

Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche*

Christoph Menke

Universität Potsdam. Institut für Philosophie
Am Neuen Palais 10. D-14469 Potsdam

Resumen

La cuestión de la actualidad de la tragedia ha sido uno de los grandes temas de la filosofía desde el romanticismo. La tesis dominante ha consistido en negar dicha actualidad por distintas razones. En este artículo se cuestiona esa negación para sostener, contrariamente, que la tragedia pertenece a nuestro presente, aunque de un modo peculiar, a saber: como tragedia de la reflexión en la que el plano ético y el plano estético se sustituyen interminablemente, como ocurre en *Fin de partida* de S. Beckett, la tragedia moderna por excelencia. Esta tesis tiene consecuencias para la teoría de la modernidad y el concepto moderno de reflexión que se discuten a partir de las obras de Hegel, Nietzsche, Derrida y Barthes.

Palabras clave: tragedia, modernidad, juego, Hegel, Nietzsche, ética, estética, ironía, reflexión.

Abstract. *Ethical conflict and aesthetical game. On the historical and philosophical place of tragedy in Hegel and Nietzsche*

The question on the actuality of the tragedy has been an important subject of the philosophy since the times of Romanticism. The most defended idea denies such actuality on different reasons. This paper questions such negation to maintain that, on the contrary, tragedy is present in our culture, although in a peculiar mode: as tragedy of the reflection in which ethical and aesthetical perspectives substitute endless one another as can we see in Beckett's *Endgame*, the modern tragedy par excellence. This point of view has some consequences for the theory of modernity and for the notion of modern reflexivity that here are discussed starting from some thesis of Hegel, Nietzsche, Derrida and Barthes.

Key words: tragedy, modernity, game, Hegel, Nietzsche, ethics, aesthetics, irony, reflection.

Sumario

- | | |
|---|--|
| I. Teoría de la modernidad
y teoría de la tragedia | III. La disputa en torno a la tragedia |
| II. El proceso de la tragedia | IV. La ironía trágica |
| | V. La tragedia de la reflexión |

* Traducción de Gerard Vilar.

El siguiente texto intenta plantear y aclarar una afirmación, a saber: que hay tragedias en el presente o que la tragedia está presente entre nosotros, que el nuestro es un presente de tragedias. El primer y el más obvio de los sentidos de esta afirmación es de carácter polémico. La afirmación del carácter actual de la tragedia pretende rechazar la opinión de que «para nosotros», parafraseando la más famosa formulación de Hegel sobre el arte, la tragedia pudiera haberse convertido en «un pasado» o, como Schlegel supuso, para nosotros «ha quedado anticuada»¹. Tanto para Hegel como para Schlegel «para nosotros» significa: ‘para nosotros los modernos’. La opinión que rechaza la afirmación acerca de la actualidad de la tragedia es la de que la modernidad es una época que se sitúa después de la tragedia. La tesis que se plantea frente a la afirmación de la actualidad de la tragedia es doble: que la modernidad y la tragedia sólo se pueden entender correctamente cuando la modernidad se reconoce como presente de la tragedia y el presente de la tragedia se reconoce en la modernidad. 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.

I. Teoría de la modernidad y teoría de la tragedia

Un aspecto de la tesis de la actualidad de la tragedia apunta a que los conceptos de tragedia y de modernidad están sistemáticamente unidos entre sí. Aquí enlaza la tesis de que la actualidad de la tragedia se remonta a una tradición de dos siglos que en la pregunta acerca de la peculiaridad de la modernidad siempre había irrumpido la pregunta por la tragedia, una tradición que va desde Schelling y Hegel hasta Simmel, Weber y Freud, desde Lessing y Schiller hasta Benjamin, Gehlen y Foucault. Desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX no pudo tener lugar reflexión alguna acerca de las características de la modernidad en cuyo centro no se encuentra el tema, el *problema* de la tragedia. En los debates producidos bajo el signo de la posmodernidad en los debates sobre la teoría de la modernidad, esta tradición sigue presente y sólo es interrumpida por unas pocas excepciones. Esta ruptura sirve para la revisión. Y por cierto por una doble razón: porque los problemas del debate actual sobre la teoría de la modernidad sólo se entienden correctamente cuando se los lee como formas de retomar inconscientemente aquella tradición. Y, lo que es más importante todavía, porque la *cuestión* controvertida en estos debates, la cuestión de la modernidad, sólo se puede comprender adecuadamente como un modo explícito de retomar la pregunta por la tragedia.

Sobre todo esto es preciso realizar una breve observación previa acerca de la tradición que con ello se ha de retomar. En general se pueden distinguir en la reflexión histórico-filosófica sobre la modernidad dos fases plenas en las

1. G.W.F. HEGEL. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Theorie Werkausgabe, Frankfurt/Main, 1969, s., vol. 13, p. 25; F. SCHLEGEL, *Studienausgabe*. De E. Behler y H. Eichner (eds.), Paderborn, 1988, vol. 5, p. 189.

que la cuestión de la tragedia estuvo en el centro como un momento propiamente de inquietud: en la transición al siglo XIX, entre la Ilustración tardía y el idealismo, con repercusiones que alcanzan hasta Nietzsche, y en el primer tercio del siglo XX, entre la sociología y la teoría crítica en formación, con efectos posteriores hasta los años cincuenta. Si en la primera fase se puede hablar de un paradigma «romántico» de la reflexión sobre la tragedia, la segunda fase la denominaré «mítica».

En ambos paradigmas, tanto el romántico como el mítico, la relación de la modernidad con la tragedia tiene una significación central y una constitución negativa. En ambos paradigmas se realizan las determinaciones de la modernidad y de la tragedia de *una vez*, aunque a la *contra*: hay modernidad para ellos donde no hay tragedia. Pero por lo demás los paradigmas romántico y mítico son estrictamente distintos: en el paradigma romántico la tragedia es la figura del comienzo de la modernidad, en el mítico el de su fin. Así, en el modelo mítico, la tragedia —como afirman Weber y Schmitt, y como critican Rosenzweig y Benjamin— designa la situación de luchas inconciliables en las que la modernidad, en el desmoronamiento de sus esperanzas de redención inspiradas por el monoteísmo, tiene que disolverse en el concepto. Al final de la modernidad, según la famosa imagen de Max Weber, es de nuevo «como en el viejo mundo, todavía no desencantado con sus dioses y demonios»: «Los viejos dioses, encantados y por ello en forma de potencias impersonales, se levantan de sus tumbas, aspiran a dominar sobre nuestras vidas y comienzan de nuevo su lucha eterna»². En el paradigma mítico la tragedia encarna la formación a la que la modernidad retrocede. Por el contrario, en el primer modelo, en el romántico, la tragedia representa —según lo ven autores tan diferentes como Schlegel, Schelling y Hegel, e incluso Nietzsche (en su periodo medio)— el mundo del que proviene la modernidad a través de su superación. Aquí la modernidad es la formación tras la tragedia y no la tragedia, como en el paradigma mítico, tras la modernidad, sino premoderna: «Tres tipos de poesía dominantes», escribe Schlegel en unos apuntes: «1) *Tragedia* en los griegos. 2) *Sátira* en los romanos. 3) *Novela* en los modernos»³. Si el concepto de tragedia mítico formula una teoría del desmoronamiento de la modernidad, el concepto romántico formula el de su progreso más allá de la tragedia.

