

Revista Stultifera Navis

Volumen 10 Año 4 (junio 2023)



“Trauerspiel y Tragedia griega:

Una comparación a partir del lugar de la culpa”

Agustín L. Lewit

”Cuentan que Ulises, harto de prodigios, lloró de amor al divisar su Itaca verde y humilde. El arte es esa Itaca de verde eternidad, no de prodigios. También es como el río interminable que pasa y queda y es cristal de un mismo Heráclito inconstante, que es el mismo y es otro, como el río interminable”.

Jorge Luís Borges¹.

Introducción

El presente trabajo persigue la intención de reflexionar sobre algunos temas planteados por Walter Benjamin en su obra *El origen del Trauerspiel alemán*. Obra escrita entre 1923 y 1925, y publicada íntegra por primera vez en 1928, en el contexto de la producción benjaminiana puede considerarse como una obra de transición: por una parte, se inscribe aun dentro de los trabajos dedicados a la literatura alemana, por otra parte, contiene ya las bases de la destrucción de la estética simbólica, que se convertirá en el tema central de la obra posterior. *El origen del Trauerspiel alemán* se centra en el estudio de una forma literaria, el *Trauerspiel*, que traducido literalmente significa obra teatral fúnebre o luctuosa, cuyo apogeo se da en el Barroco y que posee características específicas, como drama trágico, frente a la tragedia antigua. La intención de Benjamin es restaurar y conservar el sentido específico del *Trauerspiel* frente a las falsificaciones y degeneraciones de la crítica contemporánea, empeñada en considerarlo como simple caricatura de la tragedia antigua.

El fin que orienta el desarrollo de la presente exposición consiste en pensar críticamente las diferencias que presenta el drama barroco con respecto a la tragedia antigua. En este sentido, se partirá originalmente de las diferencias que el propio Benjamin encuentra y produce entre ambas.

Existe toda una discusión metodológica e histórica que dificulta el uso en términos muy generales del concepto de Tragedia. Esa ya es una primera diferencia relevante: la imposibilidad de reducir el *Trauerspiel* a una definición precisa y meta-histórica de tragedia, entendida como género artístico. Es decir, el camino a recorrer intentará dilucidar cuales son las especificidades propias del Barroco alemán, que lo constituyen a la vez como una forma literaria distinta y ajena a la tragedia antigua, y no como su simple continuación moderna. Expresado esto en términos interrogativos, podríamos plantear como punto de partida las siguientes preguntas: ¿por qué se da la

¹ Borges, Jorge Luis; *Arte Poética en "El Hacedor"*; España; Emecé Editores; 1960.

imposibilidad de reducir el *Trauerspiel* a la tragedia griega? ¿Dónde radica la singularidad del *Trauerspiel* frente a la tragedia clásica? ¿Cuáles son los elementos propios de la tragedia barroca?

La tragedia antigua es un "modelo" que la tragedia barroca no respeta o no puede respetar, por una serie de motivos históricos, políticos, pero también artísticos. Dentro de esta serie de motivos, me detendré en el lugar de la culpa y su relación con el sujeto trágico, pensando en su transformación radical en la tragedia barroca (cristiana, que vive el proceso de la reforma) con respecto a la antigua.

Antes de empezar a desarrollar las diferencias entre el *Trauerspiel* y la tragedia clásica es pertinente considerar algunas cuestiones desarrolladas por Benjamín en la primera parte del libro, titulada *Prólogo epistemocrítico*. Allí se ponen en juego consideraciones fundamentales que definen la posición que adopta Benjamin dentro de la filosofía del arte, definiendo algunas categorías sobre las cuales ésta debería trabajar.

El Trauerspiel como idea: algunas cuestiones epistemológicas.

En el prólogo de *El origen del Trauerspiel alemán* encontramos básicamente dos problemas centrales. El primero de ellos consiste en el intento de formular qué sería una filosofía del arte; es decir, qué tipo de relación puede establecerse entre el mundo de la filosofía y el mundo artístico, y cuáles serían las condiciones de posibilidad de una filosofía que se dedique a estudiar la dimensión artística. El segundo problema central que aparece consiste en pensar sobre el propio modo en que la filosofía debería desenvolverse, tomando en cuenta fundamentalmente el problema de la exposición filosófica.

Sobre estas cuestiones trabajaré en esta primera parte, para intentar arribar a la conclusión a la que el propio Benjamin llega cuando presenta al *Trauerspiel* como idea.

*“Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición”.*² Benjamin elige esta frase para dar comienzo a su obra y dicha elección no resulta casual. La cuestión del método, la exposición, es inherente a la filosofía misma y es uno de los elementos que la distingue de las demás ciencias. Al mismo tiempo, en esta reivindicación del método de exposición filosófico se está rechazando el concepto decimonónico de sistema. Entender la filosofía como un sistema cuyo fin es atrapar la verdad, supone una concepción de la verdad misma como cosa exterior que viene a depositarse en las redes tendidas dentro del sistema. En oposición a esto, Benjamin rescata la figura del tratado. La esencia del método del tratado es la exposición entendida como rodeo. La figura del rodeo implica el recomenzar una y otra vez del pensamiento y el regreso a la cosa misma, y supone, además, la contemplación como forma en que la verdad resulta manifiesta. El objetivo principal de la filosofía es la exposición de la verdad como contenido de las ideas, y es por este motivo que Benjamin otorga importancia relevante a la forma de la exposición. La exposición que adquiere la forma del rodeo alude al movimiento por el cual el pensamiento se detiene y comienza siempre de nuevo, en un alejamiento y un regreso constante a la cosa misma. En este ritmo incesante de avances y retrocesos de un pensamiento, que necesariamente es fragmentario, la filosofía va buscando las

² Benjamin, Walter; *“El origen del Trauerspiel alemán”*; Madrid; ABADA EDITORES; 2006; Pág. 224.

diferencias de gradaciones de un mismo objeto. El tratado filosófico escapa al curso ininterrumpido y lineal de la intención típica en el texto científico. El texto académico busca la linealidad, la coherencia lógica, pretende ser iluminador y concluye, siempre concluye, tratando de aprehender la verdad en una acumulación enciclopédica, lo cual resulta imposible. Esta es la gran diferencia con el texto filosófico y el tratado: en su forma de exposición escrita fiel, el pensamiento filosófico jamás puede concluir, sólo puede ser una expresión momentánea y temporal del rodeo de la contemplación acerca de un objeto, contemplación mediante la cual la verdad se manifiesta a sí misma.

