

SOBERANÍA E INMANENCIA EN *EL ORIGEN* *DEL TRAUERSPIEL ALEMÁN**

MATÍAS BASCUÑÁN C.**

ABSTRACT

En este artículo el autor pretende ofrecer una lectura de *El origen del Trauerspiel alemán* de Walter Benjamin centrándose en el tema de la soberanía y de la inmanencia. Para esto, se proponen tres centros temáticos. En primer lugar, se presentan las distancias que Benjamin dibuja entre el drama barroco alemán y la tragedia con especial énfasis en la relación que ambas manifestaciones estéticas tienen con la trascendencia. En segundo lugar se ofrece un excursus enfocado en la teoría de la soberanía desarrollada por Carl Schmitt. En tercer y último lugar, el texto aborda la teoría de la soberanía desde la obra de Benjamin con la intención de mostrar que la inmanencia que marca al *Trauerspiel* sería obra del soberano en términos de “integrar la catástrofe”. De este modo, el tercer apartado conecta con el primero haciendo notar la importante conexión entre soberano y criatura.

PALABRAS CLAVE: Trauerspiel, Soberano, Inmanencia, Historia, Criatura, Escatología, Espectralidad, Espacio, Naturaleza.

SOVEREIGNTY AND IMMANENCE IN *THE ORIGIN OF GERMAN TRAGIC DRAMA*

In this article, the author offers a reading on Walter Benjamin's *The origin of German Tragic Drama* focusing on issues such as sovereignty and immanence. For this, the author proposes three topic centers. First, the article deals with the distances that Benjamin traces and that separate Tragedy from the German mourning play, giving special emphasis to the link that both, the tragedy and the *Trauerspiel*, have with transcendence. Secondly, the author presents an excursus which focuses on the theory of sovereignty developed by Carl Schmitt. Third and last, the text ad-

* El presente texto se incluye como sección de mi proyecto de tesis para optar al grado de Licenciado en Ciencia Política. Por otra parte, no puedo dejar de agradecer encarecidamente a L Felipe Alarcón, Fabián Ludueña, Emmanuel Taub y Miguel Vatter por sus lecturas a versiones previas del texto que aquí se presenta. No obstante, es menester señalar que todo ripio y falta en la argumentación corre por absoluta responsabilidad del autor. [Artículo recibido el 27 de octubre de 2010 y aprobado el 20 de noviembre de 2010].

** Matías Bascuñán es estudiante de Ciencia Política en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como editor de Documentos CAIP, publicación del Centro de Análisis e Investigación Política, e investigador del área Política, Estado y Sociedad en el mismo centro de investigación.

dresses the theory of sovereignty present in Benjamin's *Trauerspiel* with the aim to show that the sovereign is responsible for the immanence of the mourning play in terms of "integrating the catastrophe". Thereby, the third section connects to the first, highlighting the creatural condition of the sovereign.

KEY WORDS: *Trauerspiel*, Sovereign, Immanence, History, Creature, Eschatology, Spectrality, Space, Nature.

"El 'estado de excepción' en que vivimos es la regla"

Walter Benjamin¹

"El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana".

Walter Benjamin²

"El contenido de éste —escribe Benjamin refiriéndose al *Trauerspiel*—, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaba aquella época"³. De este modo el autor alemán nos ofrece una de las preocupaciones centrales de su estudio sobre el drama barroco alemán. En alguna medida, el *Origen del Trauerspiel alemán* se encuentra guiado por una indagación en este contenido, por la intención de esclarecer los modos en el que la historia era representada en la época barroca y como operaba esta representación en la representación que de ella hacía el *Trauerspiel*. Dicho contenido estará marcado por ciertas actitudes del gobernante, o puesto mas certeramente, por ciertas actitudes del soberano representado en las obras de luto. La interpretación de Benjamin, sabido es, rompe con el canon y la tradición que se atribuía la lectura de autoridad respecto del drama barroco alemán. Asunto que acaso obró la recepción de la tesis de habilitación del pensador judío, cuestión que lo imposibilitó de obtener una plaza docente en 1925. El contenido del *Trauerspiel*, decíamos, es la historia; historia que está marcada por los rasgos del soberano. En este nivel se inscribe el primer contrapunto de Benjamin frente a la interpretación tradicional de la que drama barroco gozaba, la que tenía por característica principal el establecer un puente de identificación entre el *Trauerspiel* y la trage-

¹ Walter Benjamin, "Sobre El Concepto De Historia," en *La Dialéctica En Suspenso. Fragmentos Sobre La Historia*, ed. Pablo Oyarzún (Santiago: LOM, 1995), 53.

² Walter Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," en *Obras Libro I*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada Editores, 2007), 285-86.

³ *Ibid.*, 265.

dia griega en torno a un elemento común: “el hecho de que [, en ambos,] su héroe sea un rey”⁴. Si para el *Trauerspiel* el contenido es la historia, para la tragedia dicho contenido es el mito⁵. La figura del soberano se anuncia, entonces, cargada de la mayor importancia para el esclarecimiento de los detalles de este contenido: “en cuanto primer exponente de la historia, el soberano llega acaso con ello a pasar por su verdadera encarnación”⁶. El gesto del *Trauerspiel* no es tan sólo dar cuenta de que la historia es su contenido, sino que también hacer coincidir la escena teatral con la escena histórica⁷. Dicho de otro modo, el asunto no se agota en que el drama barroco alemán tenga por protagonista a un soberano que encarne el proceso histórico, el género dramático del que se ocupa Benjamin juega, simultáneamente, con la inversión de esta imagen, poniendo al soberano como productor del mismo *Trauerspiel*⁸. Por esta razón, el drama barroco alemán gesta una representación de la historia y, al mismo tiempo, una noción de la historia que produce dicha representación: la puesta en escena del soberano encarnando el devenir histórico y, a su vez, el soberano produciendo el espacio en el cual el mismo será representado. Esta duplicidad constituye acaso el reflejo de orden más general en los dramas barrocos alemanes, primer atisbo de la espectralidad que es posible rastrear al nivel del detalle. Reflejo de orden general, decíamos, en el sentido de que si por una parte el *Trauerspiel* produce un soberano que encarna su objeto (la historia), por otra, el agente histórico⁹, que no es sino el soberano mismo, siente el llamado de la literatura transformándose de esta manera en el redactor de las obras teatrales¹⁰. Cada vez que el soberano asome la cabeza a una de las obras que él ha producido, se encontrará con él mismo encarnando el objeto de su producto: la historia produce el escenario en el que ella misma será representada. En consecuencia, el soberano se constituye en representación y representante de la historia¹¹, con lo que Benjamin propone una suerte de *Katechón* pero en clave de una Historia Natural.

⁴ *Ibid.*, 264.

⁵ “Pues su objeto [, el de la tragedia,] no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el *status* trágico a las *dramatis personae* no es el estamento —la monarquía absoluta—, sino la época prehistórica de su existencia —el pasado heroico—.” (*Ibid.*, 265.)

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, 267.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Samuel Weber, *Benjamin's -Abilities* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2008), 178.

La división de la cristiandad en Europa tiene un efecto secularizador en las obras del barroco alemán. El contexto de transformación teológico-institucional tendrá como consecuencia una representación de la historia que ya no coincide en su final con la salvación¹². De esta representación es deudor el *Trauerspiel*, representación en que “[a las inquietudes religiosas] el siglo solamente les negaba la solución religiosa, exigiéndoles y obligándoles en su lugar a una mundana”¹³. La relación entre *Trauerspiel* y el misterio del más allá desaparece donde lo que se ubica “es la desesperación sin salida que parece ser obligatoriamente la última palabra del drama barroco secularizado”¹⁴. Esta clausura del más allá pone a la historia que el drama barroco tendrá que representarse en una posición quizá restrictiva, en donde la trascendencia, adelantamos, se vacía. Al borrarse la posibilidad del *más allá* se diluye, con la borradura, la posibilidad de su representación. De este modo, las obras del *Trauerspiel* quedan sujetas “a la representación de apariciones de espíritus y apoteosis de los gobernantes”¹⁵. Espectralidad y soberanía son, desde esta constatación, dos momentos que nos permiten tematizar el problema de la clausura de la escatología y de la representación de la historia, acaso desde una vinculación. Dicha vinculación se propone desde los temas mediante los cuales se pretende poner de manifiesto la manera en que el *Trauerspiel* huye del tiempo decadente y como es que la figura del soberano gesta la imposibilidad del afuera: el soberano es justamente aquel que vacía el más allá en su relación con el estado de excepción. ¿Desde donde, entonces, es posible articular estas notas del *Trauerspiel* obradas por el soberano?, ¿Qué aspectos se hacen útiles para una exposición mas extensiva del contexto recién descrito?

