

# **SOBRE LA IDEA DE TRAGEDIA COMO RECONCILIACIÓN EN SCHELLING: LA LIBERTAD Y EL MAL**

**SCHELLING ON THE IDEA OF TRAGEDY  
AS RECONCILIATION: FREEDOM AND EVIL**

**VIRGINIA LÓPEZ-DOMÍNGUEZ**

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filosofía  
Ciudad Universitaria, 28040  
Madrid  
España  
vlopez@filos.ucm.es

## **RESUMEN**

La tragedia, en cuanto culminación de las artes, es para Schelling algo más que un concepto puramente estético, es la expresión simbólica de una libertad absoluta que implica el reconocimiento de la necesidad o el mal, apunta a la reconciliación del Yo con sus aspectos irracionales y señala el lugar que el individuo ocupa en la sociedad y en el universo. En este artículo se estudia el concepto de tragedia en *La filosofía del arte* y sus desarrollos anteriores, para mostrar que constituye la llave que da continuidad a la futura evolución del pensamiento de Schelling, donde la historia aparece como dramático campo de batalla entre el reverso tenebroso y el lado luminoso de Dios.

*Palabras claves:* Schelling, tragedia, mal, libertad, reconciliación.

### ABSTRACT

Schelling's idea of tragedy as culmination of the arts is something more than a purely esthetic concept, it is the symbolic expression of an absolute freedom that implies the recognition of necessity and evil, points to the reconciliation between the I and its irrational aspects and indicates the place occupied by the individual in the society and the universe. This article studies the concept of tragedy in *The Philosophy of Art* and its previous developments to show that it can be considered as explicative key to the continuity of Schelling's future thought, where History appears as dramatic field of battle between the dark and the light side of God.

*Key words:* Schelling, Tragedy, Evil, Freedom, Reconciliation.

---

Recibido: 12/09/2014

Aceptado: 05/01/2015

A pesar de que la teoría de la tragedia de Schelling ha sido un tema al que hasta ahora se ha prestado escasa atención, ocupa un lugar central dentro de su filosofía. Por una parte, puede utilizarse como prisma desde donde comprender toda su concepción del universo, en particular, el papel que el hombre tiene en el mundo. Por otra, puede servir también como criterio explicativo desde el cual enfocar uno de los momentos más difíciles de interpretar en la evolución de su pensamiento: la publicación en 1809 de las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, obra considerada como una auténtica ruptura en su trayectoria.

Como bien es sabido, Schelling pertenece a la generación de los primeros jóvenes románticos (la *Frühromantik*), una generación que albergaba en su interior el profundo convencimiento de habitar un mundo roto y escindido, construido desde una razón parcial y parceladora, a la que Schelling llama entendimiento, siguiendo la nomenclatura kantiana,

y Hegel, conciencia desdichada o infeliz. Se trata de una generación que vivió profunda y dolorosamente el desgarramiento de la sociedad alemana y su dificultad para constituirse en un Estado moderno que fuera capaz de asumir los principios jurídicos emanados de la revolución francesa, que no hacía mucho se había producido al otro lado de sus fronteras, y que, incapaz de repetir esta revolución, se dedicó a pensar sobre esa brecha hasta concluir que la escisión no era solo externa sino que afectaba a todo el hombre, repercutiendo desde su interior en la relación que mantenía con la naturaleza y con otros hombres.<sup>1</sup> Esta generación descubrió que la escisión, en verdad, tenía un alcance universal, siendo el resultado del desarrollo de los principios sobre los cuales se había basado la modernidad. Desde una perspectiva filosófica, la fractura había cristalizado en la conciencia ilustrada, que dividía la totalidad humana en distintas facultades que se oponen entre sí (como, por ejemplo, la sensibilidad y el entendimiento, la razón teórica y la razón práctica) y que, en definitiva, ofrecía una concepción mecanicista y cosificante del hombre y del mundo.

La solución de Schelling a este problema coincide en parte con la de su época: una consideración parcial de la realidad termina por anquilosarla y destruirla, de modo que se debe asumir la totalidad de sus aspectos sin quitar entidad a aquello que pensamos como negativo, con lo cual, el mal, el sufrimiento, el dolor, lo irracional o lo inconsciente, no constituyen una mera ilusión o simple privación, sino que tienen que ser, existen. Esta solución es poco más o menos la que Hegel ofrece en el Prólogo de la *Fenomenología del espíritu* cuando dice: “El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento,

---

<sup>1</sup> La idea de que la escisión (*Entzweiung*) ha cristalizado en la vida política de la modernidad como separación de la esfera privada de la pública y absorción de esta última por los intereses privados, así como la idea de que el arte sólo podrá ser revitalizado si se acompaña de una transformación política que dé lugar a una comunidad estético-religiosa que lo sustente, aparecen siempre como colofón de las obras estéticas de Schelling. Véase *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (SWV, 352), *Filosofía del arte* (SWV, 736) y *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (SWVII, 326).

... es esa potencia que mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva a ser” (Prólogo, II, 3).

