

La tragedia y el drama: concepciones del tiempo en Walter Benjamin

Camila Arbuét Osuna*



51-63

Resumen

El presente escrito expondrá de qué modos la concepción de tiempo de Walter Benjamin se erige en su obra sobre dos experiencias temporales distintas: la de la tragedia y la del drama. El análisis que efectúa Benjamin de ambas ideas termina por arribar a una *filosofía del tiempo* que se diferencia de la filosofía de la historia, esencialmente, por su negación de la totalidad (origen, final, racionalidad histórica). El autor apelará a esta filosofía del tiempo para explicar la crisis de la transmisión de la experiencia en la Modernidad, convirtiendo a la tragedia en una clave de inteligibilidad de lo humano, como reducto de sentido en el aparente sinsentido.

Abstract

In this paper we aim to show how Walter Benjamin's conceptions of time were built in his work on two different temporal experiences: tragedy and drama. Benjamin's analysis of these ideas leads to a philosophy of time that differs from the philosophy of history, essentially, by its rejection of totality (origin, end, historic rationality). The author appeals to such philosophy of time in order to explain the modern crisis in the transmission of experience, turning tragedy into the key to the intelligibility of the human as the last redoubt of meaning within its apparent meaninglessness.

* CONICET – UNER. Correo electrónico: camila_arbuet@hotmail.com

Palabras clave

Benjamin
Tragedia
Drama

Keywords

Benjamin
Tragedy
Drama

Fecha de recepción

29 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

7 de noviembre de 2014

Introducción: la apertura de dos tiempos

La vinculación entre tiempo y drama, por un lado, y tiempo y tragedia¹, por el otro, es tempranamente tratada por Benjamin en un par de textos que aparecieron luego compilados bajo el título de *La metafísica de la juventud* y que datan de 1916². En ellos el autor se ocupa inicialmente de distinguir de modo tajante tragedia y drama “por su diferente posición ante la noción de tiempo histórico” (Benjamin, 1993: 180). Por una parte, la tragedia goza de cierta similitud con la narración habitual del tiempo histórico en tanto que ambos cuentan la historia de la “grandeza” (épica); pero se aleja de él en su consumación, en su plenitud, pues el tiempo histórico es pleno con las características divinas del tiempo mesiánico (indeterminación empírica, existencia como Idea), mientras que el tiempo trágico lo es, como veremos, en la clausura individual que la muerte del héroe aparenta darle a la culpa. Por otra parte, se encuentra el drama, que recogiendo el guante del tiempo-pleno-trágico va más allá de esta clausura que deja la muerte del héroe, mostrando que la expiración no es el final sino una bisagra con otro momento, y evidenciando que aquello que se pensó como un ciclo cerrado dejó sus restos y que son esos restos (lo inconcluso) el potente motor de los acontecimientos actuales. Por lo tanto, así como la tragedia se acerca al tiempo histórico en su carácter épico, el drama lo hace en su carácter inconmensurable. Veamos este principio desde más cerca, y descubriremos en el juego entre ambos las dimensiones de la dialéctica benjaminiana.

La historia del drama escapa al determinismo, abriendo ciclos de redención y repetición³, que siguen funcionando porque nunca son completos, porque su esencia es la fragmentariedad. Y, en este punto, estos ciclos portan lo que podríamos denominar como “el espíritu de una época”: cierto sentimiento colectivo que no puede materializarse en un programa –porque no tiene un contacto inmediato con sus orígenes (no es mítico)–, pero que es necesario para la relación entre los hombres, porque supone, a la vez, lo contingente, lo inacabado y lo común. El tiempo que expresa el drama organiza el sentido negativamente, a través del recuerdo de una falta que se reactualiza siempre distinta. Benjamin nos dice que:

¹ La diferencia entre “tragedia” y “drama” queda explicitada al comienzo de *El origen del drama barroco alemán*, texto en el cual Benjamin nos señala que cuando habla de tragedia hace referencia únicamente a la tragedia griega, mientras que el concepto de drama, el *Trauerspiel*, refiere a aquellas tragedias modernas que por su complejidad han adquirido nuevos elementos no trágicos (cómicos y lúdicos, por ejemplo) que se encuentran urdidos tejiendo una matriz dramática: representación teatral luctuosa, cómica y lúdica.

