, un libro que lee la comedia tomando la parábasis como clave, y que no obstante comentar a Hegel no se ocupa de la *Fenomenología del espíritu*, por lo que no reconoce el parentesco de su propia lectura de la comedia con la de Hegel en ese libro: Th. K. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Cornell University Press, 1991.

<sup>5</sup> Es cierto lo que dice B. Bourgeois en su libro *Le Droit Naturel de Hegel. Comentaire*, (Vrin, París, 1986, cap. VIII) sobre las diferencias entre los desarrollos de Hegel sobre la comedia antigua y moderna en los tres textos citados en nota 2. En el primero y en el último la comedia antigua es considerada *permanecer aún* en el ámbito sustancial de la vida ética del pueblo griego: en ella prevalece y domina el lado sustancial de la unidad especulativa, la vida ética del pueblo está aún vigente en su fuerza. En efecto, esta es la perspectiva en el artículo sobre el derecho natural; también se cumple en las *Lecciones sobre estética* en la medida que el triunfo de la subjetividad cierta de sí misma que en estos textos Hegel atribuye a la comedia antigua no cotradice la supremacía absoluta del lado sustancial, pues no es un triunfo *frente* al lado absoluto sustancial de la relación especulativa sino sólo *ante la falsa sustancialidad* o las falsas contradicciones u obstáculos que la sustancialidad ética griega oponía al libre desarrollo de la subjetividad. En la *Fenomenología del espíritu*, en cambio, se acentúa la consideración de la comedia como síntoma indiscutible de la *disolución o anulación* de la vida ética del pueblo griego (lo sustancial, lo inmediato de esa vida ética) en y por medio del lado subjetivo (de la oposición sustancial/subjetivo), ahora sí triunfante absolutamente, lado que en este caso es la autoconciencia a la que estaba destinado el espíritu ético griego, y en el fondo no otra cosa que la subjetividad de los individuos satisfechos y seguros de sí sobre todo otro valor.

Este diferente tratamiento de la comedia en el artículo sobre el derecho natural y las *Lecciones sobre estética* por un lado, y la *Fenomenología* por el otro, que Bourgeois señala y que compartimos en parte pretende ser aclarada en la presente comunicación. Pero hay un punto en que aquí se diferirá de Bourgeois. Éste dice: "La *Phénoménologie de l'esprit*, bien loin d'emprunter à la comédie le principe d'une lecture générale de cette hitoire, ne la mentionne même pas comme symptôme de la dissolution du monde éthique dans l'état du droit,

última forma de la religión del arte, que es la religión de los griegos. Esta religión es un proceso desde el pleno dominio de lo sustancial inmediato, es decir desde una conciencia que se mueve bajo el influjo de la fuerza de gravedad de un mundo de dioses y costumbres subsistente y válido en sí mismo, a la superación de ese predominio en y a través de la subjetividad segura de sí. Dicho negativamente, la religión griega va desde no haber "captado todavía el pensamiento ilimitado de su libre sí mismo" (376, 32-3), pasando por los juegos, los himnos, la epopeya, la escultura, la tragedia, hasta hacer efectivo ese pensamiento bajo la forma de una alegría ilimitada, un libre goce de sí mismo.

La característica esencial del arte griego es que en ella la divinidad toma la forma que más le corresponde entre las formas posibles: la humana. Pero durante todo el camino de esa religión la forma humana de los dioses, que no son en el fondo más que creaciones de la imaginación, estará separada de la interioridad real correspondiente que permanece larvada (*enmascarada*) en los hombres que han *dado forma* a esos dioses. La línea de mayor acercamiento entre la forma humana de la divinidad y la