Sin embargo, las diferencias entre ambos autores para llegar a esa solución son considerables. En el caso de Schelling, se trata de alcanzar una sabiduría trágica, que es anunciada en una de sus primeras obras: *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Carta X), y que, según afirma más tarde en su diálogo *Bruno*, presenta dos aspectos: la filosofía, que es su vertiente esotérica, asimilable a los misterios en Grecia, y el arte que, en tanto vertiente exotérica, es comparado, en su función, con la mitología en Grecia (*SW IV*, 230 ss.).<sup>2</sup> La sabiduría trágica ofrece la posibilidad suprema de reconciliación en el mundo desgarrado. Y esta reconciliación, que solo puede darse a través de la filosofía o del arte, no pretende ser una subordinación y eliminación de las diferencias. Es reconocimiento de la fractura y, por consiguiente, de los elementos que la constituyen, tanto de los positivos como de los negativos, pero también, reconocimiento de una unidad previa, un punto en común, de indiferencia, sin la cual no sería posible ese movimiento de equilibrio que es la reconciliación y que ha de ir recíprocamente de un opuesto al otro, en doble dirección, sin anularlos. La unidad previa es el absoluto de la identidad o de la indiferencia,<sup>3</sup> la

<sup>2</sup> Al final de las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (*SW I*, 341) Schelling afirma que la filosofía se ocupa de desvelar el último misterio de nuestro espíritu y, dado que no puede ser transmitida sino ejercida personalmente, está reservada para aquellos individuos que poseen una dignidad superior. De ahí que, por sí misma, la filosofía se vuelva esotérica.

<sup>3</sup> En la Parte General de la *Filosofía del arte* (Sección Primera), Schelling distingue entre identidad e indiferencia. A la identidad plena sólo puede llegar la filosofía, gracias al ejercicio de la intuición intelectual. El arte únicamente presenta lo absoluto en su indiferencia, pues plasma ideas en lo sensible. Las ideas, si bien son absolutas, también son particulares, son concentraciones de la totalidad de lo absoluto en la forma de lo particular y, aunque no implican realmente la escisión, porque están al margen del tiempo, sí la suponen desde un punto de vista ideal porque sólo se puede hablar de particularidad desde el mundo escindido. El conjunto de las formas originarias, el mundo de las ideas, constituye el absoluto de la indiferencia, que ya es una imagen de la identidad originaria.

totalidad o el Dios Pan, a quien se dedicaban las tragedias griegas. El movimiento que recorre en doble sentido la escisión es el símbolo y, además, la esencia misma del arte, pues para Schelling todo arte es simbólico, aunque, evidentemente, la antigüedad y la modernidad han destacado más una u otra dirección. En ello reside su diferencia y, justamente por eso, se hace necesario superar a ambas.

El texto más completo y elaborado en el que Schelling desarrolla su teoría de la tragedia es la *Filosofía del arte*, que pertenece al período de la identidad, en el cual, el filósofo, elabora una forma de panteísmo o politeísmo superior, al que Pareyson califica, utilizando la conocida expresión de Krause, de “refinado panteísmo” (47). A esta altura de su evolución, vistos los intentos previos de construcción sistemática realizados por Schelling, se puede decir que el punto de partida de su sistema es la libertad absoluta, una libertad irrestricta y total, que no puede encontrar obstáculos en su realización ya que, en el caso de que existieran, simplemente los aniquilaría. La búsqueda de la libertad es también compartida por los otros idealistas y románticos y, en gran medida, es el reflejo en el campo de la filosofía del interés que despertó en todos ellos el fenómeno de la revolución. Los sistemas se convierten entonces en sistemas de la libertad, como ya había dicho Fichte respecto del suyo propio. De hecho, Schelling ya lo había reconocido así en una de sus primeras obras, *Sobre el Yo como principio de la filosofía*, al afirmar que “el principio y el final de toda filosofía es: ¡Libertad!” (SW I, 177). Solo que, a diferencia de los otros idealistas, la aproximación que Schelling hace a este principio se basa en una intuición mística, fervorosa y plena de exaltación que lo coloca de lleno en lo absoluto, donde no se admiten ni leyes para la libertad ni reglas para el pensar. El mundo aparece entonces como el despliegue de esta infinitud que acoge dentro de sí tanto a lo finito como a lo infinito y, a su vez, como el lugar de la escisión de lo absoluto, donde la dispersión convive también con la reconciliación parcial, dando lugar, en su juego de tensión y distensión, a los distintos seres que lo pueblan. El arte se presenta como la forma más elevada de reconciliación, en la que se armonizan en un objeto externo todas las oposiciones (lo subjetivo y lo objetivo, la forma

y la materia, lo consciente y lo inconsciente, lo espiritual y lo natural, lo finito y lo infinito, lo libre y lo necesario), y lo hacen de una manera absoluta, porque cada obra de arte auténticamente grande es un mundo cerrado y perfecto, una cumbre irrepetible e imposible de ser falsada, es manifestación de lo absoluto, en la que está todo, si bien neutralizado en estado de indiferenciación. En este sentido, el arte es sagrado, divino, y, el artista, como ya lo era en la Grecia arcaica, un sacerdote que se abre a la auténtica realidad, a lo arquetípico (*Sistema del idealismo trascendental*, SWIII, 628; *Bruno*, SWIV, 231).

