

Christoph Menke

*La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*

Trad. de Remei Capdevila Werning.

Madrid: Visor, 2008. 292pp.

El exhaustivo ensayo de Christoph Menke aborda un problema ampliamente discutido en la tradición literaria y filosófica, la validez de la tragedia como “forma de representación” para la modernidad, refutando con ello la afirmación filosófica romántica que ve la modernidad como una época postrágica y subvirtiendo así la revisitada tesis de Georg Steiner acerca de la muerte de la tragedia.

Para Menke, la pregunta por la vigencia de la tragedia se articula desde una doble perspectiva, en tanto es una interrogante por la forma estética y por la experiencia trágica. Por lo mismo, la indagación es doble: una pregunta por la forma histórica de la praxis para la cual su experiencia trágica tiene un significado, y otra pregunta por la forma estética a través de la cual se presenta su experiencia trágica. Ambas solo se pueden tratar conjuntamente, porque la experiencia trágica y la forma estética están indisolublemente unidas en la tragedia (13-14).

Asumir la *actualidad de la tragedia* supone ya un recorrido histórico del género que contempla su origen en la Grecia clásica y que Menke proyecta a la modernidad y a tres obras contemporáneas. No es, como podría suponerse, una caracterización de la tragedia desde la antigüedad clásica hasta nuestros días —a modo de descriptor diacrónico del género—, sino más bien una reflexión sobre la actualidad y especificidad de la tragedia en la modernidad que, como el mismo autor señala en el prólogo, emana desde tres obras contemporáneas, *Final de Partida* de Beckett, *Filoctetes* de Heiner Müller e *Ithaca* de Botho Strauß (Tercera Parte). La caracterización de estas obras como “tragedias de la representación” o “metatragedias” encuentran su fundamentación teórica en la Segunda Parte, “El proceso de la tragedia”, en la que Menke se aboca a describir el desarrollo y proceso de la tragedia de acuerdo al modelo moderno de interpretación. Para el modelo moderno de interpretación de la tragedia, lo trágico sería superado por el juego estético de la representación, aspecto que se evidencia bajo las formas de la “comedia romántica” y el “drama didáctico”. Visto desde esta perspectiva inversa de lectura, podría parecer que la primera parte “El exceso de juicio: una lectura de Edipo Rey” es una reflexión suplementaria, pero en el exhaustivo análisis que Menke hace de la obra de Sófocles, no solo se cuestionan lecturas ya convencionales de la obra, a saber, el considerarla el “paradigma de la tragedia del conocimiento”, sino que además en este primer capítulo, el autor fundamenta su concepción de lo “trágico” y la insoluble trabazón de esta experiencia empírica con la experiencia estética, eje rector en la concepción de tragedia para Menke y relación agonal y complementaria que define a la metatragedia o tragedia de la modernidad.

De esta forma, siguiendo la linealidad de capítulos que se le presenta al lector, en la Primera Parte, “El exceso de juicio. Una lectura de Edipo Rey”, el autor invalida la comprensión de la obra de Sófocles como “tragedia del conocimiento”. Para ello, se desentiende de la noción de destino trágico como aquella fatalidad inexorable que se

cierte sobre el sujeto, para señalar que solo hay destino trágico en donde la propia actuación del sujeto provoca su desgracia. De esta forma, Menke desarticula tres nociones convencionales para la tragedia clásica. La primera de ellas, que el *carácter padece* un infortunio, la segunda, la noción de *peripecia* y el momento en que ésta se produce, y la tercera, la noción de *hamartía*. Las tres están íntimamente relacionadas. Siguiendo la interpretación hegeliana de los caracteres dramáticos, Menke afirma que los personajes de la tragedia estructuran su propia existencia a “modo de tragedia”, esto es, hablando definen su devenir. Menke desplaza la interpretación de Edipo como héroe intelectual y la sustituye por la figura del juez. Así, Edipo define y fija su destino en la maldición-sentencia que proclama para los asesinos de Layo. Es en este momento de la maldición en que se produce la peripecia (y no como se afirma en la interpretación convencional, en el momento en que descubre su origen por intervención del mensajero y del pastor) y por ende, lo que determina el paso de la dicha al infortunio. Es también el momento en que se despliega la ironía trágica y el personaje, de juez, pasa a autocondenado. En la maldición-autocondena, Edipo produce la inversión trágico-irónica de su felicidad en desgracia y en la autoridad de juez que él mismo se inviste no puede sustraerse al cumplimiento de la condena. En este ámbito, el autor problematiza la noción aristotélica de hamartía o error trágico. El “error” si bien puede no tener una intencionalidad, es siempre una acción ejecutada por un sujeto, por ende, el agente se define por esta acción y por su juicio. A diferencia de los pequeños errores de la vida cotidiana, en que el juicio se constituye como instancia para enmendar y reparar el acto, los “grandes errores” de la tragedia son irreversibles, por esa razón impiden la posibilidad de cambio y con ello sellan el destino trágico y al personaje mismo, que se define desde ese acto y en el juicio irreversible sobre éste. Es en esta instancia donde la “experiencia trágica” se constituye como una condición exclusiva para la tragedia, como una “construcción dramática” que no tiene lugar en la vida cotidiana.