² Los textos a los que estoy haciendo referencia son *Drama y tragedia* y *El significado del lenguaje en el drama y la tragedia*.

³ Podemos decir en cierto sentido que la historia del drama se asemeja en este punto a la historia del melancólico relatada por Kierkegaard (1997).

[...] el tiempo dramático es un tiempo no colmado y sin embargo finito, tiempo no individual pero carente a la vez de universalidad histórica. En este sentido, el drama es una forma intermedia, la universalidad de su tiempo no es mítica, sino espectral (1993: 183).

Las ideas de tragedia y drama que presenta Benjamin son figuras espejadas que deben siempre leerse juntas: perderse una de las partes supone quedarse con una visión o inercial o inmaterial de su filosofía del tiempo. Analicemos entonces cómo se complementan, comenzando por el pasaje que el relato dramático construye entre una y otra forma.

El pasaje que se presenta entre la tragedia y el drama es la muerte, como un vértice que deja entrever en sus interpretaciones dos tipos de relaciones con la comprensión del tiempo. La muerte del héroe trágico es la paradójica demostración de la brevedad (impotente) de la tragedia, es decir, la evidencia de la imposibilidad de que una historia del individuo resista un acontecimiento en tiempo pleno –un tiempo que está signado por las condiciones que marca la Necesidad. La estructura trágica, siendo una narrativa que sustenta un choque entre las expresiones divinas⁴ y humanas, se desarrolla siempre del siguiente modo: inicia con el “tiempo-fuera” del mito, prosigue con un tiempo de los hombres (que oscila entre histórico y épico) destinado al sacrificio por el tiempo-fuera antes de empezar, y finaliza con un “tiempo-pleno” acontecimental en donde la profecía se cumple dando muerte al héroe. Pero únicamente porque el drama recoge esa muerte, eyectada de la historia, y le da un porvenir en tanto espectro, “escombro”, de la historia, es que la tragedia posee una forma definitiva, temporal, para Benjamin. “Su carácter temporal [el de la tragedia] viene a ser agotado y fijado en su forma dramática” (Benjamin, 1993: 185).

¿Es que acaso la tragedia no hace nada con los cuerpos que quedan sobre escena en el acto final? ¿Realmente aquellas tragedias a secas, que no han llegado a ser dramas, como las de Racine, no dejan los espectros necesarios para convertirse en experiencia histórica? En el intento de respuestas a esta pregunta se juega buena parte del vínculo que el autor quiere establecer entre tragedia, drama e historia.

Carl Schmitt (1993), en su trabajo sobre Hamlet, ahonda en este sentido sobre el carácter espectral y trascendente propio de los dramas, y termina por vincular

⁴ Después de la secularización de los argumentos que opera en la Modernidad ya no se habla explícitamente de dioses que mueven los hilos de la trama trágica, sino que ese lugar lo ocupa una entidad tan ineludible y necesaria como “el Destino” –fuerza que ya ha pasado, desde las olvidadas tragedias de la Edad Media, por su nominación como “Providencia” y luego, en el primer Renacimiento, por su aparición como “Fortuna”, cambios que se han gestado transformando estructuralmente el espacio –y el modo de interpretar– de la acción humana.

este carácter, a diferencia de Benjamin, con la posibilidad que tiene el drama de fundar mito, reconociendo, por ejemplo, al príncipe de Dinamarca como parte del sedimento fundador de la mitología moderna del Estado, en primera instancia del Estado inglés. Tanto Shakespeare como Hamlet son, para Schmitt, piezas de la historia, y la genialidad del dramaturgo residió en comprender muchas de las claves de su historia política y volcarlas en un drama con los matices y claroscuros necesarios para fundar un mito. Su diferencia con los mitos griegos (y valga esto también para ciertas piezas de la tragedia moderna) es que el mito no estaba antes... o por lo menos no estaba escrito. Esos héroes no tenían una historia previa. El texto, de este modo, se transforma en una pura experiencia. A Fedra, Hipólito y Teseo ya los conocemos desde antes de Eurípides, Séneca y Racine: hay un conjunto de expectativas compartidas que el público tiene cuando los ve aparecer en el escenario. La experiencia no está dislocada de su narración, no hay mucho lugar para la creación del poeta. Dirá Schmitt:

La verdadera tragedia, frente a cualquier otra forma, incluso frente al drama, posee rasgos especiales y extraordinarios, una especie de excedente que no poseen las obras teatrales por completas que sean, y que tampoco quieren alcanzar a no ser que se malentiendan a sí mismas. Ese excedente se basa en la realidad objetiva del acontecer trágico mismo, en la unión y los vínculos enigmáticos entre hombres indudablemente reales con el curso insondable de acontecimientos igualmente reales. Ahí radica lo que escapa a la construcción, la gravedad irreductible del acontecer trágico que no puede perderse en un juego (1993: 37).