---

lorsqu'il est question du devenir de l'État (dans le chapitre VI). Et, lorsqu'elle l'examine en elle-même, comme forme ultime de la religion esthétique, c'est pour souligner précisément son sens négatif par rapport à la vie éthique de la cité, l'ironie du Soi s'affirmant comme maître de toutes les déterminations, naturelles, éthiques et religieuses, de la substantialité, qui s'écroulent dans le 'contraste risible' de l'en-soi prétendu de cette substantialité et de son abandon effectif au jeu de la singularité, 'de son opinion de soi et de son être-là immédiat, de sa nécessité et de sa contingence, de son universalité et de sa vulgarité'; de telle sorte que, en fait, la conception de la comédie antique proposée par la *Phénoménologie de l'esprit* réduit là le sens de ce que Hegel désigne, dans l'article sur le droit naturel, comme la comédie ancienne, à celui de ce qu'il y désigne comme la comédie moderne" (*ob. cit.*, p. 481). Me inclino a pensar que en la *Fenomenología* no se abandona totalmente el punto de vista del artículo sobre el derecho natural, sino que se le agrega la necesaria contraparte para hacer de la comedia una (doble) figura de transición: no es sólo, como piensa Bourgeois, el lado negativo, la muerte de la vida ética del pueblo ético, sino también su realización positiva, que abre paso dialécticamente, mediante su lado negativo, a la figura siguiente de la religión revelada. Dice Hegel de la última conciencia de la eticidad griega, que no puede ser más que la cómica: "Esta conciencia es el espíritu cierto dentro de sí," -no el mero individuo cierto de sí sino el *espíritu* cierto- "que se duele de la pérdida de un mundo" -lado negativo de esa conciencia- "y que ahora hace surgir su esencia, elevada por sobre la realidad, desde la pureza del sí mismo" -pasaje hacia la religión revelada. Es claro, sin embargo, que en las *Lecciones sobre estética* Hegel tratará a la comedia de un muy diferente modo, cerrando el sesgo anticlasicista de la *Fenomenología del espíritu*, que hubiera dejado al descubierto el posible contagio de la comedia antigua con ciertas formas de humor que Hegel desea mantener alejadas del panteón de las artes auténticas. Un paralelo de esta situación se ve cuando se siguen con atención los textos en que Hegel trata de ese fenómeno tan emparentado con la comedia que es el escepticismo (e. d., *Verhältniss des Skepticismus zur Philosophie*, G. W., 4, 197-238, y la sección dedicada al escepticismo en las *Lecciones sobre historia de la filosofía*).

realidad humana interior es, antes la comedia, la de la tragedia, en la que hombres reales (actores) prestan su realidad interior en movimiento y voz a las máscaras de héroes y de dioses que encarnan en escena.

La comedia, dice Hegel, "tiene ante todo el lado de que en ella la autoconciencia real (*wirkliche Selbstbewußtseyn*) se presenta (*sich darstellt*) como el destino de los dioses", (397, 28). Hasta ella los dioses no habían tenido efectiva realidad más que de prestado: las estatuas la debían al escultor y los héroes trágicos a los actores, pero nadie lo sabía; este no saber o saber larvado, se suprime (en parte<sup>6</sup>) en la comedia. En ella ocurre la certeza de actores y espectadores de *ser ellos mismos* la realidad última de lo divino de su religión artística en el doble sentido de 'última': su vida más alta y su muerte.

Los momentos de la última etapa del proceso de realización y disolución del espíritu griego que la comedia en general y la parábasis en particular muestran de un modo eminente, tal como se describen en la *Fenomenología del espíritu*, son:

1) disolución de la sustancia divina en su aspecto natural. Lo natural muestra su esencial referencia al hombre, a la 'efectiva conciencia de sí', bajo la forma del adorno, la morada, ó la ofrenda<sup>7</sup>, en los que la aniquilación de lo natural es aún inconciente (398, 11-17).

2) disolución de la sustancia divina en su aspecto ético (o cultural, si se quiere). Así como lo natural pierde consistencia al ver referida su esencia al hombre, cuando el otro aspecto de lo divino, lo ético, se ve también subsumido bajo el sí mismo humano<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> En parte: pues la verdad que se pone de manifiesto en el arte está siempre *aún* en el elemento de la intuición sensible (ya que eso es el arte), y por lo tanto aún no es saber conceptual o filosófico. Sin embargo esta intuición sensible como *medio* del arte parece estar por un instante ausente en la parábasis cómica (con lo que ya en ella estamos ante el problema del comienzo del fin hegeliano del arte antiguo y del arte en general). Una presentación interesante del proceso fenomenológico de la conciencia en grecia según Hegel, en D. Janicaud, "Essai d'une phénoménologie de la conscience grecque", en J. D'Hont (ed.), *Hegel et la pensée grecque*, Puf, París, 1974, pp. 133-158.

<sup>7</sup> Hegel se refiere al menos por dos veces, en la *Fenomenología del espíritu*, al 'misterio del pan y del vino' (9, 398, 14-5 y 69, 22-3) (y por una vez a la comida de los mismos Ceres y Baco, 9, 387, 15-7) como misterios en que lo natural se descubre, aunque de un modo oscuro, referido al goce y la utilización humanos. Las conocidas teorías del origen religioso-ritual de la comedia antigua (Aristóteles, *Poética*, 1449a. Cf., A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford University Press, 1973; F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983) se ven recogidas cuando Hegel pone estos misterios como antecedentes dialécticos inconscientes de lo que llegará a la certeza en la comedia antigua.

<sup>8</sup> Proceso de 'idealización' de la realidad ética que se ve claramente en Sócrates, como Hegel lo expone en las *Lecciones sobre historia de la filosofía*, que Aristófanes recogió en *Las Nubes*, obra que Hegel admira por ello en esas mismas *Lecciones*, y que recoge a su vez en la *Fenomenología del espíritu*, como se verá enseguida.

el individuo se independiza de las ligaduras que mantienen unida a la comunidad y la lleva a la ruina. La comunidad se ve cada vez más desgarrada por la contradicción entre el gran valor que se atribuye a sí misma y las arbitrariedades y caprichos a que se ve sometida en su vida real. Hegel se refiere aquí secretamente a la situación dramática y cómica a la vez que sufre la polis griega y que se retrata en obras de Aristófanes como *Los Caballeros*, *La Paz*, o *Los Acarnienses*; (398, 17-30).