En el poder de enmienda y reversión que tiene el juicio en la experiencia cotidiana, se observa la distancia que separa a la vida de la tragedia, ya que ambas no son espacios homologables, la segunda al ser una construcción, tampoco se alza como un espejo de reflexión para el espectador, por lo mismo, la tragedia no constituye una instancia aleccionatoria para el hombre. Con esto se invalida la concepción de la tragedia que la interpreta como vía ilustradora de aprendizaje en tanto representación de lo general.

Para el autor, la tragedia solo tiene un significado filosófico en la transmisión estética de la especificidad de la experiencia. En ese sentido, la experiencia trágica de Edipo es la experiencia de un sufrimiento que no se puede compensar intercambiándolo con el aprendizaje. Todo lo que puede llegar a conocer y aprender Edipo llega demasiado tarde, y el éxodo final de la tragedia en que aparece el personaje ciego, no constituye únicamente una ironía respecto de su condición anterior (el visionario que descifra los enigmas de la esfinge), sino que evidencia la determinación de su condición como carácter trágico. De personaje dramático pasa a espectador, que en el aislamiento de su autoinflingida ceguera se condena a revivir iteradamente lo que paradójicamente no le estaba permitido ver. Es así como la tragedia de Sófocles exhibe que el conocimiento de la experiencia trágica no es el fin, sino que todavía queda algo más aparte de la tragedia, algo distinto, no superior: la vida y la tragedia.

## II. Entreacto teórico: el proceso de la tragedia

En el segundo apartado, Menke analiza el desarrollo y proceso de la tragedia, comparando el modelo de interpretación clásico aristotélico y el modelo moderno iniciado por la teoría romántica. El primero, al prescindir de la noción de representación, afirma que la representación de lo trágico en la tragedia se da en el texto y su lectura. El segundo supera la marginación del teatro respecto del texto y afirma que la dimensión representativa de la tragedia se convierte, por una parte, en condición para el conocimiento sobre lo trágico —y con ello su superación—, y por otra, permite el desarrollo de una estética de la tragedia. En el marco de esta estética, Menke analiza variadas posiciones, destacando particularmente las observaciones de Hölderlin en torno a la tragedia clásica, las de los hermanos Schlegel sobre la comedia romántica y las de Benjamin acerca del drama didáctico. Con respecto al primero, rescata su noción de “cesura”, insistiendo en que ella encierra y constituye una teoría del arte poética. Menke identifica esta instancia propuesta por Hölderlin como la división exacta de la tragedia en dos partes iguales, con la posición externa del espectador, quien logra la contemplación de la belleza y el conocimiento de lo trágico. Así, la tragedia se configura en un doble proceso: el proceso de la suspensión estética de lo trágico en la contemplación de lo bello y el proceso contrapuesto del regreso desde lo bello hacia la praxis y el conocimiento de su componente trágico. El paso de lo trágico a lo bello en la tragedia en la experiencia contemplativa y reflexiva del espectador, deja atrás y no modifica la praxis, el mundo del actuar, tal como ya se advertía en la primera parte en el análisis de *Edipo Rey*. Con esta afirmación, Menke propone la tesis de que la tragedia es *meta-arte*; arte sobre el arte; arte sobre la diferencia entre arte y no arte, en tanto se nutre y despliega las tensas e insolubles relaciones entre arte y praxis.

Esta noción de la tragedia como meta-arte, como dispositivo autorreflexivo será la base angular de su propuesta de la tragedia como meta-tragedia.