Para responder a estas preguntas propongo ciertos centros temáticos. En primer lugar, la diferencia entre *Trauerspiel* y tragedia permite poner de relieve la manera en que el primero carga con componentes espectrales. Para llegar a este punto, conectamos la *Habilitationsschrift* de 1925 con la lectura de textos que se inscriben en la problemática de la tragedia y el destino. Mediante esta conexión, nos haremos cargo del papel del destino, de su relación con la vida culpable, y la reanudación de este núcleo temático en el *Trauerspiel* en términos de la vida criatural. Conjuntamente, el momento de la huida hacia la naturaleza debido a la constatación de una vida que carece de gracia será el modelo para pensar en una *espaciali-*

¹² Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 283.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, 285.

zación del tiempo histórico. Del mismo modo, el componente proto-monoteísta presente en la tragedia permitirá distanciarla del *Trauerspiel* que, en cambio, tiene como característica la secularización de la visión religiosa-salvífica de la vida. En segundo lugar se presenta un texto algo digresivo. En la medida en que la figura del soberano se nos ofrece como una de la mayor importancia, se ensaya una lectura de la teoría de la soberanía a propósito del trabajo de Carl Schmitt. El centro de este texto intenta mostrar la relación de dicha teoría con el problema del espacio y de la escatología y nos permite, además, tematizar el estado de excepción. En su carácter digresivo, esta sección no conecta ni encaja sin obstáculos con el tenor general del ensayo, sin embargo, nos reporta una utilidad por las razones ya mencionadas. En tercer y último lugar, y luego de haber pasado por Schmitt, se exponen algunos elementos de la teoría de la soberanía desarrollada en el *Trauerspiel*. Con esto, se quiere proponer un breve esbozo de cómo es que el vaciamiento del misterio del más allá —cuestión tratada en el primer apartado— es obrado por la figura del soberano.

I. LA HISTORIA ENTRA EN ESCENA

I. a. HISTORIA Y NATURALEZA: LA HUÍDA Y LA CRIATURA

La primera sección del *Origen del Trauerspiel alemán* trabaja en torno a la distinción entre *Trauerspiel* y tragedia. Esta distinción es desarrollada por Benjamin desde varios flancos. Uno de sus ejes centrales, es posible señalar, se construye a partir de los contrastes que tanto la tragedia como el *Trauerspiel* tienen en su relación con la trascendencia. La exigencia interpretativa para desenredar dicha separación dista de ser una tarea fácil por lo que la lectura que se ofrece a continuación reconoce su carácter parcial. Sin embargo, afirmamos desde ya que la distancia que mantiene separados a la tragedia y al drama barroco alemán tiene que ver, por una parte, con el carácter proto-monoteísta de aquella y, por otra, con la relación entre naturaleza e historia presente en este.

El *Trauerspiel* obra una espacialización de la historia mediante una huida a la naturaleza¹⁶. Dicha huida es asumida en la medida en que la experiencia del tiempo histórico cobra un carácter específico. En tanto que la historia es para el barroco caducidad y caída en el abismo, la naturaleza se constituye en una vía para huir del tiempo, lo que para Benjamin será una secularización de lo histórico en el estado de creación. De este modo, el *Trauerspiel* hace eco de los efectos de la nueva re-

¹⁶ Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000), 61.

lación entre teología y política en la representación que la época tenía de la historia por la ola contrareformista católica y las nuevas disposiciones en la relación del poder terrenal y la Iglesia. Esta secularización es puesta por Benjamin, como se dijo, en relación directa con el contexto a-histórico de la creación: “la secuencia de las acciones dramáticas se despliega igual que en los días de la Creación, es decir, cuando no había historia”¹⁷. En este contexto, la condición del hombre asume un lugar central en tanto que cobra el carácter de criatura. El estado criatural marcaba en el *Trauerspiel* la negación efectiva de una posible escatología, con lo que la naturaleza humana era concebida como naturaleza caída, separada definitivamente del paraíso y sometida a un ritmo siempre decadente¹⁸. Por razón de esta caracterización del estado criatural, que es la naturaleza humana, ya se pone de manifiesto la dimensión histórica en lo natural por medio de la transitoriedad. Más aun, en la medida en que el momento de la trascendencia escatológica se desdibuja, el tiempo histórico queda limitado a las notas naturales del decaimiento y la transitoriedad cuya experiencia genera la necesidad de una huida hacia lo natural.

La escapatoria a la experiencia de este “tiempo homicida” la busca el *Trauerspiel* en una alternativa a la escatología, opción que ya no es posible por la condición criatural del hombre. Dicha alternativa se manifiesta en la inclinación del *Trauerspiel* por la naturaleza: “la naturaleza no es sino una vía para huir del tiempo”¹⁹. La naturaleza a la que se huye es el espacio como alternativa del tiempo. Aquí es posible observar dos aspectos. En primer lugar, la influencia del drama pastoril que se centraba en el paisaje —lo natural como contexto al que se huye— y luego, la representación del tiempo en una imagen espacial. Si, entonces, la naturaleza a la que se huye toma la forma de una imagen espacial, podemos entender por qué para Benjamin es una escena la que permite una clave de lectura para la comprensión de lo histórico: “en la corte ve el *Trauerspiel* el decorado eterno y natural

¹⁷ Benjamin, “El Origen Del *Trauerspiel* Alemán,” 297.

¹⁸ “La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Y una de ellas, tal como comporta la desaparición de toda escatología, es el intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural [...]. Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de la salvación, el *Trauerspiel* alemán se suma por entero al desconuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, esta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación” (*Ibid.*, 285).

¹⁹ *Ibidem*.

del curso de la historia"²⁰. Dicho de otro modo, la corte, en tanto que escena, ilustra la experiencia histórica del drama barroco y la naturaleza atemporal como alternativa a la salvación que se descarta como posibilidad, como también su recurso²¹. La vida criatural y la corte coinciden como dos elementos respecto de los cuales la huida a la naturaleza prehistórica puede ser pensada. Tanto el intrigante —una de las tres figuras mediante las cuales el drama barroco alemán se representaba al soberano²²— como la situación de la criatura en la corte del *Trauerspiel* resumen los componentes de esta coincidencia.

La condición criatural de la vida del hombre surge para Benjamin con los dramas del destino. La representación del mundo en estos dramas

era el mundo sublunar en sentido estricto, un mundo de la criatura, miserable o gloriosa, en el que, *ad maiorem dei gloriam* y para deleite de los ojos de los espectadores, la regla del destino debía confirmarse de un modo al mismo planificado y sorprendente²³.

La forma en la que la regla del destino debe confirmarse responde a la manera en la que el intrigante opera sobre el espacio que gobierna. Al transcurrir "en un continuo espacial"²⁴ el tiempo del *Trauerspiel*, distinguiéndose de la intermitencia del tiempo trágico, emula a la coreografía²⁵. Esta imagen nos habla de una organización de la secuencia de movimientos, de la configuración performativa de los intérpretes en términos siempre ligados a un espacio dado. Toda coreografía es una espacialización del tiempo. Para Benjamin el *intrigante* es un momento del soberano, aquel que hace las de coreógrafo en tanto que encarnación del modelo de príncipe de Maquiavelo: "el perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad"²⁶. El intrigante gobierna teniendo a su haber una concepción antropológica que centra su saber en las pasiones que imperan en el comportamiento de la criatura. La condición natural del hombre y sus afectos se entienden aquí como "motor calcu-

²⁰ *Ibid.*, 298. (el énfasis es mío).

²¹ Justamente por esta razón es que Samuel Weber anota que la referencia de Benjamin a la historia natural, (en uno de sus tantos aspectos) no responde a la historia de la naturaleza sino que a la historia entendida como naturaleza. Véase Weber, *Benjamin's -Abilities*, 138.

²² Esta cuestión será tratada más detenidamente en la tercera sección de este escrito.

²³ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 288.

²⁴ *Ibid.*, 301.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

lable de la criatura"²⁷. La corte por su parte, en tanto que escena, hacía coincidir al *Trauerspiel* con la ciencia matemática por la referencia a la imagen espacial en su representación del tiempo. Del mismo modo, en la corte es donde el cortesano obra su gobierno mediante un ejercicio de cálculo sobre la criatura:

las maniobras del cortesano y la acción del mismo soberano, el cual, según la imagen ocasionalista del dios que gobierna, interviene inmediatamente a cada momento en la máquina del Estado, a fin de ordenar los datos del proceso histórico en sucesión espacialmente mensurable, así como armónica y regular²⁸.

Mediante este esbozo, pareciera que Benjamin no solo se refiere al problema de la soberanía en el *Trauerspiel*, sino que también introduce la determinación que sobre la vida culpable ejerce el poder mítico del derecho²⁹, trazada ahora por la intervención inmediata del intrigante en actitud de coreógrafo. Justamente por implicar, por una parte, la espacialización en la actitud coreográfica y en la figura del reloj; y por otra, la condición criatural del hombre como sustrato sobre el cual el orden del intrigante se ejerce, el drama del destino vuelve a aparecer. Es en estos dramas donde se pone a la criatura, y donde, además, la regla del destino debe corresponderse con la planificación calculada del intrigante. Como bien se sabe, la categoría de destino es desarrollada por Benjamin en textos como *Destino y Carácter* y *Para una crítica de la Violencia*³⁰. En ambos textos la relación entre destino y esfera jurídica articula el modo en el que tanto derecho como destino intervienen sobre la vida del hombre, poniendo a la determinación del derecho sobre la vida como manifestación del destino. Del mismo modo, el contexto en el que dicha articulación gobierna y administra la vida humana es, para Benjamin, un contexto mítico. En su ensayo de 1919 titulado *Destino y Carácter* Benjamin describe la sobredeterminación que el enredo del destino obra sobre la vida culpable en los siguientes términos:

²⁷ *Ibid.*, 302.