3) en el seno de ese pueblo que inconcientemente contiene ya en sí el significado de sus dioses y que ya se ve desgarrado en su vida real por la contradicción entre este significado y su propia empobrecida vida real (su 'ser allí' inmediato) se profundizará la aniquilación de las formas exteriores que los dioses aún persisten en querer tener. Mediante el pensamiento racional todo lo que tenía una validez inmediata se disuelve en las "simples ideas de lo bello y lo bueno". Sócrates, en sus diálogos con las heterogéneas gentes del pueblo lleva a la conciencia la dialéctica interna de todos esos dioses y valores dispersos y en contradicción que los griegos no obstante tenían como contenido de su vida. Esa dialéctica conduce a que la única verdad de este cúmulo disperso de valores pase a ser la simple idea de bien, la simple idea de lo bello. Así, los dioses no son ya más que *nubes*, símbolos aristofanescos de lo que queda de lo divino tras la dialéctica que se hizo manifiesta con Sócrates, (398, 31-37, y 399, 1-14).

4) en la comedia como arte dramático, finalmente, el destino ciego que siempre sobrevoló la cabeza de los dioses amenazando con vaciar toda objetividad de contenido llega a encontrarse, a estar seguro de sí mismo. Ese destino (como se ve en la parábasis cómica), no será allí sino el mismo pueblo griego como conciencia segura y cierta y hasta cada uno de los griegos en particular. Dice Hegel ahora: "Es aquí donde el destino antes no conciente, que consiste en la quietud vacía y en el olvido, y se halla separado de la autoconciencia, se reúne con ésta. El *sí mismo singular* es la fuerza negativa por medio de la cual y en la cual desaparecen los dioses y sus momentos, la naturaleza que es allí y los pensamientos de sus determinaciones <...>. La religión del arte se ha llevado a término en él y ha retornado totalmente a sí" (399, 15-22).

## 2. Parábasis

¿Cómo ocurre, cómo sucede en la trama cómica este encuentro de destino y *sí mismo* por un lado, y el undimiento, en ese encuentro, de las potencias sustanciales que componen el mundo ético griego<sup>9</sup>? Dice Hegel: "La religión del arte se ha llevado

---

<sup>9</sup> Subrayo 'ocurre', e insisto con 'sucede', pues (como se adelantó en la nota 6) a pesar de que estamos aún tratando de un *arte*, cuyo modo peculiar de presentar lo verdadero es el de la *intuición sensible*, esta unión entre destino y *sí mismo* se da en la comedia en el límite de esta forma *intuitiva* representativa propia del arte; es decir, más que *representada* objetivamente en la trama de la comedia, habría que decir que ocurre *representativamente* en

a término en él <en el sí mismo singular, en cada hombre> y ha retornado totalmente a sí. Puesto que la conciencia singular es en la certeza de sí misma lo que se presenta (*sich darstellt*) como esta potencia absoluta, esta potencia ha perdido la forma de algo representado (*Vorgestellten*), separado de la conciencia en general y extraño para ella, como lo eran la estatua y también la viva y bella corporeidad o el contenido de la epopeya y las potencias y los personajes de la tragedia; -además, la unidad no es tampoco la unidad *no conciente* del culto y de los misterios, sino que el sí mismo propiamente dicho del actor coincide con su personaje, y lo mismo ocurre con el espectador, que se siente perfectamente como en su casa en lo que se representa (*vorgestellt*) ante él y se ve actuar a sí mismo en la acción", (399, 21-30)<sup>10</sup>.

Mi interpretación de este compendioso texto gira en torno a la que considero la clave del tratamiento de la comedia en la *Fenomenología del espíritu*, a saber, que el giro descrito aquí por Hegel no puede sino ocurrir en aquella parte de la comedia que