Para el modelo moderno, la noción de juego o representación es central para la comprensión estética de la tragedia. En el marco de la teoría romántica, los hermanos Schlegel observan la decantación de la tragedia en comedia, entendida ésta como exposición libre del juego, en tanto ella, a partir del uso de la parábasis (comprendida por los románticos como ironía) y lo cómico, pone de relieve la perspectiva de juego o representación. La voluntad de comprender la disolución de la tragedia en la comedia a partir de la ironía —en tanto figura de la reflexión— busca la superación de lo trágico en el mundo, a través de la transformación del mundo en juego. A juicio del autor, el fracaso del proyecto romántico estriba en la “ley del flujo y reflujo”, el movimiento de ida y vuelta que experimenta la tragedia hasta el juego y desde él para regresar a la tragedia. En sus palabras: “Al igual que con la tragedia empieza su parodia (reflexión), con la parodia empieza su tragedia. El inicio de la parodia y el inicio de la tragedia son uno y el mismo” (170).

Por último, el autor analiza la posición de Walter Benjamin, inscribiéndolo como una segunda interpretación del modelo moderno sobre la tragedia, que anuncia la superación de lo trágico y la tragedia a través del drama didáctico de Bertolt Brecht. El drama didáctico descansa en buena medida en la selección de un héroe no trágico que aprende de sus errores y que logra el conocimiento a través de la autorreflexión, esto

es, en el teatro dentro del teatro. Así, el drama didáctico convierte el arte teatral de la representación en objeto y contenido de la representación misma.

Tras constatar el fracaso de los modelos propuestos por los Schlegel y Benjamin, surge la pregunta que determina la tesis central de este libro. ¿Qué características tiene el teatro después del fracaso de la promesa estética de transformación en una nueva praxis? ¿Cómo se inscribe la tragedia en este devenir y qué vigencia puede tener? La respuesta de Menke es “metatragedia” o “tragedia de la representación”, forma que emerge para la modernidad como respuesta al conflicto insoluble entre arte y praxis. La tragedia de la reflexión es un género del metateatro que dirige su autorreflexión estética hacia su constitución dramática, se trata de la representación que ella misma es. Es metatragedia, no porque es tragedia *en* la tragedia, sino *sobre* ella, es una tragedia después del fin del género proclamado por el modelo moderno. Así, se trata de un retorno a la tragedia a través del teatro: el componente trágico de la praxis no puede superarse, y todavía menos eliminarse, sino que se vuelve a constituir bajo una forma diferente, evidenciando la lucha interminable entre lo práctico y lo estético.

### III. La tragedia de la representación

La tercera parte de este libro que, como señalamos, es el vértice que determina los largos excursos de las dos primeras partes, viene a ser el punto de confluencia en donde el autor analiza y ejemplifica con cuatro obras lo que para él es una tragedia moderna o “tragedia de la representación”. A partir de los elementos que definen lo trágico y la tragedia que delineó desde el análisis de *Edipo* y, tras argumentar el fracaso del modelo interpretativo que clausura la posibilidad de la tragedia para la modernidad, Christoph Menke se detiene primero en el análisis de *Hamlet* como paradigma de lo que él denomina la metatragedia.

#### 1.- *Tragedia y escepticismo: Sobre Hamlet*

Frente a las tragedias de Sófocles que se plantean como tragedia de la acción, *Hamlet* se erige como tragedia de la imposibilidad del actuar, en tanto la imposibilidad del conocimiento es fruto de la reflexión. La reflexión, como figura que se despliega en la obra, es incapaz de generar certezas, esto, por cuanto ella es la suspensión de todo presente en la simple apariencia.

Como paradigma de la metatragedia, *Hamlet* despliega la representación dentro de la representación como modelo de conocimiento que lleve a un saber práctico, en ese sentido, para el personaje, la representación teatral se convierte en el paradigma de la acción. La imposibilidad de actuar sobreviene una vez obtenida la certeza de que toda actuación es simulación, es construcción artificiosa (tal como se evidencia en el montaje de *La ratonera*) y que puede estar expuesta a un destino sobre el que no se tiene influencia alguna. En ese sentido, Hamlet exhibe la autoconciencia de un personaje dramático que sabe que no se pertenece a sí mismo, sino a un destino y como espectador contemplativo de los demás y de sí mismo. Así, la representación teatral (*La Ratonera*) marca un

quiebre en la obra y en el personaje; antes de ella el titubeo en el accionar de Hamlet responde a la experiencia de la representación, a la concepción del mundo como juego, como simulación; por el contrario, tras la pieza representada, la conciencia de Hamlet es la experiencia del destino, que lo lleva a concluir que su propia actuación está determinada por el destino. Así, el propio Hamlet se convierte en un espectador de teatro, entra a la tragedia como héroe y espectador que logra relacionar las partes en una totalidad (Recuérdese la posición y función que Menke le atribuye al espectador de la tragedia clásica, a partir de las consideraciones de Hölderlin). Su mirada es *su* destino y en su contemplación, disuelve la actualidad dramática de la acción dramática, en la que ya no puede ser agente, sino solo espectador. Ésta es la ironía dramática que desemboca en la ironía del destino. Así, la posición de la contemplación teatral ante el devenir dramático se convierte en un determinante en el devenir teatral, pues los caracteres dramáticos en la obra de Shakespeare ya no son solamente objeto de una contemplación teatral que la tragedia refleja en relación con sus condiciones externas, con el destino y los actores. Los caracteres dramáticos son, en una relación mutua, sus propios espectadores teatrales y reflexivos. La tragedia shakesperiana implica al espectador e instala la autorreflexividad dentro del drama.