Mientras que el paradigma mítico sólo ha sobrevivido al optimismo sobre la modernización dominante desde los años sesenta en figuras más bien efímeras, el concepto romántico, sin que sea percibido como concepto *de tragedia* en general, se ha convertido en fundamento no declarado y, por tanto, tampoco examinado, de los debates actuales sobre la teoría de la modernidad. Que nuestra época, se llame aún modernidad o no, es la época tras la tragedia: ésta es la convicción compartida, tan implícita como incuestionada, por ambas partes en dichos debates. Por ello esos debates se nutren todavía en secreto de

2. M. WEBER. «Wissenschaft als Beruf», en *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen, 1988, p. 605.

3. F. SCHLEGEL. *Studienausgabe*, vol. 5, p. 187.

la reflexión sobre la modernidad inspirada por la teoría de la tragedia en su forma romántica. Eso se evidencia en primer lugar en el hecho de que en estos debates retornan las mismas dos formas básicas en las que el paradigma romántico había cuestionado la actualidad de la tragedia. Estas dos formas básicas son la teoría del sujeto y la teoría del juego. En su versión como teoría de la subjetividad, el paradigma romántico contempla la modernidad como la época de un sujeto devenido autónomo que en su autodeterminación racional disuelve todos los valores y contenidos meramente dados por la tradición. En su versión como teoría del juego, por el contrario, 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. De este modo, se muestra a un tiempo también *porque* el sujeto autónomo y el juego ilimitado son las dos formas básicas de la modernidad: porque tanto en las posiciones actuales de teoría de la modernidad como en el paradigma romántico son las figuras de la reflexión, formas del distanciamiento y el descentramiento reflexivo.

Más importante que en los debates contemporáneos retornen las figuras básicas románticas es, sin embargo, que en ellos se prosiga también irreflexivamente su oposición a la tragedia. Ello se muestra en las concepciones de sujeto y de juego en dos aspectos distintos, ambos fundamentales para el concepto de tragedia. En la concepción de sujeto se manifiesta la oposición a la tragedia en que cuestiona la insolubilidad de las colisiones ético-políticas, y en la concepción del juego en que cuestiona la exposición estética (o «representación») de tales colisiones. La teoría del sujeto autónomo fundamenta la tesis de que en la modernidad no pueden darse colisiones insolubles a partir de la razón, pues, en tanto que racional, el sujeto sigue un «principio [...] que permite introducir el acuerdo fundamental en las argumentaciones morales»⁴. La teoría del juego autónomo fundamenta la tesis de que en la modernidad ya no pueden producirse exposiciones estéticas de tales colisiones insolubles a partir de la abolición de sus límites (*Entgrenzung*), en tanto que sin ellos el juego estético ya no es la «representación del destino», sino el «destino de la representación»⁵. Las concepciones del sujeto y del juego remiten respectivamente a cada uno de los dos aspectos que circunscriben conjuntamente el concepto de tragedia. El primer elemento de la tragedia es al que el concepto de razón de Habermas le niega su actualidad en la modernidad: la insolubilidad de los conflictos ético-políticos. El segundo elemento de la tragedia es al que el concepto de juego de Derrida le niega su actualidad en la modernidad: la exposición estética de dichos conflictos. *Tragedia* significa —y esta es su definición mínima, derivada de su doble cuestionamiento— ‘la exposición estética de conflictos ético-políticos insolubles’.

4. J. HABERMAS. *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*. Frankfurt, 1983, p. 66.

5. J. DERRIDA. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt, 1972, p. 379. Sobre la exclusión de la tragedia por parte de Derrida, véase la ingeniosa lectura de S. CAVELL. «What did Derrida want from Austin?», en sus *Philosophical Passages*. Oxford, 1994.

En el debate contemporáneo el paradigma romántico sigue presente en dos aspectos distintos: en la caracterización de la modernidad mediante su reflexividad, que se despliega en las dos formas básicas del sujeto y del juego; y en la caracterización de la modernidad por la superación de los dos aspectos básicos de la tragedia, esto es, los conflictos insolubles y su exposición (o representación). En esto las posiciones de la teoría actual de la modernidad son también secretamente posiciones sobre la teoría de la tragedia; también ellas afirman todavía el carácter pasado de la tragedia en la modernidad. Pero puesto que son posiciones sobre la teoría de la tragedia sólo *secretamente* —no explícitas como en las concepciones románticas—, su afirmación teórica central acerca de la teoría de la modernidad debe permanecer oculta. Dicha afirmación central la he formulado hasta ahora como la conexión de dos afirmaciones según la cual la modernidad es logro de la reflexividad y superación de la tragedia. Pero esta afirmación encierra una tesis más fuerte. Pues el «y» de esta doble afirmación —logro de la reflexividad y superación de la tragedia— tiene que leerse como un doble «mediante», de modo que la modernidad es logro de la reflexividad *mediante* la superación de la tragedia y superación de la tragedia *mediante* el logro de la reflexividad. Tragedia y modernidad deben, así, excluirse, porque tragedia y reflexividad se excluyen: porque para un sujeto verdaderamente autorreflexivo, esto es, autónomo, no puede haber conflictos insolubles y para un juego verdaderamente autorreflexivo, es decir, sin límites, no pueden producirse exposiciones de tales conflictos.

Ahora bien, es esta afirmación central —la *contraposición* entre tragedia y reflexividad— la que debe permanecer sin fundamentar en las concepciones de la teoría de la modernidad, al tratarse de una tesis sobre la tragedia que no ha pasado por la reflexión. Pues sólo se deja fundamentar mediante una teoría de la tragedia. Éste es el camino que el paradigma romántico había emprendido: intentó fundamentar la oposición entre tragedia y reflexividad mediante la introducción de ésta última en la tragedia. Que la tragedia es superada por la reflexividad se anuncia según la convicción romántica *en* la tragedia misma. Pues según la convicción romántica la tragedia consiste en el proceso de su autosuperación. La muerte de la tragedia, a partir de la que nace la modernidad, es —así reformulará el Nietzsche temprano el núcleo de la concepción romántica con inversos augurios— una muerte por propia mano: «murió por suicidio»⁶. Ciertamente, la tragedia comete suicidio mediante la autorreflexión: la autorreflexión de sus héroes, mediante la que se convierten en sujetos, y la autorreflexión de su exposición por la que se convierte en juego. Que la tragedia se disuelve a través de la reflexión —como presuponen las posiciones contemporáneas de la teoría de la modernidad sin poder fundamentarlo—, debe mostrarse según la perspectiva romántica en la tragedia misma. Pero si en la tragedia ello no se muestra, ocurre que tampoco se puede mostrar. Éste es

6. F. NIETZSCHE. *Die Geburt der Tragödie*. Kritische Studienausgabe, Berlín, Munich, 1988, vol. 1, p. 75.

el sentido en el que la teoría romántica de la tragedia sigue siendo el fundamento a la vez secreto e irrenunciable de todo cuestionamiento en la teoría de la modernidad acerca de la actualidad de la tragedia.