Por ende, la anterior pregunta por el carácter histórico-espectral de la tragedia encuentra entonces un posible punto de fuga: el mito. Un vértice capaz de imprimirle al final de la tragedia la posibilidad de su repetición, de su prolongación, convirtiéndola en drama. Sin embargo, habíamos leído en Benjamin (1993) que la universalidad del tiempo del drama "no es mítica, sino espectral", por lo cual la hipótesis que sostiene que la que tragedia moderna no deja espectros porque no funda sigue presentado dificultades. Entre los argumentos que le hacen frente a esta tajante distinción temporal entre drama y tragedia se encuentra el de Roland Barthes, quien descubre en su análisis de una serie de tragedias de Racine la mayoría de las características que Benjamin coloca en los dramas, y entre estas propiedades se encuentra también la negación de la necesidad de fundar un mito para trascender como espectro de la historia francesa. Recordemos que Barthes es uno de los más fervientes detractores de la teoría del "mito de Racine", que él sigue hasta Voltaire:

Entre tanto, ha ahí el enemigo, el mito de Racine. La historia aún no ha concluido, solo sabemos que data de Voltaire; puede suponerse

que sea un mito históricamente burgués, y hoy día se aprecia con toda claridad qué crítica y qué público continúan pagándole fianza. Racine es, sin duda, un autor muy impuro, diríase barroco, en el cual los elementos de la verdadera tragedia se mezclan sin ninguna armonía con los vivaces gérmenes del futuro teatro burgués; su obra se encuentra ásperamente dividida, estéticamente irreconciliada; lejos de ser la radiante cumbre del arte, es el prototipo de una obra de transición en la que la muerte y el nacimiento se debaten. Desde luego, el mito de Racine es en esencia una operación de seguridad: se trata de domesticar a Racine, de sustraerle el aspecto trágico, de identificarlo con nosotros, de reunirnos con él en el salón cortesano del arte clásico, pero *en familia* (Barthes, 1992: 73; cursivas en el original).

Según Barthes (1992), el tiempo en Racine, si bien no llega a ser un tiempo histórico, sí es un tiempo susceptible de ser incorporado en la historicidad; así, el filósofo francés coincide con nuestro autor en que la historicidad depende de los espectros (de las larvas, diría Lévi-Strauss) y no del mito. El dilema es entonces el momento de la fundación, y vuelve a abrirse siempre que se pone en cuestión en la relación que los tiempos (*krónos* y *kairós*) tienen con el origen. Se trataría, tanto en el caso de los dramas como en el caso de estas excepcionales tragedias que trabaja Barthes, de una situación de una fundación que establece la diacronía con tiempo original, como lo definiría Benjamin cuando nos señala que

en cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino en lo que concierne a su prehistoria y a su posthistoria (1990: 28).

Con esto, Benjamin quiere mostrar que el origen es siempre negativo, por eso es espectral y no mítico, llevando consigo la desaprensión que tiene el objeto perdido de la melancolía. Si, como en Schmitt, el origen fuese mítico, la dialéctica no sería más que una profecía, ya no un vínculo vivo de reconocimiento. Ahora bien ¿cuál sería la función de estos espectros del drama, de este tiempo mesiánico, en la historia de los hombres, en una historia que está signada por el sacrificio de ese héroe que no resiste el “tiempo pleno” del acontecimiento del cual es parte⁵?

⁵ Lo que Raymond Williams llamó “el triunfo de tragedia liberal”, haciendo referencia al éxito que tuvo –desde el siglo XIX– y tiene la idea de que el héroe muere porque la sociedad lo empuja a ello como un acto de redención general, donde el sacrificio de esa vida pura expurgaría de los males al resto de la comunidad (Williams, 2014).

