

# Juego estético y sentido ético. Estética y hermenéutica en la teoría de la tragedia de Christoph Menke\*

*Sultana Wahnón\*\**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

## Resumen:

Este trabajo es una indagación en la teoría y/o interpretación de la tragedia elaborada por Christoph Menke. Se tienen en cuenta tanto las tesis contenidas en su libro *La actualidad de la tragedia* y en otras publicaciones recientes, como las que el autor había ido exponiendo con anterioridad en algunos ensayos publicados a lo largo de los años noventa. Tras comparar su aportación con la contenida en la *Tentativa sobre lo trágico* de Peter Szondi, el presente trabajo se centra en la discusión que Menke ha mantenido con la filosofía moderna de la tragedia y muy en especial con la versión nietzscheana de la misma. Se analizan los motivos por los que Menke discrepa de la concepción nietzscheana de la tragedia como juego estético y se ahonda en su propuesta de entenderla en términos de *tensión irresoluble* entre la experiencia estética del juego y la experiencia ética de lo trágico. La hipótesis que se defiende aquí es que esta renovadora concepción de la tragedia sería fruto ella misma de otra tensión voluntariamente irresuelta en la obra del propio Menke: la que se da entre una concepción estética y una concepción hermenéutica de la obra de arte literaria.

## Palabras clave:

Menke, Tragedia, Nietzsche, juego, interpretación.

## Aesthetic Play and Ethic Sense. Aesthetics and Hermeneutics in Christoph Menke's Theory of Tragedy

## Abstract:

This paper is an investigation on the Theory and/or interpreting of Tragedy created by Christoph Menke. We take into account the thesis explained in his book *La actualidad de la tragedia* and other recent publications, and also those that the author presented previously in some essays published during the 90s. After comparing his contribution within the one included in *Tentativa sobre lo trágico* by Peter Szondi, the present paper focuses on the discussion that Menke has maintained with the modern Philosophy on Tragedy and especially with the version defended by Nietzsche about the same subject. We analyze the reason why Menke differs from the nietzschean conception of tragedy as an aesthetic play and we go deeper into his proposal to understand it in terms of *unsolvable stress* between the game aesthetic experience and the ethic experience of tragedy. The hypothesis we defend is based on the idea this renewal conception of Tragedy is result of another voluntary irresolvable tension in Menke's own work: the tension product of an aesthetic conception and a hermeneutic conception of the literary work.

## Key words:

Menke, Tragedy, Nietzsche, Play, Interpreting.

## 1. INTRODUCCIÓN. DOS TENTATIVAS SOBRE LO TRÁGICO

**T**entativa sobre lo trágico es el título del conocido ensayo de Peter Szondi.<sup>1</sup> Si lo traigo a colación al comienzo mismo de un trabajo sobre la teoría de la tragedia de Christoph Menke, es porque entiendo que nos

encontramos antes dos versiones diferentes de una misma tentativa sobre lo trágico. Aunque Szondi no sea precisamente uno de los autores más citados por Menke,<sup>2</sup> la lectura de sus respectivos trabajos permite comprobar que en ambos se encuentra una misma e importante convicción: la del papel central desempeñado por la tragedia en la moderna filosofía alemana. De ahí la conveniencia de

Recibido: 15-V-2016. Aceptado: 2-VIII-2016.

\* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores» (FFI2013-41662-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad para el periodo 2014-2017.

\*\* Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

<sup>1</sup> SZONDI, P., *Tentativa sobre lo trágico* (1961), en *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, 1994, pp. 173-296.

<sup>2</sup> No lo es al menos en los libros y ensayos del autor que se van a ir citando a lo largo de este trabajo. No puedo en cambio asegurar lo mismo en relación con su primer libro sobre la tragedia, del que no existe por ahora más versión que la alemana: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt am Main, 1996.

señalar que dicha tesis, la de la centralidad y hasta omnipresencia de la tragedia en el reciente pensamiento alemán, se encontraba ya perfectamente formulada en el citado ensayo de Szondi, cuya gran aportación consistió precisamente en detectar, si no descubrir, el surgimiento de un nuevo género dentro del Romanticismo alemán, el de la «filosofía de lo trágico», no del todo identificable con la clásica «poética de la tragedia».<sup>3</sup> La fundación de este nuevo género, más filosófico que propiamente teórico-literario, se la atribuyó Szondi a Schelling, quien habría sido el primero en haber hecho de lo trágico (y no ya de la tragedia) un asunto de reflexión.<sup>4</sup> A partir de la reflexión sobre lo trágico contenida en la famosa *Décima* carta de este autor, el género –seguía explicando Szondi– había recorrido «el pensamiento de la época idealista y post-idealista adoptando variantes siempre nuevas» y constituyéndose así en «una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán».<sup>5</sup>

Szondi dedicó la primera parte de su ensayo a realizar una breve revisión de algunas de esas variantes alemanas de la filosofía de lo trágico. Lo hizo mediante el procedimiento de transcribir al comienzo de cada apartado las líneas que contenían lo esencial de cada «interpretación» de lo trágico, para a continuación comentarlas brevemente en relación con el pensamiento global de cada autor examinado. El recorrido se iniciaba lógicamente con Schelling y proseguía con otros pensadores asimismo románticos, como Hölderlin y Hegel. Pero Szondi acababa traspasando las fronteras del período estrictamente romántico para abarcar también a pensadores más modernos, como Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche; hasta desembocar en los todavía más recientes Simmel y Scheler, ambos ya a caballo entre los siglos XIX y XX: las aportaciones de estos dos últimos estaban fechadas respectivamente en 1912 y 1915.<sup>6</sup>

En lo que a cronología se refiere, la principal aportación de Menke con respecto a lo ya realizado por Szondi habría consistido, pues, en ocuparse de un mayor número de autores, entre los cuales se encuentran no solo varios más jóvenes que Simmel y Scheler y, por tanto, propiamente ya del siglo XX (Benjamin y Rosenzweig, por ejemplo), sino también, aunque muy tangencialmente, algunos más cercanos a nosotros mismos, de la segunda

mitad del siglo, caso por ejemplo de Derrida y Foucault. La mayor extensión del período examinado no sería, con todo, la diferencia más importante entre sus respectivas contribuciones. Como ya se ha dicho, Szondi descubrió y dio noticia del insólito interés que la filosofía alemana del XIX sintió por la tragedia y lo trágico, así como de la consecuente aparición de un nuevo género dedicado a este tema; pero su indagación sobre esta reciente filosofía de lo trágico fue de carácter fundamentalmente histórico-erudito, dedicada a revisar y comparar las diferentes concepciones del tema defendidas a lo largo del siglo XIX. Lo que le interesaba a Szondi era dar cuenta de cómo se había ido elaborando y modificando la «interpretación» de lo trágico en las reflexiones examinadas, desde Schelling hasta Scheler.<sup>7</sup> Por lo mismo no prestó la menor atención al aserto, asimismo contenido en el trabajo de Max Scheler, según el cual, estrictamente hablando, no podía haber «tragedias presentes, sino solo pasadas».<sup>8</sup>

Desde la perspectiva de Christoph Menke, esta afirmación de Scheler sobre la imposibilidad de una tragedia presente (*gegenwärtig*), sería, en cambio, del mayor interés. Y esto porque, para él, lo más importante de esa filosofía de lo trágico sobre cuya existencia alertó Szondi residiría en ser no solo una reflexión sobre la tragedia, sino también y al mismo tiempo una reflexión sobre la modernidad. Si los filósofos románticos pensaron al mismo tiempo en lo trágico y en lo moderno fue –y esta es una de las tesis centrales de Menke– porque trataron de definir lo segundo, lo moderno, en relación diferencial con la tragedia, que en tanto que representante de «lo antiguo», estaba destinada a quedarse atrás, superada por nuevos géneros literarios: comedia, novela, etc. Es precisamente a la luz del libro de Menke, *La actualidad de lo trágico*, como puede entonces comprenderse el aserto de Scheler según el cual no podía haber «tragedias presentes, sino solo pasadas». Las páginas que siguen se dedicarán por eso, no a exponer el entero contenido de este libro,<sup>9</sup> sino a profundizar en esta importante tesis sobre el estrecho vínculo entre la filosofía de lo trágico y la filosofía de lo moderno a partir de la cual el autor llega precisamente a proponer una renovadora filosofía de la tragedia, que ya no sería moderna, pero tampoco posmoderna. Con objeto de poner de relieve en qué consiste exactamente la aportación de Menke a la teoría

<sup>3</sup> SZONDI, P., *Tentativa sobre lo trágico*, ob. cit., p. 175.

<sup>4</sup> La filosofía de lo trágico de Schelling que Szondi cita en su trabajo es la muy conocida de la *Décima* carta: v. SCHELLING, F., *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), ed. esp. *Cartas sobre criticismo y dogmatismo*, Valencia, 1984. Cfr. al respecto: WAHNÓN, S., «Presentación. Actualidad de la tragedia», *Afinidades. Revista de literatura y pensamiento*, n.º. 3 (otoño 2000), p. 3.