Contra esta afirmación acerca del carácter pasado de la tragedia, quiero defender en lo que sigue la tesis de su actualidad. Tras las observaciones introductorias sobre la conexión entre tragedia y teoría de la modernidad se puede indicar con mayor precisión lo que esto significa y cómo se puede avanzar. Defender la tesis de la actualidad de la tragedia significa rechazar la contraposición en la que coinciden las posiciones centrales de los debates contemporáneos en torno a la teoría de la modernidad: la contraposición entre tragedia y reflexión. Intentaré disolver esta oposición desde el lado de la tragedia. Esto significa que en la defensa de la actualidad de la tragedia procederé contradiciendo el argumento central con el que el modelo romántico de tragedia intentó fundamentar la contraposición de tragedia y reflexión: la tesis de la autosuperación reflexiva de la tragedia. Para ello procederé en tres pasos: en primer lugar, voy a recapitular de nuevo cómo el paradigma romántico llegó a su interpretación de la tragedia como proceso de su autosuperación (II). Posteriormente quiero mostrar que los *textos* del paradigma romántico ya contienen las ideas que su argumento central pone en cuestión. Aquí voy a referirme en igual medida a dos autores entre los cuales a menudo —según la clásica formulación de Löwith— sólo se ha visto una «ruptura revolucionaria»: Hegel, ante todo su *Fenomenología del espíritu*, y Nietzsche, con su «segundo» libro sobre la tragedia, *La gaya ciencia*, pues ambos autores cuestionan el concepto romántico de tragedia que de distinto modo representan: Nietzsche con su tesis acerca del inevitable retorno de las luchas trágicas (III), y Hegel con su descripción de la figura de la ironía trágica (IV). Para concluir plantearé a partir de esta nueva concepción de la tragedia algunas consecuencias para la comprensión de la reflexividad moderna (V).

II. El proceso de la tragedia

El paradigma romántico comienza su determinación de la tragedia con un primer paso básico al que ya se ha aludido indirectamente en las observaciones introductorias. En ellas se ha mostrado que el concepto de tragedia opera en dos planos o tiene un doble registro: uno relacionado con la teoría del conflicto y otro, con la teoría de la representación. Del modo más general ambas dimensiones se dejan designar con las expresiones con las que Kierkegaard reformuló la doble definición romántica de la tragedia como «ético» y «estético». La tragedia no es un elemento en estas dos esferas kierkegaardianas, sino que pertenece al plano en el que se solapan. Si seguimos empleando una terminología kierkegaardiana, entonces podremos decir que la tragedia es un fenómeno ético por la experiencia de lo trágico y un fenómeno estético por la del juego. Aquí «lo trágico» designa la insolubilidad éticamente experimentada de los conflictos y «juego», la realización estética de un libre proyectar y disolver de nuevo el sentido. La tragedia es ambas cosas: lugar de experiencia trágica y lugar de con-

sumación de juegos. Más aún: la tragedia es el lugar de las tensas relaciones entre la experiencia trágica y la realización de juegos.

El segundo paso de su determinación romántica es decisivo para la cuestión acerca de la actualidad de la tragedia. Tras esta segunda determinación, las dos dimensiones de la tragedia, la ética y la estética, no se encuentran en una relación externa de diferencia u oposición, sino en la de un proceso. Ello se desprende ya de la determinación romántica de la dimensión estética del juego, pues en tanto que juego la dimensión estética de la tragedia implica una disolución de su dimensión ética de lo trágico. La experiencia estética del juego en la tragedia no se halla junto a la experiencia ética de lo trágico, pues desde la perspectiva de la experiencia estética no existe la experiencia ética de lo trágico. La experiencia estética del juego disuelve toda experiencia ética, incluyendo aquélla que lo trágico tiene como presupuesto, a saber: la seriedad de las exigencias éticas (y las obligaciones correspondientes).

Dicha disolución de las exigencias y obligaciones éticas acontece, sin embargo, no como cuestionamiento de las mismas. (Esto es, se trata de una disolución «estética» sólo en tanto en cuanto no se trata de un cuestionamiento de la validez de exigencias u obligaciones.) Porque cuestionar exigencias u obligaciones éticas significa afirmar *otras* exigencias éticas u obligaciones y en esa medida constituye precisamente lo que la esfera ética configura como trágico (o que sirve de base a su carácter trágico). La disolución estética de las obligaciones éticas, por el contrario, no las niega sino que se las salta o pasa por alto, pues la disolución estética de las obligaciones éticas es únicamente consecuencia de ser consideradas de otro modo, a la vez desde fuera o desde arriba, es decir, como partidas de un juego. De ahí que pueda decirse también que la lógica del juego estético consiste en el fracaso o en la negación de exigencias y obligaciones éticas, en la medida que no se olvide que el fracaso trágico y estético de las obligaciones éticas se contraponen estrictamente en su lógica. (Porque la «negatividad» del fracaso estético significa 'cuestionamiento', la del fracaso estético significa 'omisión' o 'pasar por alto'.) El fracaso estético es un fracaso del fracaso trágico y la negatividad estética, una negación de la negatividad trágica.

Lo trágico y el juego no son, pues, meras dimensiones distintas de la tragedia, porque la tragedia como juego estético es una disolución de lo trágico. El paradigma romántico de la tragedia lo ha traducido en la fórmula de la disolución, más exactamente: la *autodisolución* de la tragedia en la comedia. *En tanto que* juego estético, o, a través de su juego estético, la tragedia se convierte en comedia —si se entiende por «comedia» aquel modo particular de exposición en el que se ejecuta sin oposición y, por tanto, enteramente, el verdadero carácter de juego de toda exposición estética. La tragedia no consiste meramente en la tensión entre lo trágico experimentado éticamente y el juego experimentado estéticamente; la tragedia consiste en el proceso que lleva de lo trágico éticamente experimentado al juego estéticamente experimentado. La tragedia *consiste* en disolverse —como exposición de lo trágico— en el juego estético de la comedia. Éste es el centro de toda teoría romántica de la tragedia: que la

tragedia prepara su propio hundimiento. Pero la teoría romántica es incapaz de ver —como Nabokov cuando examina el drama de la primera mitad del siglo— la «tragedia de la tragedia»⁷, sino su comedia. El hundimiento de la tragedia por culpa de ella misma es el tránsito a la comedia causado por ella misma.

Si se ha seguido la teoría romántica de la tragedia hasta este punto, hasta la comprensión de la constitución procesual de la tragedia, no hay entonces más que un pequeño paso hasta la negación de su presencia en la modernidad. Este paso consiste en interpretar el proceso de la tragedia teleológicamente. Los dos autores a partir de los que aquí quiero aclarar el paradigma romántico, Hegel y Nietzsche, lo dieron aunque de diferente modo, pues tanto Hegel como Nietzsche comprendieron el proceso de la tragedia como un proceso experiencial, incluso como un proceso de aprendizaje, esto es, como un proceso en el que ganamos una nueva posición o perspectiva y cuyo núcleo, según coinciden también Hegel y Nietzsche, forma la superación de lo trágico, la superación de una perspectiva ética para la que todavía existen conflictos éticos insolubles. Hegel y Nietzsche tienen posiciones distintas únicamente acerca de cómo y dónde se produce dicha superación de lo trágico.

Así, Nietzsche lee la disolución de lo trágico (experimentado éticamente) en el juego (experimentado estéticamente) como superación definitiva de la perspectiva ética en una que es sólo estética. El proceso de la tragedia nos lleva a una situación en la que ya no existe la experiencia ética y con ello tampoco la tragedia de las colisiones insolubles. Pero si ya no las hay, tampoco hay —es decir, se *necesitan*— tragedias. La tragedia se hace superflua por su éxito, por el establecimiento de una perspectiva estética que es posética y, por consiguiente, también postrágica: con la tragedia desaparece lo trágico en el puro juego estético de la comedia. Al final del proceso de la tragedia hace su aparición lo que Nietzsche describe en la primera sección de *La gaya ciencia*: «la tragedia corta finalmente siempre volvió a transformarse en la comedia eterna de la existencia, y las “oleadas de incontables risas” —por hablar con Esquilo— han que terminar barriendo incluso al más grande de estos trágicos»⁸.