Decía que no resultaba casual, entonces, que Benjamín introduzca el tema de la exposición al inicio del libro, ya que de esa manera está presentando sobre el comienzo lo que va a constituir el resto de la obra: un tratado que intente exponer (contemplar, rodear), precisamente, la idea del *Trauerspiel*.

De acuerdo al universo neo-kantiano, en el cual Benjamin se encuentra inmerso en el momento de escribir la obra, el mundo se podría dividir en tres categorías: los fenómenos, los conceptos y las ideas. Estas tres entidades podemos pensarlas en términos de tres formas distintas de existencia. La filosofía en general, y por ende también la filosofía del arte debería trabajar con estas tres categorías.

La primera forma de existencia, los fenómenos, corresponde a los hechos que acontecen en el mundo, las acciones realizadas con una existencia empírica, una presencia real y material. Los fenómenos tienen una existencia independiente, en tanto su existir no depende más que de ellos mismos.

El segundo modo de existencia, el universo de los conceptos se encuentra derivado del mundo fenomenológico. Es decir, si bien al igual que los fenómenos pueden y deben ser validados filosóficamente, su modo de existir es completamente dependiente de aquellos. Por lo tanto, los conceptos no tienen una existencia material en la medida que no poseen una realidad propia por fuera del sujeto que los crea.

El mundo de las ideas constituye el tercer modo de existencia, y el que para Benjamin debería ser el central en la filosofía del arte. Es decir, aquella filosofía que se aproxime al universo artístico debería poder trabajar con ideas, en tanto elementos centrales, y no con conceptos.

Ahora bien, a pesar de que Benjamin presenta la existencia de las ideas en términos de absoluta inmediatez, es decir, no son algo producido ni responden a una voluntad humana intencional en la medida en que se tienen a ellas mismas por origen, entablan relaciones con el universo de los fenómenos y de los conceptos. Presentar el universo de las ideas como el elemento central, no significa, como veremos, prescindir del mundo de los fenómenos y del mundo conceptual.

Es necesario, entonces, comprender la relación que se establece entre las tres formas de existencia, ya que es allí donde reside el punto central de lo que para Benjamín debería ser la filosofía del arte.

En primer lugar, los conceptos subsumen lo particular a lo general. Trabajan sobre los fenómenos abstrayendo sus determinaciones. Es decir, proceden desgarrando al fenómeno para separar aquello que el mismo puede compartir con otros. Los conceptos constituyen proyecciones del sujeto que busca conocer, en las cuales se va a intentar que algo de lo real se imprima en ellos, de modo tal de poseer ese fragmento que la proyección subjetiva pudo obtener del mundo fenoménico; los conceptos son poseer el fenómeno. En este sentido cumplen el papel de mediadores. El conocimiento surge de la actividad de la mediación de los conceptos. La ciencia moderna asocia la verdad como el resultado de esta mediación. En otras palabras, el discurso científico propone la verdad como algo mediado y construido, que tiene al sujeto como agente. El conocimiento es tomado como un haber que se posee, y el método como el camino de tal posesión.

Benjamin no niega el carácter de mediadores de los conceptos. Antes bien, reduce su papel a dicha función de mediación. La verdad, entonces, queda como propiedad exclusiva de las ideas, pero no como algo a las que ellas acceden, sino como exposición de ellas mismas. Las ideas son ellas mismas la verdad. La verdad no es algo a lo cual se llega mediante un método de conocimiento intencionado, sino que es *“un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas”*³. Las ideas, por lo tanto, no son proyecciones para poseer la realidad, sino que son ellas mismas lo real. Aquí se puede empezar a dimensionar uno de los problemas centrales presentados en el prólogo, y que fue mencionado al comienzo de esta parte: el método de la exposición basado en la contemplación. La exposición contemplativa es el método por el cual el tratado filosófico expone las ideas. Pero estas ideas no pueden ser un objeto poseído en la conciencia como pretende la ciencia con el conocimiento; la verdad no puede ser retenida ni interrogada, ella se auto-manifiesta a sí misma tanto en su contenido como en su forma. Y esta forma no está dada por la conciencia, como pretende el conocimiento, sino por el ser mismo de la verdad. La contemplación de la idea es el método propio de la filosofía, y la única manera de acercarse a una verdad que no se devela a una intención cognoscente, como la que guía a la ciencia, puesto que no entra en relaciones intencionales. Por lo tanto, el modo adecuado de acercarse a la verdad es el de adentrarse en ella y desaparecer, gesto propio de la contemplación filosófica, que en su acompasado avanzar va destellando constelaciones.

Aquí Benjamin retoma la doctrina platónica de las ideas como una de las intenciones más acabadas de la filosofía. Ella intenta dar cuenta de la no correspondencia entre la verdad y el objeto de conocimiento. Dice Benjamin: *“en cuanto unidad en el ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera de cuestión. Mientras que el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas le están dadas a la observación. Las ideas son algo dado de antemano”*⁴. Tomando esto en cuenta, lo único apropiable por el conocimiento serían los conceptos, ya que la verdad y las ideas quedarían reservadas a la contemplación filosófica.

Para alcanzar alguna dimensión precisa, si es que esto resulta posible, de la existencia de las ideas, Benjamin presenta dos metáforas. La primera de ellas consiste en asimilar la idea a una constelación de estrellas. De esta manera, la constelación sería a las estrellas lo que la idea a los fenómenos. La idea se constituye de este modo como una manera determinada de disposición de los fenómenos, como una forma particular de reunirlos y ordenarlos. Y lo que construye ese campo común donde los fenómenos se ordenan sería el propio existir de la idea. Ahora bien, la forma en la que los fenómenos participan de las ideas se encuentra mediada por la actividad de los conceptos, que se convierten de este modo en instrumentos propios de aquella. Los conceptos actúan lacerando a los fenómenos, extrayendo de ellos sus singularidades, aquel elemento que los hace únicos. El universo conceptual actúa sobre los fenómenos desarmándolos, y en este proceder se consagra la salvación de tales fenómenos. Benjamin lo enuncia de esta manera: *“los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico bruto, con el que se mezcla la apariencia, sino únicamente en sus elementos, en tanto que salvados”*⁵. Al entrar los fenómenos al mundo de las ideas, al producirse tal salvación, los mismos se despojan de su falsa unidad para participar, ahora divididos, de la auténtica unidad de la verdad. Al mismo tiempo, los fenómenos ordenados

³ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 231.