<sup>5</sup> SZONDI, P., *Tentativa sobre lo trágico*, ob. cit., p. 176.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 225-227. Las aportaciones en cuestión eran: SIMMEL, G., «El concepto y la tragedia de la cultura» (1912), que puede leerse en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, 2002; y SCHELLER, M., «Sobre el fenómeno de lo trágico» (1915), contenido en español en *Gramática de los sentimientos: lo emocional como fundamento de la ética*, Barcelona, 2003.

<sup>7</sup> En el caso de Scheler, por ejemplo, Szondi comentaba las siguientes líneas del ensayo *El fenómeno de lo trágico*: «Trágico por excelencia es [...] el hecho de que la misma fuerza que induzca a algo a la ejecución de un valor positivo elevado (para sí o para otra cosa) se convierta en el curso de tal inducción también en la misma razón que lo destruya, siendo como es ese algo portador de un valor» (Scheler, *El fenómeno de lo trágico*, cit. por Szondi, ob. cit., p. 225).

<sup>8</sup> V. SCHELLER, M., «Sobre el fenómeno de lo trágico», ob. cit., p. 224.

<sup>9</sup> Una breve exposición de la estructura y contenido del libro puede verse en la siguiente reseña de la edición española: ARGÜELLO MANRESA, G., «Christoph Menke, La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación», *Diánoia* [on line], vol. LV, n.º. 64 (2010), [citado 2016-06-07], pp. 259-271.

de la tragedia, este trabajo la confrontará además con las de otros pensadores modernos y contemporáneos de lo trágico, en especial con Steiner y Nietzsche.

## 2. ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA/ MUERTE DE LA TRAGEDIA

El «Preámbulo» de *Die Gegenwart der Tragödie* (2005)<sup>10</sup> arranca con la tesis que da título al libro: la de la actualidad de la tragedia. El término «actualidad» (*gegenwart* en alemán) tiene en el libro de Menke dos significados.<sup>11</sup> El primero es el de «presente». El topos de una actualidad de la tragedia alude, pues, en primer y principal lugar a la vitalidad del género trágico en el presente, idea ésta que guarda relación con algunas de las observaciones contenidas en el anterior y contrapuesto título de George Steiner, *La muerte de la tragedia*. Aunque Menke no lo explicita, la rotunda afirmación de «que actualmente existen tragedias», realizada en las primeras líneas de su libro, podría o incluso debería leerse como una tácita réplica a las tesis, mucho más vacilantes al respecto, que Steiner había defendido en las últimas páginas del suyo. Recordemos que, sin llegar a declarar la absoluta desaparición de la tragedia en el siglo XX, el comparatista británico solo había encontrado una clara excepción a esta cuasi-regla, la del teatro de Bertolt Brecht.<sup>12</sup> No estaba en cambio tan convencido en relación con el más complejo «caso de Beckett», en cuyo confesado «antiteatro» Steiner no acababa de ver ni tragedia ni teatro, en el sentido estricto de ambas palabras.<sup>13</sup> Si se tiene en cuenta que Menke, por el contrario, ve en *Final de partida* de Samuel Beckett una de las obras más representativas de lo que él mismo ha llamado «una tragedia específicamente moderna»,<sup>14</sup> parece plausible que la tesis sobre el «presente» de la tragedia, i.e., sobre la existencia de tragedias en el presente -con la que se abre *La actualidad de la tragedia*- sea una tácita respuesta a las muy conocidas tesis de Steiner sobre la muerte del género, si no incluso al desdén con que éste había tratado en concreto la tragedia de Beckett.<sup>15</sup>

El segundo significado que el término actualidad tiene en el libro de Menke es ya el equivalente al término español. Al hablar de *actualidad* de la tragedia, el autor conseguía aludir no sólo a la pervivencia en el presente del género literario así llamado (finalidad central de su libro), sino también a lo que la explicaba, i.e., el hecho de que la tragedia seguiría teniendo significado «para nosotros los modernos», en lugar de tratarse de algo a lo que ya hubiéramos logrado

escapar mediante la razón y la autoconciencia modernas, tal como la filosofía romántica había creído que ocurriría: «El hecho de que la tragedia sea actual o tenga un presente indica -dice Menke- que su contenido experiencial tiene significado para nosotros».<sup>16</sup> Esta es la tesis que Menke opone a la serie de pensadores románticos, modernos e incluso contemporáneos que, al dar por periclitada la experiencia vivencial de lo trágico, dieron igualmente por superado el género dramático que hasta entonces la había venido poniendo en escena. De ahí que su debate con estos filósofos románticos y/o modernos, Schlegel, Hegel y Nietzsche entre otros, tenga dos tipos de consecuencias: unas de carácter más propiamente estético, que apuntan a la existencia del género literario en el presente; otras, de carácter más filosófico-existencialista, que sugieren de manera explícita o tácita el carácter insuperable de lo trágico en la vida humana.

Tanto en un caso como en otro, los interlocutores de Menke, aquellos pensadores con los que debate o dialoga más extensamente, son casi siempre del siglo XIX. Como ya se ha dicho, pensadores más recientes, tales como Szondi o Steiner, también hacen acto de presencia, pero a manera de referencia bibliográfica, no de interlocutores. Quienes desempeñan este papel en su reflexión sobre la tragedia son los que él mismo identifica a veces como filósofos «románticos», a veces como «modernos». Coinciden, pues, con algunos de los previamente examinados por Szondi en su *Tentativa sobre lo trágico*, si bien Menke añade un caso no contemplado por su antecesor, el de Friedrich Schlegel. De entre todos los que representan la filosofía moderna de lo trágico, Menke se centra sobre todo en dos autores, Hegel y Nietzsche, en cuyas respectivas obras encuentra formulado, de distintas maneras, el tópico moderno de la muerte de la tragedia.

Que Hegel sea uno de los seleccionados se explica porque fue a través de este filósofo como Menke empezó a preocuparse por el tema de la relación entre tragedia y modernidad: como ya se ha dicho, su primer libro sobre el tema, que no cuenta todavía con edición española, era precisamente un trabajo sobre el concepto hegeliano de tragedia, el titulado *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, (1996). El enfoque fundamentalmente ético de este primer trabajo recibió muy pronto el complemento de un enfoque más estético, el representado por Nietzsche, tal y como puede comprobarse

<sup>10</sup> MENKE, C., *Die Gegenwart der Tragödie*, Frankfurt am Main, 2005. Se cita aquí por la edición española: *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid, 2008.

<sup>11</sup> Esto se debe a que, como explica la traductora de la edición española, el término tiene dos acepciones en alemán, donde significaría tanto «presente» como «actualidad». *Ibid.*, p. 11, N. de la T.

<sup>12</sup> STEINER, G., *La muerte de la tragedia* (1961), Barcelona, 2001, pp. 248-253.

<sup>13</sup> «Hay momentos en *Esperando a Godot* -explicaba Steiner- que proclaman con dolorosa vivez la fragilidad de nuestra condición moral: la incapacidad de la palabra o del gesto para contrarrestar el abismo y el horror de la época. Pero, también en este caso, me pregunto si se trata de teatro en un sentido auténtico (...) A lo sumo se nos ofrece una especie de *guignol* metafísico, un teatro de marionetas...» *Ibid.*, p. 253.

<sup>14</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 14.

<sup>15</sup> Aunque Menke no defiende sus tesis en abierta polémica con Steiner, *La muerte de la tragedia* aparece citada al menos en una ocasión, en relación precisamente con el motivo moderno de la «muerte de la tragedia». *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

en el breve ensayo, éste sí accesible ya en español, que Menke publicó en el 2000 con el título de «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche».<sup>17</sup> Fue, pues, de este otro trabajo, es decir, de la contraposición de los dos enfoques, el ético de Hegel y el estético de Nietzsche, de donde surgieron las tesis que el autor defendería ya con más detalle en *La actualidad de la tragedia*. Prueba de esto es que el ensayo al que me refiero arrancaba prácticamente de la misma manera que lo haría luego el libro de 2005: con la afirmación de «que hay tragedias en el presente o que la tragedia está presente entre nosotros, que el nuestro es un presente de tragedias».<sup>18</sup> Por otro lado, el autor defendía esta tesis, la del presente y actualidad de la tragedia, en tanto que contraria a la que identificaba ya aquí como la «opinión» de los románticos alemanes sobre el particular, a saber, la de que la tragedia era cosa del «pasado» (Hegel),<sup>19</sup> o dicho en palabras de F. Schlegel, algo que había quedado «anticuado».<sup>20</sup> Este germinal ensayo permite asimismo apreciar que, para Menke, lo más importante de esta opinión romántica sobre la falta de actualidad de la tragedia era que en ella estuviera contenida, de manera implícita o explícita, otra tesis de más largo alcance histórico -puesto que había llegado hasta el siglo XX- según la cual tragedia y modernidad eran incompatibles, o dicho de otro modo, la tesis de que ser «modernos» equivalía precisamente a dejar atrás, i.e., «superar» la tragedia y lo trágico. Además, y al igual que haría luego en el libro, en el ensayo Menke resumió esta tesis romántico-moderna como aquella para la que la modernidad se definiría precisamente por ser «una época que se sitúa *después de* la tragedia».<sup>21</sup>