Pero entre los distintos productos que pueblan esa grandiosa teofanía que constituye el mundo del arte y en los cuales está simbolizada la lucha y la armonización que configura el reino de la naturaleza y del espíritu, existe también una gradación. Las diferentes artes forman un sistema que se escinde en dos momentos, real e ideal, que fundan respectivamente: 1) las artes figurativas (la música, la pintura y la plástica), en las que lo absoluto se manifiesta en la materia física, y 2) las artes discursivas de la palabra, que adoptan el lenguaje como símbolo (poesía lírica, épica y dramática). Entre estos dos órdenes existe un paralelismo. La música y la lírica corresponden al orden real, la pintura y la épica al ideal, la plástica y la poesía dramática son la síntesis de ambos. Además, en cada una de estas formas artísticas vuelve a reproducirse internamente la escisión y la reconciliación. Todo está en todo. Por ejemplo, la música representa lo inorgánico: el ritmo es su lado real, la modulación, el ideal y la armonía es su síntesis. El dibujo es la música en la pintura; la arquitectura muestra el mundo vegetal, o sea que es la música fijada en el espacio, petrificada. A su vez, la lírica es la música en la literatura; la épica es la pintura y; la poesía dramática, la plástica. Finalmente, la escultura, en cuanto que es la forma más elevada de las artes figurativas, representa al hombre, pero, al hacerlo en su aspecto absoluto, crea un mundo de dioses. Su correspondencia en las artes discursivas se encuentra en la tragedia.

Como momento supremo de todo el arte, la tragedia concentra en sí todo el universo, revela su esencia y su secreto íntimo presentándolo bajo su forma más elaborada, como síntesis entre libertad y necesidad, es

—como dice Schelling— “manifestación suprema del en-sí y de la esencia de todo arte” (*SWV*, 687). Por esta razón, para poder darse, requiere el desenvolvimiento maduro de todas las artes y es la última forma poética en aparecer. En la poesía épica no existe el conflicto entre lo finito y lo infinito, entre libertad y necesidad, sino solo una identidad ingenua, natural entre ambos, que se muestra en una cierta impasibilidad del poeta frente al tiempo y en una entrega al desarrollo de los acontecimientos que recuerda en cierto sentido a la historia, en la medida en que diluye los agentes individuales en entidades colectivas y hace desaparecer la subjetividad del narrador. En esta identidad ingenua, lo humano queda absorbido por las fuerzas sobrehumanas, por eso la aparición de los dioses en la épica no tiene nada de maravilloso o extraordinario. Lo que impera es la necesidad, el destino y, por este motivo, la narración se desliza lentamente a través de los hechos buscando mostrar el éxito de las acciones. En la poesía lírica, el conflicto se hace evidente, ya que, al centrarse en la expresión de sentimientos, el aspecto individual, múltiple y temporal de la realidad resulta acentuado. Y, sin embargo, la esfera en que se presenta ese conflicto es puramente ideal, pues su superación recae exclusivamente en el poeta, se efectúa desde la perspectiva del sujeto, por lo que la lírica acoge el carácter de la libertad en sí, de una libertad clausurada dentro del refugio del Yo. En la poesía dramática el conflicto se vuelve objetivo: sin disfraz alguno, la necesidad enfrenta cara a la libertad y en su mismo campo entabla con ella una lucha real de igual a igual.

Para que la lucha sea verdaderamente igualitaria, la posibilidad de triunfar tiene que estar en ambos lados. Y es esto lo que ocurre en el caso del que tratamos. En la tragedia la libertad es libre, solo en la medida en que no es doblegada ni sometida por nada, y la necesidad es necesaria, solo porque se impone absolutamente, por tanto, jamás puede sucumbir en sus designios. Se trata, pues, de una gigantomaquia en la que habrá dos vencedores, lo cual es imposible si los contrincantes son fuerzas realmente absolutas, a menos que la victoria sea a la vez una derrota y, a la inversa, que la derrota sea también una victoria. Esta es la gran lección de la tragedia y el secreto mismo de la vida: solo mostrando que la libertad y la

necesidad salen del conflicto vencedoras y a la vez vencidas, se establece entre ellas una relación de igualdad y se consigue objetivar la indiferencia que está en lo absoluto.

Como ocurre en todo arte, la libertad y la necesidad han de aparecer representadas simbólicamente y, dado que las dos juntas solo aparecen en la naturaleza humana, el escenario en que estos dos poderes librarán su titánica batalla, no puede ser otro que una persona. Por eso, al interés en los sucesos propio de la épica, el drama, agrega el interés en los sujetos de la acción, propio de la lírica y, se convierte así en síntesis última de toda poesía, donde lo subjetivo está en lo objetivo, porque la acción se combina con los hechos y no el plano ideal de una narración sino real y objetivamente, ante nuestros ojos. Al producirse directamente ante nosotros esta indisolubilidad entre acción y hecho, entre sujeto y objeto, la tragedia revela con el mismo rigor y precisión de un problema matemático<sup>4</sup> cuál es la situación del hombre frente a lo distinto a él, frente a su entorno, es decir, su posición en el universo y, en consecuencia, cuál es la actitud que ha de tomar ante él.