⁴ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 226.

virtualmente posibilitan la exposición de la idea, y es ésta la única manera en que la misma resulta manifiesta. Por lo tanto, la exposición de la idea siempre es la exposición de los elementos de los fenómenos salvados por los conceptos. De esta manera, poniendo en constelación a un determinado campo de fenómenos, inscribiéndolos en una totalidad, es la manera en que la filosofía salva a las obras de arte. Y las salva, precisamente, eliminando la distancia con respecto a esa totalidad que ella crea. La filosofía desarma las existencias aisladas de las obras de arte, su carácter fenoménico, para hacerlas parte de una totalidad que las completa, las explica y les da sentido. Las redime de su finitud, situándolas en un plano en que esa finitud ya no existe.

La segunda metáfora que presenta Benjamin asimila la idea con la figura de la madre fáustica. Así como a la madre sólo se la ve comenzar a vivir con todas sus fuerzas cuando el círculo de sus hijos, al sentir su proximidad, se cierra sobre ella, así las ideas sólo cobran vida cuando se juntan los extremos a su alrededor. La idea sólo puede empezar a ser contemplada en tanto se conforme una unidad de fenómenos singulares a su alrededor.

Ahora bien, esta unidad de la idea no se produce eliminando los extremos, sino por el contrario, reconociéndolos. La idea lleva al extremo el relevamiento de los conceptos, para de esta manera reunir singularidades. Así, ella reúne un campo de fenómenos no a partir de lo que tienen en común, sino, en base a aquello que los hace únicos. Esto significará abarcar una totalidad, pero no la totalidad armoniosa de la imagen simbólica del mundo, sino la de una totalidad forjada con la ayuda de los materiales más dispares, que no disimula las rupturas y en la cual puede estar contenido el mundo con sus contradicciones. Vemos así que no es posible llegar a la idea procediendo de manera inductiva ni deductiva. Al respecto, Benjamin remarca: *“mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia de su articulación y ordenación, la deducción hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se deshilvana siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas.”*⁶. La exposición de la verdad como contenido de la idea, no exige por lo tanto ninguna conexión deductiva ni inductiva coherente a la manera de la ciencia. La figura de la constelación refleja un conjunto de fenómenos, que, si bien se ordenan de una manera particular, muestra también que el modo en que se pasa de un elemento a otro es completamente irracional; en la constelación hay una ausencia de lógica por la cual se pase de un fenómeno a otro. Por el contrario, tanto la inducción como la deducción son justamente métodos que establecen reglas de pasaje.

Es tarea propia de la filosofía ocuparse de la exposición de las ideas, al mismo tiempo que la salvación de los fenómenos. El filósofo deberá ubicarse a mitad de camino entre el científico y el artista. Cercano al científico porque su intención es comprender los fenómenos y rescatar de ellos sus singularidades a través del universo conceptual. Cercano al artista, porque al igual que él, deberá trazar una pequeña imagen del mundo de las ideas y preocuparse por su exposición, trazando creativamente el rodeo que ello implica.

Es propio de la filosofía, en tanto ella es la ciencia del origen, plasmar las formas que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, posibilitan el surgimiento de la configuración de la idea como totalidad. La unidad de esta idea está caracterizada por la posibilidad de que en su interior coexistan fenómenos opuestos organizados en base a algún sentido.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí desarrollado, podemos comprender de algún modo lo que Benjamin se propone: acercarse al *Trauerspiel* en tanto idea. La filosofía

del arte así debería considerarlo, y así debería de aproximarse a él. Es decir, no construyendo un concepto de *Trauerspiel* extrayendo las características comunes presentes en la mayoría de las tragedias del barroco, sino rodeando la totalidad de la producción. Esto implica la contemplación tanto de las obras más acabadas como de aquellas que nacieron y murieron en los suburbios del olvido. De esta manera, extrayendo los elementos singulares de cada obra de arte, reconociendo los extremos que abarca la totalidad de la producción del barroco literario, es la manera en que la filosofía del arte salva cada *Trauerspiel* en particular, a la vez que crea en esa constelación la posibilidad de que la idea general del mismo adquiera cuerpo y proceda en su manifestación. Al mismo tiempo, en esta exposición del *Trauerspiel* como idea puede quedar al descubierto el contenido político de cada una de las obras de arte que lo conforman y así extraer su verdad. Aquí reside para Benjamin la fuente del placer estético: en la capacidad que logre desarrollar el hombre, a través de la filosofía, para conocer la verdad de la obra de arte.

De acuerdo al camino hasta aquí recorrido se podría empezar a esbozar algunas respuestas a las preguntas planteadas en la introducción. La imposibilidad de reducir el *Trauerspiel* a la tragedia antigua reside en que el propio *Trauerspiel* es una idea en sí misma. Acercarse a él caracterizándolo como simple representación de la tragedia clásica es negarle su entidad de idea, es cegarse ante la verdad que quiere manifestar. Al mismo tiempo, la simplificación de ver el *Trauerspiel* como la forma moderna de la tragedia griega pierde de vista los elementos propios de aquel, al tiempo que lo condena a ser una mera representación.

En lo que sigue, se intentará desarrollar algunas diferencias entre ambas expresiones artísticas, tratando de establecer algunos elementos propios de cada una.

Trauerspiel y Tragedia.

La tragedia griega alcanza su apogeo en la Atenas del siglo V a. de C.. El argumento fundamental es la caída de un personaje importante. El motivo de la tragedia griega es el mismo que el de la épica, es decir el mito. Sin embargo, desde el punto de vista de la comunicación, la tragedia desarrolla significados totalmente nuevos. En ella, el mito se funde con la acción, es decir, con la representación directa de un drama. El público de la tragedia ve con sus propios ojos personajes que aparecen como entidades distintas, que actúan en forma independiente, en el marco de una escena, provistos cada uno de una propia dimensión psicológica. El rol desempeñado por la producción trágica en el seno de la polis griega no se limitaba, ni mucho menos, al entretenimiento *per se*. Muy por el contrario, la representación trágica era parte del culto de la divinidad y elemento importante en la constitución de los ciudadanos: “desde el punto de vista del ciudadano, la importancia del culto dionisiaco hacía de la asistencia al teatro una actividad incuestionable para la ciudadanía”⁷. La importancia de la tragedia clásica, lejos de descansar únicamente en su dimensión artística, contribuía de hecho a la formación y desarrollo de los ciudadanos atenienses.

