

SECCIÓN DE OBRAS DE FILOSOFÍA

ESTÉTICA Y NEGATIVIDAD

Traducción directa del alemán de
PETER STORANDT DILLER

Revisión de la traducción de
GUSTAVO LEYVA

CHRISTOPH MENKE

ESTÉTICA Y NEGATIVIDAD

Edición e introducción de
GUSTAVO LEYVA



Primera edición, 2011

Menke, Christoph

Estética y negatividad. - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
384 p. ; 21x14 cm. - (Filosofía)

Traducido por: Peter Storandt Diller
ISBN 978-950-557-900-6

1. Filosofía. 2. Estética. I. Storandt Diller, Peter, trad. II. Título

CDD 190

Armado de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2011, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

En coedición con la División de Ciencias Sociales y Humanidades
de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

ISBN: 978-950-557-900-6

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier
medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada
o modificada, en español o en cualquier otro idioma,
sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA – *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

<i>Introducción, por Gustavo Leyva</i>	9
<i>Nota del editor</i>	35
I. <i>Perfiles de una estética de la negatividad</i>	37
II. <i>Aún no. El significado filosófico de la estética</i>	69
III. <i>Subjetividad estética. Sobre un concepto fundamental de la estética moderna</i>	87
IV. <i>La reflexión en lo estético</i>	119
V. <i>La dialéctica de la estética. La nueva disputa entre la filosofía y el arte de la poesía</i>	141
VI. <i>La reflexión en lo estético y su significado ético. Una crítica a la solución kantiana</i>	163
VII. <i>El arte de la libertad: ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia</i>	183
VIII. <i>Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche</i>	205
IX. <i>Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche</i>	235
X. <i>La disciplina de la estética. Una lectura de Vigilar y castigar</i>	271
XI. <i>Metafísica y experiencia. Acerca del concepto de filosofía de Adorno</i>	291
XII. <i>El estado de la disputa: literatura y sociedad en Fin de partida de Samuel Beckett</i>	311
XIII. <i>La depotenciación del soberano en el canto. La coronación de Poppea de Claudio Monteverdi y la democracia</i>	349
<i>Índice de nombres</i>	373

INTRODUCCIÓN

Gustavo Leyva

LOS ARTÍCULOS que a continuación presentamos al lector en español giran en torno a la estética y al arte, a la relación que este último mantiene con otros ámbitos de la razón, la praxis y la experiencia humanas, al modo en que se delinea en la experiencia estética una singular forma de reflexividad, y a las relaciones que dicha reflexividad mantiene con la ética y con la filosofía en general. El lector interesado podrá encontrar en estos trabajos penetrantes elaboraciones filosóficas sobre el arte, la representación y la tragedia, y sobre el modo en que éstas aparecen no sólo en el espacio del arte, sino también en los de la ética y la política.

Al mismo tiempo, también encontraremos en estos artículos sugerentes análisis en torno a lo que se podría denominar una genealogía de la subjetividad estética y la manera en que ésta se puede integrar en una reformulación de la comprensión y el diagnóstico de la modernidad, todo ello en un diálogo y una discusión crítica conducidos de forma brillante con los pensadores de la tradición europea (de Baumgarten a Foucault y Derrida, pasando por Herder y Mendelssohn y por Schlegel, Kant, Nietzsche, Heidegger y Adorno) reflexionando a la vez sobre el presente.

El primer artículo, “Perfiles de una estética de la negatividad”, posee un carácter programático para el libro en su conjunto. Comienza con una interrogación sobre la concepción del arte desarrollada por las vanguardias estéticas. Por un lado, en ellas se delinea una idea de *autonomía* del arte en sus recursos de expresión,

en sus técnicas y en los procedimientos que permiten comprenderlo como un ámbito específico al lado de otros modos de experiencia en el horizonte de una razón diferenciada en el modo en que ya lo analizaran, por ejemplo, Kant o Weber; por otro lado, a la vez, se presenta en ellas una pretensión de *soberanía* que impulsa al arte a volverse, por así decirlo, en contra de esa diferenciación de la razón moderna en el sentido señalado y a buscar la subversión de otros ámbitos y discursos –por ejemplo, los de la moral, la política o la ciencia– desde el horizonte artístico –y a este respecto Menke piensa en autores como Bataille y su pretensión de asignar al arte funciones religiosas y políticas con la intención de someter así bajo el arte otros discursos y modos de experiencia. Lo que se propone Menke es enlazar la autonomía con la soberanía del arte en una forma lograda que no aniquile a la primera y que, a la vez, reconozca la persistencia de la segunda. Es justamente aquí donde se inscriben los contornos de la estética de la negatividad por la que Menke aboga inspirado en líneas de reflexión abiertas tanto por Adorno como por Derrida. Uno y otro intentan pensar la soberanía del arte no como algo contrapuesto a su autonomía, sino más bien como una dimensión que ha sido posible sólo por medio de esta última. Así, en lo que se refiere a la autonomía, señala Menke, Adorno y Derrida buscan dar cuenta del papel específico del arte al remitir, por un lado, a nociones como las de “letra”, “significante” o “apariencia”, liberadas de su traducción simbólica al “espíritu”, a la “significación”, a alguna “esencia” a ser revelada –y aquí se inscribe con pleno derecho la noción de “negatividad”– y, por el otro, a la peculiar temporalidad en la que se despliegan las obras de arte con su procesualidad infinitamente retardada, con su desplazamiento y aplazamiento sin término. En el primer caso –esto es, en el de la letra, la significación o la apariencia liberadas– tenemos una comprensión específica del *objeto* artístico; en el segundo –es decir, en el de la temporalidad como procesualidad infinita–, una concepción correspondiente de la *experiencia* estética. Uno y otro constituyen los componentes fundamentales de la estética de la

negatividad; no obstante, señala Menke, es la procesualidad de la experiencia estética la que permite explicar la liberación del objeto artístico de las tentativas de reducirlo a una significación, de remitirlo a una esencia.