A juicio del autor, la obra de Shakespeare desarrolla una genealogía del escepticismo, en la medida en que expone la relación entre reflexión y escepticismo, en tanto renuncia a responder sobre el lugar que ocupa la reflexión en el actuar (no *se puede* saber si se debe confiar en la presencia de los personajes y las cosas o si, reflexionando, se debe dudar de su apariencia). La obra se cierra con la duda sobre la capacidad de saber cómo decidir razonablemente entre la contemplación reflexiva y la creencia o confianza práctica, ambas fuerzas –encarnadas en Hamlet y Laertes respectivamente– sucumben. *Hamlet* es un drama en tanto muestra que la actitud de contemplación reflexiva, que se fundamenta en las ironías del teatro, conduce al escepticismo epistémico. Es una tragedia porque justamente a través de la acción se produce el escepticismo práctico.

## 2.- Tres esbozos: Beckett, Müller y Strauß

Si Hamlet se erige como paradigma de la metatragedia que exhibe la imposibilidad de actuar y con ello el escepticismo práctico, las tres obras contemporáneas seleccionadas por Menke evidencian el fracaso radical del actuar y con ello la posibilidad de asumir la obra teatral como modelo transformador para la praxis cotidiana.

*Fin de Partida* de Beckett es una representación del final del juego teatral, la escenificación del fracaso de una praxis distinta y liberada por medio de las estrategias del juego estético. La obra abandona la estética moderna de la representación, en tanto la acción que se representa se ha paralizado y con ello se evidencia el fracaso del actuar, el fracaso de cualquier intento de transformación. Así, las posiciones contrarias de Hamm y Clov chocan entre sí en la insolubilidad de tensión y contratensión a través de las estrategias demoledoras de sentido. La estructura jerárquica y dependiente que se entabla entre ambos personajes se evidencia como juego, juego que ellos mismos sostienen y que se intenta infructuosamente anular. La imposibilidad radica en la lógica agonal de no-poder-ganar y la lógica temporal de no-poder-acabar. El sugerente título

de *Fin de partida* que remite al empate técnico del ajedrez, *a tablas*, se convierte así en la estructura cíclica y no progresiva que se observa en la pieza. La dependencia entre ambos personajes no se construye exclusivamente por lo que ambos representan, amo y esclavo, sino por la utilización que ellos hacen del discurso: así, a la prosa generadora de sentido, al bello hablar de Hamm, se opone el sabotaje lingüístico de Clov, que escarcea e impugna todo sentido posible. La dependencia de Clov hacia Hamm y de este último hacia su esclavo, se fija ya en las estructuras discursivas de poder y contrapoder que ambos ejercen, necesiándose para subsistir. De este modo, la liberación por parte de Clov se torna imposible. Para Menke, esta pieza constituye una tragedia de la representación, porque se cierra sobre sí misma, levantando nuevamente la cuarta pared y convirtiendo el devenir dramático en objeto de contemplación distanciada. El logro estético y el práctico (la transformación) deseadas por el modelo moderno de la tragedia se clausuran en esta obra en el fracaso de la praxis y la exhibición pura de la belleza.

Para Heiner Müller, la tragedia contiene una aguda intención política, en la medida en que no solo representa conflictos, sino que los agudiza hasta llegar a un callejón sin salida. En tanto los expone, está creando la “utopía de una comunidad humana” *después* de la tragedia y más allá de la agudización trágica de los acontecimientos. En ese marco, el teatro sirve a la revolución y la tragedia específicamente, a diferencia del drama, se torna en el instrumento que pone de relieve situaciones extremas que no ocurren en la praxis cotidiana.