También Hegel entiende que la tragedia supera lo trágico mediante su auto-disolución en la comedia, sólo que lo fundamenta de otro modo: Hegel ve en la tragedia no un proceso que lleva con éxito de la perspectiva ética a la perspectiva estética y con ello priva a la experiencia de lo trágico de su basamento. Según Hegel, mediante el proceso de la tragedia se realiza más bien una transformación en la dimensión ética misma. Una transformación que conduce *fuera* de una experiencia trágica constituida éticamente, al juego *a través* de la disolución estética y *hacia* una experiencia ética postrágica. Para Hegel la experiencia estética del juego no es un punto final, sino un «punto de tránsito» dialéctico en la superación de lo trágico. Así lo describe en la *Fenomenología del espíritu*, en las

7. V. NABOKOV. «The Tragedy of Tragedy», en *The Man From the U.S.S.R. and Other Plays*. D. Nabokov (ed.), San Diego, 1985.

8. F. NIETZSCHE. *Die Fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe, vol. 5, n. 1 (sigla: GC).

últimas páginas de su capítulo sobre «la religión del arte», en la transición a la «religión revelada» (que en sus promesas de redención ilimitada pura y simplemente ya no conoce las colisiones trágicas): la tragedia se disuelve en «autoconciencia» para la que, en su «placer y su entrega al placer», ya no se representan las «ideas de lo bello y lo bueno» como obligaciones éticas en conflicto trágico, sino como «espectáculo cómico» y «con ello convirtiéndose en juguetes de la opinión y de la arbitrariedad de la individualidad contingente»⁹.

Es fácil reconocer que Hegel y Nietzsche proporcionan, de este modo, el modelo de fundamentación de teoría de la tragedia para las dos posiciones en la teoría de la modernidad mencionadas al principio: Hegel lee la autodisolución de la tragedia en la comedia como formación de una autoconciencia posttrágica y racional, y con ello fundamenta la tesis de la superación moderna de la tragedia en el sujeto autónomo. Nietzsche lee la autodisolución de la tragedia en la comedia como logro de una perspectiva exclusivamente estética y fundamenta con ello la tesis de la moderna superación de la tragedia en la autonomía del juego. Así, determinan el resultado de la tragedia de modo tan distinto, incluso opuesto, como coincidente en que tiene un resultado, a saber: que el proceso de la tragedia se puede interpretar teleológicamente. Tanto Hegel como Nietzsche determinan el proceso de la tragedia de tal modo que ésta aparece como el lugar de la *superación* de lo trágico en un juego estético o en una autoconciencia ética más allá de lo trágico. En ambos casos la tragedia es una superación de lo trágico. Sin lo trágico, empero, no hay tragedia. De ahí que, según la lectura teleológica, el *sentido* de la exposición de lo trágico en la tragedia reside no sólo en situar sobre lo trágico, sino también en llevar más allá de la tragedia; según la lectura teleológica la tragedia no es más que su autosuperación. En el marco de esta lectura queda sólo abierta y por ello en discusión la cuestión de si esta autosuperación ya ha ocurrido o debe aún tener lugar¹⁰. En ambos casos, sin embargo, la actualidad histórica de la tragedia aparece como esencialmente transitoria. Éste es, de nuevo, el efecto sobre la teoría de la modernidad de la interpretación teleológica de la tragedia: puesto que, según esta interpretación, la tragedia consiste en su descomposición, la tragedia se convierte para nosotros en «un pasado». La tragedia misma nos ha situado en una modernidad tras la tragedia.

III. La disputa en torno a la tragedia

Con su interpretación teleológica del proceso de la tragedia, la concepción romántica fundamenta la tesis de la teoría de la modernidad acerca del carac-

9. G.W.F. HEGEL. *Phänomenologie des Geistes*. Theorie Werkausgabe, vol. 3, p. 543 s. (sigla: PhG).

10. En la segunda lectura la tragedia se convierte en una característica estructural del «mal» presente y su superación en un proyecto utópico. Así lo ha visto Heiner Müller en sus manifestaciones programáticas, aunque también con su praxis teatral lo ha desmentido con tanto éxito como convincentemente. Véase C. MENKE. «Tragödie und Spiel». *Akzente*, 3 (1996).

ter pasado de la tragedia. Al mismo tiempo, sin embargo, resulta problemática según los propios baremos de la concepción romántica, pues está en contradicción con el primer paso de su determinación más básico. Según este primer paso, la tragedia consiste en la tensión entre la experiencia ética de conflictos trágicamente insolubles y la realización estética en el juego del establecimiento y la disolución de sentido. La lectura teleológica del proceso de la tragedia es incompatible con esta determinación, ya que en ambas variantes, la nietzscheana y la hegeliana, emprende una interpretación de la relación entre lo ético y lo estético que contradice su diferencia y tensión básicas.

En la primera variante de la interpretación teleológica —la idea nietzscheana de la superación de lo trágico en el juego estético— ello se evidencia en que tiene que interpretar el cambio de la perspectiva ética a la estética como una sustitución definitiva. Según esto, en el proceso de la tragedia no debe permanecer la perspectiva ética, sino que debe quedarse atrás y hundirse en el olvido. Esto sólo puede ser, sin embargo, o bien un efecto (causal) contingente de la tragedia (que puede darse o no darse), o bien debe apoyarse en la afirmación de la *superioridad* de principio de la perspectiva estética frente a la perspectiva ética. Pero semejante afirmación sería de nuevo o bien circular (si fundamentara estéticamente la superioridad de lo estético) o bien autocontradictoria (si fundamentara éticamente la superioridad de lo estético).

Las cosas no van mucho mejor con la segunda variante de la interpretación teleológica. Ésta describe el proceso de la tragedia —como Hegel en la *Fenomenología del espíritu*— como superación de lo trágico en una «autoconciencia» ética. Esta superación «ética» debe realizarse según Hegel en el tránsito por lo estético en el juego de la comedia. Ello presupone que el juego estéticamente experimentado se puede referir a una posición ética postrágica. Pero esto se puede entender de nuevo como un efecto (causal) contingente de la tragedia (que puede darse o no), o bien la experiencia estética del juego debe interpretarse como expresión, como el *símbolo* de una posición ética postrágica. Leer lo estético como símbolo de una eticidad postrágica, sin embargo, contradice su concepción como juego. Pues el juego es establecimiento y disolución de todo sentido, y en tanto que símbolo de una autoconciencia ética postrágica, por el contrario, tendría un sentido, y además preciso. Ambas variantes de la lectura teleológica del proceso de la tragedia descansan, por tanto, en supuestos problemáticos acerca de la relación de lo ético con lo estético: la primera al afirmar la superioridad de lo estético sobre lo ético (que no se puede demostrar sin caer en la circularidad); la segunda al asentar lo estético en una relación simbólica con lo ético (que destruye la lógica propia de lo estético como juego).

