

Christoph Menke, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, traducción de Remei Capdevila Werning, Machado Libros, Madrid, 2008 (La Balsa de la Medusa, 65).

La tragedia trata de la lucha interminable entre lo práctico y lo estético.

CHRISTOPH MENKE

Con su último título traducido al castellano, *La actualidad de la tragedia*, el filósofo alemán Christoph Menke intenta demostrar que el género trágico no pertenece a una época anterior a la modernidad, sino que puede ser coextensiva a ella, en la medida en que no nos hemos logrado separar de la experiencia con la que “ironía trágica” forja nuestro destino y dado que aún sigue siendo repetidamente expresada en el ámbito de la representación teatral. Contrario a lo que con frecuencia se cree, que a través de una praxis autoconsciente y racional hemos llegado a superar y prescindir de la “ironía trágica” tanto en el arte como en nuestra vida, Menke sostiene que en la época moderna esa misma praxis está mediada por un tipo de experiencia y representación estética que le otorga una significación a lo trágico que sigue siendo vigente, esto es, que no sólo está presente en la antigüedad clásica, sino que llega hasta nuestros días. Por otro lado, aborda una de las problemáticas contemporáneas que en los últimos años han recibido una gran atención (mayor en la filosofía analítica que en la continental, de ahí la importancia decisiva de este trabajo): aquello que se conoce como la paradoja de la tragedia. Es decir, el por qué no sólo deseamos asistir a la representación con la que la fatalidad del destino marca la vida de

Diánoia, vol. LV, no. 64 (mayo 2010).

un personaje (que en apariencia es inconsciente de lo que vive y sufre), sino que además disfrutamos presenciando las acciones que lo desgarran.

El libro de Menke se divide en tres secciones. En la primera, Menke realiza una lectura de *Edipo Rey* y cómo en la tragedia se ve reflejada la irremediable forma en que el destino determina la existencia de Edipo. Asimismo, en ella nos muestra cómo Edipo, el de “los pies descalzos”, se convierte en su propio juez y cae en una contradicción subjetiva con los principios que gobiernan el derecho jurídico (mas no divino), pero al mismo tiempo les otorga un fundamento social bajo el cual se puedan regir. En la segunda sección, Menke explora la interpretación humeana y moderna de la tragedia, en la que lo trágico parece estar suspendido bajo la belleza con la que es presentado, al tiempo que retoma y discute las interpretaciones románticas de Novalis, Schlegel y Hölderlin. Sin embargo, para Menke, lo trágico sigue presente aun a pesar de la “elocuencia” con la que se representa, pero ahora a través de lo que revelan estéticamente los mecanismos teatrales por sí mismos y no sólo por medio de aquello que nos ofrece la historia. Finalmente, en la tercera sección Menke explora cómo la representación teatral y la “ironía trágica” aparecen interrelacionadas en autores contemporáneos como Shakespeare, Samuel Beckett, Heiner Müller y B. Strauss, quienes, a pesar de que otorgan a la representación teatral un valor superior a la representación de los hechos trágicos que relatan sus obras, no logran evadir la ironía que para Menke siempre ha acompañado a éste género.

En la primera parte de su trabajo, Menke analiza las versiones de Sófocles y de Esquilo de la tragedia de Edipo. En la tragedia de *Edipo Rey*, la ciudad de Tebas se ve azotada por una peste, cuya causa es aparentemente desconocida. Edipo, que actuó bajo los principios de la ignorancia, asesinó a un hombre que se interpuso en su camino —su padre Layo—, y después de haber resuelto el enigma de la esfinge se convirtió en rey de Tebas, lo que le otorgó el derecho a casarse con Yocasta, la reina (y a la vez, su madre). Bajo su reinado, la ciudad de Tebas sucumbió al caos y los tebanos buscaban desesperadamente una salida para curar la peste que cayó sobre ellos. Sin embargo, este pueblo, abatido y angustiado por encontrar soluciones a sus pesares, jamás investigó el asesinato del que fue su rey, Layo, de ahí que Edipo decidiera consultar al oráculo para obtener una medida efectiva que resuelva los problemas que aquejaban a su pueblo. Al parecer, estaban condenados a sufrir como castigo la peste, puesto que no intentaron averiguar quién mató a su rey. Y a pesar de ello el pueblo aún insistió en la necesidad de un *pharmakon*, que como chivo expiatorio los liberara de su sufrimiento.