En su libro *Aristóteles y la tragedia*, E. Bieda analiza cómo se relacionaron los escritores trágicos con la mitología tradicional. Dicha relación, según el autor, se da en dos planos no necesariamente contrapuestos: por un lado, los escritores trágicos

⁷ Bieda, Esteban; “*Aristóteles y la tragedia: Una concepción trágica de la felicidad*”, Bs. As.; Altamira; 2008. Pág. 32.

tomaron de los mitos tradicionales los tópicos centrales de sus obras, pero al mismo tiempo, por otro lado, se distanciaron del modo clásico de tratar los conflictos. Es decir que, “*si bien la tragedia retoma las vicisitudes de la épica, al mismo tiempo la cuestiona, la traspone, contribuyendo así al espíritu reformador encarnado en el plano de la filosofía por los debates sofísticos y en la política por el afán jurídico y legalista tendiente a un orden social fundado en códigos y normas*”⁸.

La tragedia griega cumplía una clara función dentro de la comunidad: eliminar las pasiones patológicas. En la *Poética*, Aristóteles designa este efecto bajo el concepto de catarsis. La tragedia, a través del recurso de la piedad y el temor que despierta la figura del héroe enfrentado a los dioses, lograría así la expurgación de las pasiones desviadas en los espectadores, una cierta purificación psicológica.

Por su parte, el *Trauerspiel* alemán transcurre durante el período de la Reforma luterana y la contrarreforma, marcado además por la guerra de los treinta años. Se corresponde con una época compleja, llena de contradicciones y tensiones. Dada la gran capacidad de autorreflexión del hombre del barroco, consciente de la duplicidad fundamental de la vida entre lo real y lo aparente, un mundo tan contradictorio llevará a un incontestable pesimismo, con gran desarrollo del arte funerario.

En la tragedia griega encontramos básicamente la contraposición entre un tiempo mundano y un tiempo mítico, un tiempo de los hombres enfrentado a un tiempo perteneciente a las divinidades olímpicas. De ahí que la tragedia helena pueda ser considerada como un drama de la trascendencia, en el sentido de que el argumento central está marcado por el enfrentamiento de los hombres con los dioses. Por su parte, los *Trauerspiel* son presentados por Benjamin como dramas de la inmanencia, ya que no contraponen un tiempo divino a uno terrenal, sino que sus relatos transcurren en un espacio y en un tiempo absolutamente mundano. En el drama del barroco se encuentra completamente cerrado el vínculo con el espacio trascendente de la divinidad, hecho que se refleja en una asimilación radical de sus escenas teatrales con la historia.

Como drama de la inmanencia, el contenido del *Trauerspiel*, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaban los autores del mismo. Su personaje principal, el soberano, debe su status al estamento al que pertenece, es decir, la monarquía absoluta. A diferencia de esto, el objeto de la tragedia no es la historia, sino el mito, y lo que otorga el carácter trágico al héroe no es la pertenencia a un estamento, sino la época prehistórica de su existencia, el ser parte de un pasado heroico. Benjamin rescata la opinión de Opitz, escritor barroco, el cual sostiene que lo que define al monarca como personaje principal del *Trauerspiel* no es el enfrentamiento con dios y el destino, sino “*la consagración de las virtudes principescas, la representación de los vicios principescos, la comprensión de la actividad diplomática y, en fin, la destreza de las maquinaciones políticas*”⁹. Tal era el carácter inmanente del drama barroco, que el término *Trauerspiel* se aplicaba tanto para denominar al drama literario como al mismo acontecer histórico.

Todo género trágico siempre fue considerado históricamente elevado. Sin embargo existen claras diferencias entre los elementos que se intentan resaltar en cada uno de ellos. La tragedia antigua toma como elevado la separación entre el hombre antiguo y sus divinidades, y el hecho de haberlas reunido; es decir, lo central es la unión de dos historicidades completamente distintas a partir de la relación del sujeto trágico con los dioses. En el *Trauerspiel* el elemento exaltado lo constituye la figura del soberano. El rey del drama barroco parece haber sido el depositario de algunas funciones que antiguamente cumplía la divinidad, como por ejemplo la

⁸ Bieda, Esteban; Op. Cit.; Pág. 43.

⁹ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 265.

ordenación del tiempo. Sin embargo, es presentado con rasgos completamente humanos. Si bien cumple una función, es expuesto descarnadamente como un hombre, lo cual produce una especie de victimización del rey debido a una “desproporción entre la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste y la situación de su pobre esencia humana”¹⁰. Esto constituye una de las tantas contradicciones propias del *Trauerspiel*: la presencia de un soberano que tiene que cumplir una función divina, siendo él mismo un hombre terrenal, lo cual lleva a presentar su figura a veces como tirano, a veces como mártir. La indefinición del lugar del rey constituyó un elemento central del drama del barroco alemán. En este sentido, Benjamin sostiene: “lo que no deja de fascinar en la caída del tirano es la contradicción en que para la mentalidad de la época se encuentran la impotencia y la depravación de su persona con la convicción del sacrosanto poder de su papel”¹¹.

Para el *Trauerspiel* barroco la figura del soberano posee un significado ejemplar. La caída del rey, el relato de su infortunado desenlace y la exaltación de su impotencia para actuar, pese a ocupar el antiguo lugar de los dioses, es la mejor manera de representar el sentimiento barroco sobre la existencia del hombre: una existencia signada por la desgracia, en la que se habrá de reconocer el destino de la vida humana. La conmoción del espectador adquiere mayor fuerza cuando lo que se narra es la caída de un personaje importante: “nada ilustra más drásticamente la fragilidad de la criatura que el hecho de que incluso él (el soberano) esté sometido a esa fragilidad constitutiva”¹². El derrumbe de un rey, a diferencia del derrumbe de una familia plebeya, por ejemplo, es una caída que implica un ruido tal capaz de ser oído por todos. Es esta caída desde una jerarquía la que otorga importancia relevante al *Trauerspiel*. Por su parte, en la tragedia griega este elemento jerárquico no es condición suficiente para representar la importancia del héroe trágico, ya que las figuras heroicas se encuentran sustraídas del tiempo. Como ya se dijo, el héroe trágico adquiere su status a partir de su pasado heroico, y a diferencia del soberano, mantiene una distancia infinita con su comunidad representada bajo la figura del coro.