Todo ello habla a favor del abandono de la interpretación teleológica del proceso de la tragedia: la tragedia *no* es la superación de lo trágico. Pero ello no significa abandonar de nuevo la determinación procesual de la tragedia como tal: la tragedia *es* la disolución de la experiencia ética de lo trágico en el juego estético de la comedia. Sólo que disolución y superación no son lo mismo. Vale decir, no son lo mismo si se entiende correctamente la disolución de lo

trágico en el juego que se produce en el proceso de la tragedia. Dicha disolución se entiende erróneamente cuando, como en la interpretación teleológica, se comprende como totalizante, esto es, como superación sin resto de una perspectiva por otra. Por consiguiente, la disolución de lo trágico en el juego, sin embargo, sólo se puede entender de modo no teleológico o bien como superación, puesto que ella misma es relativa, es decir, relativa a una perspectiva. La disolución de lo trágico en el juego y con ello de la tragedia en la comedia sólo tiene lugar en la perspectiva del juego; lo trágico se disuelve sólo para y en la perspectiva estética. Pero el proceso que constituye la tragedia en su conjunto no puede ser reducido a esto, a este proceso (de disolución) en la perspectiva del juego. Por tanto, el entero tampoco está orientado teleológicamente. Lo propio de la procesualidad de la tragedia es más bien el perpetuo *retorno* de nuevo, por el necesario éxito, desde el juego estético a la experiencia ética de lo trágico. Cuando Thomas Bernhard escribe que se puede «pasar de un instante a otro de la tragedia (en la que uno está) a la comedia (en la que uno está), y al revés siempre se puede ir de la comedia (en la que uno está) a la tragedia (en la que uno está)»¹¹, no determina este movimiento de la «tragedia» a la «comedia» y a la inversa como una ley de movimiento interno de la tragedia misma, como la definición de su proceso en conjunto. La procesualidad en la que consiste la tragedia no es de un solo sentido, sino de sentidos contrapuestos: va en ambos sentidos.

En el libro quinto de *La gaya ciencia* añadido a la segunda edición el propio Nietzsche sacó esta consecuencia de las incoherencias de la interpretación teleológica. Por de pronto, Nietzsche trata ahí de las aporías en las que se ha enredado el proyecto de una «gaya ciencia» en su ensayo tardío de realizar la investigación genealógica de las malformaciones occidentales. Pues en tanto que genealogista científico, el espíritu libre se ve obligado a colgar su «gorra de pícaro (*Schelmekappe*)» para poder encontrar la gaya ciencia en el polvo del archivo. Peor aún: en la búsqueda de los hechos de la historia el espíritu libre pierde su alegría y se convierte en «piadoso»: en creyente en la verdad¹². Este retorno de la fe y la piedad, sin embargo, se refiere también a la interpretación de la tragedia, puesto que su proceso de autosuperación en el juego y las risas de la tragedia era el que debe conducir según la interpretación teleológica nietzscheana a la gaya ciencia.

Al igual que para el Kierkegaard de *Temor y temblor*, también para Nietzsche el punto de partida de su interpretación de la tragedia es la conexión constitutiva de lo trágico y la ética, de los conflictos trágicos y las obligaciones éticas.

11. Thomas BERNHARD. *Watten*. Frankfurt, 1978, p. 87. Tomo esta cita de B. THEISEN. «Comitragedies. Thomas Bernhard's Marionette Theatre», en *Modern Language Notes*, 111 (1996), p. 533 s. Theisen realiza una impresionante reformulación de la concepción romántica de la tragedia con medios de la teoría luhmaniana de la observación. Sin embargo, la cuestión decisiva permanece sin aclarar: la relación de la interpretación teleológica del proceso de la tragedia y con ello la cuestión de la actualidad de la tragedia en la modernidad.

12. FW, n. 344.

Que nuestro presente sigue siendo «mientras tanto, la época de la tragedia», que todavía es «la época de las morales y las religiones», «de las luchas en torno a valoraciones éticas», de «los remordimientos de conciencia y de las guerras de religión» (*FW*, 1). Esta conexión entre lo trágico y la ética está en la base del análisis nietzscheano de las «valoraciones éticas» como actos de «fe». Según este análisis, *crear* en valores significa engañarse acerca de lo que es aquello que los ha puesto o los ha creado y con ello convertido al principio en valores. En este olvido del carácter de puestos que tienen los valores, éstos aparecen como absolutos. El fundamento para este autoengaño es la debilidad: el «instinto de debilidad» que se manifiesta como «exigencia de certeza», como «necesidad de fe, de sostén, de espinazo, de apoyo» (*FW*, 347). Al tiempo esta figura absoluta, cierta y creída, que por debilidad se atribuye a los valores, es la que está entrelazada con conflictos trágicos e insolubles. A la inversa, sus conflictos trágicos se disuelven cuando —y sólo cuando— la fe, por debilidad, en «ciertos» valores, se disuelve en exigencias y obligaciones éticas válidas. Eso se logra cuando aprendemos a considerarnos como «fenómeno estético». Con ayuda del arte es más fácil. Con él podemos (y deberíamos estarle «agradecidos» por ello) «vernós desde arriba y más allá, desde una lejanía artística, llorar *sobre* nosotros mismos y reírnos *de* nosotros mismos»: «necesitamos todo arte insolente, transitorio, danzarín, burlón, infantil y feliz para que no se pueda perder aquella *libertad sobre las cosas* que nuestro ideal exige de nosotros» (*FW*, 107). Ésta es «una libertad de la voluntad [...] por la que un espíritu despidе a toda fe, todo deseo de certeza» (*FW*, 347); la libertad del juego del distanciamiento y la fluidificación de todos los valores, las obligaciones y las exigencias considerados ciertos por debilidad, esto es, la «parodia», como también dice Nietzsche aquí, en la que sus conflictos trágicos se disuelven.

Este abandono estético del mundo ético de las obligaciones éticas también lo ha descrito Nietzsche en el primer libro de *La gaya ciencia* como el proceso de una curación que tiene lugar mediante la tragedia en la medida que ésta es más que mera exposición de lo trágico, en la medida que es *arte* y, por tanto, es su propia parodia o comedia. Ahí está, de nuevo, la interpretación teleológica del proceso de la tragedia. Ahora bien, en el libro quinto Nietzsche ve esta curación estética de la enfermedad trágica permanentemente amenazada por el peligro de una «recaída» ética (*FW*, 107). La (auto-) superación de la tragedia es inestable: siempre caemos de nuevo en la creencia en obligaciones éticas y con ello recaemos en el conflicto y el fracaso trágicos. Ésta es la visión que Nietzsche, por boca del «amigo del hombre precavido», contrapone a la proclamación de un estado de salud definitivamente alcanzado. La «gran salud» de una libertad estética más allá de lo trágico es más bien «una salud que uno no sólo no posee, sino que también adquiere y ha de adquirir constantemente, ya que siempre la abandona de nuevo, ¡siempre tiene que abandonarla!» (*FW*, 382). No hay ninguna curación estética que nos sea interrumpida y desplazada «constantemente» por recaídas éticas; no hay juego sin retorno de los conflictos trágicos. Esto modifica la estructura entera de la interpretación nietzscheana de la modernidad a partir de su teoría de la tragedia. Ahora puede afirmarse que

«nuestra época» *ya* no es la «breve» época de lo trágico, la «época de las morales» y de las «guerras de religión». Pero también y en igual medida puede afirmarse que *todavía* no es la época «eterna» de la comedia en la que las tragedias se han disuelto en sus risas, ese tiempo intermedio con su «nueva ley del flujo y el reflujo» (*FW*, 1), del ir y venir de la libertad estética del juego, de la superación y el retorno de la fe en las valoraciones éticas y sus conflictos trágicos insolubles.