²⁸ *Ibid.*, 303.

²⁹ Walter Benjamin, "Para Una Crítica De La Violencia," *Archivos Mimesis y Política*, no. 2/3 (2007/2008).

³⁰ La tematización sobre el destino no se agota en estos textos. El famoso ensayo sobre Goethe tiene mucho que decir a este respecto. Véase Walter Benjamin, "'Las Afinidades Electivas' De Goethe," en *Obras Libro I*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada Editores, 2007).

Así pues, el destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero fue ya condenado y, a continuación, se hizo culpable. [...] El derecho no condena por tanto al castigo, sino a la culpa. Y el destino es con ello el plexo de culpa de todo lo vivo³¹.

Con esta afirmación, Benjamin hace notar que la vida que está sometida al destino es ya, en tanto que vida, *vida culpable*. Esta culpa como condición de la vida remite a la caída de la criatura desde el paraíso, evento que se gatilla por el pecado original el cual es imposible de borrar ya que el destino condena a la condición que es la vida misma por el solo hecho de ser esa vida³². Al buscar un recurso alternativo a la escatología mediante la secularización de la experiencia del tiempo entendido como eterna caducidad, y por recurrir a la naturaleza como medio que permite la huida del tiempo homicida, el *Trauerspiel*, se propone, ubica a la criatura a disposición del destino. Más aun, existiría una correspondencia entre destino y tiempo del *Trauerspiel* ya que mientras este último ya no apunta a una escatología o vida superior, sino que se ve sometido, como anota Hanssen, a un juego infernal de reflejos destinado a ofrecer la imagen vacía del reflejo de la trascendencia³³, “el destino, verdadero ordenamiento del eterno retorno, solo impropriamente, es decir, parasitariamente, puede definirse como temporal, [ya que] sus manifestaciones buscan siempre el tiempo-espacio”³⁴.

I. b. TRASCENDENCIA, ESPECTRALIDAD: TRAGEDIA, *TRAUERSPIEL*

La caracterización del tiempo en el *Trauerspiel* entendida como espacialización define justamente la diferencia entre este y la tragedia. En primer lugar, se trataría de ubicar históricamente a una y a otra haciendo notar que “lo que constituye el sello de la tragedia no es, por tanto, sin más un ‘conflicto de niveles’ entre el

³¹ Walter Benjamin, "Destino y Carácter," en *Obras Libro II*, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada Editores, 2007), 179.

³² Federico Galende considera que por esta razón la esfera del derecho es aquella en que la vida se desenvuelve en su existencia, con lo que la vida, en tanto que vida culpable, presupone a la esfera jurídica. Mediante esta afirmación, el carácter, o Genio, sería el mismo un carácter destructivo en tanto que rompe la causalidad mítica que circunda a la vida en su existencia como vida culpable. Véase Federico Galende, *Walter Benjamin y La Destrucción* (Santiago: Metales pesados 2009). y Benjamin, "Destino y Carácter."

³³ Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels.*, 58.

³⁴ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 347.

héroe y su entorno [...] sino la singular índole griega de tales conflictos"³⁵. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas manifestaciones estéticas es la relación que ambas tienen con la trascendencia. En la tragedia clásica la figura del héroe se relaciona con un contexto de poderes variopintos, externos, que sobreterminan su existencia por medio de un castigo mítico. La caracterización que Benjamin hace de la relación entre Níobe y el destino en su ensayo *Para una crítica de la violencia* ilustra esta situación:

la violencia se abate sobre Níobe desde la insegura, ambigua esfera del destino. A pesar de que causa la muerte sangrienta de los hijos de Níobe, se detiene ante la vida de la madre, a la cual deja indemne, pero tanto más culpable que antes, a causa del fin de sus hijos, como depositaria eterna y muda de esa culpa, así como hito de la frontera entre humanos y dioses³⁶.

Esta cita echa luz sobre la relación entre destino y derecho³⁷ con lo que, a primera vista, se podría pensar que la tragedia opera en las mismas coordenadas de representación temporal que el *Trauerspiel*. Sin embargo, en la tragedia, la figura del héroe promete ya, en su silencio agonal, una posibilidad *más allá* de la determinación de la vida por parte del destino o, en otras palabras, *más allá* de la vida culpable ubicada en la esfera jurídica³⁸. Justamente por esta razón Adorno observa cierta dialéctica implicada en las manifestaciones de temporalidad presentes en el texto del *Trauerspiel* puesto que, mientras aquello que se caracteriza como propiamente histórico (la transitoriedad del tiempo del *Trauerspiel*) queda sujeto al mito en su gesto espacializante; lo que se entiende como propiamente mítico (la tragedia

³⁵ *Ibid.*, 315.

³⁶ Benjamin, "Para Una Crítica De La Violencia," 445.

³⁷ Más adelante Benjamin señala que: "esta violencia inmediata en las manifestaciones míticas está emparentada, o es incluso idéntica, a la instauradora de derecho" (*ibid.*, 445). Del mismo modo, en *Destino y Carácter* se apunta: "el derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona" (Benjamin, "Destino y Carácter.", 178).

³⁸ Benjamin pone en juego cierta interacción entre el silencio del héroe y la infancia pre-moral en el siguiente pasaje: "La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es así lo sublime de la tragedia" (Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 319.) retomando un motivo ya inscrito en *Destino y Carácter* (Benjamin, "Destino y Carácter," 178-79.). Para un desarrollo pormenorizado sobre dicha relación véase Giorgio Agamben, *Infancia E Historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

y la omnipresencia del destino) ofrece ya un punto de fuga a la trascendencia³⁹. De esta manera es perfectamente sugerible que, según el modelo de la Historia Natural propuesto por Adorno, el *Trauerspiel* de Benjamin se posiciona como antecedente de la mayor importancia para el proyecto que la primera generación de Frankfurt emprende bajo el título de *Dialéctica de la Ilustración*⁴⁰. Como se mencionó, el héroe ofrece ya una salida al mito en su promesa silenciosa. Dicho de otro modo, aquello que se constituye en el centro sobre el cual se ejerce la determinación del destino, a saber, la vida culpable, ofrece la salida que interrumpe el ciclo mítico del derecho⁴¹. Esta operación es desarrollada por Benjamin en *Destino y Carácter* cuando anota: “en la tragedia, fue el espacio donde la cabeza del genio se logró elevar por vez primera de la espesa niebla de la culpa, dado que en la tragedia ya se quiebra el destino demoníaco”⁴². En el contexto de este escrito la aparición de Genio, el asomar de su cabeza por sobre la niebla de la culpa, libera a la vida culpable de la culpa condenada por el derecho, transformando a la sobre-determinación en libertad. Y este levantar la cabeza por sobre el hado del destino responde, al mismo tiempo, a cierto gesto que apunta en la dirección de la constitución de una subjetividad en el lenguaje⁴³. Por esta razón es que Benjamin sugiere que el acto de Genio es infantil cuando señala que “la paradoja que constituye el nacimiento del genio en el silencio moral, en la que aun es infantilidad moral, es pues lo sublime de la tragedia”⁴⁴, con lo que la tragedia es pensable como *pantomima*. La trascendencia de la tragedia se apoya en una experiencia del silencio que tendría como efecto una superación de la condición pre-moral, superación que, por lo tanto, significa *cobrar la palabra*. El sacrificio en la tragedia se constituye en el momento en que la vida refracta la cadena de causas que la mantienen cautiva generando un efecto oblicuo que culmina en el lenguaje. La característica dialéctica que Adorno notó en el *Trauerspiel* en relación a aquello que se tiene por mítico es,

³⁹ Véase Theodor Adorno, “La Idea De Historia Natural,” en *Actualidad De La Filosofía* (Barcelona: Paidós, 1991).

⁴⁰ Véase Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica De La Ilustración* (Madrid: Trotta, 2006).

⁴¹ A propósito de esta cuestión es que Miguel Vatter comenta, en la misma dirección que este escrito, que “la vida desnuda que está enteramente sujeta al poder soberano puede, sin embargo, ser la única forma en la que la subjetividad humana sea capaz de escapar del cautiverio del derecho” (Trad. Mía) (Miguel Vatter, “In Odradek’s World: Bare Life and Historical Materialism in Agamben and Benjamin,” *Diacritics* 38, no. 3 (2008): 46.)

⁴² Benjamin, “Destino y Carácter,” 178.

⁴³ Agamben, *Infancia e Historia*.