El oráculo cumple un papel fundamental en la interpretación que hace Menke de la tragedia de Edipo, pero principalmente a través de la voz de Creonte, quien no sólo lo consulta por órdenes de Edipo, sino que además se transforma en juez de manera indirecta, pues él es quien interpreta y transmite el mensaje del oráculo; y en su diálogo con Edipo se transforma en testigo y cómplice de la praxis jurídica que Edipo instaura para castigar al culpable de todos los males. Sin embargo, al mismo tiempo Creonte intenta excluir a Edipo de las leyes que él mismo impuso a través del discurso, pues sospecha que quien condena y

quien es condenado son la misma persona. Por medio del diálogo con Creonte, Edipo sustituye el orden ritual y sagrado del oráculo por un orden legal y profano en el que ya no es el oráculo, sino el juez, quien dicta la sentencia, el castigo para quien ha violado el orden establecido en Tebas. Para Edipo,

donde dominan las leyes, uno no es juzgado y condenado por haber matado sino que hay una ley que prescribe que alguien que ha matado tiene que ser juzgado y condenado. En la praxis judicativa procesal que Edipo establece, juzgar significa aplicar una ley o una regla; el juicio que sostiene que alguien es culpable de asesinato (y por eso debe ser condenado) es el resultado de un proceso de aplicación de una ley. (Menke 2008, p. 29)

Con la instauración de un orden jurídico Edipo se anticipa a los hechos, ordena que quienes fuesen autores o testigos del asesinato de Layo sean expulsados de Tebas, cual si fueran paradójicamente los chivos expiatorios, que en esta ocasión Edipo está buscando desesperadamente. Sin embargo, con este procedimiento él no pretende la purificación del pueblo, como ocurriría por medio de la expulsión ritual de un chivo expiatorio, como bien lo describe René Girard, quien recuerda que las culturas primitivas y antiguas precisaban encontrar un chivo expiatorio que hiciera el papel de *pharmakon*; es decir, de un veneno que a la vez sirva de cura, de tal manera que a través de su expulsión ritual la sociedad viera sofocados sus males y contuviera la violencia que éstos estaban generando (Girard 2005). Contrario a la apelación a este tipo de ritos, Edipo establece una praxis en la que debe encontrarse al autor del delito y castigarlo, si bien bajo los principios del ritual del *pharmakon* —es decir, la expulsión de la comunidad—, pero dejando de lado la parte religiosa del ritual e inaugurando un modo jurídico bajo el cual él mismo será juzgado en el futuro. Al mismo tiempo que Edipo se aleja de los dictámenes del oráculo, sentencia su culpabilidad, pues al descubrirse a sí mismo como el asesino y el parricida sabe que debe abandonar el pueblo. En este sentido,

en su autocondena, Edipo *invalida* las diferencias (por ejemplo, entre ser el responsable causal y realizar algo consciente y voluntariamente) que ha practicado de forma totalmente consciente en el contexto de la praxis judicativa procesal, que él mismo impone por vez primera sobre la lógica ritual del oráculo en su interrogatorio a Creonte. (Menke 2008, p. 45)

Ahora bien, Edipo no es consciente de sus acciones, ha sufrido una maldición aun desde antes de haber nacido, razón por la cual quizás no debiese ser expulsado. Creonte desearía consultar al oráculo al respecto, pero Edipo no, pues contradiría el mismo orden legal que él instauró y en el que él es juez y parte. Es decir,

Diánoia, vol. LV, no. 64 (mayo 2010).

el motivo por el cual Edipo experimenta su autocondena como el cumplimiento de una maldición, reside en el hecho de que la sentencia se independiza respecto del sujeto sentenciado (ya que lo que éste sabía y quería que sus acciones no se tomaran en consideración); y la sentencia se independiza del sujeto sentenciante (ya que lo que en su juicio sabe y toma en consideración no puede manifestarse). (Menke 2008, p. 60)

En este sentido, Menke encuentra una interpretación de la tragedia de Edipo en la que aparece por primera vez un tránsito del ámbito legislativo de lo sagrado a lo profano. La ley deja de ser, aparentemente, un sector privativo de lo religioso, independizándose de tal forma que el sujeto y la sentencia se separan. De esta manera, ya no encontramos a un chivo expiatorio, sino al culpable de un delito que debe ser castigado por sus acciones bajo el imperio de la ley.

Sin embargo, la tragedia de Edipo es una historia de maldición y autocondena, en la que el conocimiento de sí mismo cumple un papel fundamental en el establecimiento de un orden jurídico que se derrumba, en la medida en que quien es juez no puede ser al mismo tiempo, ni debería serlo, culpable del delito. Juzgar es un acto performativo y Edipo participa de una praxis en la que la ignorancia, la adquisición del conocimiento y el establecimiento de un orden legal se orientan hacia al autoconocimiento del individuo y a los mandatos que deben regir lo social. Esto es, se establecen tres niveles, i) uno en el que en el derecho la acción preside a la intención; ii) otro en el que el juicio se desarrolla de forma independiente, pues puede llegar a ser innecesario cuando el culpable se reconoce como tal, aun a pesar de que él mismo haya impuesto las reglas jurídicas bajo los cuales ese juicio debería llevarse a cabo; y por último, iii) uno en el que “irónicamente” el destino regula lo social, es decir, sirve como un fundamento para la ley. Así, culpable, delito, juicio y sentencia se manifiestan como praxis independientes —pero a su vez interrelacionadas— bajo la figura de la acción que debe ser castigada. El ámbito de la intención —sobre el cual muchas veces se apela para juzgar a un individuo como inocente— en este caso queda anulado, pues aquí no es un juez, sino el destino, quien determina la culpabilidad de ese individuo. En cierta medida, no obstante que bajo la interpretación que Menke hace de la tragedia presenciamos una atracción del orden jurídico al ámbito de lo profano, aún sigue presente un orden sagrado a partir del cual se determina finalmente la sentencia.