Con esta tesis de la recaída, Nietzsche corrige la interpretación teleológica del proceso de la tragedia, y con ello también su *propia* afirmación de la superación de la seriedad ético-trágica en el juego. Pues por medio de la tesis de la recaída la tragedia se revela como el lugar de dos movimientos cruzados y contradictorios: de la experiencia ético-trágica *hacia* el juego estético, y viceversa. Este contrasentido significa que el proceso en el cual consiste la tragedia no es un proceso de superación, sino de conflicto. La procesualidad de la tragedia no es teleológica sino agonal. Pero lo que define lo trágico no es el conflicto entre diferentes obligaciones o exigencias éticas, sino el conflicto entre la tragedia y su otro, el juego estético de la comedia. La tragedia no brota del conflicto trágico entre diferentes posiciones éticas; en la tragedia, como sostuvo Heidegger, «no se muestra ni se representa nada, sino que en ella se lucha la batalla de los nuevos contra los antiguos dioses»¹³. La tragedia *es* escenificación y, por tanto, nunca es mera ejecución del conflicto trágico. Que sea escenificación del conflicto trágico, sin embargo, no significa que sea su superación. La tragedia más bien lleva un conflicto de segundo grado: un conflicto *con* el conflicto trágico. Este conflicto con el conflicto trágico en el que consiste la tragedia (*ya*) no es él mismo trágico. Pero (*todavía*) no es tampoco juego, ni es cómico. El conflicto (con el conflicto trágico) en el que consiste la tragedia está más allá de lo trágico y del juego. Dicho con mayor precisión, en él se realiza la relación de sentidos contrarios de lo trágico con el juego. Con ello la tragedia «misma» —en su conflicto— no es ni estética ni ética; el conflicto de la tragedia no pertenece ni a la experiencia ética ni a la estética. La tragedia es más bien el conflicto *entre* experiencia ética y experiencia estética.

IV. La ironía trágica

Con el modelo de conflicto de la tragedia al que Nietzsche llega en el libro quinto de *La gaya ciencia*, se priva de base teórica al cuestionamiento que la teoría de la modernidad realiza de la actualidad de la tragedia. La tragedia no es —como entendió la concepción romántica con su interpretación teleológica— el proceso de su autosuperación en la comedia, sino el proceso entre la tragedia y la comedia. La tragedia se restablece continuamente mediante su recaída

13. M. HEIDEGGER. «Der Ursprung des Kunstwerks», en *Holzwege*, Frankfurt, 1950, p. 32. Sobre esto véase la crítica de P. LACOUÉ-LABARTHE. *Métaphrasis: Le théâtre de Hölderlin*. París, 1998.

desde la comedia. La muerte de la tragedia no tiene fin y, por ello, ésta no será jamás un pasado.

Para valorar correctamente las consecuencias que el modelo agonal de tragedia tiene para la teoría de la modernidad, el conflicto entre lo trágico ético y el juego estético constitutivo de la tragedia tiene que describirse con mayor precisión, pues dicho conflicto puede concebirse no sólo como su oposición. También tiene una fuerza reveladora. La relación desplegada en la tragedia entre la experiencia estética y la experiencia ética resulta ser, en tanto que agonal, recíprocamente transformadora, incluso productiva. La experiencia ética *deviene* trágica en la medida que asume el conflicto con la experiencia estética, igual que ésta deviene por ello experiencia de juego, cómica. La tragedia consiste en desplegar el conflicto entre experiencia estética y experiencia ética, de modo tal que se transformen por ese conflicto en las experiencias del juego y lo trágico.

En lo que sigue voy a considerar esta fuerza reveladora del conflicto constitutivo de la tragedia principalmente en una dirección, a saber: la dirección en la que la experiencia estética del juego, en lugar de superar la experiencia ética de lo trágico, produce en el conflicto lo contrario de ella. Podemos ver cómo ello se produce en el otro texto con el que he aclarado el concepto romántico de tragedia: la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. La figura que Hegel utiliza para ello es la de la ironía trágica. Ésta representa la clave de una relación adecuada de las relaciones entre lo trágico (éticamente experimentado) y el juego (estéticamente experimentado), y con ello la clave de una concepción adecuada del concepto de tragedia. La ironía trágica debe aclarar cómo la tragedia puede satisfacer la exigencia de «que lo trágico supremo tiene que producirse mediante una clase especial de broma» (E.T.A. Hoffmann)¹⁴. Ésta «clase especial de broma» que produce «lo trágico supremo» es la ironía trágica.

Para comprender cómo ello se produce es necesario realizar, en primer lugar, una determinación más exacta de lo estético de la que he venido empleando hasta ahora en el concepto inespecífico de juego. Dicha determinación puede conseguirse si intentamos captar el carácter de autorreflexión propio del juego estético. En la *Fenomenología del espíritu* Hegel ha descrito esta autorreflexión de lo estético como la autorreflexión del «hablar», en estrecha conexión con formulaciones de Fichte, Schiller y Schlegel¹⁵. Todo arte es para Hegel «lenguaje» y en esa medida se encuentra divorciado del «verdadero hacer»; esto vale para las dos formas fundamentales consideradas por Hegel, el *epos* y la tragedia.

14. Citado según K.S. GUTHKE. *Die moderne Tragikomödie*. Gotinga, 1960. El trabajo de Guthke ofrece una magnífica visión del conjunto de los intentos de comprender la relación específicamente moderna entre tragedia y comedia, sin embargo fracasa ya por razones de método, pues entiende la cuestión como una cuestión de «concepción del mundo» en lugar de una cuestión de modo de exposición, esto es, como ideológica en lugar de retórica.
15. Para lo que sigue, véase PhG, p. 531 s. Para una exposición más exhaustiva, C. MENKE. *Tragödie im Sittlichen*. Frankfurt, 1996, p. 53 s.

Al tiempo, sin embargo, la tragedia es el «lenguaje superior» frente al *epos* porque no es «el órgano que desaparece en su contenido», sino que puede aparecer propiamente como su acto de «hablar». El lenguaje del *epos* es representacionalista. Está determinado por *aquello* que dice. El lenguaje de la tragedia, por el contrario, es el lenguaje «superior», porque es autorreflexivo. En él aparece lo dicho como producido por el hablar; el hablar de la tragedia no representa los contenidos o posiciones, sino que los hace. El lenguaje de la tragedia es autorreflexivo porque es él mismo actividad consciente de su hablar, es decir, la «*actividad con la que el espíritu se produce como objeto*».