Otro aspecto del libro de 2005 que ya estaba prefigurado en el ensayo de 2000 era el carácter polémico de la aportación. Con esto quiero decir que el interés de Menke por la filosofía alemana de la tragedia no era, como sí lo fue el de Szondi, de carácter puramente histórico-erudito. Aunque su objetivo principal era realizar una indagación estética sobre el género literario de la tragedia, el descubrimiento del vínculo entre esas dos ideas, la de lo trágico y la de lo moderno, llevó al autor a intervenir, si no de forma demasiado insistente, sí desde luego muy explícita,

en los recientes debates sobre el propio concepto de modernidad. La aportación de Menke a este debate, contenida ya en lo esencial en el ensayo de 2000, fue la siguiente: por un lado, consistió en poner de relieve el papel que lo trágico -o, mejor, lo no-trágico- había desempeñado en la definición misma de lo moderno, tal y como ésta se encontraba en la obra de los grandes filósofos alemanes del siglo XIX; y por otro lado, consistió en oponer a esta concepción «moderna» de la modernidad una de muy distinto signo, según la cual, como hemos visto, lo trágico y hasta la tragedia seguirían formando parte de la modernidad. Esta tesis, la misma a la que en 2005 dio el nombre de *actualidad de la tragedia*, fue formulada en el ensayo de 2000 en estos precisos términos: «Modernidad y tragedia no se excluyen mutuamente, sino que se incluyen. Tienen que ser determinadas recíprocamente entre sí: como modernidad trágica y como tragedia moderna».<sup>22</sup>

El principal argumento en favor de esta tesis, la de la recíproca determinación entre modernidad y tragedia, lo encontraba Menke, ya en el ensayo, precisamente en esa extraña regularidad con la que toda reflexión sobre la modernidad iba casi sistemáticamente acompañada de una paralela e insoslayable reflexión sobre la tragedia, o a la inversa. Completando, pues, lo anteriormente descubierto por Szondi en relación con la existencia de una nueva tradición alemana, la de la filosofía de lo trágico del siglo XIX, Menke advertía en su ensayo sobre la existencia de una «tradición de dos siglos», que, si había pensado sistemáticamente sobre lo trágico, era porque previamente se había planteado una pregunta sobre lo moderno y sobre aquello que lo diferenciaba de lo antiguo. La actualidad de la tragedia se remontaba, pues, según el autor, a una tradición en cuya pregunta «acerca de la peculiaridad de la modernidad» había *irrumplido* siempre «la pregunta por la tragedia».<sup>23</sup> Esta tradición, tal como la describía Menke, no era ya solo la constituida por la filosofía romántica del XIX, sino también por una serie muy extensa de pensadores de muy diferente signo y adscripción que, con posterioridad a los románticos, habían seguido planteándose una y otra vez «el problema de la tragedia», tanto a finales del siglo XIX -como Szondi ya había advertido (Nietzsche, Simmel...)-,

<sup>17</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche», en *Estética y negatividad*, Buenos Aires, 2011, pp. 205-233.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 205. Las primeras palabras del libro de 2005 son: «Este título pretende demostrar una tesis: la de que actualmente existen tragedias o de que la tragedia nos es coetánea, que nuestro presente es trágico» (MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 11).

<sup>19</sup> En realidad, la afirmación de Hegel no se refería específicamente a la tragedia, sino al arte griego en general. Sus palabras exactas, muy conocidas, son: «Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado» (v. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de estética* [1835-1838], Barcelona, 1989, p. 12).

<sup>20</sup> Menke está aquí pensando en la siguiente afirmación de Schlegel: «La tragedia, después de todo, puede convertirse en anticuada» (cit. Por MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 163). Otro uso del adjetivo «anticuada» por parte del pensador romántico es el que hizo en otro trabajo para referirse solo a una clase de tragedia, la «anticuada», i.e., la que seguía basándose en las fábulas tradicionales. Pero incluso en este otro texto se encuentra una reflexión sobre la dificultad de escribir tragedias que confirma las tesis de Menke: «El necesario equilibrio entre forma y materia se ha vuelto tan infinitamente difícil al moderno autor trágico que casi podría suscitarse la duda de si todavía es posible una tragedia verdaderamente bella» (V. SCHLEGEL, F., *Sobre el estudio de la poesía griega* [1797], Madrid, 1996, p. 135).

<sup>21</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético...», ob. cit., p. 205. La cursiva es mía. Esta misma idea la reiteraría luego en el libro, cuya primera nota a pie de página reenviaba por eso al lector a las tesis ya defendidas en este ensayo (v. *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 12, n. 1).

<sup>22</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 206. Al comienzo del libro de 2005, el propio autor remitía en nota a pie de página a la más detallada crítica que de la definición moderna de la modernidad había realizado ya en el ensayo que se está comentando aquí (v. *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 12, n. 1).

<sup>23</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 206.

como también a lo largo de todo el siglo XX, ya fuese en su primera mitad (Freud, Weber, Benjamin, Rosenzweig, Schmitt, Gehlen...), ya en la segunda, donde Menke seguía percibiendo los restos de esta tradición en los ya mencionados debates sobre modernidad/ posmodernidad.<sup>24</sup>

El ensayo de 2000 ponía de manifiesto, no obstante, que no todos estos autores habían respondido a la pregunta sobre la tragedia de una misma y única manera. Y, al igual que haría luego en el libro, Menke se centró más en unos casos que en otros. La más llamativa de las ausencias es sin duda la de Freud, a quien a pesar de nombrar en su enumeración de los más representativos, no comenta nunca. Es una de las lagunas que se encuentran en la reflexión de Menke, y esto no solo por el importante papel que la tragedia desempeñó en el pensamiento del fundador del psicoanálisis, sino porque fue a través precisamente de Freud como Paul Ricoeur dio cuenta, antes que el propio Menke, de un fenómeno muy similar al que él da el nombre de actualidad de la tragedia.<sup>25</sup> Pero esta escasa atención a quienes podrían considerarse los precedentes de su propia reflexión se ve compensada por la que Menke presta a dos coetáneos de Freud en quienes hay que identificar a los antagonistas de su teoría, Max Weber y Carl Schmitt. El interés que estos dos pensadores tienen para Menke reside en ser los representantes de un pensamiento de lo trágico que, siendo heredero del romántico, no sería del todo identificable con él. De ahí que sus tesis le sirvieran en el ensayo de 2000 para establecer una muy relevante diferencia, la que existiría entre el paradigma propiamente «romántico» de la reflexión sobre la tragedia, que Menke encarna en Schlegel, Schelling y Hegel, y el posterior paradigma «mítico» de esa misma reflexión, que representa precisamente con los dos autores mencionados, Weber y Schmitt.

Menke encontró la diferencia entre estos dos paradigmas en lo siguiente: mientras que el romántico diagnosticó la muerte de la tragedia, el mítico anunció en cambio su *regreso*. Ahora bien, tal como Menke explica, esta diferencia se daba sobre la base de una fundamental semejanza, puesto que el paradigma mítico seguía compartiendo con el romántico la convicción central de todo pensamiento moderno sobre la tragedia, es decir, la del carácter inactual o extemporáneo de lo trágico. De ahí

que su retorno se les apareciera a estos pensadores míticos como un efecto o consecuencia del fracaso de la modernidad, i.e., a manera de inesperado e indeseado retroceso al pasado pre-moderno: «En el paradigma mítico -resumía Menke en el ensayo- la tragedia encarna la formación a la que la modernidad retrocede».<sup>26</sup>

Así pues, estos dos tópicos de nuestro tiempo, el de la *muerte* y el del *regreso* de la tragedia, serían dos versiones diferentes de una misma y única idea: la que ubicaba lo trágico en el pasado y lo consideraba impropio de la modernidad. En cambio, desde la perspectiva de Menke, la de la *actualidad* y *presente* de la tragedia (que no carecería, como ya he dicho, de precedentes incluso en el pensamiento alemán del XIX),<sup>27</sup> la tragedia no tendría que regresar porque jamás se habría ni muerto ni ido: compañera inseparable de la modernidad, al igual que de todas las épocas históricas, habría seguido estando siempre allí. Y lo mismo sucedía incluso en el momento más actual, tal como lo demostraba su recurrente aparición -en tanto que problema y pregunta- en los debates sobre modernidad/ posmodernidad. Lo que muchos pensadores posmodernos percibían como «regreso», al igual que ya lo habían hecho sus predecesores míticos de comienzos de siglo, no era en realidad, visto por Menke, sino latente permanencia, razón ésta por la cual los episodios de revitalización de lo trágico tampoco debían ser leídos -como volvía a hacerse- en clave de «desmoronamiento de la modernidad».<sup>28</sup> En esto consistiría, pues, la intervención de Menke en los recientes debates sobre modernidad/ posmodernidad: en haber sugerido la necesidad de rectificar el concepto predominante de modernidad, el elaborado por los románticos, para permitirle acoger dentro de él (y no como opuesto y anterior a él) el concepto de tragedia. Y esto además en el doble sentido del término: en tanto que referido a la experiencia vital de *lo trágico* y también en tanto que referido al género literario encargado de poner en escena esa experiencia, la *tragedia*.