Edipo es un personaje que está maldito por un destino que contextualiza y motiva su actuar en el mundo; de ahí que *Edipo Rey* sea una manifestación de la ironía trágica, de un destino que nos marca, pero que no fue hecho por uno mismo, porque en cierta medida, como dice Schlegel, la “ironía es la forma de la paradoja. Y lo paradójico es el todo que a la vez es bueno y grande” (Schlegel 1994 [1917], p. 74).

Menke sostiene que un personaje dramático es aquel que tiene un destino que, como sostiene Aristóteles, se representa por medio de “el paso de la felicidad a la desgracia o de la desgracia a la felicidad” a través de acciones que

en cierto modo están excluidas del ámbito de la conciencia (Aristóteles 2002, p. 51). Edipo es un personaje dramático y trágico, pero al mismo tiempo es un autor que cae a la posición de un personaje, porque “en su hacer y decir puede hacer efectivo aquello que es” (Menke 2008, p. 78). En este sentido, como menciona Hölderlin, en la tragedia de Edipo no sólo aparece la representación, sino la representación de la representación misma, puesto que la ironía de la tragedia es una ironía de una acción que, por un lado, aparentemente sólo vemos los espectadores; pero, por el otro, también el personaje la contempla a medida que avanza en el conocimiento que tiene sobre su propio destino, el cual jamás le fue revelado desde un inicio (Hölderlin 2008). El personaje no es un individuo en la búsqueda de un autor, sino que se transforma en autor que, a través del conocimiento de su devenir, se convierte en cómplice, actor y juez de su propio destino.

Por otro lado, es necesario agregar que la tragedia, al ser la primera forma de teatro “dramático”, establece una relación entre forma e interpretación en la que la autorreflexión de la forma bajo la cual el drama aparece queda expuesta a través de una historia en la que el personaje consciente e inconscientemente descubre su destino. Por otro lado, en la tragedia como drama, el autor real coexiste con la obra generando la posibilidad de que ésta se repita de manera constante y a medida que pase el tiempo aparezcan nuevas formas de subjetividad en el espectador. De esta forma, en la tragedia así vista, el autor cae bajo el yugo del personaje, pues el conocimiento de su propio destino establece una forma de autoconciencia narrativa y dramática en la que el autor se refleja en las vivencias del personaje.

Edipo es un personaje que no sólo al conocerse y juzgarse a sí mismo comprende los dictámenes del destino, sino que además marca la “expresión de la creación de un sujeto todavía incompleta”, pero en la que por medio del arte se revela una experiencia filosófica verdadera (Menke 2008, p. 85). Esto no significa convertir el arte en filosofía, sino mostrar cómo el arte puede fundamentar una exposición filosófica de la verdad en la que la tragedia vuelve a hacerse efectiva, es decir, por medio de la transmisión de la especificidad de este tipo de experiencia. En este sentido, podríamos afirmar que para Menke el arte desempeña el papel de un *thought experiment*, es decir, un experimento mental que nos ayuda en la argumentación filosófica de la verdad, la cual, en principio, no es el objetivo fundamental de la expresión artística. Pero, por otro lado, si apelamos a una versión aristotélica de la tragedia, vemos cómo para Menke la obra nos ayuda a transmitir la especificidad de experiencias concretas, frente a la generalidad que intenta comunicar la explicación histórica (Aristóteles 2002, pp. 53–55).

Por último, hay que reconocer que *Edipo Rey* es una narración y, como tal, participa del mismo modo de actuar que adaptamos cuando se nos narra la historia de otros: hacemos una evaluación de su vida en la que aparece como variable una comparación con la nuestra. En el caso de la tragedia, lo narrado se juzga a partir de los principios de valoración que Edipo ha construido; es más, incluso puede afirmarse que dicho juicio parte de los principios que el destino