A diferencia del modelo moderno que proclamaba la superación de lo trágico por medio de la representación teatral, *Filoctetes* de Müller demuestra en la representación teatral trágica lo irresoluto bajo una nueva forma: la distancia reflexiva. Odiseo y Filoctetes encarnan esta distancia de dos formas distintas: Odiseo, el extranjero y cuyo nombre es nadie, es el maquinador y animal político, que convierte al otrora héroe Filoctetes en objeto de su manipulación. Odiseo es el autor de su propio destino, Filoctetes por su parte, se define por su herida. Ésta es su esencia y sella su distancia con la ciudad, él es la distancia, el asocial, el apolis. Su destino es el del individuo moderno que ha sido expulsado de la comunidad, que no puede ni regresar a su ciudad ni encontrarse a sí mismo sin ella. En él se despliega la interminable reflexión del individuo preguntándose qué es: ni dentro ni fuera, sino en medio, en su diferencia. La actitud de reflexividad que estos personajes han adquirido no conlleva a la disolución del conflicto, más bien lo acentúa y agudiza. El conflicto de dos fuerzas es aquí la relación tensionada entre política e individualidad, fuerzas encarnadas en Odiseo como exigencia práctica a las reflexiones existenciales del yo apolítico de Filoctetes. El primero está ciego para ver la distancia del segundo respecto a la polis. El actuar político es actuar para la ciudad, ésta es la exigencia con la que Odiseo se enfrenta a las vueltas en las que se pierde la reflexión existencial del individuo Filoctetes y por ende lo que determina el conflicto.

Para el autor de este libro, el componente trágico de esta pieza es lo trágico de la reflexión: una irrupción de conflictos para los cuales no hay solución aquí y ahora. En ese sentido, se clausura la posición moderna de la tragedia que plantea una superación de lo trágico por la representación. La obra de Müller disuelve esta posibilidad, no se trata de negar que la representación estética tenga efectos prácticos, sino que la actitud

reflexiva no conduce hacia la utopía de una comunidad humana más allá de lo trágico, sino a su regreso bajo una forma transformada.

Para Christoph Menke, *Itaca* de Botho Strauß constituye un caso excepcional, porque se construye *en* la distancia que media entre el drama y la narración. El subtítulo “cantos de regreso a casa de Odiseo”, evidencia el origen y carácter épico de la fábula extraída de Homero. *Itaca* tiene un principio y final de cuento, pero entre ellos debe mediar la acción actualizada dramáticamente. Como personajes de cuento, Odiseo y Penélope no son agentes, y por ende ninguno un personaje dramático. La narración da paso al drama en la medida en que estos personajes se transforman en *dramatis personae* a instancia de cuatro personajes femeninos (Rodilla, Clavícula, Muñeca y Atenea) quienes funcionan como directrices teatrales que guían y modelan la performance dramática y el rol que tanto Odiseo como Penélope asumirán ante los pretendientes. Las cuatro figuras femeninas no son en sí personajes dramáticos, sino “el personaje del drama”, la personificación del drama dentro del drama.

Es esta fragmentación teatral del acontecer dramático según el autor, la que aproxima esta obra a la comedia en tanto se exhibe a sí misma como teatro, juego y representación –recuérdese la lectura del modelo moderno que ve en este género la superación de lo trágico. Tal conciencia de la teatralidad es el potencial trágico de la reelaboración de la *Odisea* en *Itaca*, en la medida que evidencia el fracaso de los personajes dramáticos provocado por el papel de un cuento que les sobrepasa, que solo pueden materializar gracias a una ayuda externa y artificiosa y que pueden ponerse como una máscara ante el rostro antes de que sus fuerzas vuelvan a decaer. El fracaso estético de la acción en la representación es el germen de esta tragedia.

En conclusión, las tres obras contemporáneas analizadas por Menke responden con distintas orientaciones y motivaciones a este género denominado por él como metatragedia, en la medida en que exhiben lo que Derrida denominó el “destino de la representación”. Para ello, sus autores recurren a estrategias diferentes que permiten evidenciar problemáticas distintas: se utiliza la representación teatral como modelo para articular una determinada experiencia del actuar (*Hamlet*) o como medio para distanciarse de los propios fines y las propias determinaciones (*Fin de partida*); también como estrategia para defenderse de un poder arrollador (*Filoctetes*) o bien, como técnica para poder representar y conseguir la capacidad de actuar (*Itaca*). En síntesis, una tragedia de la representación es una obra teatral que muestra qué puede suceder si el representar se convierte en determinación de la praxis, en una forma de actuar. Con ello, la actualidad de la tragedia es innegable, en tanto vuelve a escenificar conflictos que ni el arte ni la vida cotidiana pueden resolver.

Por último, se agradece la cuidada traducción al español de Remei Capdevilla de *Die Gegenwart der Tragödie* (2005), y la publicación de uno de los autores clave en el desarrollo de la estética contemporánea.