⁴⁴ Benjamin, “Destino y Carácter,” 179.

entonces, esta toma de palabra. Esta toma de palabra marca el tránsito en el que el sacrificio, como figura mítica, pasa a ser un momento teológico con trazos políticos. Por esta razón Benjamin escribe que

La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distingue de cualquiera por su objeto —es decir, el héroe— y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo⁴⁵.

La figura del héroe sacrificado hace eco del momento del contrato, celebrado para salir de la naturaleza y fundar una vida política que permita la comunidad. En el mito, entonces, encontramos una escatología que trasciende la naturaleza para ubicar al hombre en la comunidad liberada del poder del hado obrado por la esfera jurídica. Esta interrupción del ciclo mítico se plantea en términos teológicos por cuanto opera desde la salvación que se desprende del sacrificio, salvación que, como indica Samuel Weber⁴⁶, marca la salida del politeísmo pagano marcando el tránsito a la comunidad monoteísta: “La muerte trágica tiene el doble significado de desvigorizar el derecho antiguo de los olímpicos y de ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de nueva cosecha humana”⁴⁷. En la tragedia coinciden, entonces, la toma de palabra y la comunidad salvada⁴⁸.

Mientras la tragedia se plantea como campo en que la trascendencia se vuelve posible, la escapatoria del tiempo transitorio hacia la naturaleza fija en el *Trauerspiel* la desesperación por buscar una alternativa a la ausencia de la escatología. Esta escapatoria, como se señaló, pone en acto un ritmo mítico por la entrada del destino y el consecuente gobierno de la vida criatural en la figura del soberano. Si nos ceñimos a este orden de cosas la afirmación de Benjamin de que el *Trauerspiel* se resuelve en pura inmanencia, se vuelve accesible. Para el drama barroco

⁴⁵ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 315.

⁴⁶ Weber, *Benjamin's -Abilities*, 152.

⁴⁷ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán", 316.

⁴⁸ “cuanto más rezagada se queda la palabra trágica respecto a la situación —la cual ya no se puede llamar trágica si aquella la alcanza—, tanto más se ha liberado el héroe de los antiguos estatutos, a los cuales, cuando al fin lo alcanzan, no les sacrifica sino la muda sombra de ese sí mismo, de su esencia, mientras el alma se salva al pasar a la palabra de una remota comunidad” (*Ibid.*, 318).

alemán no hay salvación posible, y en su huida se gesta la espectralidad obrada por el reflejo.

En un temprano texto de 1916 Benjamin ya reconocía esta diferencia entre la tragedia y la obra de luto cuando afirmaba que “el *Trauerspiel* no es la imagen de una vida superior, sino solo uno de entre dos reflejos, y por lo mismo su continuación no es menos espectral de lo que él es. Los muertos se convierten en fantasmas”⁴⁹. La noche, *la hora de los espíritus*, tiene un papel central en el drama barroco alemán, con lo cual Benjamin retoma en 1925 una temática ya esbozada nueve años antes. Encontramos aquí otro recurso atemporal, ya que en obras como *Leon de Armenia*, la medianoche retoma el carácter espacializante de la corte: “a esa hora el tiempo se suspende como si fuera el fiel de una balanza”⁵⁰. De este modo, queda para Benjamin aun más marcada la línea que separa al *Trauerspiel* de la tragedia, en tanto que esta exige que los actos trágicos sucedan a plena luz del día. Aquel, por el contrario, se lleva a sus muertos al espacio espectral: “el mundo de los espíritus [que] carece de historia”⁵¹.

Si la muerte del héroe trágico marca un final, digamos, epocal; la muerte en el *Trauerspiel* remite por el contrario, al llevarse a los muertos al mundo de los espectros, a un flujo indefinido que se repite infinitamente. La medianoche, como uno de los escenarios privilegiados por el drama barroco, está marcada por el eterno retorno, acentuando nuevamente el carácter mítico que late en el gesto espacializante, pues los espectros siempre vuelven, asomándose sin cesar en el afán de continuación que constituye su reflejo: “se sitúan en la medianoche como la clara-boya en cuyo marco se aparece una y otra vez la misma imagen espectral”⁵². Con la toma de posición en la medianoche, el *Trauerspiel* se deja caer en un tiempo espectral a-histórico en el que las apariciones siempre repetitivas de los espectros marcan el ritmo del mito o, como señala Hanssen, del destino⁵³. Si la muerte en la tragedia marca un tránsito, un comienzo y un fin, la muerte en el *Trauerspiel* es el giro que hace volver no ya al nombre, sino que a la fuerza vital que habitaba en él: el nombre vuelve como espectro, como fuerza vital sin identificación, *vaciada*. Cada fantasma puede ser cualquiera, marcando en cada presencia espectral una repeti-

⁴⁹ Benjamin, “Trauerspiel y Tragedia,” 140.

⁵⁰ Benjamin, “El Origen Del Trauerspiel Alemán,” 347.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels.*, 64.

ción de la misma imagen⁵⁴. El *Trauerspiel* está penetrado por la reanudación, sus obras se organizan en actos de número par, formato que permite la repetición constante, poniendo en el estatuto de ley del drama barroco al tiempo mítico: “Los *Trauerspiele* del siglo XVII tratan una y otra vez los mismos objetos, y los tratan de modo que pueden e incluso deben repetirse [...]; el par se aviene más con el sentido del acontecer repetible que describen”⁵⁵. Esta repetición muestra como deseo fundamental el durar, y bajo la impronta de esta inclinación se hace de la vida espectral un momento de eternización, como efecto de atravesar la muerte.

Con la huida del tiempo decadente hacia la naturaleza, con el juego de reflejos espectrales para hacer frente a la ausencia de escatología, y con la cantidad siempre par de los actos, el *Trauerspiel* “se aferra con todos los órganos a lo eterno”⁵⁶. En un gesto espacializante, deshistorizante: “la historia se desplaza así al teatro”⁵⁷. De este modo, la espectralidad marca el ingreso de la trascendencia vacía al espacio inmanente del drama barroco alemán.

II. EXCURSO: NOMOS, SOBERANÍA, KATECHÓN

*Nomos*⁵⁸ es una figura tratada por Schmitt en el contexto de la indagación sobre el derecho de gentes medieval europeo. El telón de fondo para tal indagación es el intento por restituir el sentido original de la palabra *nomos*. Esta categoría designa un momento constitutivo de la legalidad y el orden jurídico por medio de una distribución originaria del suelo. *Nomos* no debe ser entendido ya como aquello que refiere a cualquier tipo de dictamen sobre alguna disposición de normas. Para el jurista alemán se trataría, en una dirección alternativa, de entender el *nomos* como aquello que hace referencia a la distribución originaria del suelo. Teniendo esto en consideración, el término en cuestión daría cuenta de aquel momento fun-

⁵⁴ “Si en su ‘inmortalidad’ el héroe trágico no salva la vida sino tan sólo el nombre, los personajes del *Trauerspiel* no pierden con la muerte más que la nominada individualidad, no la fuerza vital de su papel, que revive en el mundo de los espíritus” (Benjamin, “El Origen Del *Trauerspiel* Alemán,” 348.)

⁵⁵ *Ibid.*, 350.

⁵⁶ *Ibid.*, 399.

⁵⁷ *Ibid.*, 297.

⁵⁸ No nos referiremos en este escrito a los problemas que plantean los alternativos *nomos* marítimo y aéreo para la política moderna sino que, exclusivamente, al *nomos* terrestre.

dante y primitivo que es el asentamiento en un territorio y su posterior ordenación⁵⁹.

Asentamiento y ordenación nos remiten al momento de la toma de la tierra como acto primitivo por medio del cual se establece el derecho. Este establecimiento original en el territorio comporta efectos internos y externos. En primer lugar, el asentamiento en un territorio dispone internamente la distribución y división del suelo, así como también las reglas respecto de la propiedad y la posesión. La toma de la tierra tiene como uno de sus principales efectos la constitución de una *propiedad suprema* que le corresponde a la comunidad que ejecuta el asentamiento no obstante esta no se reproduzca en el posterior ordenamiento interior del espacio terrestre⁶⁰. Por otra parte, el efecto externo del establecimiento dice relación con otros grupos ya asentados y ordenados, permitiendo la relación con *otros* territorios distintos del propio. Lo fundamental de la toma de la tierra es el carácter doble, condicionante y fundante, que comporta con respecto al derecho:

Así, la toma de la tierra representa para nosotros hacia fuera (frente a los otros pueblos) y hacia dentro (en cuanto a la ordenación del suelo y de la propiedad dentro de un territorio) el tipo primitivo de un acto constitutivo jurídico. La toma de la tierra crea el título jurídico más radical que existe, el *radical tittle* en el sentido pleno y amplio de la palabra⁶¹.