Esto señala la determinación hegeliana del arte, pero todavía no su determinación del arte de la tragedia. La tragedia es más bien un modo *específico* del aparecer reflexivo del ser hecho propiamente de sus contenidos y posiciones que Hegel, indirectamente y sin utilizar esta expresión, ha dibujado en el capítulo de la *Fenomenología* sobre la eticidad en la figura de la ironía trágica. El texto de referencia es aquí, naturalmente, el *Edipo rey* de Sófocles¹⁶. Ahí aparece el hablar y el actuar del héroe de tal modo que «en ellos lo consciente va unido a un inconsciente, lo propio a algo extraño, como esencia escindida cuyo otro lado la conciencia experimenta como suya, pero como potencia herida por ella y convertida en enemiga» (*PhG*, 348). En la tragedia experimentamos el actuar y el hablar de los héroes trágicos de manera tal que «mantiene oculto en sí el otro lado, el lado extraño al saber [del que habla y actúa]» (*PhG*, 347). Y esto significa: lo experimentamos de modo que el hablar y el actuar, tiene frente a él otro con el que está en conflicto en el que ya se contiene. Más aún: que el actuar y hablar tiene frente a él otro con el que está en conflicto es puesto a partir y por él mismo; que sea uno o el propio hablar y actuar el que produce el otro o extraño que le contradice es algo puesto desde sí mismo y contrapuesto a sí. Esto es trágico —pues se estrella contra el otro que pone por sí el hablar—, y es irónico —pues se estrella así sólo contra sí mismo.

La ironía trágica está, así, caracterizada como una figura de la reflexión, una reflexión, por cierto, que tiene tanto un mecanismo estético como un efecto ético. El efecto ético de dicha reflexión consiste en una modificación de nuestra visión de los conflictos éticos. En la acción común se nos aparecen las dos posiciones de un conflicto ético o político sólo como confrontados uno a otro exteriormente. «Para el actuar», escribe Hegel, «sólo aparece a la luz del día uno de los lados de la decisión en general» (*PhG*, 347), esto es, aquel lado que constituye el contenido revelado de la decisión que se opone a otro lado. En este plano las posiciones en conflicto son lo que *dicen* una de otra, y este decir de una contra otra se rige por la ley simple de la lógica: contradiciéndose mutuamente se excluyen mutuamente. Así aparecen ambos lados del conflicto recíprocamente sólo como lo «negativo», lo «otro», lo «extraño».

16. Acerca de la ironía en *Edipo rey*, véase el análisis clásico de J-P. VERNANT en el volumen editado junto a P. VIDAL-NAQUET. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París, 1973, así como su continuación en H.-T. LEHMANN. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, 1991.

Esta comprensión simple o «lógica» de los conflictos prácticos es la que se altera fundamentalmente mediante la figura de la ironía trágica, pues inscribe el conflicto en una posición con las demás posiciones. De ahí que la figura de la ironía trágica repose sobre el mecanismo de la reflexión estética. La reflexión estética, como habíamos visto, consiste en el retroceso de lo dicho —lo sostenido o las posiciones— a la actividad de su decir. Aquí se revela *cómo* las posiciones se «hacen» hablando. Por tanto, eso quiere decir también que experimentar la ironía trágica de una posición en la tragedia es experimentar cómo se ha hecho, esto es, de modo que esta posición sólo se puede hacer, sólo se puede afirmar, si al tiempo hace o afirma aquello que contradice. Y este poner a la vez su opuesto no es exterior a dicha posición, sino que su afirmarse sólo puede lograrlo si produce el contrapoder por el que fracasa. En la medida que lo revela, la figura de la ironía trágica concede al conflicto con la posición contraria otro lugar que la exterioridad de una exclusión lógica entre contenidos manifiestos. En la figura de la ironía trágica se evidencia que una posición del conflicto está ya inscrita en la otra por el modo de su generación; su conflicto con las otras es lo que la produce y la constituye. La figura de la ironía trágica interioriza el conflicto de posiciones evidenciándolo, así, como trágico, es decir, como un conflicto que no podría disolver porque ello significaría disolverse a sí misma.

Así, pues, en esta interiorización, la tragedia de conflictos que se revela mediante la figura de la ironía trágica ya no es la tradicional en la que, por ejemplo, Roland Barthes está pensando cuando en su interpretación de Racine escribe que «los dioses mismos son la determinación de lo trágico»¹⁷. En este sentido tradicional, los conflictos humanos se convierten en trágicos cuando en ellos actúa más que lo humano: cuando las fuerzas divinas sitúan a ambos lados en un «equilibrio de contrapesos» (Hölderlin) que los humanos no podemos eliminar porque en ambos lados se da un peso, un peso divino, que sobrepasa completamente nuestras fuerzas meramente humanas. La figura de la ironía trágica libera al concepto de lo trágico de este presupuesto y le da un nuevo sentido totalmente inmanente, esto es, muestra que los conflictos no son insolubles porque las posiciones estén determinadas por una «force extérieure» (Barthes), sino precisamente al revés: porque lo que parece oponerse como poder meramente exterior en realidad las constituye en lo más íntimo. La figura de la ironía trágica circunscribe, así, una forma de lo trágico que ha dejado tras de sí la estrecha unión del héroe trágico con la acción divina, de los conflictos trágicos con la lucha de los dioses, lo cual quiere decir: la figura de la ironía trágica circunscribe un concepto genuinamente moderno de lo trágico.

En este exacto sentido fijado por la figura de la ironía trágica también el conflicto que se halla en el centro, por ejemplo, de *Fin de partida* de Beckett es

17. R. BARTHES. *Sur Racine*. París, 1979, p. 134: «Car les dieux sont la détermination même du tragique: pour jouer tragique, il faut et il suffit de faire comme si les dieux existaient, comme si on les avait vus, comme s'ils avaient parlé: mais alors quelle distance de soi-même à ce que l'on dit».

un conflicto trágico, pues la relación de las figuras de Hamm y Clov, del señor y el siervo, es a un tiempo una relación de colisión y de dependencia. Su juego recíproco es un juego sin fin porque no puede terminar nunca, porque Hamm no puede dejarlo y Clov no puede marcharse. Ello presupone, por tanto, que dicho juego no podría existir en modo alguno sin la relación con el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es nada fuera de su conflicto con el otro, pues ambos *son* su conflicto con el otro. Dado que ambos se «hacen» por medio de la lucha con el otro, consisten en excluir al otro y ello quiere decir que consisten en excluirse *entre sí*. Esto se muestra en el nivel más elemental en el modo cómo hablan. Hamm habla como autor soberano cuya soberanía no descansa más que en la opresión del material lingüístico rebelde del que a la vez él depende y que Clov utiliza en sus juegos de lenguaje. Y a la inversa, Clov habla como un loco subversivo cuyas subversiones consisten en minar las formaciones de significado narrativas de las que él a su vez depende y que Hamm intenta elaborar de modo válido en su «novela». Ambos están constituidos, a modo de un reflejo invertido, por la lucha —la dominación o el ninguneo— del otro. Esto es, ambos están constituidos mediante lo que combaten, y esto por su parte les combate. Por consiguiente, no pueden separarse ni reconciliarse. No pueden separarse porque ambos son lo que son en relación con la otra figura. No se pueden reconciliar porque la otra figura mediante la que son lo que son es la que combaten. En la medida que dicho conflicto se despliega, *Fin de partida* de Beckett puede ser denominada «tragedia», pues llamamos «tragedias» a aquellas obras teatrales en las que se representan los conflictos trágicos; con mayor precisión: en las que los conflictos se revelan como trágicos. Y si la figura de la reflexión de la ironía trágica, que reencuentra los conflictos entre posiciones en ellas mismas, representa un procedimiento esencial de esa revelación de los conflictos trágicos, entonces *Fin de partida* de Beckett no sólo es un ejemplo, sino *el* ejemplo de tragedia contemporánea.