---

ella mediante el juego del coro de sacarse y ponerse la máscara en la *parábasis*: ante los espectadores, pero también en el interior mismo de cada espectador y de cada actor (interior al que ahora se ha trasladado la escena). Por ello insistimos en el texto en los términos usados por Hegel, y que indican la cuestión: el sí mismo no se representa sino que se presenta ante el público, y es él mismo ante sí mismo. Aparece nuevamente la cuestión del límite del arte. D. Janicaud, correctamente a mi juicio, apunta, en la comedia, al límite que separa filosofía y arte, pero afirmando que la comedia *aún* permanece en el terreno de lo estético: "Or, même quand la conscience hellénique atteint le point limite de la lucidité comique ou de la moralité qui conclut la représentation, elle est encore liée à l'objectivation antérieure qu'elle nie et renie, dont elle saisit les limites; tous ses regards sont encore fascinés par ces belles formes qui perdent leur consistance et leur vie, ces dieux aristophanesques qui se réduisent à des nuées, cette moralité publique qui devient un jeu. Cette prise de conscience de la fin d'une époque, ce calme désenchantement ne manque pas de grandeur, mais reste esthétique: cet art critique -au double sens d'art de la critique et d'art en crise- c'est la pointe de l'art absolu, ce n'est pas le savoir absolu" (*ob. cit.*, p. 145). Sin embargo, la autora misma señalaba antes que "Au terme, dans le regard apaisé de la conscience qui a appris qu'au-delà des larmes et de la terreur, il y a la vérité du rire, le divin vient se résoudre dans le Soi qui se sait le mot de tout: à la fois acteur, personnage, spectateur et même destin. Point final d'une durée indéterminée, d'une fragilité insoupçonnable, qui ne fonde rien pour l'avenir, qui est peut-être l'acceptation du destin de mort qui attend la Grèce: tout est consommé, il faut en rire après en avoir tremblé, la conscience humaine désormais se comprend et se voit dans son ambiguïté" (*ob. cit.*, pp. 144-5). Esta ambigüedad de la conciencia cómica no puede menos que poner en cuestión, en crisis, también el carácter aún estético que según Janicaud conservaría esta comedia. Nuestra observación tiende a recuperar esa ambigüedad y a restablecer la comunicación entre lo cómico y la filosofía, advenida esta última, en la serie fenomenológica, luego de la face estética, según Janicaud, como intento de recuperar en la idea el mundo efectivo que se sabe perdido en la comedia.

<sup>10</sup> He cambiado la palabra 'persona' que usa Roces para traducir *Person*, por 'personaje'.

se conoce propiamente con el nombre de *parábasis*. La parte de la comedia antigua que los filólogos llaman con este nombre es descrita comúnmente como un corte en la acción dramática en la que los integrantes del coro salen por así decir del círculo mítico de dicha acción mediante el expediente de unos pasos hacia los espectadores y se dirigen a ellos hablando tanto en nombre de los personajes que *representan*, tanto, y sobre todo, como actores que son. En el texto de la parábasis los actores por lo general tratan de influenciar al público para que esté de su parte en el concurso cómico, para inclinarlo a favor del poeta, para transmitir críticas, juicios o burlas del poeta hacia ciudadanos y asuntos de la ciudad. Hay un punto, sin embargo, discutido a menudo por los investigadores pero que me parece no haber sido problemático para Hegel y es que en la parábasis los actores se despojaban de sus máscaras o disfraces. No pretendo discutir este punto. Basta con que para Hegel esto haya sido así, como se desprende de su interpretación de la comedia en la *Fenomenología del espíritu*<sup>11</sup>.

En efecto, en la *Fenomenología*, inmediatamente antes de adentrarse en el tratamiento de la comedia, dice Hegel que "La autoconciencia del héroe tiene que salir fuera de su máscara y presentarse (*sich darstellen*) del modo como ella se sabe, como el destino tanto de los dioses del coro como de las potencias absolutas mismas, sin estar ya separado del coro, de la conciencia universal" (397, 24-27). Y más adelante: "La arrogancia de la esencialidad universal se delata en el sí mismo; éste se muestra prisionero de una realidad y deja caer la máscara, precisamente cuando quiere ser algo justo. Aquí, el sí mismo, presentándose en su significado como real, actúa con la máscara que se pone una vez para ser su personaje -pero sale rápidamente de esta apariencia para tornar a su propia desnudez y a su habitualidad, que muestra que no es

---

<sup>11</sup> Sería rebuscado explicar de otro modo los textos de Hegel que siguen a continuación, como si la referencia en ellos al quitarse la máscara los actores fuera un efecto metafórico por ejemplo, ya que aún hoy hay autores que suponen la realidad del desmascaramiento en la parábasis (Rodríguez Adrados, en la nota al verso que figura en nuestro título, al comienzo de la parábasis de su traducción de *Los Acarnienses*, *ob. cit.*, p. 51; C. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, The Atholone Press, 1976, caps. VII a IX), o la discuten (como G. Sifakis, *ob. cit.*, quien en el apéndice de su obra ('To Strip'), discute precisamente este v. 627, llegando a la conclusión de que el único texto que según él avalaría la tesis del despojamiento del disfraz en la parábasis por parte del coro, con independencia de que sea indispensable para poder danzar libremente, es decir, este mismo verso, no puede ser interpretado como apoyo de esa tesis: *ob. cit.* pp. 103,8). De todos modos, y por si no fuera suficiente, aún cuando el coro no se despojara *de hecho* de sus máscaras reales lo hacían 'metafóricamente', por así decir, respecto de sus máscaras dramáticas o personajes en la medida que en importantes partes de la parábasis el *nosotros* no se refiere a los personajes que a la sazón encarna el coro sino al coro como grupo de actores.