Solo en la naturaleza humana —decíamos— se encuentran dadas las condiciones de posibilidad para que la necesidad triunfe sin que pezezca la libertad, y viceversa, ya que, aunque una persona sucumba ante la necesidad, puede elevarse libremente sobre ella gracias al pensamiento (*SWV*, 687). Sin duda, esta idea recuerda al famoso aforismo de Pascal:

El hombre es sólo una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña que piensa. No hace falta que el universo entero se arme para aplastarlo; un vapor, una gota de agua bastan para matarle. Y aunque el universo le aplastase, el hombre seguiría siendo superior a lo que le mata, porque sabe que muere, y la ventaja que el universo tiene sobre él, el universo no la conoce. (*Pensamientos* N° 200-347 H.3)

---

<sup>4</sup> “La tragedia, en cambio, puede considerarse casi como un problema aritmético o geométrico que se resuelve limpiamente y sin ruptura” (*SWV*, 708).

En este acto de libre elevación por encima de la situación, el que ha sido sometido vuelve a salir vencedor frente al destino y consigue curarse de las heridas recibidas en la lucha, porque en esa consideración superior comprende la indiferencia de necesidad y libertad, y alcanza ese estado de impasibilidad, de serena grandeza, que emana al final de toda tragedia. La sabiduría trágica consiste, justamente, en esta impavidez que no ha de confundirse con la apatía estoica. Como bien mostró Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, el estoicismo es una forma rudimentaria de conciencia desdichada, cuya habilidad consiste en eludir la lucha con una potencia que se es incapaz de vencer, refugiándose en una razón que, pura de toda mácula externa, no se enfrenta al mundo y solo es dueña de una libertad abstracta y vacía. La actitud estoica es la de la resignación, la del que se entrega a la necesidad sin luchar con ella y, por eso, no contiene ese elemento de dignidad suprema de la sabiduría trágica, que no es otra cosa que la dignidad que emana del convencimiento de que la victoria y la derrota son lo mismo, pero tras la superación real y concreta de toda lucha.

Por eso, para Schelling, lo decisivo en la tragedia no puede ser nunca el desenlace infeliz, de ahí que recuerde que, el destino final de Orestes en *Las Euménides* de Esquilo es la reconciliación plena (SWV, 697). Del héroe trágico, que es capaz de entregar voluntariamente su vida si no puede continuarla con dignidad, no puede decirse que sea simplemente infeliz. Alguien que está prendido del dolor y hundido en el sufrimiento no es capaz de alcanzar semejante valentía y grandeza de sentimiento. Para hacerlo, es necesario haberle ganado a la desgracia. Más bien habría que admitir, como hace Schelling, que en el momento de mayor sufrimiento el héroe pasa de manera instantánea a la máxima liberación, y así consigue despojarse tanto de la felicidad como de la desdicha, alcanzando el equilibrio entre justicia y humanidad, entre necesidad y libertad, que para los griegos era el supremo grado de moralidad (SWV, 697).

Sin embargo, la libertad y la fatalidad no entran en conflicto si existe un estado de felicidad. Por el contrario, cuando la necesidad es favorable o adecuada al sujeto normalmente existe una concordancia con lo que la voluntad quiere y, por consiguiente, también una armonía con la libertad.

El conflicto estalla cuando la necesidad impone el mal que, presentado así, de una manera tan general, no es otra cosa que lo inadecuado al sujeto, todo aquello que atenta contra el bienestar y el desarrollo individual (*SWV*, 700). Vista desde otra perspectiva, se podría decir que la oposición que se resuelve en la tragedia es la de interés privado e interés universal, la de finito e infinito.

Pero lo que interesa a Schelling es determinar qué tipo de mal se requiere para que se desate una tragedia. Evidentemente, la desgracia meramente externa carece de interés trágico. Lo que produce la tragedia —dice Schelling— es una rebeldía interior (*SWV*, 703) y, por eso, Prometeo es el arquetipo del carácter humano más grande, el verdadero arquetipo de la tragedia (*SWV*, 709). En efecto, al héroe que le ocurre una tragedia externa que es superable y puede ser vencida por la astucia, la fuerza física o la inteligencia —como es el caso de Ulises en la *Odisea*—, le exigimos que la supere y, si no puede hacerlo, ya no nos merece el calificativo de héroe y simplemente lo despreciamos. Este tipo de infortunio es un efecto subordinado de la libertad. Las desgracias externas irremontables, para las cuales no hay ayuda humana posible, son siempre físicas, como una enfermedad incurable o la pérdida de bienes y, ante ellas, no puede hacerse otra cosa más que soportarlas con paciencia. No habiendo otra alternativa, los poderes que mueven el entramado dramático tendrán que enfrentarse en el interior de la persona, puesto que, si hay algún campo que la libertad de cada uno controla, es justamente este, de modo que, si ha de producirse una lucha igualitaria, el mal tendrá que proceder del interior. Por paradójico que pueda resultar, ha de provenir de la libertad sin que la voluntad particular lo haya querido.

Schelling considera que el caso típicamente trágico es el de un hombre con suerte y prestigio, aunque sin un carácter relevante desde el punto de vista moral, que cae en desgracia, pero no por error —como creía Aristóteles— sino por una fatalidad inevitable, por voluntad del destino, como ocurre en Edipo, o por una venganza de los dioses, como en Fedra. El personaje trágico es necesariamente culpable de un crimen que, sin duda, él mismo ha cometido, pero sin ser por entero responsable de ello,

ya que este ha ocurrido por fatalidad. Solo desde esta interpretación puede esclarecerse el auténtico sentido de la tragedia, cómo los griegos pudieron soportarla en su crueldad y atrocidad y por qué los héroes trágicos son castigados o incluso terminan autocastigándose, como ocurre con Edipo al herirse los ojos y quitarse a sí mismo la vista.