Los efectos que se desprenden de la toma de posesión del suelo, en términos jurídicos y políticos, conectan con la posibilidad de una relación amigo-enemigo por la condición bilateral del asentamiento. En otras palabras, justamente por el hecho de que existe algo así como una *propiedad suprema* que refiere a cierto orden y organización en la ocupación del suelo es que podemos pensar, de manera más bien general, en una unidad política: el *nomos* al ordenar el asentamiento da forma, constituyendo a una unidad política y poniéndola en una relación de amistad o enemistad con las formas/unidades políticas exteriores⁶². Sin embargo, lo que im-

⁵⁹ Carl Schmitt, "El Nomos De La Tierra En El Derecho De Gentes Del Jus Publicum Europaeum," en *Carl Schmitt, Teólogo De La Política*, ed. Héctor Orestes Aguilar (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 485.

⁶⁰ *Ibid.*, 486.

⁶¹ *Ibid.*, 467.

⁶² Rodrigo Karmy, "Carl Schmitt y La Política Del Anti-Cristo. Ræpresentation, Forma Política y Nihilismo.," *Revista Pléyade*, no. 3 (2009): 34 y 36.

porta aquí es hacer notar, por el momento, el lugar central que ocupa el espacio en la reasignación del sentido original a la palabra *nomos*. Sin la referencia al suelo, sustrato siempre espacial, la construcción jurídica pierde sostén: el momento de la toma de territorio es el momento constitutivo del ordenamiento jurídico. Esta nota espacial es anunciada por el mismo Schmitt justamente cuando declara, arrogándose algo así como una responsabilidad, su interés en el sentido original de la palabra para *devolvérselo*: “Esta palabra [el *nomos*] comprendida en su sentido original referido al espacio...”⁶³. Además, su relación con el momento de la toma del suelo (y con el asentamiento y el orden, consecuentemente) se hace notar justamente en esta devolución; pues es la devolución de “fuerza y magnitud primitiva” a la palabra *nomos* la que la transforma en la más indicada para referirse al asentamiento y a la ordenación⁶⁴. Tal relación solo es pensable en términos de la espacialidad a la que tanto el concepto como el evento remiten. El divisarla, como se dijo, depende

⁶³ Schmitt, “El Nomos De La Tierra En El Derecho De Gentes Del Jus Publicum Europaeum.”, 485.

⁶⁴ El carácter distributivo del *nomos* es rastreable en el diálogo que abre *Antígona*. En este, *Antígona* y su hermana *Ismena* discuten sobre el juicio que *Creonte* hizo a propósito de la sepultura de sus dos hermanos, *Etéocles* y *Polinices*. A cada uno *Creonte* sentenció de manera contraria, dándole derecho de sepultura a *Etéocles* y no a su hermano. Así, *Antígona* explica a *Ismena*:

*A Etéocles, se dice, con el justo
ejercicio de la ley y la justicia, lo cubrió
bajo tierra, con honra ante los muertos de abajo;
en cambio a Polinices, que murió
[esforzadamente,
Afirman que ordenó a los ciudadanos
no guardarlo en una tumba ni llorarlo,
sino dejarlo no llorado, insepulto, agradable
[tesoro
para aves de rapiña que estudian el encanto de su
[presa.*

En: Sófocles, *Antígona*, trans. Pablo Ingberg (Buenos Aires: Losada, 2003), 42. El traductor distingue, en este extracto del diálogo, entre ley y justicia. La segunda, *dike*, se distingue de la primera, *nómos*, por su carácter divino, siendo la ley, por lo tanto, de orden terrenal. En su juicio, *Creonte* establece una repartición respecto de *Etéocles* y *Polinices*: a uno sepultura y al otro no. En este sentido, tanto *nomos* como *dike* denotan aquí un gesto distributivo. De este modo, *nomos* significa “repartir”, un repartir que además toma el carácter de ley. El camino que el traductor marca en los significados de la palabra, en una nota al pie referida al texto recién citado, pareciera ser iluminador en nuestro argumento: “Ley: la palabra griega es *nómos*, de un verbo que significa *repartir*, de donde lo *repartido*, luego *costumbre*, luego *ley*”. El *nomos* schmittiano comportaría, con las salvedades y desarrollos pertinentes, un camino bastante similar en la medida en que la organización y distribución del espacio es la base para el surgimiento y desarrollo de lo legal.

del sustrato espacial al que ambos extremos de la relación hacen referencia. Por esta razón es que Schmitt comenta: “siempre puede percibirse [...] alguna faceta de la primitiva relación entre asentamiento y ordenación, en virtud de la cual el *nomos* aun es expresión y parte integrante de una *medición* concreta y referida esencialmente al espacio”⁶⁵. Espacio, entonces, como lugar en el cual *nomos* y toma de suelo se ubican relacionándose para marcar el origen de todo ordenamiento jurídico y organización política.

Mas allá de las razones por las cuales el concepto *nomos* pierde su sentido original (entre las cuales se encuentra la contraposición de este con la *fisis*⁶⁶), es importante considerar la razón por la cual se pretende efectuar una *devolución* de sentido. El interés de Schmitt radica en que “la palabra *nomos* es aplicable [...] por que tiene la propiedad de proteger conocimientos que surgen de la problemática mundial actual contra un enredo positivista legal”⁶⁷. Por esta razón, para el jurista alemán, se hace necesario, como ya indicamos, “recordar el sentido original [del *nomos*] y la correlación con la primera toma de la tierra”⁶⁸, con lo que la temática espacial se ubica en el centro de la *devolución*. Esta correlación es de la mayor importancia pues pone de relieve la correspondencia entre *nomos* y soberanía.

La mala utilización de la palabra *nomos* imposibilita la relación de una época con su origen en la medida en que no distingue el momento fundamental del derecho —marcado por el asentamiento y la ordenación— de las disposiciones y reglamentos mediante los cuales se administra el gobierno de una comunidad⁶⁹. Tal relación con el origen es fundamental pues permite dar cuenta de un derecho que no se funda por sí mismo, y, por otra parte, reconocer la labor que con la distribución y ordenación del espacio le corresponde a una unidad política en particular. Ya que, por una parte, “el *nomos* [...] es precisamente la plena inmediatez de una fuerza jurídica no atribuida por leyes; es un acontecimiento histórico constitutivo, un acto de *legitimidad*, que es el que da sentido a la legalidad de la mera ley”⁷⁰, cuestión que muestra como el *nomos* da cuenta de un momento extra-legal respecto del cual lo legal cobra una importancia en su uso (además de su efectividad); y por otra, “el *nomos* es la medida que distribuye y divide el suelo del mundo en una or-

⁶⁵ Schmitt, “El *Nomos* De La Tierra En El Derecho De Gentes Del *Jus Publicum Europaeum*.”, 486.

⁶⁶ *Ibid.*, 486-487.

⁶⁷ *Ibid.*, 487.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.*, 491.

denación determinada, y, en virtud de ello, representa la forma de la ordenación política, social y religiosa⁷¹. De esta manera, el *nomos* mide, ordena y distribuye espacialmente permitiendo que cada espacio organizado disponga su relación con el suelo en términos políticos, tanto interna, como externamente. Con estos dos matices, queda señalada la relación del *nomos* con la ley y la política⁷².

A pesar de la advertencia dibujada por Schmitt de no remitir su tratamiento conceptual a un *problema filosófico abstracto*, nos permitimos señalar el hecho de que el *nomos* es una categoría con la que cada época puede referirse a su origen y con la que, además, cada grupo se establece *históricamente*. Por lo que más allá de las advertencias —que parecieran cercar la entrada a una discusión dispuesta en términos de categorías siempre filosóficas— el *nomos*, en su remisión al espacio, se constituye en categoría histórica. La historia es pensada por Schmitt, por lo tanto, por medio de un acto original constitutivo que remite como sustrato contextual y relacional al espacio⁷³.

“Así pues, se trata para nosotros del acto fundamental divisor del espacio, esencial para cada época histórica⁷⁴. El *nomos* de la tierra es el sello de cada eón, y su efecto organizante marca la impronta de, podríamos decirlo así, el ejercicio de toda unidad política en la plataforma de relaciones externas e internas que él mismo dispone. De este modo, el derecho de gentes medieval se orientaba al Imperio Romano, en una relación de continuidad, reproduciendo su mismo *nomos*, ubicándose epocalmente *con* el Imperio. No obstante esta relación de continuidad por medio de la cual la misión del Imperio sobrevive en el derecho medieval de gentes, este tiene en cuenta la efectividad del fin de su eón presente. Es desde este reconocimiento que el eón del Imperio logra obtener *fuerza histórica*, pues toma conciencia de que en la contención del advenimiento del factor que gatilla su fin se localiza la

⁷¹ *Ibid.*, 488.

⁷² Para Schmitt, la frase de Píndaro reproducida por Platón en su *Gorgias* da cuenta de lo mencionado:

*La ley, reina de todos
de los mortales y de los inmortales.*

En: Platón, "Gorgias," en *Diálogos* (Madrid: Editorial Gredos, 1987), 484b.

⁷³ “Mientras la historia del mundo no esté concluida, sino que se encuentre abierta y en movimiento, mientras la situación aun no esté fijada para siempre y petrificada, o expresado de otro modo, mientras los hombres tengan un futuro y no solo un pasado, también surgirá, en las formas de aparición siempre nuevas de acontecimientos históricos universales, un nuevo *nomos*”. En: Schmitt, "El Nomos De La Tierra En El Derecho De Gentes Del Jus Publicum Europaeum," 496.