ha fijado sobre él. Narrar implica hablar de acciones e intenciones —muchas de ellas morales— y de cómo se perciben éstas, o como dice Menke, “al igual que la realidad de los colores le es dada a alguien que tiene la facultad de percibir colores, en cómo estos aparecen, los hechos morales también están ligados a su correspondiente facultad de percepción” (Menke 2008, p. 97). Pero Edipo logra percibirlos, de ahí que los hechos subjetivamente narrados alcancen la validez objetiva de un juicio en el que Edipo se condena a sí mismo, a pesar de que sus intenciones no hayan sido conscientes o que simplemente aparezcan como errores cuya fatalidad no percibió el personaje; sin embargo, en el ámbito de la praxis las intenciones pierden importancia, puesto que el criterio que el mismo Edipo impone para juzgar son las acciones. Esto es, Edipo pudo haber realizado sus acciones de una mejor manera si hubiese sido un personaje real como nosotros; pero su caso no es éste. Edipo sabe que sus acciones son errores irremediables, y que por la forma en que el destino lo marcó jamás podrá redimirlos. En este sentido, el juicio de Edipo vuelve subjetivo el acto de juzgar y “el derecho convierte el sujeto en autor del juicio pero precisamente así entrega al sujeto como persona, totalmente indefenso, a la fuerza objetiva de su autocondena” (Menke 2008, p. 115). Sin embargo, si bien es cierto que Edipo, al ser juez y parte de los mandatos del destino no puede alcanzar la exoneración moral de sus actos —pues ahí se fundamenta la ironía trágica—, es verdad que se subestima el papel de la inconsciencia de la praxis y sus repercusiones por la interpretación que Menke hace de la tragedia. El ámbito de la intencionalidad queda totalmente anulado, pero no sólo por la forma en que Edipo realiza la instauración de un orden jurídico, sino también por la misma manera en la que está estructurado el orden social, pues lo sagrado y su determinación en el devenir de la vida quedan expuestos claramente en el papel que cumple el oráculo a lo largo de la tragedia. En este sentido, estamos en medio del conflicto entre un orden jurídico profano y uno sagrado, el cual se resuelve mediante la autocondena, puesto que al no existir un orden legislativo profano que pueda juzgar, a personaje y autor no les queda otra alternativa que resolver su situación y fijar la condena por sí mismos bajo el imperio de un destino determinado por un orden sagrado que está fuera de sus manos.

En la segunda parte del trabajo de Menke, Edipo aparece como un personaje romántico que incongruentemente nos enseña una experiencia de sufrimiento de la cual no se puede aprender, pues no hay posibilidad de cambio; los errores ya están hechos y ya no hay forma de remediarlos. El destino ha marcado su vida y el resultado de sus acciones no puede ser susceptible de redención. Pero el conocimiento que la tragedia de Edipo puede proporcionar es de tranquilidad o de consuelo; no es un conocimiento práctico, pues no sugiere una forma alternativa de praxis moral. Por otro lado, nos presenta personajes que sufren injustamente, que no han hecho “nada malo” y aun así son llevados por la desgracia. Para Menke, el destino trágico no es de un por qué, sino de un cómo, como bien señaló ya Aristóteles. El por qué simplemente está en el destino y el cómo nos muestra un mundo desagradable que en apariencia es distante al nuestro. Para Menke, la inquietud interior que sentimos al presenciar el mundo

que nos presenta una tragedia dramática se debe a un “juicio metafísico” y no moral, “según el cual esto no puede ser verdad en relación con o para nuestro mundo” (Menke 2008, p. 108). Sin embargo, paradójicamente esa inquietud interior va acompañada de placer, porque de lo contrario no asistiríamos a este tipo de acontecimientos. Esta experiencia es la que se conoce como “paradoja de la tragedia”. En la actualidad este problema ha sido retomado por varios estetas, dado que aun cuando gran parte de las ficciones contemporáneas no son tragedias en sentido estricto, son representaciones o presentaciones de sucesos que disfrutamos presenciar, pero que si fueran reales, sentiríamos una profunda inquietud.

Menke no es el primer filósofo en intentar resolver “la paradoja de la tragedia”; ya el nombre se lo debemos a Aristóteles. Su solución de hecho considera como elemento importante el concepto de catarsis aristotélica, pero retomando una parte de la que ofrece Hume, es decir, la catarsis (cabe aclarar que para Hume no hay este tipo de experiencia) no puede darse si los espectadores no toman conciencia de la distancia que los separa de los personajes (Hume 2008 [1757], pp. 245–269). Retomando las palabras de Menke, es el “propio estado [de los espectadores] lo que juzgan positivamente y reciben como placer” (Menke 2008, p. 140). Es decir, Menke retoma la solución que Hume cita de Fontenelle, en la cual obtenemos placer de la representación del hecho trágico porque sabemos que es una ficción y no la realidad. Y ese estado además se ve incrementado por el hecho de que esa representación trágica posee ciertas cualidades estéticas que, como arte, la convierten en objeto de placer. Sobre la forma en que se integra el concepto de catarsis en esta propuesta me extenderé más adelante. Antes es necesario hacer una pausa y mostrar la dualidad que Menke encuentra en la tragedia a lo largo de su historia.