Si los griegos pudieron soportar su tragedia, fue porque ella constituye el homenaje más excelso a la libertad humana, pese a que, en apariencia, sea la necesidad la que rige implacable sobre la tragedia y la que termina por destruir a los héroes.<sup>5</sup> En este sentido, el ejemplo más perfecto, aquel en el que el propio Schelling se apoya para crear su teoría, es el *Edipo Rey* de Sófocles. En esta tragedia puede verse el caso de un hombre de familia noble y prestigiosa a quien el destino le reserva un crimen monstruoso que los oráculos se encargan de vaticinar. Tanto él como su familia intentan eludir el implacable curso de los hechos: su padre lo abandona en el monte en cuanto nace y él mismo huye de su familia adoptiva al enterarse de su hado. Pero al escapar de su propio destino no hace sino acercarse cada vez más a él. Finalmente comete el crimen, pero sin ser consciente del parricidio, puesto que todo parece ser obra del azar, pese a lo cual es castigado. Si no hubiese culpa, tan solo error —como dice Aristóteles—, el castigo resultaría irracional, injusto, y el efecto que produciría la tragedia en el espectador sería insoportablemente desgarrador. El castigo solo tiene sentido si se admite que el sujeto es culpable de lo sucedido y esta aceptación de su responsabilidad implica que, a pesar de que el héroe haya sido un juguete en manos del destino, es libre, porque solo puede haber culpa y responsabilidad cuando hay libertad. El castigo que antes parecía absurdo se convierte en algo glorioso, es la honra que corresponde al héroe por ser libre y usar su libertad para enfrentarse al destino y combatir la necesidad. Sin embargo, el hecho de que el héroe sea vencido por la fatalidad puede entenderse como una humillación de la libertad que, tras

---

<sup>5</sup> Esta interpretación de la tragedia aparece por primera vez en las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Carta X).

establecer un combate titánico con un poder superior, tiene que terminar admitiendo su soberbia, la falta de conciencia de su limitación, su *hybris*, y someterse a la necesidad. Esta posible interpretación queda corregida por el autocastigo que se impone Edipo al final de la tragedia. Él ha combatido con un poder absoluto y no ha podido vencerlo, sin embargo, encuentra la victoria justamente al expiar de manera voluntaria la culpa impuesta de antemano por la fortuna. El triunfo supremo de la libertad está representado cuando el héroe soporta voluntariamente el castigo por un crimen inevitable. Como dice Schelling, la tragedia consigue “probar la libertad con su pérdida y hacerla sucumbir con una explicación de la voluntad libre” (*SWV*, 695 ss.). Ahí reside su grandeza y la razón de que su efecto no resulte desgarrador sino que sea terapéutico, produzca la conciliación y la transfiguración, porque cura y deja purificado, como decía Aristóteles.

El mensaje de la tragedia es que la libertad solo es verdaderamente grande cuando supera el estrecho margen del individuo y consigue volverse universal, lo cual solo puede ocurrir en la medida en que el sujeto admita su connaturalidad con lo ineludible, cuando comprende que la fatalidad y la libertad son lo mismo, cuando la voluntad quiere libremente su destino, eso que más tarde Nietzsche llamará *amor fati*.<sup>6</sup>

La libertad —dice Schelling— no puede subsistir como mera particularidad: esto sólo es posible en la medida en que ella misma se eleva a la universalidad y entra en alianza con la necesidad por encima del resultado de la culpa y,

<sup>6</sup> Entre la concepción de la tragedia de Nietzsche y Schelling existen muchas afinidades dado que ambos consideran que ella se origina a partir de dos impulsos, dos fuerzas humanas y cósmicas, una que representa lo finito, lo consciente, lo individual, la forma, la libertad (es decir, lo apolíneo) y otra que representa lo infinito, lo inconsciente, el contenido, el mal o el destino (esto es, lo dionisiaco). En mi artículo “El romanticismo de *El nacimiento de la Tragedia*” muestro detalladamente los puntos en común que este escrito tiene con las teorías estéticas y la ontología del grupo de los primeros románticos alemanes, al cual Schelling perteneció, señalando las diferencias con Schopenhauer. La expresión *amor fati* corresponde a la etapa de madurez de Nietzsche, pero ya se encuentra sugerida en su primera obra.

como no puede evitar lo inevitable, se impone el efecto a sí misma. Yo afirmo que esto es lo único verdaderamente *trágico* en la tragedia [y] no sólo el desenlace infeliz. (SWV, 697)

De esta manera, el sentimiento que despierta la tragedia es el de la sublimidad en el sentido kantiano del término: ese poder absolutamente grande que era el destino y que amenazaba con destruir al sujeto es vencido por la voluntad. Ambos poderes se vuelven relativamente grandes y, por tanto, simbólicos de lo único verdaderamente absoluto, que incluye a ambos.