En este ensayo Menke muestra, además, que la estética de la negatividad así entendida tiene validez no sólo para el arte de vanguardia, sino para el arte en general. Aún más, acaso un rasgo específico –y a la vez común– tanto de Adorno como de Derrida es el hecho de que ambos buscaron extender la noción de negatividad del arte a experiencias, discursos y prácticas no-estéticos, tratando así de imprimir a la experiencia artística, más allá del ámbito de la estética, un potencial subversivo. Es sólo en el marco de esa suerte de extensión de la negatividad estética que pueden comprenderse tanto el origen como el significado de términos como “deconstrucción”, “*différence*”, “*dissémination*” (Derrida) o “dialéctica negativa” (Adorno). En todos ellos se advierten los lineamientos de una crítica de la razón estéticamente fundamentada. En este punto, Adorno y Derrida pueden ser localizados en la tradición de una metafísica estética que se remonta por lo menos a Schelling, Schopenhauer y, sobre todo, a Nietzsche, empeñada en subrayar su soberanía localizando en el arte no sólo el ámbito de una verdad superior sino, aun más, el medio para regenerar la vida moral y política en el mundo moderno. No obstante, señala Menke, existe a la vez una segunda vertiente en ambos pensadores, ya no “romanticista” sino específicamente “moderna”, en la que, asumiendo el proceso de diferenciación de la razón moderna (y por tanto, la autonomía del arte) uno y otro buscan dar cuenta de cómo “soberanía” y “autonomía” pueden pensarse en forma conjunta. Ello se expresa en las tentativas de ambos de ensayar la capacidad de negatividad estética en ámbitos que no son estrictamente estéticos e introducir así la perspectiva de la estética como una perspectiva posible en cualquier otro ámbito –sea en el análisis de la lengua, en el de la cultura, en el de la moral, en el de la sociedad o en el de la política–.

Son precisamente las relaciones entre filosofía y estética las que se analizan en el segundo ensayo, "Aún no. El significado filosófico de la estética". En él se ofrece una reflexión sobre la significación y las consecuencias que el surgimiento de la estética tuvo para la filosofía, para su autocomprensión, su cuestionamiento y, con ello, su redefinición. La estética filosófica, de Baumgarten a Hegel, parece haber señalado una y otra vez que el arte "aún no" puede ser considerado filosofía porque en él se despliega más bien un hacer "oscuro" (Baumgarten), un hacer "inconsciente" (Herder), una experiencia y una presentación del absoluto que aún no son conscientes de sí mismas y, en razón de ello, no pueden contener al "verdadero sí-mismo auténtico", por lo que se encuentran permanentemente retrasadas con respecto al saber (Hegel). Menke buscará mostrar así la especificidad de la experiencia estética al subrayar como se despliega en ella un conflictivo entrelazamiento entre facultades y fuerzas, una transformación de aquéllas en éstas, de la acción en juego. Lo estético se comprende así precisamente como una transformación reflexiva de la praxis que muestra la reconversión de facultades en fuerzas. Estética y filosofía se comprenden así, en último análisis, como dos modos distintos de reflexión sobre la praxis de la percepción y de la representación. No obstante, afirma Menke, una y otra presentan la praxis de distinta manera: la filosofía la comprende en el marco de la correspondencia entre la posibilidad de realizar algo y el lograrlo efectivamente, entre lo que nuestras facultades pueden en efecto realizar y el resultado y la realización plenos de dichas facultades como un logro. La estética, por el contrario –y en este punto Menke remite, como lo hará en otros ensayos, al análisis que Schlegel ha ofrecido de la ironía socrática–, parte del abismo que se abre entre el poder de nuestras facultades, entre aquello que pretendemos, por un lado, y los logros que efectivamente alcanzamos, por el otro. Con ello se delinea, una vez más, el antiguo conflicto entre filosofía y arte en una controversia cuya posible solución se encuentra permanentemente aplazada, un

problema que aparecerá de nuevo en los ensayos siguientes de este libro.

En el tercer trabajo, "Subjetividad estética. Sobre un concepto de la estética moderna", Menke dirige su atención al surgimiento y despliegue de la subjetividad estética en la modernidad. En efecto, las interpretaciones y los diagnósticos habituales de la modernidad, de Hegel a Blumenberg, pasando por Heidegger y Foucault, se han centrado especialmente en el surgimiento y despliegue de la subjetividad teórica –en el ámbito del conocimiento científico– o práctica –en el marco de una antropología o de una ética y una metafísica que privilegian, por ejemplo, la autoconservación práctico-existencial o la redescipción del sujeto ético autónomo moderno–. No obstante, recuerda Menke, acaso con la sola excepción de autores como el ya mencionado Adorno o de Joachim Ritter, se ha investigado en realidad poco el surgimiento y despliegue de la subjetividad *estética*, y las tentativas de hacerlo se han desarrollado bajo la égida de la reformulación postestructuralista del modelo de sujeto ofrecido por Hegel y Heidegger –por ejemplo, a través de la noción de "autor" en Foucault, Derrida o Barthes–.

El propósito de Menke es ahora mostrar, en el marco de una reflexión histórico-conceptual, cómo el concepto mismo de una "subjetividad estética" no puede ser comprendido en el marco establecido por Hegel y Heidegger al modo de un sujeto metafísico, ni tampoco bajo una noción como la de "autor" desarrollada por el pensamiento francés. En esta tentativa por pensar la subjetividad estética, algunos autores como Ritter, recuerda Menke, han remitido a Baumgarten de un modo no exento de problemas. En efecto, la comprensión del sujeto por parte de Baumgarten ya no como poseedor y usuario de capacidades, sino como capacidad pura él mismo, parece abrir una vía que no coincide exactamente con la que sería desarrollada posteriormente por el idealismo alemán. En ella se encuentran más bien dos vertientes que se expresarán de forma distinta: por un lado, en la teoría de la fuerza estética desarrollada por Herder en el marco de una crítica expresa al

propio Baumgarten; por el otro, en la teoría de la autorreflexión estética ofrecida por Mendelssohn bajo el influjo de Burke. En el caso de Herder, las actividades humanas “superiores” o “elevadas” –que incluyen el gusto estético– se comprenden como una expresión de mecanismos “oscuros” que terminan por remitir al sujeto a procesos que se le escapan y que son, por así decirlo, previos a su propia acción y a su conciencia –es aquí donde se inscribe el concepto de “fuerza” [*Kraft*], central en toda la reflexión de Menke, que no puede ser entendido como ni reducido a una “facultad” [*Vermögen*]–.