diferente del sí mismo en sentido propio, del actor y del espectador"<sup>12</sup>. Aquí se describe el movimiento de la parábasis cómica en que el corifeo o el coro son ya el grupo de personajes que *representan*, ya, despojados del disfraz (en la suposición de Hegel), los desnudos miembros de la polis que *son*. La precisión de la referencia a la parábasis no podía ir más lejos de lo que va en este texto, pues aquí el actor deja caer su máscara precisamente cuando "quiere ser algo justo". Hegel describe con esta frase el contenido del texto de la parábasis (tal como lo interpreta), por cuanto en ella el corifeo o el coro, como portavoces del poeta, suelen poner, por así decir, las cosas de la polis en su justo lugar. La de Hegel es, sin embargo, una lectura restrictiva de la parábasis, pues se sabe que no es siempre la voz de la justicia la que habla en la parábasis (no siempre se habla en ella de la corrupción de la juventud, la clase política, los filósofos, y no siempre se trata de exhortar a la polis por sus nobles obligaciones).

El juego, pues, de tomar y dejar la máscara *en la escena*, el movimiento de representar (*vorstellen*) su personaje y presentar-se (*sich darstellen*) el actor en la misma escena, el pasaje de un discurso dramático en que los personajes hablan a través de los actores, a otro en que los actores se dirigen ellos mismos a sus conciudadanos, este gozne de la parábasis, es el momento que la *Fenomenología del espíritu* recoge entre los restantes de la comedia antigua. La parábasis nos pone en presencia de la tangente por la que se vacía el contenido del círculo del espíritu griego y lo conduce a la ruina. Pero como parte de una obra de arte auténtica que es, la parábasis no sólo encarna ese significado negativo, ya que conserva *aún* algo de la grandeza del mundo ético como vehículo que ella es de un saber de lo justo por parte del poeta, y al ser la comedia misma expresión de una 'alegría ilimitada y el más libre goce de sí mismo' (377, 9-10), sin dejar de ser, no obstante, *ya* más que el alejamiento de ese mundo que deja así a la subjetividad abandonada a su finitud. Este es el difícil lugar de la parábasis en la *Fenomenología del espíritu*.

### 3. Conclusión

Para terminar intentaré presentar un esbozo de respuesta a las preguntas formuladas al comienzo de esta comunicación, en la que no podré ser sino general y sintético.

Hegel ve expresarse la verdad en los sitios más inesperados. El arte, se sabe, es

---

<sup>12</sup> Corrijo aquí la traducción de Roces. En la suya quien parece prisionera es la "arrogancia de la esencia universal". Pero 'el sí mismo' (*Selbst*) es el prisionero, pues es el único en esa frase que puede dejar caer la máscara. He aquí el texto: *Das Aufspreitzen der allgemeinen Wesenheit ist an das Selbst verrathen; es zeit sich in einer Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas rechtes seyn will*, (397, 35, y 398, 1-2).

para Hegel una manifestación de la verdad, como la religión y la filosofía<sup>13</sup>. Pero no todo lo que ocurre en la historia es una auténtica manifestación del espíritu, un saber o verdad auténticos. Hay formas espurias de filosofía y de arte que no son más que girones del espíritu que no encarnan ningún saber ni ninguna verdad: tal ocurre según ciertos textos de Hegel con la sátira romana, la ironía romántica, o cierto escepticismo moderno<sup>14</sup>, por ejemplo. Ahora bien, la comedia antigua, en apariencia un fenómeno alejado de la verdad (razón por la cual se ha admirado tanto que Aristófanes reclamara el derecho de ser serio en sus comedias<sup>15</sup>, ámbito en el que casi siempre parece jugarse con la verdad, como con muchas otras cosas 'serias'), se convierte en la perspectiva de Hegel en otra forma peculiar en que el espíritu griego expresa su verdad. En la *Fenomenología del espíritu*, sin embargo, único sitio en que se toma como clave de lectura la *parábasis* cómica, la comedia en sí misma es el punto de llegada y de muerte del espíritu griego, y no su mero preámbulo como puede ser el caso en las *Lecciones sobre estética*, donde recién en la sátira romana se ve claramente la imposibilidad de alcanzar la síntesis artística adecuada que aún se conseguía en plena comedia antigua<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. G. W., Hegel, *Lecciones sobre estética*, ed. Akal, Madrid, 1989, pp. 77-80. S. Bungay, *Beauty and Truth*, Oxford University Press, 1984, pp. 43-44; G. Shapiro, "Hegel On The Meanings Of Poetry", en *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, ed. por W. Steinkraus y K. Schmitz, New Jersey: Humanities Press, 1980; una reciente y clara exposición de los conceptos centrales de la estética hegeliana, en R. Wicks, "Hegel's aesthetics: An overview", en F. C. Beiser (ed.), *The Companion To Hegel*, Cambridge University Press, 1996, pp. 348-377.