Todos los demás caracteres de la tragedia resultan de esta peculiaridad, que es su misma esencia, y están a su servicio. Así resulta una obra de gran pureza y sencillez, poseedora de un rigor que, como ya hemos dicho, es propio de la resolución de un problema matemático. Esto ocurre con todo lo que se refiere a su estructura interna. Por ejemplo, en ella nada puede ser entregado al azar, ni siquiera las acciones de la libertad, pues se trata de una libertad que, en su absolutez, es idéntica a la más rigurosa fatalidad; la auténtica regla de construcción no puede ser la necesidad empírica, porque, considerada en sí misma, esta necesidad solo es azar; el héroe trágico ha de tener absolutidad en su carácter, de modo que lo exterior se vuelva superfluo y la acción se mantenga única y constante sin dejarse arrastrar por motivos externos; o la utilización limitada de lo extraordinario o maravilloso (lo que Aristóteles llama *thaumaston*), pues, en ese mundo dividido que la tragedia intenta reconciliar, el héroe está ya separado de lo divino y no le queda otra alternativa que permanecer solo y buscar la salvación por la grandeza moral de su alma sin recurrir a la intervención de los dioses. Y lo mismo sucede con los aspectos que atañen a la forma externa de la tragedia, por ejemplo, que no sea relato sino acción, representada objetiva y realmente, y por tanto deba ajustarse a las leyes de la intuición, que reclaman continuidad, de lo cual se deriva el requisito de las tres unidades; o que, a diferencia de la epopeya, que no tiene ni un principio ni un final claramente definidos, la tragedia posea siempre una terminación definitiva; o que en ella se haga necesaria la intervención

de un coro, cuyo efecto más relevante es suprimir las casualidades en el acompañamiento. Efectivamente, el coro evita la existencia de personajes pasivos que prestan servicios secundarios, actúan como consejeros o simplemente se dedican a observar la acción y que son imprescindibles para que la escena no quede nunca vacía. También, para que el protagonista pueda transferir sobre ellos todo lo que es necesario a la acción pero no está comprendido en ella, como pueden ser los antecedentes de la situación dramatizada. El coro elimina este problema y, además, eleva al espectador al ámbito simbólico, porque jamás halaga los sentidos sino que, más bien, constituye la objetivación y representación de la reflexión sobre el desarrollo de la trama. Gracias a ello, actúa como un medio de atenuación y reconciliación, conduciendo al espectador a una consideración superior y más serena, con lo que la tragedia se convierte en una totalidad completa en la que intervienen tanto la emoción y la compasión como la reflexión.

Así, concluye Schelling, la tragedia es la única forma artística que muestra el objeto de modo absoluto desde todos sus ángulos. En esto último se parece a la plástica y, en especial, a la escultura. Por eso, igual que ocurría con esta forma estética para las artes figurativas, la tragedia cierra el lado ideal del arte, mientras que la comedia se presenta como algo secundario y derivado de ella. Se trata simplemente de su inversión, donde la libertad es puesta en el objeto y la necesidad en el sujeto, lo cual parece tan antinatural que resulta esperpéntico o verdaderamente ridículo, hasta el punto de hacer surgir la carcajada.

Ahora bien, esta interpretación ético-metafísica que Schelling da de la tragedia es una explicación a priori que se ajusta a los modelos clásicos, especialmente a Esquilo y, sobre todo, a Sófocles, aunque algo menos a Eurípides, en quien, el interés por el ambiente moral cede su paso a otras preocupaciones que le obligan a alejarse de los antiguos mitos y a buscar más el efecto patético en los espectadores, su conmoción a través del sufrimiento. Dentro del mundo antiguo, la tragedia alcanzó en Grecia su perfección gracias a una atmósfera política, social y religiosa que facilitaba su realización. Las distintas esferas de la vida ciudadana todavía no se habían separado. De hecho, los intereses privados se incluían sin conflicto dentro

de los intereses públicos. Por ejemplo, las creencias religiosas particulares se identificaban con las de la propia polis, pues se trataba de una religión cívica. Para Schelling, en la vida del mundo antiguo todavía no se había abierto paso la escisión entre lo general y lo particular, lo divino y lo humano, la naturaleza y el espíritu, entre lo infinito y lo finito. Esa actitud y ese sentimiento de vivir armónicamente en consonancia con la totalidad, que impide tan siquiera plantearse la posibilidad de una separación, es lo que da a la tragedia griega un aire natural y que, pese a representar poderes absolutos, estos no parezcan nunca realidades sobredimensionadas. Si la tragedia no resulta forzada ni artificiosa es porque los griegos habitaron un mundo vivido desde la infinitud, elaborado a partir de una visión religiosa donde lo eterno se plasmaba sin más en lo finito sin perder por ello su carácter de infinitud. Por eso, los griegos eludieron en lo posible la idea de lo infinito como sucesión y suma de finitudes y prefirieron, en cambio, la de una infinitud que se cierra y se basta a sí misma, como perfección y *areté*, bajo la forma de la limitación.

El mundo moderno, según Schelling, nació con la fractura entre lo infinito y lo finito, producida cuando el cristianismo anunció la encarnación de Dios, convirtiendo la historia en lugar relevante para la salvación, en instrumento para que lo finito se elevara hacia la perfección. Probablemente por eso, a los modernos les costó tanto esfuerzo desarrollar la forma más plenamente simbólica y “artística” del arte, y solo tuvieron dos poetas trágicos. Su visión de la realidad partía desde lo finito, y su tendencia a la dispersión, a la pluralidad, a la variedad de las emociones, les hacía difícil concentrarse en un punto. La materia que aún tenía dignidad mitológica y de la cual podían servirse procedía de tres fuentes: los mitos aislados que no constituían un todo épico, es decir, los cuentos, la historia fabulosa o poética, y los mitos y las leyendas religiosas, esto es, la hagiografía. Shakespeare utilizó las dos primeras y Calderón, la última (SWV, 719).