Menke distingue dos modelos de tragedia: i) el clásico, en el que los aspectos estéticos de la tragedia son determinantes y el conocimiento que la tragedia transmite se contrapone a la belleza con la que las acciones se representan en una lucha en la que siempre se vuelve a lo trágico y la paradoja persiste, aunque existe una posibilidad de catarsis; y ii) el modelo moderno, en el que lo estético de la tragedia está determinado por el hecho de que es una representación o hecho teatral, “y por eso se da el vuelco [y una disolución] en la tragedia de lo trágico a la representación” (Menke 2008, p. 131). El primer modelo estaría bajo la interpretación moral que Menke hace de la tragedia de Edipo, mientras que el segundo estaría entre la teoría conversiva de Hume, en la cual la elocuencia con que se representan las acciones transforma una emoción negativa (como la compasión y el terror) en una positiva (la belleza) y las formas de representación teatral contemporáneas.

En el primer modelo necesitamos cierta distancia para contemplar las acciones, la cual a su vez está determinada por la comprensión que el espectador tiene de tales acciones. Para los románticos como Novalis,¹ esta experiencia quedaría reflejada en *Edipo en Colono*, o como diría Hölderlin, en

¹ Novalis, “Vrarbeiten zu Fragmentsammlungen 1978”, en *Werke*, vol. 2, ed.

el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el *transporte*, se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma. (Hölderlin 2008, p. 147)

De esta forma, Menke considera que “con la salida del orden de la acción y la entrada de la perspectiva del espectador aparece simultáneamente la representación ‘misma’ detrás de lo representado” (Menke 2008, p. 139). Sin embargo, aun así puede reconocerse lo trágico de la historia representada y se puede adquirir conocimiento de ella, pues si reconocemos la catarsis como una emoción estética que puede llevarnos a un conocimiento moral, podemos entonces aprender de aquellas acciones que nos son presentadas. Por otro lado, si tomamos como parteaguas el ejemplo de *Edipo Rey*, encontramos que el conocimiento de sí mismo del personaje es paralelo al conocimiento que el espectador tiene de él y, por lo tanto, de la representación, de tal forma que aprendemos mientras él aprende.

Con el modelo moderno de la tragedia, el giro estético ocurre en las determinaciones estructurales de la obra, en el relieve que la forma pone sobre la representación misma, fundamento para un espectador distanciado, pero que no sólo se aboca a los aspectos formales de la representación, sino que, además, a partir de ellos alcanza a vislumbrar la configuración de una praxis que, al igual que la de Edipo, no es exitosa. Entonces, lo bello y lo bueno mantienen una distancia en la que —contrariamente a la perspectiva clásica— la referencia hacia el conocimiento práctico no va a la par de la contemplación de las acciones. Ahora lo bello puede dejarse llevar por el recogimiento estético para volver al conocimiento de las acciones, porque al fin y al cabo “la tragedia es la escenificación de una lucha interminable entre lo bello y lo trágico, entre lo estético y lo trágico” (Menke 2008, p. 143). Sin embargo, en el modelo moderno lo estético siempre adquiere preponderancia frente a lo trágico, y la representación de la representación siempre conquista nuestra percepción de los acontecimientos. En este sentido, Menke considera que el modelo moderno está más acorde con una interpretación humeana, en la cual por un lado tenemos el distanciamiento del espectador y, por el otro, la preponderancia de los elementos formales para generar emociones estéticas.

Sin embargo, Menke va más allá de Hume. Para él la tragedia es un “metaarte”, un arte sobre el arte que no sólo nos permite acceder a la forma, sino también al impacto que el contenido puede tener sobre nosotros. La belleza no sólo señala cualidades, sino que le otorga una representación a la ironía de las acciones a través de la contemplación de lo dramático. El drama está constituido por dos partes: la intención y el resultado, y el héroe y el destino.

Hans-Joachim Mäl y Richard Samuel, Hanser, Munich/Viena, 1978, pp. 309–422, citado por Menke.

Diánoia, vol. LV, no. 64 (mayo 2010).

Si el espectador logra alcanzar una perspectiva que abarque estos dos componentes, logrará acceder a la "ironía dramática", una ironía en la que el destino fatalista ya no es necesariamente el eje fundamental de la acción, sino el modo de representación que la historia nos relata del destino. Es decir, pasamos de un conocimiento moral proporcionado por la "ironía trágica" a un conocimiento más estético en el que la "ironía dramática" nos vuelca hacia el modo en que se realiza la representación y del cual también podemos adquirir conocimiento, el cual concuerda con las concepciones románticas.