<sup>14</sup> Hegel dice de la sátira que no produce "ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte", (*Lecciones sobre estética*, *ob. cit.*, p. 378); lo mismo que la humorística de la ironía romántica moderna: "Pero si se toma la ironía como la nota fundamental de la representación, con ello se toma como principio de la obra de arte el menos artístico de todos" (*ib.* p. 50). El escepticismo moderno de un G. Schulze, es un ejemplo de lo tercero, cf. G. W. Hegel, *Verhältnis des Skeptizismus zur Philosophie*, G. W., 4.

<sup>15</sup> Por ejemplo en la *parábasis* de *Los Acarnienses*, vss. 628-58.

<sup>16</sup> Dice Hegel en las *Lecciones sobre estética* a propósito de la comedia como *aún* arte: "esta oposición <la de lo interno y lo externo, la de lo verdadero y lo ya falso y corrupto> encuentra todavía su solución en el arte mismo. Pues surge una nueva forma artística en la que la lucha de la oposición no la conduce el pensamiento ni se queda en la escisión, sino que la realidad efectiva es llevada a representación.... De esta índole es la comicidad, tal como, entre los griegos, Aristófanes, refiriéndose al ámbito más esencial de la realidad efectiva de su tiempo, la practicó sin ira, con puro, sereno regocijo" (*ob. cit.*, p. 376). Pero el mundo clásico debía terminar: "...esta solución todavía conforme al arte la vemos igualmente desaparecer por el hecho de que la antítesis persiste en la forma de la oposición misma y por tanto, en lugar de reconciliación poética, comporta una relación prosaica entre ambos lados..." (*ob. cit.*, p. 377): esta síntesis desaparece ya en la sátira, forma esencialmente romana, donde "tampoco encontramos un arte bello, libre y grande", (*ob. cit.*, p. 378. Sobre esto, cf. P. Szodi, *Poética y filosofía de la historia I*, Visor, Madrid, 1992.

Para que la comedia cumpliera este papel de gozne, difícilmente Hegel hubiera podido encontrar nada mejor que leerla desde la parábasis. En la parábasis se rompe, desde el punto de vista de Hegel, la trama objetiva de la representación escénica e irrumpe por allí la subjetividad en su más cruda expresión: los actores, los ciudadanos. Pero esta subjetividad, como se dijo, puede tener muchas lecturas. Al menos dos: 1) puede ser, sí, esa subjetividad ilimitada para la que los conflictos objetivos (representados en la trama de la comedia) no implican ningún desgarramiento, y que permanece gozosa y libre más allá del trajín. Para justificar esta lectura la parábasis ofrecería ese aspecto abstracto del desenmascaramiento de los actores y la correspondiente suspensión de la representación escénica que Hegel interpreta simbólicamente como el sacudirse de la subjetividad toda la escoria objetiva que tiene adherida al cuerpo: la escoria de unos personajes necios, de una absurda trama cómica, de unos fines descabellados que con unos medios no menos descabellados se persiguen en escena. 2) pero la parábasis puede leerse de un modo diferente si se atiende a otros aspectos. Sobre todo si se atiende a que en ella, lejos de querer expresarse sólo la justicia según Hegel interpreta en un texto ya citado aquí (398, 1-2), explota también el mordaz y unilateral punto de vista del poeta y de los actores, ya reclamando su premio en el concurso cómico, ya bromeando soezmente sobre algún ciudadano, o adulando al público, etc.. Estas mismas cosas fueron ciertamente notadas por Hegel<sup>17</sup>, pero tangencialmente y en un texto como el de las *Lecciones sobre estética* donde la parábasis ya no es la clave de lectura de la comedia antigua. Ahora bien, ¿porqué la parábasis es clave interpretativa de la comedia antigua sólo en la *Fenomenología del espíritu*, y no en las *Lecciones sobre estética* donde incluso se la rebaja a ser expresión del punto de vista parcial del poeta y peligroso punto de partida para una comparación indeseable (para Hegel) entre el divino humor de un Aristófanes y el humor desmedido de un Jean Paul F. Richter? Mi respuesta a esta cuestión es una doble hipótesis.