Puesto que su objetivo era refutar las concepciones prevalentes en los años noventa, en pleno auge de la imparable «modernización» y de su corolario, la lúdica «posmodernidad», Menke optó por dejar al margen todo lo referido a las «figuras» en las que aún sobrevivía el paradigma mítico, para centrarse única y exclusivamente

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 206-207.

<sup>25</sup> Me refiero al fenómeno de lo «indestructible» y del «inconsciente como destino» sobre los que Ricoeur reflexionó en el curso de su magistral lectura de las obras del segundo Freud, el de *Más allá del principio del placer* y *El malestar en la cultura*. No es casual, pues, que tampoco este pensador francés se conformara con la lectura clásica de *Edipo rey* como tragedia determinada por la voluntad de los dioses, y que optara por describirla, de manera muy similar a Menke, como causada por Edipo mismo en su obstinada búsqueda de la verdad (v. RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* [1965], México, 1970, p. 450).

<sup>26</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 207. Menke citaba a este respecto las famosas afirmaciones de Weber sobre el reencantamiento del mundo: «Los numerosos dioses antiguos, desmitificados y convertidos en poderes impersonales, salen de sus tumbas, quieren dominar nuestras vidas y recomienzan entre ellos la eterna lucha» (Cit. por WEBER, M., «La ciencia como vocación», en *El político y el científico*, Madrid, 1979, p. 218).

<sup>27</sup> Localizo otro de estos precedentes en la obra de Julius Bahnsen, discípulo de Schopenhauer a quien se adscribe a la llamada «escuela pesimista alemana» y que ya en 1887 defendía la insuperabilidad de lo trágico, presentado como «ley del mundo», así como la pervivencia del género trágico en su «presente», en las obras de, por ejemplo, Gustav Freytag o Schiller (v. BAHNSEN, J., *Lo trágico como ley del mundo*, Valencia, 2015, pp. 51ss; 95 y 135). Es de lamentar que este lúcido pensador finisecular llevara a cabo su adelantada reivindicación de la actualidad de lo trágico en nombre de la ética de los «germanos» de «estirpe aria» y oponiéndola a la de los «semitas» (*Ibid.*, p. 55).

<sup>28</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 208.

en el paradigma romántico, en cuyos conceptos sobre lo trágico y la tragedia encontraba «el fundamento no declarado y, por tanto, tampoco examinado, de los debates actuales sobre la teoría de la modernidad».<sup>29</sup> El debate con este paradigma romántico siguió desplegándose en *La actualidad de la tragedia*, donde no solo atraviesa todo el libro, sino que se convierte en el protagonista de toda la segunda parte, la titulada «Entreacto teórico: El proceso de la tragedia». Solo que aquí la terminología cambia, y Menke no habla ya de «paradigma romántico», sino de «modelo moderno», contraponiéndolo ahora no a otro modelo igualmente moderno pero mítico, sino al «modelo clásico».<sup>30</sup> El aspecto de este debate en el que quiero detenerme, por ser precisamente el más susceptible de discusión o, al menos, de comentario, es el del papel que Menke atribuye a Nietzsche en tanto que representante, primero, del paradigma romántico; y luego, del modelo moderno. La tesis de Menke a este respecto es que Nietzsche habría sido uno de los pensadores modernos que más contribuyeron a la idea de una incompatibilidad esencial entre modernidad y tragedia, i.e., de muerte de la tragedia. Puesto que esto lo afirma respecto del pensador que no solamente dedicó un gran libro al género, sino que además creyó estar asistiendo a un «renacimiento de la tragedia»,<sup>31</sup> me parece pertinente dedicar unas páginas a explicar -y a veces también a matizar- la lectura, ya de por sí matizada y compleja, que Menke ha realizado de las tesis de Nietzsche.

### 3. EL MODELO NIETZSCHEANO: LA TRAGEDIA COMO JUEGO

En el ensayo «Conflicto ético y juego estético», Menke no ubicó a Nietzsche en el paradigma mítico, sino en el romántico. Y lo que esto significaba, en el marco de su teorización, era que, al igual que Schlegel, Schelling y Hegel, «incluso» Nietzsche vio en la tragedia el mundo (pasado) del que provenía «la modernidad a través de su superación».<sup>32</sup> La preposición con la que el autor matizó la adscripción de Nietzsche al paradigma romántico pone, sin embargo, de manifiesto que incluso el propio Menke detectó una mayor complejidad en este caso en comparación con los otros tres pensadores citados. Otro indicio de esto puede verse en el paréntesis con el que, inmediatamente después de escribir el nombre de Nietzsche, lo especificó mediante una delimitación temporal: «(el del período medio)».<sup>33</sup> En perfecta consonancia con esto, el primer libro de Nietzsche que Menke citó a lo largo de su ensayo fue el que se

considera la culminación de la segunda etapa del pensamiento nietzscheano, *La gaya ciencia* (1882).

Menke citaba aquí un pasaje de la primera sección del libro, que en principio parecería en efecto confirmar la hipótesis de un Nietzsche deseoso de superar la tragedia:

«La tragedia corta finalmente siempre volvió a transformarse en la comedia eterna de la existencia, y las «oleadas de incontables risas» -por hablar con Esquilohán de terminar barriendo incluso al más grande de estos trágicos.»<sup>34</sup>

Ciertamente, se trata de un Nietzsche que ya no es el de *El nacimiento de la tragedia*. Pero incluso en este otro Nietzsche, el primero, encuentra Menke los suficientes elementos como para presentar al filósofo alemán como uno de los principales representantes del paradigma romántico y, por consiguiente, también como uno de los grandes responsables del tópico sobre la muerte de la tragedia. Y esto porque en este primer Nietzsche se encontraría ya la negación de la dimensión ética de la tragedia mediante su conversión en puro juego estético. Esta tesis la expuso Menke ya en el ensayo de 2000, donde presentó la «teoría del juego» como una de las «dos formas básicas» en las que el paradigma romántico había puesto en cuestión la actualidad de la tragedia.<sup>35</sup> Uno de los objetivos de esta observación sobre la centralidad del juego en la teoría romántica era polemizar con las tesis de Derrida, en las que, más allá de su aparente modernidad-posmodernidad, Menke detectaba una continuidad del paradigma citado y, por tanto, de las concepciones más característicamente románticas. De ahí, precisamente, que la primera descripción de la teoría romántica del juego que se encuentra en el ensayo se ajustase como un guante a la defendida en ese momento por los partidarios de la deconstrucción derrideana: «En su versión como teoría del juego (...) -explicaba Menke en términos que el lector reconocerá enseguida como deconstructivistas-, el paradigma romántico entiende la modernidad como la época de un juego devenido autónomo que en su ilimitada repetición de la diferencia escapa a toda fijación mediante una presencia previamente ordenada».<sup>36</sup>

Pero, más allá de su «secreta» pervivencia en la tesis derrideana de la infinitud del juego, lo que más interesaba a Menke en el ensayo -y, sobre todo, en *La actualidad de la tragedia*- era demostrar que la teoría del juego, la misma que en la década de los noventa cuestionaba la posibilidad

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 131.

<sup>31</sup> NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia* (1871), Madrid, 2000, p. 169.

<sup>32</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 207. Las cursivas son mías.

<sup>33</sup> *Ibidem*. El llamado período medio o segundo momento de Nietzsche es el representado por *Humano, demasiado humano, Aurora y La gaya ciencia*.

<sup>34</sup> Se cita por el ensayo de Menke, cuyo traductor al español utiliza la siguiente edición del libro: NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, Madrid, 2002. Mejor traducción me parece la ofrecida por [www.librear.com](http://www.librear.com), donde puede leerse: «La breve tragedia ha acabado convirtiéndose en la eterna comedia de la existencia y, necesariamente, 'las olas de innumerables carcajadas' -por decirlo con palabras de Esquilohán- terminan batiendo también a los mayores de estos trágicos» (p. 18).