La concepción moderna de la tragedia se da en el teatro, por un lado, bajo una concepción romántica en la que las interpretaciones se repiten y el actor adquiere un papel fundamental. Éste depende del texto y tiene la libertad de representarlo, de adaptarlo, de ofrecerle una forma particular. Por el contrario, en la tragedia clásica el texto se impone del mismo modo que la tradición, y por lo tanto el margen de libertad es sumamente limitado. Por otro lado, la configuración de la obra ya no trata de la ironía del destino, sino del juego o de la representación alrededor de los caminos que toma el destino, en la que el actor desempeña un papel primordial. Para Menke, "es el teatro de la tragedia lo que suspende estéticamente su componente trágico" (Menke 2008, p. 161). Mientras que en el modelo clásico la "paradoja de la tragedia" se resuelve gracias a la solución de la tensión entre destino, personaje, praxis y recepción, en el modelo moderno la actuación es una forma de representar lúdica (y hasta libre) que se enfrenta a una historia trágica provocando una tensión entre el ámbito estético y el trágico. Pero la tensión es diferente de la que nos enfrentamos en el modelo clásico. Menke nos dice que en el modelo moderno de corte romántico "la tragedia misma a través de la representación teatral, que se da gracias a ella, puede disolver el componente trágico que representa" (Menke 2008, p. 162). De ahí que comedia y tragedia puedan por un momento acercarse (como lo sugiere Schlegel con respecto a Shakespeare), pues el componente lúdico de la representación supera al destino y puede aparecer como una simple y sencilla ironía, parodia o juego. De hecho, para Menke la lejanía entre ambos modelos no es tan radical, porque "al igual que con la tragedia empieza su parodia, con la parodia empieza su tragedia; también el inicio de la parodia y el inicio de la tragedia son uno y el mismo" (Menke 2008, p. 170). Esto es, el juego siempre vuelve a la vida y al hacerlo nos compromete de nuevo con su seriedad y agonía.

Cabe destacar, sin embargo, que para Menke el romanticismo fracasó en la medida en que el proyecto jamás logró disolver la experiencia trágica en el juego. Este filósofo reconoce que la ironía, esta especie de burla disfrazada, logra a través de la tragedia un conocimiento moral o un conocimiento estético enfocado en los acontecimientos que narra la historia, pero siempre supeditados al componente trágico más que al lúdico. Por ello, recurre a las interpretaciones de Nietzsche y Walter Benjamin como una posible alternativa para poder resolver la forma en la que la paradoja de la tragedia aparece en el modelo moderno (Nietzsche 2007, y Benjamin 1973). En su crítica al romanticismo, Nietzsche —quien paradójicamente ve nuestra época como una

tragedia que puede parodiarse— descarta cualquier proyecto en el que parodia e ironía trágica puedan conjugarse, pues la parodia no es más que un síntoma que revela la necesidad de alcanzar un espíritu libre y la tragedia es la experiencia originaria a la cual la misma parodia nos devuelve. En este sentido, la propuesta de Menke aparece bajo un toque sumamente nietzscheano.

Por su parte, Benjamin, en su lectura de Brecht, mantiene el modelo moderno de la tragedia —la disolución dramatúrgica de lo trágico—, pero postula que es posible encontrar un héroe no trágico a partir del cual (a diferencia del trágico) podamos aprender de sus errores. Además nos presenta una lectura del teatro encarnada en la sociedad en la cual se desarrolla, pues para él ésta es la única forma mediante la cual podemos acceder tanto al drama como a la representación social que pervive en él. Sin embargo, para Menke, en la actualidad el actor rompe con las potencialidades del texto, de forma tal que el proyecto de Benjamin es muy difícil de llevar a cabo, puesto que el héroe no trágico, aun cuando pueda enseñarnos a través de sus errores, no podría enseñarnos cómo no cometerlos, pues las mismas limitaciones del campo teatral se lo impiden (ya que se trata de un simple actor cumpliendo el papel de un personaje). Por otro lado, concuerda con Benjamin en que lo social y el ámbito de la representación van de la mano, pero para Menke la tragedia nos ofrece una visión que sobrepasa los límites de la temporalidad histórica.

El modelo moderno de la tragedia caracteriza lo trágico no sólo de una forma contemplativa, puesto que principalmente lo presenta a partir de una dimensión lúdica, en la cual la ironía (o parodia) permite reflexionar sobre la historia representada. Este modelo entraría dentro de una interpretación humeana en la que también, a la inversa, pasamos del ámbito de la belleza de la representación al juego libre. La solución de la “paradoja de la tragedia” en este modelo recaería en este modelo de inversión, cuyo peso, como ya dijo Hume, recae en la belleza de la representación teatral (además de su forma lúdica), bajo la cual evadimos las consecuencias representativas y emotivas de la experiencia trágica. Sin embargo, Menke demerita el valor que puede tener la forma bajo la cual se representa la historia. La trama misma, ya sea que aparezca bajo una forma lúdica o trágica, si es tragedia, su ironía siempre revelará el desplorable destino al que el personaje se ve supeditado y, quizás reflexionando dramáticamente (es decir, apelando a sólo a la ironía dramática), podamos ver el nuestro reflejado en él, de tal forma que nuestras emociones respondan a las acciones que recaen sobre el personaje.