Debe quedarnos en claro lo siguiente: Benjamin les asigna diferentes representaciones temporales a las figuras del drama y la tragedia esencialmente por cómo ambas narraciones tratan el relato de la propia experiencia, y el carácter espectral o mítico de sus tiempos es una consecuencia del modo en que se produce este relato. En otras palabras, hay una relación con la experiencia diferente hacia el interior de las construcciones trágicas y dramáticas, que está íntimamente vinculada con las dos formas de pensar la dialéctica. Básicamente, lo que nosotros observamos a primera vista son dos maneras distintas de imprimir sentido en la experiencia a través de la organización de un diferente “cierre” en la composición alegórica del drama (que explota la figura de la redención, de la ruina, de la no-totalidad), por una parte, y en la composición simbólica (como una estructura más estable y determinante, designada por “lo momentáneo, lo total, lo insondable en su origen, lo necesario” como explica Kreuzer [Benjamin, 1990: 32]) en la tragedia⁶, por otra. Sin embargo, no debemos olvidar que este cierre es el sedimento formal del desarrollo sustancial de un contenido. Las dos partes siguientes de este trabajo se ocuparán de discernir cómo se piensan estos dos sedimentos, rescatando las “iluminaciones” que esas diferentes formas (símbolo y alegoría) nos traen sobre la concepción del tiempo en Benjamin.

Tiempo y experiencia: el nudo culposo

En primer término, la experiencia se encuentra en la tragedia adherida a una estructura narrativa transparente, donde las funciones de los personajes son constantes⁷ y donde todo lo “intraducible del relato” está fuera del mismo, es su exterior mítico. La experiencia trágica se expresa en una imposibilidad de decir y de actuar (por fuera del guión), con lo cual su disposición temporal, a pesar de

⁶ La diferencia que Benjamin retoma entre símbolo y alegoría es la que sentó Görres en una carta a Kreuzer que dice así: “No me tomo muy en serio la distinción entre el símbolo en cuanto ser y la alegoría en cuanto significación... Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir” (1990: 158).

En la misma página, Benjamin escribe: “La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque (si es que puede decirse así) de su interior. La alegoría, por otra parte, no está exenta de una dialéctica correspondiente, y la calma contemplativa con la que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser figurativo y la significación no tienen nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del signo, con la cual parece estar emparentada. El estudio de la forma *Trauerspiel* tiene que revelar más claramente que cualquier otro la violencia con la que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría” (1990: 158).

⁷ Cfr. Varga (1970).

estar metodológicamente pautada con antelación, al igual que sus constricciones espaciales⁸, es eminentemente efímera y evanescente. La tragedia como conflicto antagónico, certeza de un problema irresoluble y decisión apresurada, pareciera poder suprimirse temporalmente, ya que nada agrega que no estuviera antes,... excepto por ser la *evidencia* de una experiencia. Esa misma evidencia –marca que Benjamin verá luego en el registro de Proust sobre la dimensión que cobran los detalles imperceptibles en la vida de los sujetos– es la que la narración trágica señala cuando agiganta las consecuencias de lo mínimo para mostrarnos que la contingencia nace de lo imperceptible.

Cuando de una manera inconcebible el nudo trágico irrumpe súbitamente; cuando el más pequeño paso en falso conduce a la culpa; cuando la más insignificante equivocación, el más inesperado azar, acarrea la muerte; cuando no se dicen todas las palabras –aparentemente fáciles– de comprensión y solución, entonces aparece aquel característico tiempo del héroe sobre los acontecimientos, puesto que en el tiempo pleno todo lo acaecido es una función del tiempo del héroe (Benjamin, 1993: 181).