⁷⁴ *Ibidem*.

posibilidad de su sobrevivencia: “El concepto decisivo de su continuidad [del Imperio], de gran poder histórico, es el *Katechón*. Imperio significa en este contexto la fuerza histórica que es capaz de *detener* la aparición del anticristo y el fin del eón presente...”⁷⁵. Esta perspectiva sobre la misión que le compete al Imperio es tomada, como bien se conoce, de la Segunda Carta de los Tesalonicenses del apóstol Pablo. En dicha epístola, el apóstol exhorta a no creer que el día del señor ya ha llegado puesto que, en primer lugar, se hace necesaria la venida del *hombre impío*. La llegada de Jesucristo solamente es efectiva en tanto que desaparece aquello que contiene la venida del *enemigo*: “El misterio de la *anomía* ya está actuando. Sólo falta que desaparezca el que lo retiene, y entonces se manifestará el Impío, a quien el Señor Jesús *destruirá con el aliento de su boca* y aniquilará con el resplandor de su venida” (2 Tes. 2. 7-8). Así, recapitulando la interpretación del *Katechón* desarrollada por Tertuliano⁷⁶, Schmitt considera que la misión del Imperio es justamente esta retención. Mejor dicho, el Imperio *es* la retención que previene al eón del *nomos* imperial de desaparecer prohibiendo la entrada del mal en la tierra⁷⁷. Y, tal como señala Agamben, la noción de Estado puesta en juego aquí se pone en línea con la de Hobbes, en tanto que el Estado se entiende como aquello que excluye (aunque en el caso de Schmitt esta exclusión toma la forma de un retraso) la presencia de la catástrofe⁷⁸. De este modo, el *nomos* del Imperio hace trascender el efecto externo de su asentamiento y ordenación, llevándolo a la frontera última de la escatología. Los lindes del Imperio son el límite de su historia misma, y la fuerza de su presencia se basa en el ejercicio de contención que sus fronteras pueden obrar respecto del *enemigo* que se encuentra afuera. Pero la cuestión puede tener aún un vuelco, puesto que no es un simple gesto de traslación del espacio como suelo a la historia como espacio, sino que, más aún, la frontera histórica que se plantea el Imperio es más bien la negación de dicha frontera. El *Katechón*, en tanto que *fuerza histórica*, es el carácter de un *nomos* que internaliza su frontera para retener así el delineamiento claro de la frontera efectiva. Es decir, la *fuerza histórica* del Imperio se basa en

⁷⁵ *Ibid.*, 478.

⁷⁶ Giorgio Agamben, *El Tiempo Que Resta. Comentario a La Carta a Los Romanos*. (Madrid: Trotta, 2006), 109.

⁷⁷ En este sentido el mesianismo de Pablo es un mesianismo *anómico*, en la medida en que la segunda venida del mesías anuncia la desaparición del *nomos* cristiano. Véase Fabian Ludueña, *La Comunidad De Los Espectros: I. Antropotecnica.*, ed. Fabian Ludueña, Biblioteca De La Filosofía Venidera (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010). Véase también Agamben, *El Tiempo Que Resta. Comentario a La Carta a Los Romanos*.

⁷⁸ Agamben, *El tiempo que resta*, 110.

dibujar una frontera interna que contenga los límites del espacio-historia para que estos no coincidan con su límite real: el *Katechón* efectúa una *exclusión inmanente* generando un resto de espacio en su interior, residuo de espacio que representa el *tramo restante* de tiempo histórico. Podríamos aventurar que es en este resto donde se ubica el *enemigo*, justamente entre el imperio y la venida del mesías. En este sentido, tanto historia como política se relacionan en la medida en que la posibilidad de la historia del *nomos* imperial es su relación política con el *Anticristo*. En consecuencia, este resto responde a la necesidad de ubicar al enemigo en un espacio para así relacionarse políticamente con él. Debido a lo anterior podemos plantear que la condición de posibilidad de la vida histórica del Imperio se basa en una negación de la escatología, negación que toma la forma de la resistencia, justamente porque el paso trascendente que es el momento escatológico, y la previa puesta en suspenso de la ley por la venida del anticristo, marcan el límite del Imperio como orden político, terrenal e histórico. La *fuerza histórica* del Imperio transforma a la historia en espacio, y resistiendo al momento escatológico opta por volcarse a la inmanencia.

Contrastando tanto la lectura de Schmitt y de Agamben sobre la epístola de Pablo, como también considerando la posición misma del apóstol, Fabián Ludueña propone una lectura que se desmarca tanto del filósofo italiano como del jurista alemán. En esta finta, Ludueña sostiene que la consigna de Pablo tenía que ver, más bien, con la instauración de un Reino alternativo al Imperio, anulando, entonces, la identificación de Schmitt entre *Katechón* e Imperio, y la propuesta agambeniana de relacionar el momento mesiánico con la inactivación de la Ley⁷⁹. En lo que respecta a Schmitt, específicamente, Ludueña considera que más allá de que el Imperio tenga por misión retener la entrada del anticristo en el mundo y, en consecuencia, retrasar la llegada del Reino⁸⁰, tal labor es positiva, ya que es “capaz de detener la fuerza anárquica del *ánomos*, del Anticristo...”⁸¹. Schmitt, entonces, justificaría la función del *Katechón* como positiva en la medida en que este permite la perdurabilidad de la Ley en su ejercicio de retención.

⁷⁹ *Ibid.*, 231-232.

⁸⁰ Cuestión en la justamente se fija Agamben para valorar al *Katechón* negativamente, considerando siempre su función como fuerza contraria al desvelamiento del misterio de la *anomía* y, por lo tanto, imposibilitando la inoperancia de la ley en el tiempo mesiánico. Véase Agamben, *El Tiempo Que Resta. Comentario a La Carta a Los Romanos.*, 110.

⁸¹ Ludueña, *La Comunidad De Los Espectros: I. Antropotecnia.*, 230.

El *nomos*, como se señaló más arriba, es un momento jurídico de tipo *extra-legal* que posibilita el uso y existencia de la ley⁸². Famosa es la frase con la que Schmitt abre su texto de 1922⁸³, texto que justamente pone en juego el momento extra-legal y legal a propósito del tema de la soberanía. Es en la decisión sobre el estado de excepción que la norma se vuelve inoperante: “una norma general, como la representa la norma jurídica con validez consuetudinaria, nunca puede abarcar la excepción absoluta”⁸⁴. Y al mismo tiempo, es en esta decisión donde se muestra la figura del soberano. La norma, por lo tanto, se ubica en un plano distinto del de la decisión soberana no pudiendo nunca alcanzar ni fundamentar a esta última. De este modo, la decisión soberana se anuncia como momento extra-legal. La soberanía se ofrece como problema en tanto que no puede definirse desde el orden jurídico vigente y, por lo tanto, en términos concretos. No es claro, entonces, cuando es que estamos en presencia de un caso excepcional. Para Schmitt, lo que si queda claro a partir de este escenario es la relación del Soberano con el orden jurídico. El Soberano es exterior al orden, pero influye directamente en la norma: “[El Soberano] se ubica fuera del orden jurídico normal y con todo forma parte de él, porque le corresponde la decisión de si la constitución puede suspenderse *in toto*”⁸⁵. Podemos hablar de la decisión, en consecuencia, como una *norma trascendental*⁸⁶. Ahora bien, el *nomos* en su carácter extra-legal constituye la base que determinará, como se vio, todo el ordenamiento jurídico posterior. Del mismo modo, la decisión soberana, que comparte el estatuto extra-legal con el *nomos*, no solamente influye en todo orden jurídico decidiendo sobre la excepción y, en este sentido, desactivando la ley, sino que también se ubica, como el *nomos*, en una posición basal respecto del orden que como soberano puede suspender: “También el orden jurídico, al igual que cualquier otro, se basa en una decisión y no en una norma”⁸⁷. En la medida en que *nomos* y Soberano comparten este lugar, el primero representa un momento de la soberanía en el que se hace más o menos notorio el hecho de

⁸² “el *nomos* [...] es precisamente la plena inmediatez de una fuerza jurídica no atribuida por leyes; es un acontecimiento histórico constitutivo, un acto de *legitimidad*, que es el que da sentido a la legalidad de la mera ley.” (Schmitt, “El Nomos De La Tierra En El Derecho De Gentes Del Jus Publicum Europaeum,” 491.)

⁸³ “Es soberano quien decide el estado de excepción”. (Schmitt, “Teología Política I,” 23.)

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Schmitt, “Teología Política I,” 25.

⁸⁶ Karmy, “Carl Schmitt y La Política Del Anti-Cristo. Ræpresentation, Forma Política y Nihilismo.,” 32.