En la tercera sección del estudio sobre la tragedia, Menke presenta el problema del vínculo entre la experiencia de lo trágico y el escepticismo. Menke encuentra que en la tragedia no nos encontramos frente al escepticismo epistemológico que la tradición filosófica comúnmente discute, sino ante el escepticismo con respecto a la posibilidad que tienen el actor trágico y el espectador de obtener un conocimiento práctico. La tragedia ofrece un modo de escepticismo práctico en el que nos corre la duda de qué hacer, esto es, “nuestro saber práctico sobre la acción buena no se puede aplicar de modo seguro” (Menke 2008, p. 193). Y en este sentido Menke va más allá de Sófocles y de la

mano de Shakespeare nos muestra cómo Hamlet, a quien se le ha interpretado generalmente conforme al escepticismo epistemológico, duda constantemente del sentido, las posibilidades y los rumbos que sus acciones pueden tomar. Pues Hamlet —como paradigma de la representación dentro de la representación— no sólo duda sobre los caminos prácticos que debe tomar, sino también sobre la representación a la que él mismo recurre para solucionar sus dudas. La ironía trágica en Hamlet se ve expuesta en la experiencia dramática que el personaje vive y en la que “la propia acción contribuye a la producción de una relación que va más allá del agente, es más, se puede dirigir en su contra” (Menke 2008, p. 220).

Para Menke, como para Nietzsche, Hamlet es el héroe que se ha convertido en espectador y que como espectador se ha convertido en héroe. De esta forma, “el fundamento de la contemplación de Hamlet es el teatro que Hamlet no sólo es, sino el teatro que se sabe y se muestra como Hamlet. En su estructura auto-reflexiva, la tragedia de Shakespeare deja claro de dónde procede la postura contemplativa de Hamlet: la aprendió del teatro” (Menke 2008, p. 220). Para Menke, a pesar de que la tragedia de Shakespeare sea primordialmente una tragedia de reflexión y no de acción como la de Sófocles, sigue siendo tragedia pragmática, pues conserva ciertos elementos de la ironía trágica de la Antigüedad; el resultado no es el esperado, y el escepticismo práctico (equiparable más o menos al destino, pero bajo una forma autoconsciente) plasma cada paso que da el personaje.

Finalmente, Menke termina su tratado sobre la tragedia con tres autores “contemporáneos”: Samuel Beckett, Heiner Müller y B. Strauss. Con Beckett, Menke trabaja la obra *Fin de partida*, y basa su interpretación en la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo (véase Hegel 2007). Los personajes en esta obra viven una relación de codependencia en la que el amo no puede dejar al esclavo y viceversa. Su juego es eterno, no tiene fin. En esta obra el lenguaje pierde su función comunicativa, pero a pesar de ello, la relación entre ambos personajes se mantiene. El esclavo utiliza estrategias discursivas estéticas que no hacen más que limitar su capacidad de acción, pues lo despojan de herramientas prácticas, de la misma forma que para Menke en el modelo moderno de la tragedia desaparece la praxis como una alternativa de acción y —por qué no— de destrucción. Esto es, para Menke en *Fin de partida*, “el logro estético y el práctico no se garantizan mutuamente (tal como prometió o deseó el modelo moderno de la tragedia) sino que chocan entre sí”.² Posteriormente, Menke analiza *Filoctetes* de Henri Müller, cuyo argumento es muy similar al de la tragedia de Sófocles. Este personaje se deslinda de ideales patrióticos y su única causa es su propio yo. El resto de los personajes de la tragedia “dejan que su voluntad y su acción sean determinadas exclusivamente por un único valor ético de modo que pasan por alto el hecho de que en su mundo hay otros hombres y otros puntos de vista” (Menke 2008, p. 241). Frente a ellos, Filoctetes es el “aciudadano”, por no decir “apátrida”, aquel que ha sido expulsado

² Menke 2008, p. 241.

de su comunidad, pero que en el fondo no sabe siquiera si desearía volver; de ahí que paradójicamente aparezca como un individuo apolítico, pero cuya posibilidad de salir de la polis, de lo social, es prácticamente imposible. De esta forma, para Müller el teatro agudiza los conflictos políticos para mostrar que no tienen solución, y de esta forma el teatro representa una tragedia que para él se transforma en revolucionaria. Sin embargo, más allá de cualquier ideal político radical, esta tragedia muestra cómo el personaje de Filoctetes representa el distanciamiento de la comunidad y cómo éste resulta problemático. A pesar de ello, para Menke el ideal utópico de Müller de liberar la reflexividad (y la praxis) del espectador a partir de lo trágico es poco claro. La reflexividad frente a la representación no tiene por qué transformarse en un ejercicio práctico, aunque pueda estar bien representado en una tragedia. Por otro lado, Müller le otorga un estatus normativo y liberador a la tragedia que para Menke deja poco margen de maniobra al espectador. En este sentido, Menke nos dice:

el teatro se mueve *entre* tragedia y representación lúdica, ambos tienen una fuerza ilimitada y por eso ninguno de los dos puede alcanzar al otro. Esto vale para la normatividad de la acción, debido a la cual la actitud de la representación lúdica no puede modificarse de modo que desaparezcan los conflictos irresolubles. Pero eso también es válido en el sentido contrario, para la libertad de la representación que en la praxis es capaz de hacer valer sobre cada objetivo de la acción. (Menke 2008, pp. 252–253)