El sujeto no se comprende más, pues, como un centro de organización de la experiencia, como una instancia de sentido de la acción, como un ser definido ante todo y exclusivamente a partir de su autonomía, sino más bien como fuerza actuante por sí misma. Así, en Mendelssohn, la actitud y la experiencia estéticas aparecen constituidas en forma autorreflexiva en tanto acción y goce del despliegue de fuerzas. Menke expresa así su convicción de que tanto el modelo de Herder –un modelo de carácter *poiético* que se centra ante todo, a través de la noción de “fuerza”, en la producción– como el de Mendelssohn –un modelo reflexivo que enfatiza la recepción– pueden ser integrados en un único modelo para determinar el concepto de subjetividad estética. Ambos modelos se han integrado, en opinión de Menke, de dos distintas maneras en la reflexión estética posterior: una de carácter filosófico-trascendental, vinculada a Kant y a la estética del idealismo alemán, y la otra, de carácter estético-trascendental, relacionada con Schlegel y el romanticismo. En ambas se enlazan en distinta forma los conceptos de fuerza, reflexión y sujeto. En un caso, el de Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, la fuerza y la reflexión aparecen como determinaciones del sujeto estético; en el otro, el de Schlegel, es más bien este sujeto el que aparece como una determinación de aquéllas. En el caso de Kant, en efecto, la reflexión estética se comprende de tal modo que a través de ella el sujeto deviene consciente de sus fuerzas como un fundamento de éstas y, de ese modo, del conocimiento y de su propia autonomía. Por

el contrario, en el caso de Schlegel, en su concepción de la “poesía trascendental” y, más específicamente, en su comprensión de la obra de arte, de la crítica y de la ironía, la reflexión se ve remitida no tanto a un sujeto fundante como su origen, sino más bien en el modo de una suerte de retorno de la obra, de la forma, a la fuerza que la constituye, movimiento por el que la obra de arte se presenta a sí misma como producto y, a la vez, como produciéndose a sí misma en el horizonte de un despliegue de fuerzas cuya tensión irresoluble se presenta en una obra –justamente la obra de arte– que se construye y deconstruye sin cesar –es precisamente aquí donde se inscribe, de acuerdo a Menke, el concepto de “ironía” de Schlegel–. Es en este movimiento desde la forma, desde la obra, hacia la fuerza donde se pueden encontrar los orígenes de distinciones que aparecerán posteriormente en Nietzsche (apolíneo/dionisiaco), Heidegger (mundo/tierra), Adorno (construcción/mimesis) o Paul de Man (estético/retórico). En todas ellas se busca comprender la reflexión dirigiendo la mirada desde la significación y el orden hacia el proceso que los produce y, al mismo tiempo, los disuelve. En todas ellas se delinearán de este modo diversas tentativas por describir los procesos de reflexión estéticos –y, en un segundo momento, no sólo éstos– más allá del paradigma de la filosofía del sujeto y, con ello, de repensar de nuevo a la propia modernidad, que en lo sucesivo no aparece ligada –como en los análisis de Hegel o de Heidegger– exclusivamente a la noción de subjetividad, sino que ahora aparece enlazada de manera indisoluble a la de una reflexividad “genealógica” (Herder) o “trascendental” (Schlegel). Este desplazamiento hacia la noción de “reflexividad” no implica, sin embargo, y en esto Menke es sumamente cuidadoso y claro, una renuncia sin más al concepto de subjetividad, pues el proceso de reflexión anteriormente descrito, aunque no puede ser reducido a un sujeto, tampoco puede pensarse totalmente al margen de él. De este modo, concluye Menke, una teoría de la modernidad en tanto teoría de su reflexividad es también, a la vez –y continuará siéndolo–, una teoría de la subjetividad.

El problema de la reflexión estética se aborda de nuevo en el siguiente texto de este libro: "La reflexión en lo estético". Se trata aquí de esclarecer qué puede significar no una reflexión *sobre* lo estético, sino más bien *en* lo estético. Para ello, Menke comienza por recordar el modo en que, ya desde sus inicios, la estética moderna asignó un significado central a la noción de "fuerza" en el sentido ya expuesto a propósito de los ensayos precedentes: las fuerzas de un sujeto son algo previo a éste, y de lo cual él depende insuperablemente en su acción; el sujeto no puede producir las fuerzas que, sin embargo, requiere necesariamente para su acción, ni tampoco las puede dirigir ni reorientar a discreción. Así, siguiendo aquí a Baumgarten, todas las realizaciones de la sensibilidad aparecen como actividades que remiten, a su vez, al desenvolvimiento y la acción de fuerzas que, como destacará posteriormente Herder, permanecen olvidadas. No obstante, las formas "estéticas" de lo sensible disuelven este manto de olvido que cubre a las fuerzas precisamente al mostrar en ellas el regreso a las condiciones previas y ocultas que las han hecho posibles, es decir, al mostrar en los resultados y productos visibles de nuestro conocimiento y nuestra representación de las actividades y fuerzas que las han hecho posibles –y es aquí donde se localiza justamente la reflexividad en la estética, de acuerdo a Menke–. Como ya se había señalado al referirnos al trabajo anterior, esta reflexividad no puede ser pensada a partir de la noción de un sujeto considerado como su fundamento, aunque tampoco puede ser pensada sin más al margen de toda remisión a éste. Es en este sentido que Menke destaca nuevamente la importancia de la noción de "obra de arte" en la tradición que se remonta al ya mencionado Schlegel: es en y por la obra de arte que se realiza la reflexión en lo estético. La obra de arte se comprende así como una forma de presentación que muestra tanto el acto que la produce como el despliegue de fuerzas en el que ella misma y el acto que la produce tienen su origen. En virtud de esta remisión de la reflexividad a la obra de arte –y ello es importante para Menke–, la noción de reflexivi-

dad se ve liberada de su referencia a un sujeto como un origen o una instancia fundamentadora.

Los problemas ya mencionados de las tensas relaciones entre la filosofía, por un lado, y la estética, por el otro, aparecen tratados nuevamente en “La dialéctica de la estética. La nueva disputa entre la filosofía y el arte de la poesía”. La comprensión de la reflexividad estética desarrollada en los trabajos anteriores plantea el dilema de cómo entender las similitudes y, a la vez, las diferencias entre la reflexión estética, por un lado, y la filosófica, por el otro. No se trata solamente de sostener que en una y otra la dialéctica entre lo universal y lo particular sea pensada de una manera distinta (y pensar, por ejemplo, que mientras la reflexión filosófica se orienta siempre hacia lo universal, la estética lo hace hacia lo particular); se trata más bien de entender esta dialéctica como una dialéctica entre diversas formas de reflexión que mantienen entre sí relaciones de tensión irresoluble. Así, anota Menke, en el momento en que lo estético se comprende de modo reflexivo en el sentido anteriormente indicado, la reflexión estética entra en una relación con la filosófica no de controversia, sino incluso de abierta confrontación –es aquí donde se localiza una singular “dialéctica” de la estética, mas no una dialéctica “positiva” capaz de resolverse en una suerte de reconciliación final entre ambas formas de reflexión, sino, más bien, una dialéctica “negativa” en el sentido de Adorno, es decir, sin resolución posible–. Se trata de una controversia, señala Menke, que no es más la antigua controversia –presente ya desde Platón– en torno a cuál de las dos –si la filosofía o el arte– poseería mejores y superiores conocimientos o a cuál de ellas le estaría garantizado en primera instancia el acceso a la verdad, sino más bien en torno a distintas imágenes de la praxis de comprensión y representación y de las correspondientes actitudes ante ella. La reflexión *filosófica* busca ofrecer una explicación de la posibilidad del conocimiento, de la verdad, de la acción correcta y de un modo de vida logrado. Es precisamente para ello que la filosofía realiza un análisis de nuestras capacidades o facul-