<sup>35</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 208.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

de la representación y por tanto del sentido,<sup>37</sup> se encontraba ya perfectamente formulada en el paradigma romántico y, más en concreto, en la versión nietzscheana del mismo (diferente de la de Hegel). Lo más característico de esta teoría nietzscheana, que en el libro de 2005 Menke identificará ya como moderna, se encontraría en la prioridad concedida a la dimensión estética de la tragedia, entendida por supuesto como *juego*. Y, ciertamente, el proyecto de conversión de la tragedia en puro juego estético es algo que Nietzsche dejó enunciado con toda claridad «incluso» en *El nacimiento de la tragedia*, donde, como se recordará, se opuso a toda lectura de la tragedia en clave moral o ética, protestando de quienes no se cansaban de «proclamar que lo auténticamente trágico» era «la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral del mundo, o una descarga de los afectos».<sup>38</sup> Frente a estas teorías-interpretaciones del género, Nietzsche defendió la tesis de que, para los antiguos, la tragedia había sido «sólo un juego estético»,<sup>39</sup> motivo éste por el que el pensador se propuso precisamente elaborar una nueva teoría de la tragedia que, frente a todas las existentes en ese momento, prescindiese de todo lo moral extra-estético y enfatizase en cambio esa «naturaleza estética» del género que ya había sido central en el caso de los antiguos. En el ensayo de 2000 Menke se refería a este aspecto de la teoría nietzscheana como «el logro de una perspectiva exclusivamente estética».<sup>40</sup>

En este punto conviene aclarar qué entienden tanto Nietzsche como Menke cuando hablan de una perspectiva exclusivamente estética en relación con la tragedia. Lo estético no sería aquí, en modo alguno, lo bello, como lo prueba el hecho de que Nietzsche enfatice precisamente lo que de «feo» y «disarmónico» habría en la tragedia griega,<sup>41</sup> sino ese «placer superior» que, tal como el pensador siguió explicando en *El nacimiento de la tragedia*, surgía de considerar lo representado en la tragedia, no como una invitación a sufrir por el destino del héroe, sino como un simple «juego artístico»,<sup>42</sup> es decir, como pura

representación (*spiel*).<sup>43</sup> En el ensayo de 2000 Menke se refería ya a este aspecto de la teoría nietzscheana -y del paradigma romántico en general- con el término de «reflexión» o de «reflexividad»,<sup>44</sup> y también de juego «autorreflexivo».<sup>45</sup> En *La actualidad de la tragedia* Menke opondrá ya este concepto de reflexión -en tanto que médula de la concepción romántica y, por tanto, también del modelo moderno de la tragedia- al de «contemplación» de lo bello, más propio del modelo clásico.<sup>46</sup> Hay que entender, pues, que la perspectiva puramente estética alcanzada por los modernos (dentro de los cuales figuraría en primer lugar Nietzsche) consistió en un esteticismo entendido como opuesto al moralismo (a la eticidad), que por lo mismo se caracterizó por la voluntad de liberar al espectador de los siempre invocados efectos morales de la tragedia «mediante» la invitación a que *reflexionara* sobre su carácter de *arte* (y no de vida real). En las versiones más logradas de esta concepción romántico-moderna de la tragedia, dicha reflexión se correspondería con la *autorreflexión* realizada por la tragedia, en su propio interior, sobre su carácter de juego, arte o representación.<sup>47</sup>

Tal como Menke advierte, no otra cosa quería significar el concepto, este sí completamente romántico, de «ironía trágica», por el que se empezó a entender que el antiguo poeta trágico, lejos de sufrir con -compadecerse- de sus personajes, mantenía respecto de ellos una actitud distanciada, viéndolos desde «fuera» y, por lo mismo, y puesto que era él (y no los dioses) quien estaba determinando su «destino», con una mirada irónica.<sup>48</sup> En el caso de Nietzsche la actitud distanciada del poeta fue un paso más allá y se convirtió, de meramente irónica, en *alegre*. Lo que Nietzsche solicitaba de los espectadores, porque creía encontrarlo en la tragedia misma, no era ya que no sufrieran, sino incluso que se *alegraran* de los sufrimientos representados en escena,<sup>49</sup> algo que, paradójicamente - puesto que el autor lo describe como una «excitación estética»-, solo era posible mediante un previo ejercitarse

<sup>37</sup> A este respecto Menke cita incluso las afirmaciones de Derrida según las cuales, una vez abolidos los «límites», lo trágico no sería ya la «representación del destino», sino el «destino de la representación» (*Ibid.*, p. 209). El texto citado es: DERRIDA, J., «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, 1989.

<sup>38</sup> NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., p. 185.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>40</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 216.

<sup>41</sup> NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., p. 198.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Hay una cierta relación entre la propuesta de Nietzsche en relación con la tragedia y la de Boris Eijembaum en relación con *El capote*, relato tragicómico de Gógol que el conocido teórico formalista leyó también y sólo como *juego* sin consecuencias éticas ni, por tanto, críticas (v. EIJEMBAUM, B., «Cómo está hecho *El capote* de Gógol» [1919], en TODOROV, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, p. 172).

<sup>44</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 210.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>46</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., pp. 144-147.

<sup>47</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 211.

<sup>48</sup> Menke sitúa la aparición del concepto romántico de «ironía trágica» en la obra de Adam Müller, *Über die dramatische Kunst* (1806), donde se afirmaba: «De la seriedad desprovista de ironía resulta el *lloriqueo*, y por el contrario, de la seriedad acompañada de la ironía o del dios de la libertad resulta (...) lo *trágico*». Con esta tesis Müller se oponía a la opinión de August Wilhelm Schlegel según la cual: «Donde aparece lo propiamente trágico, sin duda alguna acaba toda ironía» (MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 79).

<sup>49</sup> Nietzsche describe en efecto al creador de tragedias como alguien que «se alegra» de la aniquilación del héroe, que «siente que las acciones del héroe están justificadas», pero que a pesar de esto «se exalta más cuando esas acciones aniquilan a su autor»; que en fin se «extremece ante los sufrimientos que caerán sobre el héroe», pero que «presiente en ellos un placer superior, mucho más prepotente» (NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., p. 184).

en la actitud distante y desapasionada a la que Müller había dado el nombre de ironía trágica, ya que, en caso contrario, es decir, si seguían tomándose en serio lo que ocurría en escena, los espectadores seguirían comportándose «como seres morales», en lugar de como fundamentalmente estéticos.<sup>50</sup> Como el propio Menke explica, «sólo desde esta distancia» puede afirmarse esa «verdad sobre lo bello» en la que consistiría el «saber» dionisíaco contenido en la apariencia bella de la tragedia.<sup>51</sup>

El problema que para Menke plantea la teoría del juego es que acabara desembocando en la hipótesis de la muerte de la tragedia. A decir de Menke, fue precisamente la perspectiva exclusivamente estética de la tragedia alcanzada en *El nacimiento de la tragedia* la que condujo a la propuesta igualmente nietzscheana, contenida en *La gaya ciencia*, de una disolución de la tragedia en comedia y, por tanto, de una «superación» de la tragedia en tanto que género dramático. Menke desarrolla esta tesis mediante el sugerente y polisémico concepto de «proceso de la tragedia», que propongo por mi parte entender tanto en sentido jurídico - puesto que la tragedia será declarada culpable y sustituida por la comedia-, como en su sentido más literal, el que alude a algo que ocurre en el tiempo a través de varias fases o momentos (del latín *procedere*, ‘ir adelante’, ‘adelantar’).

Lo que Menke llama el proceso de la tragedia comienza cuando los románticos dan prioridad en el género a la dimensión estética del juego (y, por tanto, a la autorreflexión de la tragedia) haciendo así posible lo que el autor llama una «disolución de la dimensión ética de lo trágico», i.e., una disolución de «la experiencia ética de lo trágico». <sup>52</sup> En qué consiste esta disolución es algo que se acaba de ver aquí. Tal como se ha comprobado en *El nacimiento de la tragedia*, el modelo nietzscheano del juego no pedía a los espectadores que reflexionasen sobre el sentido ético de la acción trágica, sino que -incluso aunque percibiesen y experimentasen dicho sentido-<sup>53</sup> lo dejaran de lado para disfrutar de la verdadera naturaleza estética de la tragedia y del carácter «alegre» de todo juego artístico. Menke lee esto como una invitación a dejar de lado la dimensión ética de la tragedia. Y, con ánimo de polemizar no tanto con Nietzsche, como sobre todo con las concepciones modernas-posmodernas del juego infinito, interpreta que lo que se está exigiendo del espectador es que deje de vivir y experimentar la tragedia (y, como enseguida veremos, también lo trágico) con *seriedad*: «La

experiencia estética del juego disuelve toda experiencia ética, incluyendo aquella que lo trágico tiene como presupuesto, a saber: *la seriedad de las exigencias éticas* (y las obligaciones correspondientes)».<sup>54</sup>

Lo peor, no obstante, estaba todavía por llegar. Y éste fue, para Menke, el paso dado por Nietzsche en *La gaya ciencia*. El proceso de la tragedia termina -no solo en Nietzsche, sino en todo el pensamiento romántico-moderno-cuando, a raíz de la disolución de la experiencia ética y de su correspondiente seriedad, se produce una paralela disolución (o *autodisolución*) de la tragedia misma, la cual deja de ser trágica, i.e., ética, para acabar convirtiéndose en alegre comedia o, como mínimo, en parodia de lo trágico. Para Menke, «el centro de toda teoría romántica de la tragedia» consistiría precisamente en esto: en un proceso «que lleva de lo trágico éticamente experimentado al juego estéticamente experimentado». <sup>55</sup> Como el autor explicará de nuevo en un ensayo posterior, el haber superado la tragedia «constituye la singularidad, facultad y justificación de la modernidad». <sup>56</sup> De ahí que a la hora de ilustrar sobre este proceso, Menke eligiera ese pasaje de *La gaya ciencia* que describía la conversión de la tragedia en comedia, acompañada por innumerables carcajadas: «La breve tragedia -decía Nietzsche aquí- ha acabado convirtiéndose en la eterna comedia de la existencia y, necesariamente, ‘las olas de innumerables carcajadas’ -por decirlo con palabras de Esquilo- terminan batiendo también a los mayores de estos trágicos». <sup>57</sup>