Sin embargo, ¿por qué quitar la posibilidad de tener consecuencias prácticas a una teatralidad que se presenta a sí misma como tal? ¿Es que solamente la tragedia clásica puede llevarnos a alcanzar un conocimiento práctico y moral? El hecho de que el “teatro contemporáneo” enfatice la representación misma puede permitir que a través de la “ironía dramática” roquemos la “ironía trágica”, pues si bien es cierto que Edipo es a su vez un personaje y un autor determinado por el destino, los personajes de las tragedias contemporáneas son autores de su propio destino; de ahí que aun a pesar de que no esté en nuestras manos, no podamos escapar de él.

Por último, tenemos a Botho Strauss y su representación e interpretación de *Ítaca*. El objetivo de Strauss era transformar la epopeya en tragedia, pero como la concibe René Girard, como un ritual de purificación para la expiación del pueblo a través de un chivo expiatorio (Girard 2005). Pero si entendemos la tragedia desde esa perspectiva, para Menke *Ítaca* está muy lejos de ser una tragedia; al contrario, evita la tragedia. Para este filósofo, en “*Ítaca* Strauss tiene un principio y un final de cuento; entre ellos debe mediar la acción actualizada dramáticamente. Sin embargo, no hay drama que pueda tender un puente entre el principio y el final de un cuento; la narración del cuento se rompe en el drama” (Menke 2008, pp. 263). Esta obra crea personajes dramáticos cuya función es más lúdica que trágica, la残酷 de Odiseo, más que ser respuesta a un destino o a circunstancias trágicas, no es más que una

crueldad dirigida hacia sí mismo. Para Menke, la obra de Strauss es trágica en la medida en que es próxima a la comedia, y por lo tanto pertenece al modelo moderno de lo trágico en el que el personaje utiliza una máscara que lo hace pasar de ser el hombre que sufre las más grandes penurias al simple bufón. Sin embargo, quedan unas cuantas preguntas por responder: ¿este tipo de tragedias contemporáneas permite tener una verdadera experiencia paradójica de lo trágico? ¿Es posible que parodia y tragedia confluyan en una nueva experiencia? ¿O es que quizás sean las mismas, pero bajo miradas distintas? Quizás los personajes del modelo trágico moderno y contemporáneo no sean más que un pretexto o un símbolo que enmascara las formas bajo las cuales el imperio de la ley se ve forjado por el individuo en un mundo en el que ya no hay un estado divino que limite y determine nuestras acciones. Las consecuencias morales de nuestras acciones son nuestras y de nadie más. Por otro lado, quizás también estas tragedias muestren que en el mundo político de la actualidad la estetización y autorreflexividad de la dramatización son vehículos que nos muestran irónicamente cómo nuestro destino en apariencia está bajo nuestro control y que paradójicamente, aun a pesar de nuestros esfuerzos, no podemos evadirlo. De ahí que tal vez debamos volver nuestra mirada a la intencionalidad de la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, 2002, *Poética*, trad. Antonio López Eire, Istmo, Madrid.
- Benjamin, W., 1973, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid.
- Girard, R., 2005, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona (Argumentos, 70).
- Hölderlin, F., 2008, “Notas sobre Edipo”, en *Ensayos*, 6a. ed., trad. Felipe Martínez Mazoa, Hiperión, Madrid (Libros Hiperión, 8), pp. 146–156.
- Hume, D., 2008 [1757], “De la tragedia”, en *Ensayos morales y literarios*, ed. E. Trincado Aznar, Tecnos, Madrid, pp. 245–269.
- Menke, Ch., 2008, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Machado Libros, Madrid.
- Nietzsche, F., 2007, *El nacimiento de la tragedia*, ed. Germán Cano, Biblioteca Nueva, Madrid (Biblioteca Nietzscheana, 14).
- Schlegel, F., 1994 [1917], “Fragmentos del Lyceum”, en Arnaldo Javier (comp.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, pp. 72–77.

GEMMA DEL CARMEN ARGÜELLO MANRESA

*Departamento de Filosofía
Universitat Autònoma de Barcelona
gemma_arguello@yahoo.com.mx*

Diánoia, vol. LV, no. 64 (mayo 2010).