Según un aspecto de esta hipótesis, en la *Fenomenología del espíritu* Hegel habría necesitado una imagen que dé lugar a dos sentidos mínimos posibles, claramente opuestos entre sí, ya que la comedia debía ser a la vez el círculo exterior del espíritu griego y la tangente de fuga hacia su muerte. En la parábasis, que es esta doble línea, quien aparece tras las máscaras es interpretado simbólicamente por Hegel como la autoconciencia por la que se decanta la sustancia del espíritu griego; pero es también,

---

<sup>17</sup> En las *Lecciones sobre estética*, y luego de haber criticado la posible excesiva intromisión de la subjetividad del artista en la obra, con lo que se desvirtuaría a ésta como tal obra de arte, dice Hegel (en el que creo es el único texto donde menciona la parábasis cómica por su nombre): "Así por ej., Aristófanes entra en la parábasis en contacto con el público ateniense de distintos modos, pues por una parte no reprime sus puntos de vista políticos sobre los acontecimientos y circunstancias del día y les da a sus conciudadanos prudentes consejos, por otra intenta poner fuera de combate a sus adversarios y rivales en el arte, y a veces llega incluso a elogiar su propia persona y las contingencias de ésta", (*ob. cit.*, p. 846).

tal como de hecho aparece, una autoconciencia encarnada en los cuerpos particulares de los actores, una subjetividad que al punto se revela en su descarnada finitud, separada totalmente de ese sustancial espíritu ético que era su esencia (y que Hegel toma aquí como la máscara que cae en la parábasis cómica). Su mundo está ahora vacío de sentido y plagado de rencillas entre intereses particulares. Los dioses y los héroes son ya meras máscaras, como lo sabían los actores al desnudarse para 'atacar', como traduce Rodríguez Adrados, los anapestos.

Según el otro aspecto de nuestra hipótesis, si en las *Lecciones sobre estética* Hegel hubiera leído la comedia antigua siguiendo este hilo de la parábasis que tan útil fue en la *Fenomenología del espíritu*, difícilmente hubiera podido eludir lo ineludible de ese fenómeno dramático-escénico dado el alto grado de detalle que exigían dichas lecciones. Así, no hubiera podido eludir lo que es esencial a la parábasis<sup>18</sup> (que están allí para ser leídas) y que hubiera resultado esencial también a la comedia: aquellas imprecaciones que desfogaban las pretensiones *unilaterales* del poeta al premio del concurso, las intencionadas alabanzas adulonas a la inteligencia del público, las feroces injurias contra ciertos ciudadanos, etc.. Si hubiera tomado esto como la esencia de la comedia hubiera debido admitir que en ella hay mucho que la emparenta con la sátira romana, o con el humor e ironía románticos y poco con la clara conciencia depositaria de lo justo y verdadero que según Hegel en las *Lecciones sobre estética y sobre la historia de la filosofía* era el rasgo imperioso de Aristófanes. Es decir, hubiera debido reconocer un rasgo propio del parcial y por lo tanto 'antiartístico' humor moderno en plena época artística o estética (e. d. clásica), y el corte con que Hegel protege a esta última época en las *Lecciones sobre estética*, movimiento necesario para defender la suya como época de la filosofía, se hubiera visto relativizado. Entre otras cosas, Hegel se hubiera visto privado del paradigma del humor auténtico, del Aristófanes que implícitamente está siempre a la mano de Hegel para ser opuesto a esas formas degeneradas de humor que eran para él la sátira romana y sobre todo el humor e ironía románticos.

En efecto, Hegel mantuvo siempre una actitud desdeñosa frente a otras formas de humor diferentes de la comedia antigua. Así frente a la mencionada sátira romana, o frente a la ironía romántica de F. Schlegel o F. Ast, o frente al humor desmedido y

---

<sup>18</sup> Hay autores que llegan a negar incluso ese mínimo de contenido político auténtico que es ley reconocer en Aristófanes; así, Malcolm Heath, *Political Comedy in Aristophanes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1987, quien por ejemplo dice: "The obvious conclusion is that Aristophanes adopts positions opportunistically; his comic purposes in any given play are not necessarily consistent with each other, and even when -as in the parabasis of *Frogs*- he has a 'serious' intent, he does not pursue that intent outside a limited and clearly marked context", *ob. cit.*, p. 43; nótese cuán diferente suena Hegel: "...Aristófanes, quien se hizo el depositario, en la época de descomposición, de toda la seriedad política de su pueblo, y escribió y redactó sus obras con esta responsabilidad absoluta por el bien de la patria" (G. W. Hegel, *Lecciones de filosofía de la historia*, P.P.U., Barcelona, 1989, p. 271).