Ahora bien, el pasaje que acaba de volver a transcribirse tiene un contexto verbal que Menke no comenta, pero que se deja ver en la alusión de Nietzsche a la eterna comedia *de la existencia*. Como se infiere del complemento nominal, el filósofo no estaba hablando aquí de géneros literarios, sino de la tragedia y la comedia *de la vida*. Solo que esto no sería incompatible con lo que Menke trata de demostrar, ya que otro de los motivos centrales de su argumentación es, precisamente, el de que la disolución de lo trágico en la tragedia fue concebida por Nietzsche y, en general por el paradigma romántico-moderno, como medio de conseguir un segundo fin más importante aún: el de la superación de lo trágico en la propia vida. <sup>58</sup> Se trata ésta de una tesis que requiere de matices, habida cuenta de que Nietzsche dedicó un libro entero, *El nacimiento de la tragedia*, a reivindicar la antigua tragedia, la sabiduría trágica en ella contenida y hasta *lo trágico* irremediable -en el

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>51</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., pp. 245 y 243.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>53</sup> Recordemos que Nietzsche ha descrito a un poeta-espectador que «siente que las acciones del héroe están justificadas», pero que a pesar de eso experimenta el placer de la representación (v. nota 54).

<sup>54</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 213. La cursiva es mía.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>56</sup> MENKE, C., «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», *Afinidades. Revista de literatura y pensamiento*, n.º. 4 (otoño 2010), p. 6.

<sup>57</sup> Lo cito ahora por la que antes he dicho ya que me parece la mejor traducción (v. nota 37 de este mismo trabajo).

<sup>58</sup> Esta tesis estaba ya avanzada en un temprano ensayo de Menke donde se lee que «en Nietzsche la teoría del arte desde siempre ha sido más que meramente ésta, es decir, una teoría *solamente* del arte» y que desde siempre también se había enfocado como «una teoría normativa y crítica de la cultura» (v. MENKE, C., «Distancia y experimento» [1993], en *Estética y negatividad*, ob. cit. p. 238).

sentido del «sufrimiento eterno» o de «la contradicción primordial oculta en las cosas».<sup>59</sup> No obstante, el planteamiento de Menke tiene razón de ser si se tiene en cuenta que Nietzsche reivindicó esa antigua sabiduría trágica -la transmitida por el alegre coro dionisiaco- en tanto que superadora de los planteamientos morales o éticos del viejo Aristóteles; y por consiguiente, también en tanto que superadora de lo que Menke por su parte llama *lo trágico* o *lo ético*, que para él no consiste solamente en reconocer lo ineludible del sufrimiento, sino también en preguntarse sobre las «causas» fracasadas y sobre «lo bueno y justificado» de esas causas.<sup>60</sup> Volveremos sobre esto en el próximo y último apartado de este trabajo.

Por ahora basta con advertir que el pasaje elegido de *La gaya ciencia* lo fue, precisamente, porque condensaba los dos sentidos de superación de lo trágico-ético (en la tragedia y en la vida) que Menke encuentra en Nietzsche y que coincidirían con los dos que detecta en general en el modelo moderno de la tragedia, según se infiere de este importante aserto de *La actualidad de la tragedia*: «La disolución estética del actuar trágico en la representación teatral *promete*, según la interpretación moderna, una superación de lo trágico también en la praxis».<sup>61</sup> Menke no pasa en modo alguno de puntillas por esta «promesa» moderna de carácter ético-político, que al contrario disecciona en relación sobre todo con el «héroe no trágico» del teatro de Brecht.<sup>62</sup> Pero en el marco limitado de este trabajo lo importante es reparar en que dicha promesa se apoyaba siempre en la «esperanza» de disolución de lo trágico que, según se ha dicho ya, sería la fase o momento final del *proceso de la tragedia*. Para terminar con la discusión que Menke mantiene con el concepto moderno de juego, cito por último las palabras con las que el autor explica, en *La actualidad de la tragedia*, el motivo por el que la disolución de lo trágico (lo ético) en la tragedia desemboca fácilmente en la «promesa (‘moderna’) de una praxis post-trágica»:

«(...) si se entiende la dimensión estética de la tragedia como juego, entonces la tragedia misma practica una forma de actuar cuya libertad lúdica contradice la experiencia trágica de la praxis que la tragedia expone. La tragedia muestra que la praxis es trágica y ella mismo es (o posibilita) una praxis en la que, puesto que es lúdica, ya no contiene componente trágico alguno.»<sup>63</sup>

#### 4. EL SENTIDO ÉTICO DE LA TRAGEDIA. SOBRE LA HERMENÉUTICA LITERARIA DE CHRISTOPH MENKE

Este apartado se dedicará a la teoría-interpretación de la tragedia que Menke propone como alternativa al modelo moderno del juego y de la superación de la tragedia. Como es lógico esperar, se trata de una teoría que no margina la dimensión ética de la tragedia en beneficio de su dimensión estética. Tal como dejó formulado ya en el ensayo de 2000, la tragedia sería, para él, «un fenómeno ético por la experiencia de lo trágico».<sup>64</sup> Tan importante le parece a Menke esta dimensión del género que la segunda parte de *La actualidad de la tragedia*, la más propiamente teórica, arranca con una definición en la que este aspecto es el único que se enfatiza: «El arte de la tragedia consiste en presentar un destino trágico y en ocasionar una experiencia trágica».<sup>65</sup> Pese a que solo versa sobre la dimensión ética, la definición habla de dos fenómenos diferentes: por un lado, del *contenido* de la representación teatral, que debe ser el de un «destino trágico», como por ejemplo el de Edipo; y por otro lado, del efecto que dicho contenido tendría que provocar en los espectadores, efecto al que, apartándose de la teoría clásica de la catarsis, da el nombre de «experiencia trágica».

Dado el relieve que concede a este aspecto de la tragedia, no puede sorprender que la aportación de Menke a la teoría de la tragedia sea en muchos momentos, y con absoluta conciencia de ello, de carácter hermenéutico. Aunque este término no aparece como tal ni en el ensayo ni en *La actualidad de la tragedia*,<sup>66</sup> cada vez que Menke trae a colación el lado ético o trágico de la tragedia, se genera, de manera más o menos explícita, una interrogación sobre el *significado* de las tragedias en las que está pensando: ya sea *Edipo rey*, paradigma de la tragedia clásica, ya sea *Fin de partida*, en la que Menke localiza «el paradigma de la tragedia moderna».<sup>67</sup>

Este aspecto hermenéutico de su indagación es mucho más explícito en el libro que en el ensayo. El motivo de esto es que solo una de las tres partes del libro, la segunda, es una especulación en abstracto sobre el ser de la tragedia, similar a la ya realizada en el ensayo de 2000. Rodeando y casi como encerrando a esa segunda parte, están la primera

<sup>59</sup> Para una exposición de esta reivindicación nietzscheana de lo trágico, v. WAHNÓN, S., «El precedente nietzscheano», en *Kafka y la tragedia judía*, Barcelona, 2003, pp. 182-191.

<sup>60</sup> MENKE, C., «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», ob. cit., p. 13.

<sup>61</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 131. La cursiva es mía.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 172-184. Pueden confrontarse estas tesis de Menke con las del historiador y teórico británico Roger Griffin, quien por razones parecidas a las aquí expuestas adscribe a Nietzsche a lo que él llama «modernismo programático» (v. GRIFFIN, R., «Nietzsche's Modernist Revolt» y «Epiphanic and Programmatic Modernism», en *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, London, 2007, pp. 58-62). Existe edición española del libro: *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, 2010.

<sup>63</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 162.

<sup>64</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 213.

<sup>65</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 127.

<sup>66</sup> Sí lo hacía, en cambio, en un libro anterior, dedicado a confrontar hermenéutica y estética de la negatividad (v. MENKE, C., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* [1991], Madrid, 1997).

<sup>67</sup> MENKE, C., «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», ob. cit., p. 14.

y la tercera, que también son de carácter teórico-especulativo, pero en donde la reflexión sobre la tragedia no se hace solo ya en discusión con otras teorías, sino también en diálogo con las propias tragedias. Uno de los aspectos que en este sentido debilitan su teoría y hacen dudar de su potencial explicativo es que, en lo relacionado con la tragedia clásica, las conclusiones a las que llega Menke sobre el contenido experiencial de la tragedia se basen en un solo caso, el de *Edipo rey* de Sófocles. Apenas hay alguna mención de pasada a otras tragedias antiguas tales como *Antígona*. A partir, pues, de una sola obra y de lo que él mismo reconoce como una *interpretación* de la misma,<sup>68</sup> se nos propone sin embargo una descripción teórica de la tragedia que aspira a tener validez general –emulando así el proceder de la *Poética* de Aristóteles. Menke afirma, en efecto, y además con total seguridad, que el «destino trágico» consistiría en lo representado en la obra de Sófocles y que únicamente un destino que se produzca exactamente como el de Edipo, sería un destino «a modo de tragedia».<sup>69</sup>

Esto explica que, para conocer la teoría de la tragedia de Menke y, muy en especial, lo concerniente a su dimensión ética (en qué consistiría lo trágico o ético de la tragedia), haya necesariamente que adentrarse en su interpretación de *Edipo rey*. Ahora bien, dicha interpretación se despliega a lo largo de más de cien páginas de detenidísima lectura, realizada a la manera de un análisis inmanente, en el sentido de muy apegado al texto y a *su letra*; pero también a la manera de una interpretación filosófica, en la que Menke maneja una serie de conceptos que en absoluto se encuentran en el texto de Sófocles y que constituyen –por decirlo en términos barthesianos– el «lenguaje» con el que su concreta interpretación hace hablar al de la obra.<sup>70</sup> Resulta, pues, imposible dar cuenta de ella por entero, y tendremos que limitarnos a exponer sus principales argumentos y conclusiones.