En la tragedia griega aparece una acción principal que representa el enfrentamiento del héroe trágico con los dioses. Es el enfrentamiento del héroe con su destino divino, la voluntad de escapar de su *moira*, lo que lo conducirá a su propia muerte. Lo trágico del mundo antiguo reside en este concepto de destino, que aparece como una fuerza demoníaca que se opone a la voluntad del hombre. La peculiaridad de lo trágico radica en que el destino aparece puesto sobre la capacidad del hombre de frustrar su desenlace; la trama de la tragedia es este intento del héroe de frustrar su propia *moira*.

La manera en que obra el héroe produce el enfrentamiento con la divinidad y aquí reside la fuente de la culpa trágica, culpa que se redime con la propia vida del héroe. El camino de lo divino a través del mundo se refleja, de esta manera, en el accionar humano: actuando, cae el hombre en la culpa; a su vez, toda culpa encuentra su expiación en el sufrimiento del héroe. Ahora bien, dicho sufrimiento no resulta en vano ya que lleva a la comprensión, y dicha comprensión al efecto catártico en tanto modelador de las pasiones. En este sentido, resulta fundamental para la tragedia que la culpa aparezca diferenciada, como así también el reconocimiento de aquellos actos que suscitan temor y aquellos que provocan piedad.

El sacrificio heroico es a la vez un comienzo y un final. Un final, en el sentido de que el héroe paga con su propia vida a los dioses por haber actuado en contra de un antiguo derecho que los mismos detentaban. Pero también el sacrificio constituye

¹⁰Benjamin, Walter; Op. Cit. Pág. 274

¹¹Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 275.

¹² Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 355. Los paréntesis son míos.

un principio, en la medida en que es una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. La muerte trágica termina beneficiando la vida de la comunidad popular que está naciendo, y en este sentido es sinónimo de salvación. Benjamin dirá: “el héroe, que desdeña responder de sí ante los dioses, establece con éstos una especie de pacto de expiación que tiene el doble significado de valer no sólo como restauración de una antigua constitución jurídica, sino también como comienzo de su debilitamiento en la consciencia lingüística de la comunidad renovada”¹³. De esta manera, en la muerte del héroe se esconde un doble significado: por un lado, significa quitar vigor al antiguo derecho de los olímpicos, en la medida en que el mismo encuentra un límite en la resistencia del héroe; por el otro, la ofrenda de la vida del héroe, el sacrificio de su muerte se anuncia como primicia de la nueva comunidad, como una palabra que no puede ser dicha todavía y que por esa misma razón es lanzada hacia el futuro.

La tragedia griega coincide con el fin de las tiranías y el comienzo de la vida democrática. Es necesario entender a aquella dentro de este marco histórico. El acto trágico, en este sentido, es representante de un orden del mundo tambaleante, inseguro, en el cual el hombre de la tragedia vive en constante peligro, enfrentado a un destino ya escrito que lo condena de antemano. Pero al mismo tiempo, ese mismo mundo en proceso de cambio le otorga el poder y la fuerza de hacerse cargo y enfrentar ese destino ya escrito. La purificación de las pasiones es la precondition necesaria para la vida en comunidad, una comunidad no ya ordenada de manera absoluta por la trascendencia divina, sino por sus propias leyes mundanas. Así, la culpa heroica en la tragedia antigua aparece estrechamente ligada a la efectividad y eficacia de la ley; hay una relación necesaria entre la ley y la culpa que provoca la reconciliación de la comunidad griega con sus propias leyes.

La culpabilidad del héroe trágico resulta completamente definible, y es menester que así sea. Es necesario que el héroe se sienta culpable al enfrentarse con los dioses, es necesario que pague por su acción, como es necesario, también, que esté convencido de su accionar. De esta manera, deberá pagar con su vida la falta cometida, debido a que aún perdura un derecho antiguo, el derecho de los dioses. Pero al mismo tiempo, en su propia acción, en su desafío frente a un destino preescrito, está el inicio de la comunidad futura. Su muerte es la primicia que marca el comienzo del abandono de un mundo regido por el derecho demónico de los dioses y la entrada al mundo terrenal, a un mundo regido por la razón humana. En el héroe hay una orgullosa conciencia de su culpabilidad.

La culpa, el temor y la piedad aparecen en la tragedia antigua definidos en lugares precisos. Esta definición es esencial para que la tragedia cumpla su función de eliminar las pasiones patológicas. No hay tragedia sin efecto trágico, sin que provoque la catarsis.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia griega, en el *Trauerspiel* hay una clara indefinición acerca de la culpa; los límites entre la redención, la culpa y el castigo, a diferencia de lo que sucede en aquella, aparecen borrosos. Esta indefinición es uno de los rasgos principales que elimina la comparación entre ambos dramas.

En el drama del barroco el efecto trágico aparece transformado; no hay una identificación clara con la piedad y el temor, lo cual lleva a que la catarsis no se suscite. Lejos de buscar la purificación de las pasiones a través del efecto catártico, el *Trauerspiel* parece inundarse y tener como efecto la proliferación de las pasiones patológicas en el sentido antiguo. La historia que constituye el contenido del drama del Barroco es una historia donde la ley aparece desdibujada, donde no resulta posible la

¹³ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 325.

distinción de la acción que conlleva la culpa y el sacrificio que posibilita su expiación. El drama, así, aparece desconectado de la legalidad. Alejado de la purificación catártica, el *Trauerspiel* queda detenido en todas las formas del lamento, en la presencia del duelo que no cesa, en la forma de una melancolía que lo cubre todo.

La muerte del héroe trágico constituye la resolución de la tragedia, su desenlace final en la que se cierra como un círculo; es el momento en que el culpable paga la culpa con su vida. En el *Trauerspiel* este momento de la resolución aparece dilatado de tal manera que nunca acontece; el culpable nunca paga, y en este sentido, el drama nunca se resuelve. Al encontrarse interrumpido el momento de la solución, el drama barroco, a diferencia de la tragedia antigua, no es un drama de la reconciliación. La conclusión de la tragedia griega, su desenlace en la muerte del héroe trágico marcaba el final de una época tanto en sentido histórico –fin del mito– como individual. Por su parte, el *Trauerspiel* no posee un final propiamente dicho, sino que parece seguir fluyendo indefinidamente.