V. La tragedia de la reflexión

Toda la carga argumentativa acerca de esta afirmación de la actualidad de la tragedia deducida de *Fin de partida* de Beckett descansa sobre el concepto de ironía trágica. Dicho concepto debe captar la estructura de lo trágico de tal manera que sea compatible con la ironía de lo estético, y la ironía de lo estético sea compatible con la experiencia de lo trágico. La expresión «ironía» se refiere ahí a la figura específicamente estética de la reflexión moderna. De ahí que el discurso de la ironía trágica sostenga que mediante la reflexión estética los conflictos trágicos no se disuelven, sino que por el contrario se revelan. Por tanto, el discurso de la ironía trágica implica nada menos que una nueva concepción de las relaciones entre la reflexión moderna y los conflictos trágicos. Las dos posiciones de la teoría de la modernidad que hemos considerado al comienzo cuestionan la actualidad de la tragedia en nombre de la reflexión. Tanto la reflexión ética del sujeto como la reflexión estética del juego excluyen lo trágico o, con mayor precisión, lo disuelven. Es esta interpretación a

la vez de la teoría de la tragedia y de la teoría de la modernidad lo que rechaza el concepto de ironía trágica. Pues dicho concepto muestra que la reflexividad y lo trágico no tienen por qué excluirse, sino que pueden implicarse mutuamente. Y ello vale para las dos dimensiones de la reflexión, esto es, tanto la estética como la ética. El concepto de ironía trágica y la tesis que afirma la actualidad de la tragedia que se apoya en él demandan otra comprensión de la figura moderna, tanto de lo ético cuanto de lo estético, una corrección tanto del modelo estético de juego liberado cuanto de modelo ético de sujeto autónomo.

Atendemos primeramente a la dimensión estética. Que la forma moderna y reflexiva de representación tiene que concebirse como juego, que ya no es representación de algo y, por lo tanto, tampoco puede ser representación de conflictos trágicos, era el argumento en la discusión de la actualidad de la tragedia. Esta concepción de lo estético como juego más allá de la representación rechaza la figura de la ironía trágica, porque es una figura que revela estéticamente conflictos trágicos. Pero para entender cómo es esto posible no basta la aclaración que hemos dado hasta ahora. En ella he determinado con Hegel la figura de la ironía trágica de tal modo que en ella una posición en su ser hecho puede disolverse por el conflicto con otra posición contradictoria. Ahora bien, es precisamente aquella concepción de lo estético desde el juego la que afirma de este conflicto de posiciones reflexivamente revelado que no lo hay estético. Desde la perspectiva estética —así escribe, por ejemplo, Roland Barthes en *El placer del texto*— se dan únicamente «diferencias» (entre partidas del juego), y no conflictos (entre posiciones)¹⁸. La fundamentación dada por Barthes para dicha exclusión del conflicto en el juego apunta en qué dirección la figura de la ironía trágica corrige la concepción de lo estético desde el juego. Pues según Barthes en el juego estético no hay conflictos, porque el conflicto es «el estado moral de la diferencia» y dicho estado moral (en mi terminología: ético) está disuelto en el estado estético. El juego de Barthes es un juego *puramente* estético. Por el contrario, la ironía trágica es una figura *entre* las perspectivas ética y estética, es decir, una figura que —como he dicho antes— las mantiene juntas mediante el «conflicto» entre ellas. Se trata de una figura de doble lectura, puesto que lee la diferencia experimentada estéticamente al mismo tiempo como un conflicto —a veces trágico—. Con ello, la figura de la ironía trágica inscribe el juego estético de las «diferencias» en su contraimagen, en su colisión con la experiencia ética de «conflictos». Ello evidencia otra comprensión completamente distinta de lo estético unida a la figura de la ironía trágica, porque en oposición al concepto de un juego estético sin límites en el que se disuelve definitivamente toda representación (de algo), la figura de la ironía trágica entiende que reflexión estética como estructuralmente parcial. Y, por cierto, no sólo en el sentido externo de que también hay otras formas de reflexión, como por

18. R. BARTHES. *Die Lust am Text*. Frankfurt, 1974, p. 23.

ejemplo la reflexión ética, sino en el sentido de que la confrontación con otras formas de reflexión y la transición a otras de dichas formas —lo que antes con Nietzsche he denominado la «recaída» de lo estético en la reflexión ética— es algo propio de la reflexión estética misma. La reflexión estética consiste en la revelación de una determinada estructura que su lectura no-estética reproduce continuamente.

Esta corrección del modo de concebir la reflexión estética contiene una perspectiva que vale en general para la moderna idea de reflexión y, por tanto, también para la figura ética. De la figura de la ironía trágica se puede deducir esta consecuencia: la reflexión es un acontecimiento estructural finito, y ello significa que es un acontecimiento que tiene lugar en condiciones que están dadas previamente y son inalcanzables. Según su estatus se puede denominar a dichas condiciones «fácticas»; según su estructura se trata de diferencias. Llamamos «reflexión» a lo que tiene lugar en condiciones de diferencias fácticas dadas previamente, esto es, que no han sido puestas por ella y, por tanto, que tampoco puede disolver.

La diferencia entre la perspectiva estética y la ética a la que hace un momento aludíamos es *una* de estas diferencias bajo cuya condición opera fácticamente la reflexión. Esta diferencia no puede ser disuelta por reflexión alguna, pues determina cómo sea posible en general la reflexión. En este sentido, las diferencias «fácticas» dominan también en los tipos de reflexión singulares. Así, por ejemplo, nuestra reflexión ética se halla bajo el dominio de determinados puntos de vista evaluativos fundadores fundamentalmente distintos, puntos de vista, esto es, tan categoriales como heterogéneos. Ésta es la razón por la que para la reflexión ética moderna todavía pueden darse conflictos éticos: porque la reflexión ética, en lugar de disponer sobre un principio que asegure la solubilidad básica de todos los conflictos, está subordinada a una heterogeneidad de puntos de vista evaluativos que pueden colisionar radicalmente entre sí.

Esto se puede mostrar en detalle mediante una descripción más exacta de la lógica de la reflexión ética¹⁹. Esto no nos interesa, sin embargo, aquí. Sí, en cambio, la consecuencia general que tiene este argumento para la relación entre modernidad y tragedia, pues estamos en situación de indicar qué modos distintos, e incluso contrapuestos, de entender la modernidad van ligados a la negación o a la afirmación de la actualidad de la tragedia. Negar la actualidad de la tragedia significa describir la reflexividad de la modernidad de modo tal que se pueda disolver o controlar la facticidad de sus diferencias previamente ordenadas: en un juego estético sin límite que disuelve su diferencia con la perspectiva ética, o en un sujeto autónomo racional que controla las diferencias entre sus puntos de vista evaluativos éticos. Afirmar la actualidad de la tragedia, por el contrario, significa describir la reflexividad de la modernidad de modo tal que esté subordinada a la facticidad de diferencias ordenadas pre-

19. Véase C. MENKE. *Tragödie im Sittlichen*, p. 242 s.

viamente, pues ello convierte a la tragedia en algo tan necesario como posible. Convierte a la tragedia en necesaria porque una reflexión ética fácticamente limitada se enreda una y otra vez en conflictos trágicos insolubles. Y convierte a la tragedia en posible porque una reflexión estética limitada fácticamente revela estructuras que pueden leerse una y otra vez como exposiciones de conflictos éticos. La tragedia no se disuelve por medio de la reflexión moderna, sino que es restituida de un modo nuevo e imprevisto. Ésta es la actualidad de la tragedia en la modernidad: que es tragedia de la reflexión.