tades –tanto teóricas como prácticas– que dé cuenta de cómo éstas se logran al realizarse. La reflexión estética, por su parte, como ya se ha dicho anteriormente, se orienta, según Menke, a llevar a la experiencia de las fuerzas ocultas presupuestas en la acción y la realización de nuestras facultades, mostrando cómo dichas fuerzas se articulan en realizaciones –por ejemplo, obras de arte– que, al mismo tiempo, ellas mismas desarticulan –y aquí se inscriben tanto la noción de “juego” en Kant, como, sobre todo, nuevamente, la de “ironía” en Schlegel–. La reflexión filosófica ofrece así, resume Menke, una imagen de la praxis en la que la facultad y el logro se corresponden; la reflexión estética, por su parte, muestra la praxis de un modo tal que las fuerzas que la hacen posible y las obras en las que ellas se materializan se encuentran en una contradicción irresoluble y nunca acabada.

Las relaciones entre el arte y la moral, entre la estética y la ética, han sido siempre objeto de atención y de intensos debates tanto entre filósofos como entre artistas. En “La reflexión en lo estético y su significado ético. Una crítica a la solución kantiana”, Menke recuerda que una vasta e influyente tradición de la filosofía que abarca a Platón y a Kant lo mismo que a Colin McGuinn se ha caracterizado por la idea de que entre la ética y la estética, entre nuestros juicios sobre lo correcto y lo bueno, por un lado, y nuestros juicios sobre lo bello, por el otro, existe una suerte de armonía incuestionable. En el caso de Kant, una convicción de esta clase aparece en el famoso señalamiento de la *Crítica de la facultad de juzgar* según el cual “lo bello es el símbolo del bien moral” (§ 59, B 258). Menke se acerca al problema de la relación entre lo bello y lo bueno en Kant analizando el proceso de reflexión que caracteriza a ambos. Así, recuerda él, el proceso de reflexión estética del que habla Kant en la tercera *Crítica* se emplea al menos en un triple sentido: en primer lugar, para referirse al modo en que los juicios de gusto sobre lo bello poseen un valor no privado, sino público; en segundo lugar, para subrayar que esos juicios están vinculados al desarrollo a modo de juego de las fa-

cultades de conocimiento y, finalmente, en tercer lugar, para destacar la manera en que el sujeto se hace consciente de la concordancia entre sus facultades de conocimiento en el juicio de gusto, es decir, el modo en que, mediante el placer estético, el sujeto tiene conciencia de sí mismo. Así, contrariamente a lo que han sostenido lectores tan agudos de la tercera *Crítica* como Arendt o Lyotard, quienes han destacado en especial el modo en que la reflexión estética se vincula de manera estrecha con la pretensión de universalidad para localizar justamente en esa vinculación el enlace entre lo ético y lo estético, Menke, por su parte, propone seguir una vía distinta a ambos: buscará más bien concebir, de forma diferente a Kant, la reflexión estética en su segundo significado, entendido ahora de manera procesual para, de ese modo, enlazar la pregunta por el significado ético de lo estético con un tercer significado de la reflexión estética, es decir, con la forma especial de reflexión que se despliega en lo estético. En la reflexión estética así entendida el sujeto se experimenta a sí mismo como libre, y es precisamente a esta libertad de la reflexión estética a la que Kant parece atribuir un significado ético. No obstante, la significación ética de la reflexión estética puede ser encontrada en la forma específica de la autorreflexión que va asociada a ésta y a la que ya nos hemos referido anteriormente. En efecto, esta autorreflexión del sujeto no puede ser entendida como un proceso que clarifica y trae a la conciencia en forma plena las razones ocultas, los deseos y las intenciones más profundos que están en la base de su acción y de su placer estético. Se trata más bien de ver cómo el proceso de reflexión estética y el proceso de reflexión ética operan en forma análoga. En el caso de la ética, como señala Menke remitiendo en este punto a Adorno, se trata de una propuesta distinta a una mera ética de la autonomía donde se articulen dos niveles: por un lado, el impulso mimético de solidaridad con los otros y, por el otro, el orden de las leyes universalmente válidas. Una articulación semejante ofrece una vertiente de crítica a la moral “de la ley moral” desde la moral “del impulso moral”, en analogía con el proceso de reflexión

estético que ha sido analizado por Menke en ensayos anteriores. De este modo, aunque el placer en lo bello no conlleve necesariamente una orientación moral hacia lo bueno, despliega no obstante una forma de la autorreflexión que también es propia en el ámbito de la ética –como justamente lo muestra, para Menke, el caso de Adorno–.

Las relaciones entre estética y ética consideradas en el ensayo anterior aparecen analizadas nuevamente en “El arte de la libertad: ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia”, a partir de una cuidadosa lectura de Hegel. Más específicamente, se trata de ver en qué puede consistir la conexión que Hegel plantea entre la teoría del arte, por un lado, y la teoría de la libertad, por el otro. Un punto de partida para ello lo ofrece la famosa tesis hegeliana del “fin del arte” que Menke no interpreta como un diagnóstico histórico. Con dicha tesis se trata de expresar más bien que el arte desde la perspectiva de su determinación suprema –esto es, la de ser arte “bello”, la de ser “ideal”– es algo que pertenece al pasado. Esta determinación del arte como arte “bello” expresa un acuerdo sin ruptura entre el contenido espiritual y la realidad sensible, una reconciliación entre el arte y una realidad que está, a su vez, reconciliada consigo misma. Esta realidad en la que piensa Hegel es la de la polis griega, que le ofrece el modelo de una eticidad tradicional donde se enlazan en forma armónica la individualidad y el orden sustancial de la polis. Así comprendido, el arte bello, lo bello mismo, no es sino la figura reconciliada de la eticidad tradicional de la polis griega que –y es éste el sentido de la tesis de Hegel cuando habla del “fin del arte”– pertenece irremediabilmente al pasado. La tesis hegeliana adquiere de este modo un sentido normativo, pues expresa que ni esa eticidad tradicional de la polis ni su configuración estética en el arte bello poseen ya una fuerza orientadora en el mundo moderno. La tesis del “fin del arte” puede ser leída también, al mismo tiempo, como una suerte de constatación de que no sólo la propia realidad de la que el arte es figura, sino él mismo, por su propio movimiento inmanente, han conver-