El Barroco alemán está enteramente marcado por la Reforma luterana. A diferencia de la contrarreforma, el luteranismo adoptó una actitud antinómica con respecto al mundo terrenal: si por un lado inculcaba una rigurosa moralidad en la conducta de los hombres, por otro lado, rechazaba el poder de las buenas obras en tanto acciones milagrosas capaces de remitir el alma a la gracia de la fe. Esta importancia negada a las buenas obras contribuiría a crear el sentimiento propio del Barroco con respecto a la vida humana: una vida insulsa y vacía.

En oposición a la corrupción generalizada propia de la iglesia católica de la época, los principios luteranos propugnarían un estricto sentido del deber en el pueblo, y siguiendo a Benjamin, un profundo sentimiento de melancolía en los poderosos. En la representación de la historia como *Trauerspiel*, el príncipe se convertiría en el paradigma cabal del melancólico.

En el análisis del héroe del *Trauerspiel*, en la caracterización de su lugar y de su tiempo, en la representación nunca definida de su figura, presentado a veces como tirano a veces como mártir, radican las expresiones extremas que hacen del mundo del drama barroco un mundo terrestre, totalmente terrestre, en el que no hay forma de escapar a su vocación mortal. Caracterizado en última instancia por la ausencia de todo consuelo metafísico, por el desarrollo catastrófico de su propia historia y de la historia del mundo, el soberano es presentado en un escenario inundado de ruinas, desprovisto de todo sentido trascendental. La tierra, en los dramas barrocos, aparece como el espacio donde proliferan los acontecimientos luctuosos, la imagen de la catástrofe aparece en forma permanente. La idea de progreso, en este sentido, no puede ser más que ilusoria ante el espectáculo contradictorio y desgarrado del mundo.

La contrarreforma católica intentó restaurar el concepto de soberanía ligándola a la figura de dios. Frente a una época de cuestionamiento profundo hacia la figura divina y la institución de la iglesia, en un momento donde el hombre volvía una vez más a cuestionarse el espacio de la trascendencia, la restauración contrarreformista intentó reencausar al hombre como entero dependiente de un poder divino. La contrarreforma aspiraba a la reconstrucción del orden perturbado por la crítica, particularmente en materia de fe, la cual había puesto a la civilización en peligro, al borde de la catástrofe.

En ese escenario de profunda inmanencia donde la autoridad es puesta en duda, la contrarreforma introduce, entonces, la identidad entre la figura del soberano y el espacio de la divinidad; su concepto de soberanía remarcaba fundamentalmente la positividad y el poder de decisión del rey para restaurar el orden perdido. Por el contrario, los grandes dramaturgos alemanes se mantuvieron siempre ligados al luteranismo, rechazando y oponiéndose a las intenciones de la contrarreforma. En esta negación de la soberanía absoluta del soberano, el *Trauerspiel* introduce una distancia entre el poder del rey y el orden divino, un distanciamiento que produce una

ruptura entre el poder político y el poder teológico. Aparece en él un soberano sin el poder de la divinidad e incapacitado para actuar. En este sentido, la figura del rey del Barroco es una figura fallida en tanto no posee ninguna positividad y se encuentra inhabilitado para decidir. La figura del soberano como tirano critica radicalmente el concepto de soberanía como ideal restauratorio. Así, el contenido del *Trauerspiel* es una historia sin salvación, puesto que es precisamente el tipo específico de soberano que él construye, un soberano impotente, el que se encuentra imposibilitado de salvar a la comunidad.

En la tragedia griega el héroe se encuentra alejado del resto de los personajes, es decir, de los dioses y del coro. El héroe trágico es poseedor de una excelencia moral de acuerdo a los paradigmas de virtud de su contexto sociocultural. Su virtud o excelencia (*hybris*) es, en principio, heroica; es decir, sobrepasa las capacidades meramente humanas, lo cual lo aleja del resto de su comunidad. Sin embargo, a pesar de sus buenas cualidades, sufre desmedidamente y termina engullido por su destino trágico. El sufrimiento padecido por el héroe viene en consecuencia de su error trágico. Hay una relación muy estrecha entre la virtud heroica del personaje y el error que comete: parece ser que es precisamente por sus acciones nobles y admirables por lo que el héroe comete la acción que genera la culpa y el castigo, y lo condenan a un sufrimiento excesivo. Cualquier otro miembro de la comunidad se hubiera escapado del cataclismo a costa de perder un poco de virtud. El héroe, por el contrario, decide enfrentar conscientemente el castigo. Se ve, así, de qué manera se da en la tragedia griega un recorte del yo del héroe, un profundo estado de soledad del mismo que lo aleja infinitamente del resto de los personajes.

A diferencia de lo que ocurre allí, el recorte del yo del héroe del *Trauerspiel* resulta imposible, ya que el mismo no presenta ninguna distancia con respecto al mundo que lo rodea. El sujeto del drama barroco está diseminado en una multiplicidad de figuras, ninguna de las cuales consigue recortarse como yo absoluto frente al resto del mundo.

De esta manera, el pasaje de la tragedia antigua al *Trauerspiel* parece ser el pasaje de una subjetividad donde uno sólo encarna el papel del héroe a una subjetividad colectiva, que se revela colectiva porque ya no puede creerse superior a los dioses. El mundo mitológico del Barroco es monoteísta, ya no puede enfrentarse a una divinidad con múltiples personificaciones, como eran los dioses olímpicos, sino que debería enfrentarse ahora, cosa que no puede hacer por otra parte, a una divinidad absoluta. En esta incapacidad del soberano de enfrentarse con dios radica otra de las causas que hacen del *Trauerspiel* un drama de la inmanencia.

El héroe antiguo, en la lucha contra su propio destino carga siempre con el sentimiento de la culpa; siempre es culpable y toma en sus manos las consecuencias de la infracción. Por el exceso de virtud, mencionado anteriormente, el héroe tiene la capacidad de enfrentar las consecuencias de su acción. En este sentido, la culpa no lo detiene, sino que es el motor de su accionar. Por su parte, en el *Trauerspiel* ya no hay lucha contra una legalidad objetiva, no hay enfrentamiento contra un derecho antiguo, sino lo que se encuentra es lamentación, resignación, luto y una tristeza constante.