En Benjamin la tragedia contiene una clave de lectura para la memoria, quizás retomando la vieja función mnemotécnica apegada a su didáctica que en la época clásica buscaba tener, pero ahora con una nueva intención: la reconstrucción de una narrativa del pasado para sostener el erosionado tiempo presente. El sistema trágico habilita un distanciamiento con la experiencia que hace posible su observación y la recuperación; esta es una propiedad que muchos filósofos han rescatado con asombro y que se transparenta en la surcada pregunta agustiniana: “¿Por qué será que el hombre quiere en ellas sentir dolor cuando contempla cosas tristes y trágicas que en modo alguno quisiera padecer? Con todo, quiere el espectador sentir dolor con ellas, y aun este dolor es su deleite” (Agustín, 1974: 133). Únicamente la distancia que le es propia al teatro trágico puede explicar este hecho, como lo señaló recientemente Christoph Menke:

La condición para la comprensión sobre lo trágico de la acción es una perspectiva exterior, la perspectiva del espectador, sobre la acción. A la vez, el hecho de asumir esta perspectiva desde el exterior o desde el espectador comporta una ruptura con la acción, la única que puede evitar el sufrimiento y preservar la felicidad (2008: 137).

⁸ Hay una larga tradición, que siempre logra actualizarse en la historia de la composición trágica, que pauta como necesaria la unidad de tiempo y espacio. En el caso del drama esto no ocurre; en *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin deja claro, en varios sitios, la distancia de este tipo de producción con los preceptos formales fundados en la *Poética* aristotélica.

Ahora bien ¿cómo hacer de esta “ruptura con la acción” un puente para la apropiación de la experiencia? A pesar de que la tragedia contribuye en mucho en la reivindicación sensible de (re)creación permanente de la memoria, de la contingencia y de la finitud en la experiencia humana, se queda a medio camino, ya que no puede dejar de ser, para Benjamin, una unidad cerrada. Nada puede decir la tragedia sobre lo que no se dice pero se experimenta, sobre aquella *mémoire involontaire* que Proust le señalaba como un peldaño insalvable para la comprensión de las relaciones entre tiempo, memoria y registro. Es, en cambio, la construcción alegórica del drama la que llega a este nivel de reflexión, la que le da a la conciencia los instrumentos necesarios para exponer aquella parte de la experiencia que no tenía narrativa, la de la última expiración de la condición humana, la de la imagen de la ruina que no puede ser contada, solo vivida y olvidada. La construcción alegórica se *aggiorna* bien con la estrategia del shock, que le brinda al sujeto la posibilidad de hacerse con una parte de lo que esconde su memoria involuntaria; sin embargo esta sigue siendo no más que una posibilidad de representación, de apropiación discursiva, de institución de un narrador...; del azar sigue dependiendo el consumo de esta instantánea. “Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia” (Benjamin, 1998: 127).

Benjamin se opone a los críticos que sostienen que uno de los problemas centrales del drama alemán es que no ha sido hecho para representarse sino para leerse, y define su postura con la constatación de que si bien hay algo “irrepresentable” en él, en ello radica su necesidad de ser expuesto. La forma para hacerlo será la alegoría. Este recurso señala uno de los puntos de quiebre y distancia entre experiencia trágica y experiencia dramática, ya que la alegoría plantea una relación con lo divino y la muerte, completamente ajena a la clásica experiencia trágica. En esta última, la rivalidad entre la ley divina y la humana evidenciaba el apogeo (previo a la caída) de ambos mundos; esto ya no es aplicable al universo del *Trauerspiel*, que tuvo presente a la Reforma y se asentó sobre la Contrarreforma, y que retrató un nuevo hombre, forjado en la culpa y arrojado al mundo sin posibilidades de creer en la seguridad de su redención.

Consternado con la idea de que la muerte no asegura nada más que a la muerte misma, el hombre del barroco, el hombre del *Trauerspiel*, busca en las entrañas del cristianismo la concepción alegórica. Allí encuentra una posibilidad para instalar a la muerte como epicentro (y no final) de su obra, mediante su condición heroica. Como luego Benjamin indicará recorriendo la obra de Baudelaire: la única forma de ser héroe en la Modernidad es el sacrificio de la vida. “La vida consiste en la producción del cadáver” (Benjamin, 1990). Este axioma del drama barroco señalaba el triunfo de la exégesis alegórica que el cristianismo había utilizado para dar fin a los dioses paganos. Dicha exégesis, nos dice Benjamin, “apuntaba principalmente en dos direcciones: estaba destinada a fijar en sentido cristiano la naturaleza verdadera (demoníaca) de los antiguos dioses y servía para

la mortificación piadosa del cuerpo” (1990: 219). Hacer consciente este movimiento preformativo es para el autor una de las formas de reapropiarse de la propia experiencia, para finalmente romper con la idea fatalista de lo sublime.