tido su determinación suprema en algo perteneciente al pasado. Ello se expresa en forma clara, de acuerdo a Menke, en el análisis hegeliano de la tragedia que ofrece en la *Fenomenología del espíritu*. En ella se ofrece una genealogía trágica de la subjetividad y la libertad modernas. En efecto, Hegel localiza en la experiencia ética de la tragedia el cuestionamiento y la subversión del orden tradicional y el surgimiento de una libertad postradicional; aún más, en la tragedia es donde la eticidad tradicional adquiere conciencia de sus propios conflictos inmanentes, de que la pretendida unidad entre la individualidad y la universalidad ha sido más bien impuesta por la violencia y el destino. Al mismo tiempo, es también en la tragedia donde se delinea la salida del individuo de ese orden tradicional en dirección a la conciencia de sí mismo y a su propia libertad, tal como Hegel lo muestra en la figura de Antígona.

El análisis de la tragedia ofrecido por Hegel se muestra así como una forma de articulación de la reflexividad en lo estético, en el sentido que ya hemos expuesto en ensayos precedentes y en forma análoga a la “poesía trascendental” de Schlegel: a diferencia del arte “bello” que está simplemente ahí como un producto al margen de toda reflexividad, el arte de la tragedia –que ya no es más un arte “bello”– rompe justamente esa objetividad irreflexiva de lo bello co-representando lo que ella misma produce, es decir, él es una representación consciente del nacimiento de sus elementos y, de ese modo, disuelve reflexivamente la objetividad de la belleza. Es en este punto que se delinear los contornos de una “educación estética”, pues en el arte de la tragedia los sujetos devienen conscientes de ese acontecer reflexivo de la propia tragedia y lo asumen e interiorizan como una actitud propia. La reflexividad de la tragedia se convierte así no sólo en la reflexividad del hablar y del representar sino también, al mismo tiempo, en la reflexividad del propio sujeto.

En un plano similar se mueve el siguiente artículo, “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”. Ahora se trata de mostrar, con

ayuda ya no sólo de Hegel sino también de Nietzsche, que la modernidad es una modernidad trágica y que nuestro propio presente es un presente de tragedias. Este enlace indisoluble entre modernidad, por un lado, y tragedia, por el otro, ha sido visto, de acuerdo a Menke, tanto desde un paradigma “romántico” (Schlegel, Schelling, Hegel e incluso Nietzsche) como desde otro “mítico” (Weber, Schmitt, Benjamin). En el primer paradigma, la tragedia es la figura del comienzo de la modernidad; en el segundo, la del fin de una modernidad consumida por conflictos irresolubles. No obstante, los partidarios de ambos paradigmas mantienen, a pesar de sus diferencias, según Menke, una serie de presupuestos provenientes de la teoría de la tragedia propia del romanticismo. Ello se advierte, según él, en el constante retorno de dos formas básicas, a saber: la teoría del sujeto y la teoría del juego. Según la primera, la modernidad se caracterizaría por el advenimiento del sujeto autónomo que, sobre la base de su autodeterminación racional, ha disuelto los valores propios del orden heredado por la tradición; de acuerdo con la segunda, la modernidad se caracteriza como la época de un juego que se ha autonomizado y que, en su ilimitado movimiento, despliega una diferencia que no puede ser fijada conforme a una presencia ya establecida. La tragedia significa así ante todo la exposición estética de conflictos ético-políticos irresolubles. No obstante, para desarrollar esta tesis, señala Menke, es preciso en primer lugar repensar la relación que mantiene la tragedia con la reflexión en forma distinta a como lo ha hecho la tradición romántica y, de ese modo, no considerar que la primera es ajena a la segunda, o a esta última –como en ocasiones parece sugerirlo una lectura apresurada de Nietzsche– como lo otro, lo radicalmente opuesto a la tragedia. Es en este sentido que Menke dirigirá de nuevo su atención tanto al Hegel de la *Fenomenología del espíritu* como a Nietzsche –en este caso no tanto a *El nacimiento de la tragedia* como a *La gaya ciencia*– convencido de que en ambos pensadores es posible encontrar un cuestionamiento del concepto romántico de tragedia: en el caso de Hegel, en virtud de su descripción de la figura de la ironía trá-

gica; en el de Nietzsche, gracias a su tesis del inevitable retorno de las luchas trágicas. En ambos la tragedia deja de ser considerada –como ocurría en la reflexión romántica– desde la perspectiva de su disolución en la comedia y en la reflexión, para ser considerada más bien como el proceso inacabado entre tragedia *y* comedia, entre tragedia *y* reflexión. Es aquí donde se localiza el papel de la ironía trágica: en virtud de ella se muestra que mediante la reflexión estética los conflictos no se disuelven sino más bien se muestran. No se trata por ello de cuestionar la persistencia de la tragedia en nombre de una reflexión que pretendidamente la habría disuelto –convicción que parecen compartir, de acuerdo a Menke, los dos paradigmas de la modernidad a los que se aludía al inicio de este ensayo en los que tanto la reflexión ética del sujeto como la reflexión estética del juego terminan por diluir en último análisis todo componente trágico–; por el contrario, se trata de mostrar el modo en que –en virtud de un concepto como el de ironía trágica– la reflexividad y la tragedia pueden comprenderse como indisolublemente entrelazadas.

Es de Nietzsche de quien continuará ocupándose Menke en “Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche”. Se trata de encontrar en Nietzsche –más específicamente, en el Nietzsche de finales de los años setenta, entre *Humano, demasiado humano* y *La gaya ciencia*– una teoría de la libertad esbozada a partir del diagnóstico de un presente que se caracteriza como una época de conflicto entre dos orientaciones normativas, a saber: entre la voluntad de verdad, por un lado, y la voluntad de libertad, por el otro. Ello implica, por ejemplo, una reflexión sobre la relación que mantienen una y otra, sobre la posibilidad de pensar una libertad que no estuviera vinculada a la idea de verdad –en el horizonte de lo que hoy se comprende genéricamente como “posmodernismo”–, etc. No obstante, señala Menke, esta oposición entre una cultura de la “verdad” y una cultura de la “libertad” debe ser investigada a partir de una oposición previa que le da sentido: la oposición entre la “transgresión” y la “deificación” de los fenóme-

nos o, en palabras de Menke, entre una reflexión *depotenciadora* que se realiza a través de y en el arte, en el sentido que ya hemos mencionado, y una reflexión *fundamentadora* que se establece a través de la comunicación sobre el trasfondo de una cultura ilustrada de corte socrático. De lo que se trata ahora es de comprender cómo es posible dar cuenta de la libertad desde una reflexión depotenciadora y cómo delinear a partir de ahí una teoría normativa y crítica de la cultura.