Hay un aspecto del destino de Edipo que es el que más interesa a Menke y el que más destaca, y se trata el de ser un destino «autoimpuesto»,<sup>71</sup> es decir, que se «forja él mismo».<sup>72</sup> Con esta tesis interpretativa Menke refuta una clase de interpretación, muy frecuente, según la cual la diferencia entre tragedia clásica y moderna sería que en la primera el destino vendría impuesto desde fuera, desde un

ámbito sobrenatural, tal como se supone estaría encarnado por el oráculo en la tragedia de Sófocles. Toda la argumentación de Menke está orientada a rebatir esta lectura y demostrar, por tanto, la actualidad de la tragedia de Sófocles, en la que, al igual que en las tragedias de Shakespeare o de Racine, es «la acción» (en este caso de Edipo) la que «por sí misma (y por lo tanto, exclusiva y necesariamente) produce su fracaso, y por ello la infelicidad de su agente».<sup>73</sup> A partir de esto puede Menke afirmar que el contenido experiencial de la tragedia, el destino trágico, puede todavía tener «significado para nosotros» (entiéndase: para los que ya no creemos en los dioses ni en destinos prefijados), puesto que incluso en «la constitución histórica de nuestra praxis», i.e., en nuestra actual constelación histórica, podemos comprender y aceptar como verosímil un fracaso que se derive solo de la propia acción humana y de su «aspiración» a «lograr un objetivo». Desde la perspectiva de Menke, a quien hemos visto rebatir la idea moderna de una praxis post-trágica, es muy importante subrayar que este contenido tendría «todavía o de nuevo» significado para nosotros: *todavía*, porque lo trágico «sigue activo» en nuestra praxis, como lo estaba en la de tiempos de Sófocles y Shakespeare; *de nuevo*, porque esto ocurre incluso después de las «esperanzas» modernas de liberación y emancipación,<sup>74</sup> ellas mismas –por así decirlo– trágicamente fracasadas.

Eliminados los dioses de la escena, el contenido experiencial trágico de la tragedia –el fracaso de las aspiraciones humanas– seguiría entonces teniendo actualidad histórica para nosotros. Pero Menke quiere además demostrar una segunda tesis, la de que el contenido trágico que pone en cuestión «la posibilidad de una praxis exitosa»<sup>75</sup> no puede ser aprehendido sólo en tanto que verdad filosófica y, por tanto, con independencia de que se escriban o no tragedias. Con esta tesis Menke parece oponerse otra vez a Nietzsche, para quien lo trágico (el contenido de la tragedia) era algo que podía perfectamente separarse de la tragedia en tanto que género, al equivaler a una verdad filosófica, la contenida en la sabiduría dionisiaca del coro, que podía ser recuperada como «conocimiento trágico».<sup>76</sup> Para Menke, en cambio, la verdad de la tragedia sería inseparable no solo ya del «texto trágico», sino incluso de «su representación en la obra teatral».<sup>77</sup> Y esto porque la verdad de la tragedia

<sup>68</sup> Casi al comienzo del libro Menke se refiere en efecto al contenido de su primera parte en términos de «tesis interpretativa de *Edipo rey*» (*Ibid.*, p. 30).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>70</sup> V. a este respecto BARTHES, R., «Las dos críticas» (1963), en *Ensayos críticos*, Barcelona, 1983, pp. 293-299; y *Crítica y verdad* (1966), México, 1981.

<sup>71</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 80.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12. El autor volvería a insistir más tarde en esta idea: «El conflicto trágico en el drama de Edipo no es, como aún se malinterpreta de *Antígona*, el conflicto entre dos distintos preceptos impuestos desde fuera o de origen divino. El conflicto trágico en el drama de Edipo se da entre dos significados que enemistan el decir y el actuar de Edipo consigo mismo» (C. MENKE, «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», ob. cit., p. 10).

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>76</sup> V. a este respecto WAHNÓN, S., «El precedente nietzscheano», ob. cit., p. 184.

<sup>77</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., pp. 13 y 85-86.

no es, en realidad, *verdad*, sino ficción, i.e., construcción por parte de un autor de una historia que no se daría nunca de esa manera en la vida real.

Este carácter artístico del texto trágico, cuya fábula no pertenece a la praxis histórica real, sino que es obra del autor, explica que la significación ética de la obra, la que tiene que ver con la representación del *destino trágico*, vaya para Menke inseparablemente unida a la dimensión estética, es decir, al hecho de ser precisamente una *representación*. No hay destino trágico «a modo de tragedia» si no es -sentencia Menke- «mediante la forma trágica». <sup>78</sup> Esta misma idea, la de la imposibilidad de separar el sentido ético de la forma artística, fue formulada en el ensayo de 2000 en términos de solapamiento de planos. <sup>79</sup> Todo esto, la tesis de la inseparabilidad de forma y contenido, la idea de superposición de planos, nos permite situar a Menke, al menos en este libro sobre la tragedia, como un teórico que no desaprovecha los hallazgos del estructuralismo y la semiótica. Su concepción de la tragedia no es ya por supuesto formalista, puesto que no la reduce a puro juego estético, pero a pesar de eso sigue siendo *formal*, <sup>80</sup> en el sentido en que Mijáil M. Bajtin usó este término en los trabajos en los que polemizó con el formalismo y con su visión reductora de lo estético y lo artístico.

Y esto es lo que explica que, con excepciones como la que abre la segunda parte de su libro, la mayoría de las definiciones de la tragedia que Menke ofrece en sus trabajos sean dobles. En *La actualidad de la tragedia* este carácter doble de la tragedia se deja establecido desde el «Preámbulo» mismo, donde se afirma que la pregunta por su actualidad concierne tanto al «*significado*» de la «experiencia trágica», como a «la *forma estética* a través de la cual se representa su experiencia trágica». <sup>81</sup> Abundando en esta misma idea, añade: «En lo que sigue debe quedar claro que ambas solo se pueden tratar conjuntamente porque la experiencia trágica y la forma estética están indisolublemente unidas en la tragedia». <sup>82</sup> En el ensayo de 2000 esta misma definición doble resulta todavía más precisa, por cuanto el autor identifica ya a qué se refiere en concreto por forma estética, que no es lo bello del modelo clásico, sino el juego o representación (*spiel*) del modelo moderno: «La tragedia es un fenómeno ético por la experiencia de lo trágico y un fenómeno estético por la del *juego*». <sup>83</sup> Unas líneas más abajo insiste: «La tragedia es ambas cosas: lugar de experiencia

trágica y lugar de consumación de juegos». Y concluye: «Más aún: la tragedia es el lugar de las *tensas relaciones* entre la experiencia trágica y la realización de juegos». <sup>84</sup>

Menke no niega, por tanto, que haya juego en la tragedia. Aceptar que tiene una parte de juego significa convenir en que la tragedia es arte y, como tal, representación, no repetición de un acontecimiento trágico real por el que debiéramos sufrir y compadecernos: «La tragedia es la representación de un acontecimiento trágico sobre el escenario: representación de un juego de y con personajes, no del hacer y padecer de los hombres». <sup>85</sup> Como juego que es, la tragedia lleva en sí misma el potencial de la reflexión y, por tanto, de una mirada distanciada por parte tanto del poeta como del espectador: «Como representación estética, la tragedia es distanciamiento y ruptura de lo trágico –la tragedia es una reflexión sobre lo trágico: un juego de acontecimientos observados desde la distancia que implica el espacio del observador». <sup>86</sup> Para Menke, que coincide en esto con Nietzsche, habría juego incluso en la tragedia clásica, solo que este juego no sería ni alegre ni infinito. No se trata, entonces, ni del juego nietzscheano ni del derrideano. En oposición a la idea de juego estético como juego sin límites, Menke aboga por recuperar «una constatación central de la estética romántica e idealista de la tragedia», que se había perdido en «la filosofía de lo trágico» de la primera mitad del siglo XX, y que consistía en entender ese juego en términos no de juego infinito del sentido, sino de «autorreflexión» (Schlegel) o de «ironía trágica» (Müller).