El tiempo de la alegoría, retenido entre la convivencia de imágenes de la caída y espejos de salvación, tiene los efectos de la instantánea; de un origen estallado de narrativas superpuestas, que en la ficticia ilusión de expurgar la culpa forjan el motor de su tiempo. La experiencia del personaje del drama barroco, que cree necesitar volver a ese origen, a ese primer conflicto, trama en su imposible retorno las claves que precisa la alegoría para hacer de ese origen un origen metafórico siempre presente. Cuando el melancólico se encuentra cara a cara con esta experiencia intraducible, y puede no solo hacer consciente sino relatar esta omnipotencia de ese nefasto presagio, están dadas todas las condiciones, a los ojos de Benjamin, para producirse el anunciado sacrificio. He aquí una gran diferencia con el héroe trágico: el héroe dramático barroco (el melancólico), ante la imposibilidad de retornar, retorna y muere (sin soportar el entredicho) por las características de indecibilidad alegórica que él mismo ha construido; en tanto que el héroe trágico, intentando escapar, escapa muriendo por un origen que lo atrae a pesar de sí. Pensar el tiempo histórico en clave trágica supone en última instancia pensarlo teleológicamente; pensarlo en tanto drama es dejarlo abierto. Benjamin no coloca entonces el acento en el consabido final, “todos morimos”, sino en la forma de transitar conscientemente (y socialmente) la experiencia del mientras tanto.

Tiempo y ruptura

La tragedia posee una estructura que consta de una unidad temporo-espacial preestablecida. Se podría decir que en la forma reside la tragedia. Si bien la poética aristotélica también le ha legado un sustrato temático ineluctable –ya que la tragedia se ocupa para Aristóteles del temor y la compasión–, son las funciones de los personajes las que establecen la particularidad del género (más allá de lo problemático de esta palabra). La tragedia, por ende, como hemos dicho, pertenece a una lógica propia del símbolo; su unidad se remonta al símbolo inicial que la ha dado vida: el mito. Dentro de esta estructura, todos los quiebres, los virajes de la trama, no solo están contenidos sino que están predichos desde los primeros párrafos. En la tragedia nada pasa hasta que todos los personajes están presentados. Luego, en un momento determinado, después de haber evidenciado lo insostenible de las situaciones, las bestias se sueltan y el acontecimiento emerge, nunca producido sobre un vacío. No hay para Benjamin posibilidad de pensar un tiempo-ahora en estas construcciones: el mito es el origen que ha dejado de ser una cantera de sentido (como ciertamente lo era para los griegos), para ser un anticuario. La repetición histórica, “ley del drama”, como la llama el autor, no tiene lugar en las tragedias.

La manera más extendida de estudiar las tragedias consiste en observar cómo resuelve el narrador esa tensión entre necesidad y sorpresa (libertad), entre la tendencia suicida de las acciones de los protagonistas y la ilusión de una posible salvación. Los personajes de las tragedias se piensan externos al mundo y por ende carecen de ese “ideal histórico de restauración” que sí poseen los del barroco. Ideal que, por otra parte, genera una convicción en el intento de salvación proclive a involucrar, interpelando, al espectador dentro de una emoción compartida. El potencial aurático que tiene esta última interlocución no puede asemejarse al vínculo generado por la puesta en escena trágica moderna, básicamente por no poseer esta última el carácter ritual y útil con el que el Barroco pensó a sus dramas dentro de un proyecto de Estado.

La estructura dialéctica con la cual suelen ser analizadas las tragedias modernas es complementada en los estudios de Benjamin por la dialéctica en reposo indicada en aquellos momentos en los que el personaje se observa, se detiene, duda, retarda durante unos segundos la catástrofe, para luego hundirse en el destino. La fractura del tiempo en la tragedia busca la caída en el pasado heroico, busca el encuentro con la lírica, el cierre del símbolo. En cambio, dentro de la misma estructura dialéctica, la fractura temporal del drama presenta un tiempo estallado, al que nada le antecede; funda la historia que es su objeto. Como nos señala Peter Szondi:

Siendo el drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente. Ello no supone en modo alguno estatismo; se trata más bien de la singularidad que presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre convirtiéndose en pasado y dejando de ser presente en la medida en que precisamente es pasado [...]. [E]l transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen del futuro, ha de estar “preñado de futuro”. Ello será viable gracias a la estructura dialéctica, procurado a su vez por la relación interpersonal (1994: 21).