Para ello Menke analiza el modo en que se presenta la relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo ya desde *El nacimiento de la tragedia*. No se trata de oponer de forma irresoluble ambos aspectos. Se trata más bien de ver cómo se opera la disolución dionisiaca de la bella apariencia en virtud de un proceso de autorreflexión que se lleva a cabo en el interior mismo de la bella apariencia. En efecto, en el curso de este proceso de autorreflexión se opera una depotenciación de la bella apariencia que abre la vía para la comprensión de su verdad. Así, la irrupción de lo dionisiaco depotencia la apariencia al presentarla como apariencia y el placer estético que se genera en este proceso, afirma Menke, produce una subjetividad estética –a la que Nietzsche se refiere a veces de una forma poco precisa con el término “superhombre”–, caracterizada por una libertad radical que se despliega en el interior de una distancia, también radical, que tiene efectos para la organización correcta de la vida tanto a nivel individual como a nivel social –esto último se advierte, por ejemplo, en la significación ético-política del drama musical–. Esto, sin embargo, apunta Menke, no debe ser entendido en el sentido de convertir la vida individual en una obra de arte –tal como, en su opinión en forma equivocada, parecen haberlo pensado Foucault, Rorty o Nehamas en sus lecturas de Nietzsche–. La propuesta de Nietzsche no tiene que ver, pues, con una suerte de transposición directa de categorías estéticas al ámbito de la ética y la conducción de la vida individual. No se trata de atender tanto al resultado (la vida individual lograda como obra de arte) como a las experiencias y actitudes que en la subjetividad estética –la del artista– deben ser

presupuestas para realizar una obra de arte (o una vida lograda). Es aquí donde debe localizarse, de acuerdo a Menke, la significación ético-política del arte para la vida, el lugar que el arte reclama para sí en el interior de la cultura, no de una cultura que busque suprimir ese lugar para la experiencia estética –tal parece ser la forma en que Nietzsche interpreta la cultura socrática–, sino de una cultura que permita vivir con ella y soportar sus tensiones y desafíos –y es aquí que se podría localizar el sentido de la cultura artística. No obstante, ésta no puede ser remitida –en el marco de una filosofía de la historia de corte optimista y heredera de la dialéctica que, por otra parte, el propio Nietzsche se encargó de desmitificar– a una cultura superior en la que, por ejemplo, el Estado sea considerado una suerte de obra de arte total –una consecuencia utópico-autoritaria de ese optimismo dialéctico que el propio Nietzsche a veces expresa–. Tiene que ser referida a y enlazada con presupuestos de la propia cultura socrática aunque teniendo en claro que la experiencia estética no puede ser racionalizada totalmente –por ejemplo, en el plano de la comunicación lingüística, apunta Menke en un tono polémico quizá pensando en Habermas–. De este modo, de la misma manera en que la cultura artística requiere de la socrática, pues su concepto de obra de arte presupone los potenciales de racionalización llevados a cabo en y por la cultura socrática, también ésta requiere de aquella que, con su libertad experimentadora, cuestiona las suposiciones de certeza y las tentativas fundamentadoras de la cultura socrática. La relación entre ambas culturas no puede ser vista por ello en forma simplista: no se trata de defender un programa de racionalización plena de la cultura que extienda el socratismo hacia todos los ámbitos y en definitiva expulse de la cultura todo elemento de experimentación, de cuestionamiento de pretensiones fundamentadoras asociado a la cultura artística. Tampoco se trata, a la inversa, de una extensión incesante de la cultura artística que disuelva todo resquicio de la cultura socrática en el marco de una propuesta de corte esteticista radical. No se trata, pues, de eliminar a ninguna de ellas aunque se tenga la clara conciencia, a la vez, de

que una reconciliación entre ambas es imposible. Una y otra se encuentran y a la vez se repelen, se enlazan y a la vez se distancian, parece decir Menke recordando a Nietzsche, sobre el fondo de un abismo. Es sobre ese fondo que se despliega la vida de los “espíritus libres”.

En el libro que ahora presentamos al lector en español encontramos también propuestas e interpretaciones sobre conceptos, problemas y pensadores en los que Menke pone en juego las reflexiones desarrolladas anteriormente. Así, en “La disciplina de la estética. Una lectura de *Vigilar y castigar*”, Menke ofrece una muy sugerente lectura de la obra de Michel Foucault. Se trata de enlazar el surgimiento de la sociedad disciplinaria analizado por Foucault con el nacimiento de la estética como disciplina en el siglo XVIII. Esta simultaneidad entre el surgimiento de la sociedad disciplinaria y el de la estética no es en absoluto una coincidencia casual. Aún más, aunque la estética filosófica no aparezca mencionada expresamente en *Vigilar y castigar*, es claro, apunta Menke, que ella está presente en todo el análisis que Foucault ofrece de la sociedad disciplinaria. En efecto, en el marco de la naciente estética el arte ya no aparece considerado como representación de la soberanía, sino como producción y reproducción de subjetividad. Así entendida, la estética puede ser interpretada como una estrategia en la naciente forma de poder propia a la sociedad disciplinaria y como una ideología de ella. De este modo, ha sido en el ámbito de la estética donde se ha expresado la nueva relación entre el arte y el poder que surge cuando el arte ha dejado de servir a la representación de soberanía. Así, de acuerdo a Foucault, el cuerpo sobre el que se ejerce el poder en la sociedad disciplinaria se caracteriza por su individualidad natural y orgánica, por su fuerza y capacidad, al igual que por su dinámica y desarrollo, conceptos de los que el autor de *Las palabras y las cosas* echa mano para explicar la nueva macro y microfísica del poder disciplinario, conceptos que reaparecen en el dispositivo conceptual de la naciente estética ofrecido por Baumgarten. A lo largo de su análisis,