⁸⁷ Schmitt, “Teología Política I,” 26.

que el gesto soberano hace depender, en el momento original y fundante, a la política y a la historia de la coordenada espacial. La supremacía de la decisión sobre la norma se hace notar no solo en la medida en que al suspender el orden el Estado continúe existiendo, sino que también por constituirse en base de la que todo orden depende: “toda norma general requiere una organización normal de las condiciones de vida a las que debe aplicarse de forma concreta y a las que somete a su reglamentación normativa [...] Debe establecerse el orden para que el orden jurídico tenga sentido”⁸⁸. Tal organización normal, el establecimiento necesario del orden, es, en primer término, una organización y establecimiento espacial: ahí la coincidencia entre *nomos* y soberanía. Al mismo tiempo, es el soberano quien decide sobre la situación de normalidad desde su posición extra-legal al gozar, tal como indica Schmitt, del monopolio de la decisión: “hay que crear una situación normal, y es soberano quien decide de manera definitiva si ese estado normal está realmente dado”⁸⁹. El carácter *katechónico* del *nomos* cristiano responde, en consecuencia, a un gesto Soberano en la medida en que “la soberanía, y por ello el Estado mismo, estriba en decidir este conflicto, o sea en determinar de forma definitiva qué constituye la seguridad y el orden públicos, cuándo se ven perturbados, etc”⁹⁰. El Soberano decide por un orden *katechónico* por cuanto es un orden que resiste al enemigo y, al mismo tiempo, es soberana la decisión de identificación del Anticristo como enemigo en tanto se señala que la llegada del falso mesías pondrá en suspenso a la Ley. No olvidemos que, además de decidir la situación normal, “en el caso de excepción, el Estado suspende el derecho en virtud de un derecho de autoconservación, según suele decirse”⁹¹. Por esta razón, el Anticristo se constituye en el estado de excepción por excelencia para el soberano del *nomos* cristiano.

III. LA TEORÍA DE LA SOBERANÍA EN EL *TRAUERSPIEL*

La articulación que encontramos en el *Trauerspiel* entre naturaleza e historia exige detenerse en la figura del soberano que Benjamin extrae de Schmitt. Según la lectura de Samuel Weber la peculiaridad del soberano radica en el hecho de que excede y explica el orden jurídico: aunque la norma no pueda predisponerse al momento en que ella misma se suspende, en otras palabras, aunque no pueda dar cuenta de lo que sea el estado de excepción, aquello que decide cuando la ley no

⁸⁸ *Ibid.*, 28.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibid.*, 25.

⁹¹ Schmitt, "Teología Política I," 27.

opera es lo que permite restablecerla. La función principal del Soberano — seguimos con Weber— es la de remover, en cada caso, el estado de excepción y no removerlo, en cambio, *como tal*. Para Benjamin, en contraste con la postura schmittiana (pero a propósito de ella), la tarea del soberano se basa en excluir definitivamente dicho estado, ahora y en consecuencia, *como tal*: “el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo”⁹². Lo que Benjamin propone tiene que ver, por lo tanto, con la exclusión de aquello que ya está excluido, “en resumen, aquello que es ya exterior, debe ser exteriorizado una vez más”⁹³.

La teoría del estado de excepción — explica Benjamin— se funda en la antítesis entre catástrofe y restauración⁹⁴. La función del soberano se basa en mantener apartados estos dos polos: hacer de la catástrofe *como tal* un afuera constante, definitivo. Sin embargo, el *Trauerspiel*, exteriorizando lo que es ya exterior, pone al estado de excepción dentro⁹⁵: “en el modo de pensar teológico-jurídico tan característico del siglo se expresa la exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más acá”⁹⁶. En la medida en que el barroco alemán desecha la posibilidad de la escatología, lo exterior se vacía y se integra. Así, la catástrofe es integrada como cielo vacío haciendo eco del reflejo obrado en la *hora de los espíritus*. El vertiginoso sentimiento en que el hombre del barroco se encuentra hace que este se aferre al mundo, pero esta actitud es acaso la que lo somete al sentimiento de vértigo. Si lo trascendente ya no es representable por haber sido vaciado⁹⁷, ya no hay un afuera. Así el vacío entra, generando el sentimiento mundano de vértigo. Este sentimiento, decíamos, lleva al hombre a aferrarse a la tierra enalteciendo lo natural: *todo lo nacido sobre la tierra*⁹⁸. El *Trauerspiel*, declara Benjamin, está plagado de comparaciones entre el sol y el príncipe, siguiendo el mismo gesto de exageración teológica que intentaba poner al soberano en un lugar divino. Sin embargo, “ni el monarca ni el mártir escapan en el *Trauerspiel* a la inmanencia”⁹⁹. El cielo en el que el sol brilla como figura trascendente y divina se vac-

⁹² Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 268.

⁹³ Weber, *Benjamin's -Abilities*, 186. (Trad. Mía).

⁹⁴ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 269.

⁹⁵ Weber, *Benjamin's -Abilities*, 187.

⁹⁶ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 269.

⁹⁷ Weber, *Benjamin's -Abilities*, 187.

⁹⁸ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán," 269.

⁹⁹ *Ibid.*, 270.

ía y el soberano que excede a la ley es integrado en igual medida que el estado de excepción¹⁰⁰.

El texto benjaminiano trabaja tres figuras soberanas¹⁰¹. Todo el comentario sobre estas figuras puede articularse en torno a la inmanencia del drama barroco alemán. El soberano, como se apuntó en las primeras líneas de este escrito, no puede sustraerse de las consideraciones que sobre la historia se quieren hacer a propósito del *Trauerspiel*: la historia es el contenido del drama barroco alemán y el soberano su encarnación. Del mismo modo, este contenido se define como representación epocal, pues responde al modo particular en que dicha época se representaba la historia. En consecuencia, el *Trauerspiel* quiere hacer coincidir a la escena histórica con la escena teatral, que la historia entre al teatro, con las consecuencias que ya se han expuesto.

En primer lugar está el tirano, en quien se exaltan los rasgos ejecutivos dictatoriales del gobernante cuando acontece la catástrofe y se suspende la ley. Sin embargo el tirano no puede restablecer la norma, no puede lograr un orden acabado en la medida en que no puede decidir¹⁰²: con soberano, el *Trauerspiel* carece de soberanía. Esta mella en su oficio se produce por el contraste entre la potencia de su poder y el carácter de su naturaleza humana¹⁰³. En esta medida, el soberano pasa a ser una criatura más, y en tanto tal, se desprende de su posición trascendente, entrando al contexto inmanente del *Trauerspiel*:

el nivel del estado de criatura, suelo sobre el que el *Trauerspiel* se desarrolla, determina también al soberano de manera inequívoca.

¹⁰⁰ "El hombre barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia" (*Ibid.*, 269.)

¹⁰¹ Seguimos a Samuel Weber en la identificación del número de figuras trabajadas. Véase también: Joel Morris, "Graves, Pits and Murderous Plots: Walter Benjamin, Alois Riegl, and the German Mourning Play's Dreary Tone of Intrigue" en *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Ed. Andrew Benjamin y Charles Rice (Melbourne: re.press, 2009).

¹⁰² Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán", 274.

¹⁰³ *Ibid.*, 274-75. Véase también a propósito de la relación entre la imposibilidad de la decisión producida por el desencaje entre el poder y la condición del soberano: Weber, *Benjamin's -Abilities*, 188.

Por muy alto que esté entronizado sobre los súbditos y el estado, su rango se incluye dentro del mundo de la creación; él es el señor de las criaturas, sin dejar de ser el mismo criatura¹⁰⁴.

De este modo, el contraste recién señalado lleva al tirano a convertirse en mártir, segunda figura del soberano. El gobernante padece por y en nombre de los gobernados, dando cuenta justamente de la naturaleza que le es propia y que marca una distancia infranqueable con la potencia de su poder, “como Cristo Rey padece en nombre de la humanidad, así también padece cualquier majestad según la concepción de los escritores barrocos”¹⁰⁵. Si el *Trauerspiel* es la forma en que la historia secularizada era representada en la época barroca, el hecho de que el soberano comporte estas dos figuras echa luz sobre algunas notas de aquella representación de la historia: En primer lugar, la historia marcada por la ausencia de gracia — centrada en la condición criatural del soberano—; luego, la exclusión definitiva del estado de excepción *como tal*: con lo que la trascendencia se internaliza vaciada, con características espectrales; y finalmente la huida hacia una naturaleza que des-historiza. Me parece que estos tres aspectos pueden mostrar en algún grado lo que hemos leído en Benjamin en términos de *integrar la catástrofe*. La comunidad política se distancia del pacto como momento fundante, así como el *Trauerspiel* se distancia de la tragedia, al tiempo que la soberanía se vuelve inoperante por la incapacidad soberana de decidir.

La catástrofe es introducida y sostenida por el soberano en la medida en que al exteriorizar lo ya exterior, internaliza un afuera vacío. Al estar suspendida la decisión, la catástrofe no es suplantada por el establecimiento de la norma, sosteniendo su status interno. De este modo, el soberano es el causante, tanto en la historia como en el *Trauerspiel*, de la concepción barroca que clausura la trascendencia. Los conflictos entre príncipe e iglesia que culminan con la afirmación categórica de la supremacía del poder del primero¹⁰⁶ se condicen con la impronta que asume la obra de luto alemana:

el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, esta se encuentra

¹⁰⁴ Benjamin, "El Origen Del Trauerspiel Alemán", 289-90.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 275.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 268.

más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación¹⁰⁷.