Lo interesante de esta definición es que coloca al drama, para poder pensarlo como puro presente, en un lugar “intermedio” entre todo lo que ocurre antes de la decisión y todo lo que sucederá después: el drama, para Szondi, es ante todo una posición. Hay muchas semejanzas con Benjamin en este punto: la caracterización del acontecimiento dramático que se encuentra en las *Tesis*, en la descripción de la ubicación del *Angelus Novus*, el acontecimiento dramático no se dirime cual decisión soberana entre la vida y la muerte, sino entre la vida y la salvación.

Observando las formas que ambas ideas toman ante su patrón común de ruptura, Benjamin describe cuán decisivas son las maneras que estas tienen de pensar el tiempo-pleno como pasaje, preguntándose: ¿de quién es este pasaje?, y ¿a qué se pasa? A saber, si es que se juega la vida de Hamlet o la de Dinamarca, la vida o la salvación. El tiempo-pleno en el drama nunca puede ser individual: al igual que el mesiánico, supone siempre una historia común.

Conclusiones

En las páginas anteriores hemos intentado desplegar las aristas de esta propuesta de clave de lectura, que tiene al tiempo en la obra de Benjamin como objeto, y a sus abordajes de las categorías de drama y tragedia como hitos decodificadores de ese objeto. La ventaja hermenéutica que posee este análisis es la de esquivar la tentación de buscar una unidad continuada y total en torno a la propia noción de tiempo dentro de la prolífica obra del autor, optando por rastrear una constante preocupación y una estrategia de reflexión sobre ella, mediante indagaciones estéticas de la literatura y el teatro trágicos y dramáticos. Es posible, en estos términos, hablar de una filosofía del tiempo y encontrar una pregunta ontológica por el sentido de la Historia que no renuncia al vitalismo impredecible del acontecimiento, dado que no deja de preocuparse por los modos de consumación, reproducción, ruptura y lectura de los hechos, sin abandonar, a su vez, la apuesta política que sitúan en una peculiar versión de la dialéctica. Conviviendo con esta forma de materialismo histórico, los análisis que el autor hace de las categorías de tiempo y drama nos evocan una preocupación obsesiva por el origen, una pregunta reiterativa por la caída y sus espectros, una espera que bordea ambiguamente la creencia, y una apuesta programática por la revivificación de la experiencia en medio del desahucio. Son estas complicadas –y a veces contradictorias– convivencias las que las lecturas que parten de lo que Foucault nominaría “función-autor” borran, y las que este escrito busca rescatar como las mayores potencialidades del excéntrico frankfurtiano.

Expresar que tanto la tragedia como el drama son eminentemente categorías temporales puede encontrar vastos antecedentes en la obra de Nietzsche, Kierkegaard, Sorel y Szondi, entre otros; pero también en todos ellos podemos hallar una exaltación de ellas como nociones competentes a la esencia de lo humano, si tal cosa fuera aprehensible. Bajo el concepto de experiencia, Benjamin logra aunar estas dos potencialidades del filósofo trágico, adhiere lo humano a la historia o, mejor dicho, al relato de su historia (producida sensitivamente), y desnaturaliza este despegue entre historia y experiencia, mostrando la función política subyacente en la reflexión sobre el tiempo sin sujeto.

Bibliografía

Barthes, Roland (1992), *Sobre Racine*, México D.F., Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

----- (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

----- (1993), *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós.

----- (1998), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.

De Hipona, Agustín (1974), *Confesiones*, Madrid, La Católica.

Kierkegaard, S. (1997), *La repetición*, Buenos Aires, JVE Psique.

Menke, Christoph (2008), *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Madrid, La balsa de la Medusa.

Schmitt, Carl (1993), *Hamlet o Hécuba, la irrupción del tiempo en el drama*, Valencia, Universidad de Murcia.

Szondi, Peter (1994), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.

Varga, Kibéndi (1970), "La perspective tragique. Éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 5-6, pp.115-139.

Williams, Raymond (2014), *Tragedia moderna*, Buenos Aires, Edhasa.