Foucault busca mostrar cómo ha sido en el marco de ese poder disciplinario que ha nacido la subjetividad moderna. Así, tanto el análisis de la sociedad disciplinaria como el discurso de la naciente estética en el siglo XVIII pueden ser leídos como discursos del surgimiento y despliegue del sujeto moderno, de su producción en el marco de relaciones de sometimiento tanto externo como, sobre todo, interno bajo la forma del control de sí mismo. Es aquí, sin embargo, donde aparece una diferencia en el modo de comprender la subjetividad por medio de la genealogía de la sociedad disciplinaria, por un lado, y en el ámbito de la estética, por el otro. En efecto, en el caso del análisis genealógico de la sociedad disciplinaria, el proceso de producción del sujeto en el marco de relaciones de sometimiento muestra el nacimiento de la subjetividad como instancia de autocontrol eficiente. Por el contrario, en el ámbito de la estética, el papel central que juega en la concepción del sujeto una noción como la de “fuerza” a la que ya nos hemos referido más arriba, impide la constitución de algo así como un sujeto soberano de sí mismo. En efecto, las fuerzas de un sujeto son algo que se sustrae a su control. Aún más, el propio sujeto es comprendido como “fuerza”, como algo que, a la vez, se sustrae a él mismo, a su completa disposición y control. Así entendido, el sujeto estético es –en oposición al sujeto producido por el poder disciplinario– un sujeto que no puede ser sometido desde afuera porque no puede someterse a sí mismo. Es por ello que la estética no puede considerarse sometida sin más al poder disciplinario, ni tampoco una mera ideología de éste. Ella delinea más bien un horizonte de reflexión –en el sentido que ya ha sido señalado anteriormente– e interrogación sobre el sujeto del poder disciplinario al mostrar a éste como constituido en el interior de un haz de fuerzas en perpetuo conflicto que siempre habrán de sustraérsele.

En una vertiente similar, el siguiente trabajo, “Metafísica y experiencia. Acerca del concepto de filosofía de Adorno”, explora las relaciones entre metafísica y experiencia, siguiendo las *Meditaciones sobre metafísica* que aparecen en la *Dialéctica negativa* de Adorno y tomando como eje la catástrofe de Auschwitz y lo que

ésta puede significar para la reformulación de lo que ha de entenderse en lo sucesivo bajo “metafísica” y, en general, bajo “filosofía”. Adorno toma como eje de su reflexión una crítica a Kant, más específicamente a su filosofía moral. En ella las ideas de Dios, inmortalidad y –para el caso que nos ocupa, quizá la más importante– libertad se presentan como necesarias para poder pensar la razón práctica. La comprensión de la libertad en Kant parece estar, sin embargo, caracterizada por un optimismo metafísico que, después de experiencias como Auschwitz y, en general, desde la experiencia del absurdo, no puede ser sostenido sin más. En efecto, en la filosofía moral kantiana –y éste sería, según Menke, el primer plano de expresión del optimismo metafísico criticado por Adorno– la existencia de la ley moral presupone la realidad de la libertad cuyo ejercicio no consiste en otra cosa más que, precisamente, en el cumplimiento de la ley moral; al mismo tiempo –y éste sería el plano fundamental en el que Menke localiza el optimismo metafísico que caracteriza, según Adorno, a la filosofía moral kantiana– se presupone la existencia de una facultad subjetiva cuyo ejercicio garantiza el pleno logro de lo que ella se propone. Se presupone que esto es, en primer lugar, la existencia de un poder subjetivo –justamente la libertad– cuyo ejercicio coincide plenamente con lo prescrito por la ley moral; en segundo lugar, se concibe que este poder subjetivo siempre logra objetivamente aquello que se propone.

Según la lectura de Menke, aquí Adorno introduce a Kafka en contra de Kant, es decir, la experiencia del absurdo que fractura el optimismo metafísico anteriormente mencionado al mostrar, por un lado, la divergencia existente entre tener el poder subjetivo de la libertad y, por el otro, alcanzar objetivamente en forma lograda lo que esa libertad se propone en el mundo real. La experiencia de lo absurdo muestra así que el logro de algo no está garantizado por el solo hecho de disponer de un poder subjetivo. Es justamente en esta divergencia, en esta fisura que se abre entre la subjetividad de las facultades y los ejercicios, por un lado, y la objetividad del logro, por el otro, donde se localiza para Adorno el

lugar de la metafísica que delinea así una constelación jamás armónica entre las capacidades y las facultades subjetivas, la acción humana, el logro objetivo del fin alcanzado (o no) en el mundo real y la fortuna. En efecto, el logro de un fin de la acción en general, de la acción moral en particular, es una idea metafísica precisamente porque no puede ser garantizado por los esfuerzos y las capacidades subjetivos de los individuos; su realización excede al sujeto, y el reconocimiento de este excedente permite realizar una crítica a la tradición ilustrada y su comprensión de la acción como realización siempre lograda sobre la base de la actualización y ejecución de facultades y poderes subjetivos. No sólo Auschwitz, sino una adecuada comprensión de la experiencia y acción humanas –que, según Menke, aparece delineada ya desde 1932 en su conferencia *Die Idee der Naturgeschichte*, donde retoma motivos provenientes tanto de Nietzsche como de Benjamin–, le permitieron a Adorno una visión de la la acción del hombre al margen del optimismo ilustrado que se encuentra –y ésta parece la tesis fuerte de Adorno– en la base de una experiencia como Auschwitz.

No obstante, la significación de Auschwitz es innegable para la filosofía: esta experiencia vino a cuestionar la posibilidad misma de una acción lograda, del tener-fortuna, fracturando así la conexión de las acciones de los sujetos con la felicidad. La “metafísica materialista” de Adorno cuestiona así, según Menke, la relación entre el logro de la acción, el tener-fortuna y la idea de felicidad. De este modo, concluye Menke, la expresión “después de Auschwitz” designa para Adorno una situación –que puede ser comprendida a su vez como el signo de toda una época– en donde la metafísica (y, con ella, la filosofía y el pensamiento en general) se paraliza porque la conexión entre lo que los sujetos hacen y lo que les sucede se ha roto en forma irremediable.

Los últimos dos ensayos pueden ser comprendidos como tentativas de poner en juego el dispositivo conceptual que Menke ha desplegado en los ensayos mencionados antes, en un análisis de dos obras: la primera pertenece al registro del arte dramático y es

Fin de partida, de Samuel Beckett; la segunda se localiza en la ópera: *La coronación de Poppea*, de Claudio Monteverdi. La primera de ellas se analiza en “El estado de la disputa: literatura y sociedad en *Fin de Partida* de Samuel Beckett”. Se trata de ver en ella la tensión entre arte y sociedad, experiencia estética y contenido social, por un lado, y el modo en que en esa obra se delinea una comprensión específica de la modernidad, por el otro.