El héroe trágico, porque ha quebrado esa legalidad absoluta, quiebra también con el lenguaje que constituía un mundo común entre él, la comunidad y los dioses. Su separación del mundo es también un alejamiento del lenguaje que lo lleva a comunicarse ahora a través del silencio, de sus actos, a través de sus acciones y no ya por sus palabras. Es su acción la que ha transgredido el mundo común, mientras que su palabra aún permanece atada al antiguo mundo lingüístico; la acción que lo

separa del orden común es una acción silenciosa, “*el héroe trágico sólo tiene un lenguaje que le corresponde perfectamente: justamente el callar*”¹⁴.

Por el contrario, el quiebre del soberano en el *Trauerspiel* es completamente lingüístico, sólo habla por medio del lenguaje y nunca a través de su acción. No hay en él una acción que transgreda un orden objetivo, y “*el nexo existente entre el luto y la ostentación, según se plasma en el teatro del Barroco, se estampa lacónicamente en lo lingüístico*”¹⁵.

En la tragedia antigua el destino es un límite configurador anunciado en el propio drama; conocido y manejado al interior de la trama. El oráculo establece un anuncio preciso sobre la muerte del héroe. Este, al revelarse ante el límite establecido, se conforma en sujeto. El desenlace del fin trágico se construye a partir de la idea de la culpa: hay un carácter culpable del héroe producto de una trasgresión de la ley acontecida en el propio tiempo de la obra. El héroe, de esta manera, peca al interior del drama y es frente a esta transgresión que el destino se erige. En la tragedia helena, el destino constituye la encarnación del desenlace histórico de una subjetividad culpable.

Ahora bien, frente a esta concepción antigua del destino, en la que la culpa aparece dentro de la historia, aparece otra concepción que lo liga a la causalidad natural. Esta interpretación destruye completamente la idea de destino griego: en la causalidad natural no hay culpables; los hombres son, simplemente, consecuencia de una serie de motivaciones causales que lo determinan a actuar de cierta manera, eximiéndolos de la responsabilidad natural de sus actos. Bajo esta interpretación desaparece el fundamento de la culpa, puesto que, si los hombres no son sino una determinación natural, sus acciones también responden al orden de la naturaleza. Para la idea antigua de destino es fundamental que el héroe actúe más allá de la determinación natural: en la medida que el hombre es libre frente a la ley es capaz también de ser culpable. En la interpretación natural del destino se anula la subjetividad culpable. El desenlace de la vida del hombre será regido, entonces, por un orden natural que lo trasciende, a la vez que lo exime de la responsabilidad de sus actos.

La presencia del destino en el *Trauerspiel* se erige entre ambas interpretaciones. Si bien los personajes conviven con un fuerte sentimiento de culpa, parece acercarse más a la interpretación que entiende al mismo como causalidad natural. Los personajes del drama del Barroco resultan víctimas de su destino, incapaces de enfrentarse a él. Todos los actos voluntarios del hombre aparecen como una vana arrogancia frente a un desenlace que resulta inmodificable. El soberano simplemente se horroriza ante el hecho luctuoso; se cree capaz, a la vez, de reclamar que el desenlace de los acontecimientos hubiese sido otro. La figura del intrigante, central en el *Trauerspiel*, aporta un grado de comicidad; se ríe del rey porque sabe que su pretensión es completamente impotente; el lamento del soberano es para el intrigante otra muestra más de la arrogancia del hombre. Aquel no es más que una marioneta del destino cuyos hilos éste busca develar, “*la miniatura en que tienden de este modo a transformarse las acciones principales y de Estado nos las muestra así particularmente próximas al mundo que configura el Trauerspiel*”¹⁶. En el universo del drama barroco mundo, nada y la fantasía de reducir lo grande a la estatura del hombre y agigantar lo pequeño, devienen sinónimos.

Ahora bien, parece haber cierta contradicción en presentar al soberano con un fuerte sentimiento de culpa, a la vez que caracterizarlo como una simple marioneta.

¹⁴ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág. 317

¹⁵ Benjamin, Walter; Op. Cit.; Pág.330.

¹⁶ Benjamin, Walter; Op. Cit. Pág.335

Veamos por qué dicha contradicción no es tal. A diferencia de la tragedia antigua, la culpa del *Trauerspiel* no es una culpa surgida por una transgresión real al tiempo del drama; el hombre barroco aparece culpable por una especie de culpa prehistórica, de la que no tiene memoria, y no por algo que él realizó. Esta idea remite al pecado original: el soberano debería ser capaz de asumir la responsabilidad por aquello de lo cual no se tiene memoria de ser responsable. Al igual que Cristo, el rey también es un mártir. En el drama del Barroco, la culpa se aleja, así, de su relación con una acción subjetiva y pasa a ser la culpa de la mera existencia. Hay una marca originaria de la cual el hombre es una consecuencia, encontrándose plenamente determinado. Sin embargo, la realidad no es concebida como plenamente determinada en la medida que supone un acto fundacional voluntario, el pecado original. Dicho acto desencadena dos consecuencias fundamentales para entender el destino en el *Trauerspiel*. Por un lado, aquel acto fundacional es rescatado a partir de la idea de una felicidad perdida: fueron Adán y Eva los que alejaron al hombre del paraíso del Edén. La realidad en el cristianismo, cuya presencia resulta fundamental en el drama barroco, siempre es vista bajo el prisma de esta felicidad perdida. En este sentido, Benjamín va a afirmar como elemento característico del *Trauerspiel* que “*al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contraponen la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisíaca*”⁷. La segunda consecuencia es la presencia de la culpa: aquel hecho fundacional convierte a todos los hombres en culpables. La historia cristiana, entonces, se encuentra marcada por este anhelo de una felicidad perdida y por el sentimiento de culpa de todos los vivientes: todos los hombres fueron condenados a ganarse el pan con el sudor de su frente, todas las mujeres fueron condenadas a parir sus propios hijos. La historia, bajo este prisma, no es más que el camino nunca posible de la expiación de la culpa fundacional.

Es frente a este escenario que Benjamín presenta al soberano del *Trauerspiel* como un ser profundamente melancólico. A diferencia del duelo que remite a un dolor por lo efectivamente perdido, la melancolía se alimenta de un dolor por un objeto trascendente; en ella el objeto perdido se desplaza hacia el infinito. El melancólico no se lamenta por un objeto histórico, sino por una pérdida anterior a la posibilidad de recordar algo; su lamento no tiene fin en la medida en que su pérdida es inmemorial.