El hecho de que el cristianismo considerara el mundo como obra de un dios enteramente bueno destruyó los resortes básicos de la tragedia. Todos los poderes que socavaban la voluntad y disponían a la desgracia y al mal se volvieron diabólicos e infernales. Esto impidió que se desarrollase

la idea de un destino universal y necesario que entrase en conflicto con la libertad. A su vez, el infortunio se explicó como una caída en la tentación, se convirtió en responsabilidad completamente humana, siendo provocado por la seducción de poderes infernales que, según los conceptos cristianos, no son invencibles y, por tanto, se los puede y se los debe resistir. La tragedia solo podía sobrevivir colocando el hado en el hombre mismo bajo la forma de una necesidad indomable y fatal: el carácter. Esto fue lo que hizo Shakespeare. En sus tragedias, el arrebató de la pasión solo inclina al crimen a aquellos que hacen de la debilidad de carácter una presencia infernal, una enfermedad activa y poderosa que incita irremisiblemente al pecado, como ocurre en *Macbeth* y *Otelo* y, por esa razón, en ellas se amplía el número de casos con validez trágica incluyendo uno de los rechazados por Aristóteles: el del criminal que pasa de la felicidad a la desdicha.

Justamente, la tendencia ínsita en la modernidad hacia la dispersión, incapaz de captar lo eterno en la limitación, impidió a Shakespeare subordinarlo todo a la unidad del carácter. Tal vez por eso mismo, se convirtió en un maestro en la pintura de los distintos matices del carácter. Al contrario de lo que ocurría en Grecia, trata todo de forma aislada y no en totalidad. De ahí que abandone la regla de las tres unidades, subdividiendo las obras en actos, mezcle la prosa con el discurso rítmico, dé extensión dramática a los personajes secundarios y busque la adecuación del lenguaje a cada uno de los intervinientes (*SW* 724). De ahí también que, en sus obras, la pasión desbordada se disgregue en una pluralidad de pasiones, en una cadena en la que los crímenes se multiplican y en una sucesión disparada hacia lo infinito, donde una atrocidad se domina con otra atrocidad. Vistas así las cosas, la tragedia se desnaturaliza y se podría decir con Schelling que se convierte en lucha de una libertad contra otra. Ya no tiene la figura del destino como protagonista, pero sí la Némesis (la venganza) en todas sus figuras (*SWV*, 72).

Schelling reconoce la grandeza de Shakespeare en línea con el descubrimiento que de su teatro se hizo en la Alemania del último cuarto del siglo XVIII, sin caer jamás en la desmesura de aquellos tiempos del *Sturm*

*und Drang*, porque Shakespeare es para él un hombre ligado a un tiempo determinado, el de la modernidad, que se extiende desde el surgimiento del cristianismo hasta el propio romanticismo, un tiempo, sin embargo, llamado a desaparecer, cuando lo antiguo y lo moderno, realicen su síntesis suprema. Por eso, Schelling no puede dejar de ver las limitaciones de Shakespeare y de recalcar que tampoco admite, como pretendió el *Sturm und Drang*, que en él se diera una genialidad inconsciente que crease por pura inspiración. Shakespeare es presentado, sin duda, como un genio reflexivo (*SWV*, 725).<sup>7</sup>

Sobre la superación de lo antiguo y lo moderno, Schelling nos deja escuchar su vaticinio y su esperanza casi al final de la *Filosofía del arte*, refiriéndose al porvenir de la tragedia: “Podemos esperar que advenga un Sófocles del mundo diferenciado, una reconciliación del arte pecador” (*SWV*, 726).

Y cuando ya todo parecía zanjado y la realización última de la tragedia parecía legarse como tarea a los tiempos futuros, surge la sorprendente reivindicación de Calderón de la Barca: “España ha producido el espíritu que, si bien por su materia y su objeto ya se ha convertido en un pasado para nosotros, es eterno por la forma y el arte y presenta ya alcanzado y materializado lo que la teoría sólo parecía poder pronosticar como misión del arte futuro. Me refiero a Calderón” (*SWV*, 726).

Y aunque esta reivindicación también puede considerarse como una tendencia propia de la época, ya que también otros románticos señalan por entonces la importancia de lo hispánico, del imperio de Carlos V, de Cervantes, quien en ese momento está siendo traducido al alemán por Ludwig Tieck y, en general, del teatro español, del que A. W. Schlegel acaba de traducir una antología, no deja de ser sorprendente esta recuperación en Schelling. Primero, porque confiesa haber leído una sola obra

---

<sup>7</sup> Schelling no comparte la idea de genio puramente irracional que nació en el *Sturm und Drang* y se prolongó en Schopenhauer y la estética fascista, sino que busca su síntesis con la visión clasicista. Sobre este punto, véase mi introducción a la *Filosofía del arte* (XXVII s.) y Jähnig (II, 17).

de él, *La devoción de la cruz*, sobre la cual se basa toda su interpretación, y segundo, porque Calderón es católico y esta cuestión resulta decisiva en la contraposición entre lo antiguo y lo moderno.