Fin de partida se desarrolla a través de una serie de situaciones caracterizadas por un conjunto de relaciones sociales asimétricas que se despliegan en varios niveles. En el centro de ellas se encuentra una singular configuración de la relación amo/esclavo: la relación entre Clov y Hamm. Esta relación se desarrolla sobre todo en el ámbito de un lenguaje agonal que, tan pronto parece estructurarse en un discurso comunicativo coherente, se fractura a través de diversos modos –ya sea a través de la repetición irónica, de la literalización de las metáforas o de la violación de la sintaxis y la semántica– sustrayéndose así a un sentido unitario y coherente. Los diálogos que aparecen en *Fin de partida* no delimitan, pues, un espacio de comunicación, sino que son más bien el escenario de una lucha entre diversas prácticas lingüísticas. Podría por ello considerarse la relación entre Hamm y Clov, según Menke, no sólo como una relación de lucha entre el amo y el esclavo, sino también como una relación agonal entre dos formas de discurso: el de la poesía, por un lado, y el de la prosa, por el otro. Esta lucha, sin embargo, es una lucha sin fin; la relación entre Clov y Hamm no puede concluir con la victoria de uno de los dos, como tampoco puede haber un vencedor final entre la poesía (Hamm) y la prosa (Clov), porque la victoria de un término conduce a la aniquilación del otro, y éste, a su vez, no puede sobrevivir sin el que ha sido aniquilado.

De acuerdo a Menke, es especialmente la relación agonal entre prosa y poesía en *Fin de partida* la que permite realizar una reflexión sobre la modernidad, en principio sobre la modernidad literaria. Ello se advierte con claridad, por ejemplo, en la manera distinta de comprender el papel de la literatura y las relaciones de

tensión entre prosa y poesía en autores como Sartre o Barthes. En el caso de Sartre, la tensión entre poesía y prosa se resuelve a favor de una prosa orientada comunicativamente y desplegada desde una perspectiva de sentido; en el de Barthes, en cambio, se realiza un reconocimiento de la escisión insuperable entre poesía y prosa. Beckett se encuentra en este punto más cercano a Barthes y distanciado de Sartre: la prosa no puede ni podrá jamás liberarse totalmente de la poesía. Esta discusión se halla unida, además, a proyectos sociales y políticos específicos: la idea de una prosa orientada comunicativamente y con un sentido unitario y transparente se encuentra unida en Sartre a la idea de una sociedad emancipada donde los hombres puedan volver a poseer todo aquello de lo que han sido despojados y superar toda forma de alienación. En el caso de Beckett, en cambio, la destrucción de la idea de una prosa neutral, emancipada totalmente de la poesía, se enlaza, a la vez, con la desilusión ante las utopías de una sociedad sin clases, una desilusión que se articula en el marco de la propia obra literaria, que de este modo patentiza su autonomía.

El segundo análisis se desarrolla en "La depotenciación del soberano en el canto. *La coronación de Poppea* de Claudio Monteverdi y la democracia". En este ensayo se abordan inicialmente los fenómenos de medialización y representación estética de la política, en especial de la soberanía, partiendo de una reflexión sobre la relación entre el teatro y la democracia. Rousseau, Arendt y Habermas, al igual que Debord y Cavell, se enlazan así en una dura crítica a las tentativas de teatralización de lo político como una amenaza a la democracia debido a la separación que ella opera en la comunidad entre los actores y el público, representantes y asistentes pasivos al despliegue de la representación. En contraposición a esta condena a la representación teatral de la democracia, Menke expresa su convicción de que la teatralización ha acompañado a la propia democracia desde sus inicios: la democracia moderna nació efectivamente a partir de un cuestionamiento de la soberanía del rey, cuestionamiento que tuvo lugar al plantear y comprender de una forma distinta el problema de su

representación. Este cuestionamiento y una nueva forma de representación –y esto es lo importante– no se dio inicialmente en forma teórica ni práctica, sino estética: en el arte dramático (Shakespeare) y en la ópera (Monteverdi). En ambos casos se escenifica estéticamente el problema de la representación y de la soberanía, y se pone en escena al soberano cuestionando su forma de representación tradicional que, de esa manera, lo lleva a la abdicación. Tal como recuerda Menke, se trata de un proceso que ha sido analizado en forma brillante por Ernst Kantorowicz en el apartado sobre Shakespeare en *Die zwei Körper des Königs* [*Los dos cuerpos del rey*]. *La representación del soberano ya no puede remitir simplemente a una realidad trascendente*. Ahora el rey tiene que hacerse soberano al presentarse como tal ante el público, al producirse ante éste. Este hacerse a sí mismo del soberano es, a la vez, su propia abdicación. Así, en el caso de Monteverdi, la soberanía ya no se experimenta como algo dado en términos, por así decirlo, “realistas”, sino como algo que tiene que ser construido –por así decirlo, en forma “nominalista”–. Esta transformación en el modo de ser de la soberanía conlleva, de este modo, la anticipación de una revolución política que sustituye la soberanía de los reyes por la del pueblo. La escenificación estética –en este caso, teatral y operística– de la soberanía real, de su origen, despliegue y caída significa, a la vez, el inicio de otra: la soberanía democrática del pueblo. La dimensión estética y la política de la representación se enlazan así en forma clara en el teatro y en la ópera. De esta manera, afirma Menke, la representación de este proceso en el teatro de Shakespeare o en la ópera de Monteverdi adquiere un significado político tan relevante como las revoluciones democráticas de los ciudadanos en el plano político. De este modo, tanto en el teatro como, en este caso, en la ópera surge una nueva comprensión de la representación, del representante y de su relación con lo representado, y de la soberanía. Es por ello, afirma Menke, que la crítica al teatro de la política debe ser reemplazada más bien por una crítica de la política por medio del teatro cuyo propósito principal no sea superar la teatralización de la política en general

—como parecen insistir Rousseau o Habermas—, sino mostrar de qué modo, con qué recursos y procedimientos operan las representaciones políticas y cómo éstas se escenifican y muestran en su escenificación cómo se constituye, reconstruye y deconstruye el poder político.

Esperamos que los ensayos reunidos en este libro permitan al lector iberoamericano no sólo un acercamiento a la obra de Christoph Menke, sino que también lo inciten a continuar reflexionando sobre el arte, la estética y sus relaciones con la ética, la política y la filosofía en el mundo moderno.