No resulta casual, entonces, que los principales escritores del Barroco alemán profesaran el luteranismo. La Reforma luterana, al realizar un corte drástico entre lo sagrado y lo profano, elimina la institución mediadora de la iglesia como espacio de redención de la culpa. El luteranismo inscribe la religión en la vida profana exclusivamente bajo un código moral para la vida civil, mientras que remite la relación con dios a un plano meramente individual. En este sentido, Benjamín encuentra en los preceptos luteranos, antes que una racionalización del cristianismo como lo había leído Weber, una puesta en relación del individuo con la figura de la culpa. Al quitar la instancia mediadora reescribe negativamente lo que para el catolicismo tenía figuras positivas en tanto rostros visibles de lo sagrado en el mundo profano: curas, iglesias, el espacio de la confesión, etc. El hombre luterano persiste con la pregunta de la culpa sin que nadie ahora se la administre. Está condenado a atravesar solo el camino de la reflexión. Esta condenado a una melancolía que no cesará. El melancólico es impotente, se encuentra imposibilitado de vivir en su tiempo. Por este motivo, se recluye en la reflexión, en el mundo de la lectura y de los libros. Desamparado frente a un mundo que lo abrumba, rodea eternamente los amargos caminos de su existencia, lamentándose por una felicidad de la que ni memoria tiene.

Mientras que la culpa del héroe griego se debía a su capacidad de actuar, el héroe del *Trauerspiel* se presenta como un ser impotente, envuelto en su melancolía y

penando una culpa prehistórica. Al tiempo que en la tragedia griega encontramos un destino inquebrantable, pero que sin embargo da lugar a un héroe con capacidades de enfrentarlo, en los dramas del Barroco el fatalismo del destino no permite resistencia alguna, condenando al rey al lamento, la reflexión y al estado de melancolía. La distinta relación que se establece entre el héroe con su culpa y la diferente concepción de destino que se maneja en cada drama, elimina la concepción de aquella crítica literaria que veía a uno como la continuación moderna del otro. Benjamin será más taxativo aun cuando, al hablar del *Trauerspiel*, afirma que “la historia del drama alemán moderno no conoce ningún otro período en el que los temas de los trágicos antiguos hayan sido menos influyentes”¹⁸.

Palabras Finales...

Este tercer momento será utilizado para responder, mediante el camino desandado, a las preguntas planteadas en la Introducción.

La imposibilidad de reducir el *Trauerspiel* a la tragedia griega consiste, a riesgo de ser reiterativo, en que el mismo es una idea, y como tal, exige que se la contemple en su interior. La filosofía del arte debe proceder entonces rodeando los elementos extremos que constituyen el universo del drama barroco y no conceptualizando vaciamente las características comunes de los mismos.

La singularidad del *Trauerspiel* con respecto a la tragedia clásica radica fundamentalmente en el momento histórico en el cual aquel aparece. Mientras que la tragedia griega, en términos de la filosofía de la historia, marca el paso del mito a la Razón, el drama del Barroco alemán intenta marcar un límite a la idea de progreso indefinido.

La culpa y una concepción del destino ligada a la melancolía fueron los elementos que se intentaron resaltar como signos característicos del *Trauerspiel* alemán, que lo diferencian radicalmente de la tragedia antigua.

El carácter inmanente del drama del Barroco es otro de los elementos que lo diferencian de la tragedia clásica como drama de la trascendencia, y que elimina la comparación entre ambos.

Trauerspiel y tragedia se diferencian además por el mundo en el cual viven sus respectivos personajes. Mientras que en la segunda el mundo aun es dominado por el mito, con una construcción de lo social basado en el poder de los dioses, en el primero se presenta a un hombre que vuelve la mirada hacia el yo, hacia si mismo en tanto ser humano limitado en su finitud, que ya no necesita o no puede recurrir a los dioses. Si la culpa en los griegos se daba al romper con el orden de los dioses e ir en contra de la propia sociedad, en la modernidad surge ante la soledad desprovista de dioses, donde el hombre se encuentra solo en el mundo, despertando en él la melancolía.

Para terminar, sólo una filosofía del arte que se mueva al compás del rodeo, que renuncie al acceso a la verdad por medio del cientificismo de la inducción o la deducción, que se entregue, en cambio, de lleno al ejercicio de la contemplación, podrá develar el contenido de verdad de la obra de arte. Las herramientas de la filosofía del arte son para Benjamin la única manera de descifrar la historia en estado de inmanencia presentes en las manifestaciones artísticas más importantes. Resulta crucial, entonces, descifrar la historia encapsulada en ellas.

Lejos de ser una propuesta meramente esteticista, Benjamin nos incita a rescatar el contenido político de la obra de arte, a interesarnos por revelar su materialismo, a buscar la manera en que ellas expresen su verdad. Benjamin se acerca, y nosotros con él, al Barroco no para establecer conceptos y reglas generales del mismo, sino para aprehender su metafísica, para descubrir aquellos elementos que esperan ser develados y así empezar a hablar.

A lo largo de los siglos, el arte siempre se ha resistido a ser conceptualizable de manera absoluta. Siempre ha resguardado un resto del cual la razón instrumental no puede dar cuenta. Ese resto indefinible por la ciencia hace de todo el arte un espacio revolucionario.

El presente trabajo buscó rodear la idea del *Trauerspiel* a partir de un rodeo previo por el horizonte benjaminiano. El resultado: pocas conclusiones y muchas preguntas; pocos puntos de llegada y muchos puntos de partida.

Para decirlo una vez más, la verdad nunca puede ser poseída; sólo puede uno acercársele, percibirla en un momento fugaz que se siempre se escapa.

Algunos de esos momentos fugaces fueron los que se intentaron exponer en este trabajo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter; *“El origen del Trauerspiel alemán”*; (Madrid; ABADA EDITORES; 2006).
- Bieda, Esteban E.; *“Aristóteles y la tragedia: Una concepción trágica de la felicidad”*; (Buenos Aires; Altamira; 2008).
- Cahill, Thomas; *“Navegando por el mar de vino: Por qué los griegos son importantes”*; (Bogotá; Grupo Norma; 2005).
- Moldenhauer, Gerardo; *“El teatro del Barroco alemán. Antología bilingüe”*; (Rosario; Univ. Nac. del Litoral; 1957).
- Esquilo; *“Tragedias: Prometeo encadenado y Los Siete contra Tebas”*; (Buenos Aires; Terramar Ediciones; 2008).
- Eurípides; *“Medea”*; (Buenos Aires; Biblos; 2004).
- Sófocles; *“Edipo Rey”*; (Colombia; Grupo Norma; 2003).