arbitrario de Jean Paul, en los que el desgarramiento de la totalidad no encuentra según Hegel reconciliación artística alguna y la mantiene divorciada en aspectos finitos que se repelen entre sí. Frente a la comedia de Aristófanes, en cambio, Hegel nunca ha dejado de manifestar su devoción, a excepción de al menos un par de textos que pertenecen, curiosamente, a un contexto en que la comedia se acerca peligrosamente a la actitud pseudoartística del humor romántico<sup>19</sup>. En esta vacilación reprimida sobre la que se asienta la relativa valoración positiva de Hegel de la parábasis cómica y por ende de la comedia antigua en general, por un lado, y en la correlativa, explícitamente aclamada y sospechosa firmeza en el juicio de Hegel hacia la comedia aristofánica, a la que una vez consideró 'divina', y hacia el humor romano y romántico, a los que siempre vio con malos ojos, está nuestra propia duda hacia aquel lugar de cierre de cuentas en que Hegel pretende ubicarse en su filosofía y que se mencionó al principio de esta comunicación. Ese lugar es, a su vez, una máscara, esta vez del propio Hegel, destinada a ocultar las maquinaciones reales de Hegel en las discusiones ideológicas con su época. Una máscara que oculta la misma cosa proteica que ocultaban en su tiempo las máscaras en el teatro antiguo y que por una vez dejaron salir a la luz en la parábasis cómica, a saber, los seres humanos particulares, que pueden ser ciertamente, como quiere Hegel, *manifestaciones de una subjetividad feliz libre de toda rencilla, oposición, guerra, todo interés humano, pero que no por eso dejan de ser también esos mismos seres particulares que humanos, demasiado humanos, luchan unilateralmente por obtener el aplauso de la audiencia, el premio del concurso cómico, la comida honrosa y gratis del pritaneo.*

Toda esta duplicidad fue vivida y poetizada por Aristófanes: allí están sus comedias. Y Hegel seguramente la vislumbró, algo de eso hay en su 'inquieta negatividad'. De este modo, y así como críticos hostiles consideraron la filosofía de Hegel como "una expresión lírica de una perspectiva individual de no mayor validez general que un soneto de Wordsworth o un *Howl* de Ginsberg"<sup>20</sup>, o como se vio en la *Fenomenología del espíritu* una especie de novela<sup>21</sup>, o como se la comparó con el

---

<sup>19</sup> Uno es el texto ya citado en la nota 17. El otro es de las *Lecciones sobre historia de la filosofía*, que en el contexto del tratamiento de concepto socrático de ironía, y de una crítica de Hegel a la interpretación romántica de tal concepto por F. Ast, Hegel cree conveniente acercar esta interpretación a la 'profundidad vacía' que se presenta en las comedias de Aristófanes más que a la filosofía de Sócrates (G. W. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, J. Vrin, París, 1971, t. 2, p. 290); Hegel entrega un cómico de rehén -que por más que de los mejores, Aristófanes seguía siendo un cómico- a cambio de rescatar a Sócrates de las frívolas tertulias románticas. ¿Sigue siendo Hegel un platónico en relación a los poetas? Quizá no *mientras* éstos conserven su justo lugar que, por lo demás y en última instancia, ya dejó de ser el lugar epocalmente adecuado para manifestarse en su plenitud el absoluto.

<sup>20</sup> G. Shapiro, *ob. cit.*, p. 48.

<sup>21</sup> Así J. L. Aranguren en el prólogo a E. Trías, *El lenguaje del perdón*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 5.

*Fausto*<sup>22</sup> o con un poema épico o dramático, o con una *Bildungsroman*, también hubo quienes, como J. Loewenberg, la compararon con la comedia (ignoro si se trataba de la de tipo aristofánico). No sé si las primeras comparaciones son legítimas o exhaustivas; la que pone a la par *Fenomenología del espíritu* y comedia aristofánica, sin embargo, por más admiración que Hegel haya sentido por ésta, no hay duda de que yerra en un punto muy importante: al libro de Hegel le falta, en varios sentidos, ese momento profundamente sensual y crítico en que los actores, desnudos de sus máscaras sus rostros particulares y diferentes, cantan su ruego por la fama del poeta y del coro, por la paz, o sencillamente se mofan de algunos o de todos los presentes. La *Fenomenología del espíritu*, como la nueva comedia, no tiene parábasis. Y es que no parece que Hegel haya aceptado el papel -que él mismo incluso recriminaba en otros a quienes no dejaba de denunciar como comediantes frívolos- de reclamar a cara descubierta, reflexiones pero también astucias y adulaciones mediante, el premio del concurso, la comida gratis del pritano, la fama, o un cálido aplauso<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Comparación desarrollada por J. Royce y profundizada por W. Kaufmann, según lo transmite G. Shapiro en *op. cit.*, nota 7, p. 54. Lo mismo cabe decir de la comparación de J. Loewenberg, esta vez con la comedia, y que rechaza el mismo Shapiro en *ob. cit.*, p. 48, aunque por razones diferentes a las aquí expuestas. No he podido leer el libro de Loewenberg.

<sup>23</sup> Hegel representa, en todo caso, el movimiento inverso: se inscribe en la línea iniciada por Descartes quien, en los albores de su carrera, lleno de pudor, proclamaba en sus *Olimpicas*, 'a similitud de los comediantes que subían a la escena enmascarados para ocultar el sonroso', pero ahora ante el 'teatro del mundo', su *larvatus prodeo* (*me adelanto enmascarado*: una muy diferente parábasis).