La importancia de que Menke reivindique estos conceptos de la estética romántica reside a mi juicio en que ambos apuntan al papel que el *autor* (y, por tanto, eso que suele llamarse su intención) desempeñan en el arte de la tragedia. Autorreflexión quiere decir que algunos pasajes de la tragedia están hablando no solo de la acción trágica representada, sino de la propia representación; se trata de lo que Menke, parafraseando la fórmula schlegeliana de poesía trascendental, llama «dramática trascendental» <sup>87</sup> y que, aunque se da también en *Edipo rey*, caracterizaría sobre todo al *Hamlet* de Shakespeare y a la metatragedia actual. En cuanto a la ironía trágica, sí que podría ilustrarse con la obra de Sófocles. Siguiendo a Connop Thirlwall en su *On the Irony of Sophocles* (1833), Menke habla en primer lugar de la «ironía de la acción», por la cual, como antes se vio,

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Tras atribuir a Kierkegaard el mérito de haber reformulado la doble definición romántica de la tragedia como «ética» y «estética», Menke explicaba así lo que lo separaba del pensador danés: «La tragedia no es un elemento en estas dos esferas kierkegaardianas, sino que pertenece *al plano en que se solapan*» (v. C. MENKE, «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 212; la cursiva es mía).

<sup>80</sup> Para el concepto de estética formal, v. BAJTIN, M. M., «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1924), en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1975, pp. 13-75.

<sup>81</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., p. 14. Las cursivas son mías.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 213. La cursiva es mía.

<sup>84</sup> *Ibidem*. La cursiva es mía.

<sup>85</sup> MENKE, C., «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», ob. cit., p. 9.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> MENKE, C., *La actualidad de la tragedia*, ob. cit., pp. 75ss.

la acción encaminada a lograr un objetivo se volvía en contra del mismo y lo hacía fracasar. Pero la que más le importa destacar ahora, en la pregunta sobre la forma estética, es la «ironía del poeta», que es la que precisamente determina y condiciona el «destino» de sus personajes: «Pues la ironía trágica de la acción –explica Menke– solamente puede ser vista desde fuera: desde la posición del poeta dramático, que está *por encima* de sus personajes y sus destinos»<sup>88</sup> A manera, pues, de desafío a la famosa falacia intencional del *New Criticism*, Menke afirma que el principal responsable del destino trágico sería el «poder autorial» (no ilimitado, claro),<sup>89</sup> que no obstante –y también por decisión del propio autor– pasa en la obra al propio Edipo, el personaje que con su actuar y hablar en escena se labra su propia desgracia y *dispone* su destino.<sup>90</sup>

Véase, pues, cómo se enlazan o solapan las dos dimensiones de la tragedia en su mutua y recíproca comprensión: por un lado la ética, por la que tenemos que *comprender* el destino trágico como derivado de la acción representada y, por tanto, como destino autoimpuesto; por otro lado, la estética, que al reflexionar sobre lo que la tragedia tiene de representación nos permite *comprender* que ese destino no es solo trágico, sino también irónico, puesto que ha sido enteramente dispuesto por el autor de la tragedia. Ahora bien, que lo representado en escena sea juego, arte, no quiere decir, para Menke, que lo trágico se pueda disolver en broma y risa, puesto que no se trata solo de un juego, sino también de la representación de un destino humano. La ironía permite distanciarse lo suficiente para advertir que se trata de arte, no de realidad, y alejarnos así del «lloriqueo» al que se refería Müller; pero no nos distancia tanto como para no poder preguntarnos por la bondad o maldad de la causa fracasada en el destino representado. Que haya juego y, por tanto, reflexión (y hasta juego autorreflexivo) no sería, pues, incompatible con que al mismo tiempo haya en la obra un sentido ético-político sobre el que también se puede e incluso se debe reflexionar. Y esto hasta en tragedias que, como *Final de partida*, son especialmente autorreflexivas y en las que, por lo mismo, se cumple más que en otras la idea de Menke de que las relaciones entre lo trágico y el juego en la tragedia no serían nunca fáciles, sino «tensas».<sup>91</sup>

Se trata de la misma clase de tensa relación que es posible detectar entre las dos vertientes de la reflexión de

Menke sobre la tragedia: la estética, por la que se teoriza sobre el fenómeno general de la tragedia; la hermenéutica, por la que se profundiza en el sentido de algunas tragedias concretas. Al hacerlo así, pone en escena la doble actitud que toda obra literaria y en especial la tragedia exige siempre del lector. A diferencia de Nietzsche y de la lúdica posmodernidad con la que discutía, Menke no pretende que los espectadores reflexionen solo y exclusivamente sobre lo que la tragedia tiene de arte, distanciándose así de lo representado. Y no lo hace por su convicción (kantiana) de que lo estético nunca sería puro<sup>92</sup> y de que, incluso cuando aspira a serlo, se encuentra siempre con la resistencia de lo no-estético, i.e., con la resistencia de una actitud no estética que «insiste en hablar de causas, de lo bueno y justificado de las causas».<sup>93</sup> De ahí que, sin perder nunca de vista el carácter artístico y formal de la obra literaria, su reflexión dirija a los espectadores hacia los conflictos ético-políticos que la tragedia pone en escena y sobre los que también habría que seguir pensando, tal y como él mismo lo ha hecho en sus excelentes interpretaciones de *Edipo rey* o de *Final de partida*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLO MANRESA, G., «Christoph Menke, La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación», *Diánoia* [on line], vol. LV, nº. 64 (2010), [citado 2016-06-07], pp. 259-271.
- BAHNSEN, J. (1877), *Lo trágico como ley del mundo*, Valencia, 2015.
- BAJTIN, M. M. (1924), «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1924), en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1975, pp. 13-75.
- BARTHES, R. (1963), «Las dos críticas», en *Ensayos críticos*, Barcelona, 1983, pp. 293-299.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Crítica y verdad*, México, 1981.
- DERRIDA, J. (1967), «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, 1989, pp. 318-343.
- EIJEMBAUM, B. (1919), «Cómo está hecho *El capote* de Gógol», en TODOROV, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, pp. 159-176.
- GRIFFIN, R. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, London, 2007.
- HEGEL, G.W.F. (1835-1838), *Lecciones de estética*, Barcelona, 1989.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 84. Se trataría, en efecto, de un poder limitado por los «patrones estructurales» de la tragedia, es decir, por lo que Menke llama «dramática trascendental».

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> MENKE, C., «Conflicto ético y juego estético», ob. cit., p. 215.

<sup>92</sup> Cfr. WAHNÓN, S., «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», en *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, Vigo, 2008, pp. 21-66.

<sup>93</sup> MENKE, C., «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», ob. cit., 13. Esta «actitud» no estética de la que habla Menke coincide con un planteamiento que se encontraba ya en *La soberanía del arte*, donde el autor cuestionó la generalización de la «actitud estética» y el esteticismo consiguiente. A manera de argumento, Menke citaba entonces unas palabras de Kierkegaard según las cuales la generalización de la esfera estética conducía a una indiferencia en la que nada se resuelve, en la que todo puede ser de otro modo y que, por lo mismo, desvaloriza el mundo como simple «mascarada» en una multitud de imágenes. Kierkegaard escribió esto en un trabajo que llevaba precisamente el título de «El equilibrio entre estética y ética en la formación de la personalidad» (v. MENKE, C., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* [1991], Madrid, 1997, pp. 266-267).

- MENKE, C. (1991), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_ (1993), «Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche», en *Estética y negatividad*, Buenos Aires, 2011, pp. 235-269.
- \_\_\_\_\_ (2000), «Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche», en *Estética y negatividad*, Buenos Aires, 2011, pp. 205-233.
- \_\_\_\_\_ (2005), *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_, «La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética», *Afinidades. Revista de literatura y pensamiento*, 4 (otoño 2010), pp. 6-16.
- NIETZSCHE, F. (1871), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, 2000.
- \_\_\_\_\_ (1882), *La gaya ciencia*, México, 1983.
- RICOEUR, P. (1965), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, 1970.
- SCHELLER, M. (1915), «Sobre el fenómeno de lo trágico», en *Gramática de los sentimientos: lo emocional como fundamento de la ética*, Barcelona, 2003, pp. 203-226.
- SCHELLING, F. (1795), *Cartas sobre criticismo y dogmatismo*, Valencia, 1984.
- SCHLEGEL, F. *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), Madrid, 1996.
- SIMMEL, G. (1912), «El concepto y la tragedia de la cultura», en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, 2002.
- STEINER, G. (1961), *La muerte de la tragedia*, Barcelona, 2001.
- SZONDI, P. (1978), *Tentativa sobre lo trágico*, en *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, 1994, pp. 173-296.
- WAHNÓN, S., «El precedente nietzscheano», en *Kafka y la tragedia judía*, Barcelona, 2003, pp. 182-191.
- \_\_\_\_\_, «Presentación. Actualidad de la tragedia», *Afinidades. Revista de literatura y pensamiento*, n.º. 3 (otoño 2010), pp. 3-5.
- \_\_\_\_\_, «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», en *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, Vigo, 2008, pp. 21-66.
- WEBER, M. (1919), «La ciencia como vocación», en *El político y el científico*, Madrid, 1979, pp. 180-231.