Efectivamente, con su implícita crítica a Shakespeare, Schelling ha mostrado que el protestantismo ha sido incapaz de ofrecer una solución al universo fracturado: la distancia entre Dios y la criatura, la falta de una comunidad que intervenga como mediadora entre ambos, hace que alcanzar lo absoluto resulte penoso y artificioso, y que el individuo tenga que colocarse en oposición a lo infinito en un mundo totalmente real, como lo muestran las tragedias del inglés. Solo el catolicismo podía ofrecer al mundo preso de la escisión una posibilidad de reconciliación. Otros autores, como Hegel en la *Fenomenología*, han profundizado en esta sugerencia de Schelling y han llegado a mostrar que la dinámica interna de la iglesia católica, con la confesión y el perdón de los pecados, permitió superar el estado de conciencia desdichada fraguado desde la aparición del judaísmo hasta la edad media, haciendo surgir la razón universal en los inicios de la edad moderna, en el Renacimiento. Schelling, en cambio, mantiene su explicación dentro de los límites del arte, ya que él cree que es allí, o en la filosofía, donde puede darse la reconciliación. Por eso, sostiene que solo los católicos podían introducir un verdadero destino en la tragedia y con ello recuperar su esencia ya que, al mezclar lo sagrado y lo profano, interpretaron el pecado como un elemento necesario que sirve para que Dios demuestre su clemencia por intermedio de la iglesia (*SW V*, 726). Los pecadores tienen que existir para que se revele el poder de la Gracia y así, a través de su libertad, se canalice una acción necesaria, con lo cual el conflicto entre libertad y fatalidad vuelve a producirse de un modo parecido a como acontecía en la tragedia griega. Ya no se hacen necesarias ni fuerzas infernales ni tentación ni Némesis. Lo superfluo del acompañamiento, que Shakespeare había exagerado tanto, se reduce. Los principios dispersos por el arte romántico vuelven a concentrarse en la acción, que se hace más dramática y más pura, con lo cual la construcción del conjunto llega a ser más racional. Incluso se unifica el metro. Pese a ello, no se pierden las grandes aportaciones de la modernidad: permanece

la grandeza de la caracterización y lo que Schelling llama “el colorido”, que relaciona con la situación meridional de España. Aunque se trate de un drama religioso, él no lo considera como una representación piadosa y santa. “Todo es profano, en el estilo superior, —nos dice— excepto en el arte mismo, que se muestra verdaderamente sagrado” (SWV, 730).

La reconciliación suprema en el arte, pues, ya se ha dado. Su modelo es Calderón y por esos caminos deberá ir la recuperación estética que se espera en la Alemania desgarrada, de la que, la España de la contrarreforma, se encuentra tan lejana que ante los ojos de Schelling resulta extemporánea, pintoresca y exótica en la religión, en las costumbres y en la naturaleza de la vida pública. No es de extrañar que la *Filosofía del arte* se cierre con la exigencia matizada por un cierto escepticismo de hacer renacer el drama de la antigüedad, pero no con la tragedia sino con la reunión de todas las artes, las figurativas y las discursivas, en una manifestación teatral completa como es la ópera, entendida como obra total, augurando la empresa que casi medio siglo más tarde intentaría Wagner. Mientras ese renacimiento llegue, el único refugio que permanece abierto para Schelling es la religión:

Música, canto, danza y todas las clases del drama viven sólo en la vida pública y se unen en ella. Donde desaparece esa vida, en lugar del drama real y exterior en que participa en todas sus formas el pueblo entero como totalidad política o ética, sólo un drama interior ideal puede reunir al pueblo. Este drama ideal es el servicio religioso, la única forma de acción *verdaderamente* pública que ha conservado la época moderna, aunque haya sido muy reducida y limitada posteriormente. (SWV, 736)

A partir de este momento, Schelling ahondará en la religión que ya estaba supuesta en su concepción de la obra de arte como plasmación de lo absoluto, primero en *Filosofía y religión*, publicada en 1804, y luego, en 1809, en las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*. No abandonará, pues, los motivos fundamentales de su filosofía, pero sí tendrá una nueva actitud: quedará arrinconado el sentido pagano

y estético de la vida, que acentuaba la contemplación de la naturaleza y el arte, buscando una afirmación plural, sin duda tensionada, pero finalmente, armoniosa, para acceder a una visión más compatible con el cristianismo, sombría y pesimista, que acentúa los aspectos oscuros del misterio, el dolor y la angustia provocada por el permanente conflicto que existe en el universo. Consecuente con estos principios, el gran campo de la realización trágica será la historia, campo de despliegue de los contrarios contenidos en Dios, campo de batalla, pero también de victoria y, esta vez definitiva, contra el mal y el error.

## BIBLIOGRAFÍA

- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *La fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada-UAM, 2010.
- Jähmig, Dieter. *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Pfullingen: Neske, 1966.
- López-Domínguez, Virginia. “El romanticismo de *El nacimiento de la Tragedia*”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 7 (1989): 232-253.
- Pareyson, Luigi. *Schelling*. Turín: Marietti, 1975.
- Pascal, Blaise. *Obras*. Prólogo de J. L. Aranguren; notas y traducción de Carlos Ramírez de Dampierre. Madrid: Alfaguara, 1981.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Sämtliche Werke*. Herausgeber K. F. A. Schelling). Stuttgart: J. G. Cotta, 1856-1861.
- . *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid: Tecnos, 1999.