La figura del intrigante articula la huida a la naturaleza por la condición criatural del hombre —exenta de gracia y de salvación—, y la experiencia del tiempo histórico como tiempo destinado a caer en un abismo que hace retornar al espíritu sin nombre. En esta huida la historia entra en el teatro, escena que ahora se constituye en una trascendencia vaciada que se internaliza en la medida en que el soberano tiene por función el deshacerse de ella *como tal*. Con esto, conectamos a continuación con lo dicho en la primera sección para centrarnos en la figura del intrigante y en la imposibilidad de la decisión soberana.

El principal objetivo del drama barroco alemán, consistía en exponer un conocimiento antropológico del que el intrigante era el más versado¹⁰⁸. Este conocimiento da cuenta de una suerte de desencaje entre la voluntad y los sentimientos. Dicha separación remite al vínculo entre criatura y naturaleza pues, al tiempo en que el saber que quiere manifestar el intrigante es uno que versa sobre la criatura, la caída y asenso de los soberanos hace alusión al decurso natural del tiempo histórico:

el espectáculo constantemente repetido del ascenso y caída de los príncipes, y la paciencia propia de la virtud honorable, no lo veían aquellos escritores tanto como moralidad cuanto como el aspecto esencial en su persistencia, en conformidad con la naturaleza, del decurso mismo de la historia¹⁰⁹.

Si el intrigante puede dar cuenta de este saber sobre la condición de la criatura, es debido al contexto en el cual este asume la función de soberano. El drama pastoril introduce la inclinación hacia el paisaje. Mediante esta preferencia el tiempo cronológico es tratado, ahora, desde la imagen espacial¹¹⁰. La influencia de este drama es la que permite que el *Trauerspiel* ejecute la huida hacia la naturaleza. En otras palabras, el traslado de la historia hacia una imagen que es la escena es el

¹⁰⁷ *Ibid.*, 285.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 305.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 293.

¹¹⁰ “La secularización de la historia en el teatro expresa la misma tendencia metafísica que condujo contemporáneamente en las ciencias exactas al método infinitesimal. En ambos casos, el proceso cronológico se aborda y analiza a través de una imagen espacial” (*Ibid.*, 298).

efecto que el énfasis en el paisaje del drama pastoril tiene en el *Trauerspiel* alemán. Decíamos que el intrigante asume la función de soberano en este contexto; contexto que se revela como la escena por excelencia para el desvelamiento del contenido histórico del drama: la corte¹¹¹.

En la corte la intriga es la estampa del accionar cortesano, razón por la cual el cálculo y la voluntad son los momentos centrales de su actuar: “el drama del Barroco no conoce la actividad histórica sino como industria depravada de maquinadores”¹¹². La dignidad ética en el *Trauerspiel* es solo representada por el soberano, “y esta no es otra que la del estoico, entera y totalmente alejada de la historia”¹¹³. Lo que Benjamin intenta mostrar acá es la manera en la que la acción del intrigante se ajusta a los criterios de la naturaleza. Pues si asumimos que la tensión entre naturaleza e historia en el *Trauerspiel* ha sido expuesta correctamente, la entrada de lo estoico en contraste con lo histórico marca justamente la impronta natural que empapa el ejercicio soberano. Con impronta natural se quiere hacer notar que la manera de ser del intrigante no guarda relación con la esperanza de la salvación¹¹⁴, sino que todo lo contrario, ajustando la voluntad de su acción a la naturaleza; por eso su dignidad ética es estoica. Sin embargo, pareciera ser que Benjamin invierte la relación entre acción política y estoicismo en la medida en que las analogías entre historia y naturaleza guardan “la máxima de un comportamiento natural adecuado a los acontecimientos de la alta política”¹¹⁵. Si en la ética estoica el soberano ajustaba la acción a la naturaleza, en este momento es el comportamiento natural el que se ajusta a la práctica política. Mediante esta doble relación entre acción y naturaleza quedan más claras las características del gobierno del intrigante. En la medida en que su actuar se ajusta a la naturaleza, se aleja de la expectativa de salvación; y así no sólo se reitera la condición criatural del soberano, sino que al mismo tiempo, al ser el representante de la historia pero “alejado de la historia”, se constituye en el gran responsable de la huida ante el tiempo homicida del *Trauerspiel* frente al vacío que el mismo ha integrado en su relación con el estado de excepción. Por otra parte y en tanto que la criatura asume la función de soberano la naturaleza se inclina, en consecuencia, a la práctica política.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibid.*, 293.

¹¹³ *Ibid.*, 294.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, 295.

Si el saber antropológico sobre los afectos humanos es, como señala Benjamin, la última pieza para que la historia se transforme en acción política, el intrigante queda atrapado en su propio juego: “la inteligencia sin ilusiones del cortesano viene a ser para el mismo fuente profunda de luto, tanto como puede resultar peligrosa para los demás por el uso que de ella es capaz de hacer en cada momento”¹¹⁶. En la medida en que el cortesano-intrigante gobierna a las criaturas por medio de su saber antropológico, queda el mismo sometido al gobierno de las emociones, mostrando la dislocación que era tarea de su saber exponer. El intrigante nos presenta dos caras: al tiempo que despliega su gobierno sobre las criaturas ordenándolas en una coreografía, el saber antropológico que le permite este gobierno lo lleva a personalizar la aceleración de los afectos que constituían el motor de la criatura, separando su condición de la potencia de su poder. En esta reorganización el intrigante acompaña tanto al tirano como al mártir y se constituye no sólo en puerta de entrada para la explicación de la desarticulación, sino que también en representante de la desarticulación misma. Dicho de otro modo, en la huida hacia la naturaleza el intrigante pretende construir un escenario en el cual pueda gobernar absolutamente a las criaturas que le son subordinadas. Sin embargo, en este traslado, el contexto de poder que el mismo crea le juega en contra. En su intento de posicionarse como soberano, su condición criatural lo desencaja de su función, imposibilitando la decisión. En este entramado podemos entrever el *origen* que guía la investigación de Benjamin sobre el drama barroco alemán en tanto que la historia, por medio de su representante, nos muestra un desencaje constitutivo que en su especificidad podría darnos pistas para poder pensar el carácter moderno del *Trauerspiel*.

A propósito de la relación del soberano con el estado de excepción no queda claro si la huida hacia la naturaleza constituye efectivamente la llegada a algún lugar¹¹⁷, pues esto ofrecería una posible salida de la condición criatural cuando, en vez, la afirma. La espectralidad que acontece en la escena es la pista para poder aventurar que el abismo del que se huye nunca se deja atrás. En la huida hacia la escena el abismo se manifiesta representado en los espectros que son la trascendencia vaciada, el alma sin nombre. El soberano vuelve al lugar del que quería escapar en la construcción de la escena, mostrando que el saber antropológico que le permitió el orden de ese espacio lo explica a él mismo, pues en él se manifiesta

¹¹⁶ *Ibid.*, 303-04.

¹¹⁷ Para un argumento más desarrollado a este respecto, y con matices distintos a los que aquí se enfatizan véase: Weber, *Benjamin's -Abilities*, 158-59.

quizá con más fuerza que en ningún otro elemento del drama barroco el carácter preponderante de las pasiones de la condición criatural. La integración del estado de excepción pretende ser esquivada con la huida a la naturaleza/escena, pero esta huida refuerza la inmanencia del *Trauerspiel* y la efectividad de la excepción. El soberano se ubica, entonces, como articulador y víctima de su propio enredo: decide para dejar de decidir. Con la imposibilidad de la decisión soberana Benjamin intenta mostrar, quizá, una presunta relación entre la catástrofe y el constitutivo sustrato animal de la criatura política como sello de la modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. 1991. "La Idea De Historia Natural", en *Actualidad De La Filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. 2006. *Dialéctica De La Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio. 2006. *El Tiempo Que Resta. Comentario a La Carta a Los Romanos*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Infancia E Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Benjamin, Walter. 2007. "Destino y Carácter", en *Obras Libro II*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter. 2007. "El Origen Del Trauerspiel Alemán", en *Obras Libro I*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, Walter. "'Las Afinidades Electivas' De Goethe," en *Obras Libro I*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada Editores, 2007).
- Benjamin, Walter. "Para Una Crítica De La Violencia." *Archivos Mimesis y Política*, no. 2/3 (2007/2008).
- Benjamin, Walter. 1995. "Sobre El Concepto De Historia," en *La Dialéctica En Suspense. Fragmentos Sobre La Historia*, editado y traducido por Pablo Oyarzún. Santiago: LOM.
- Benjamin, Walter. 2007. "Trauerspiel y Tragedia", en *Obras Libro II*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada Editores.

- Galende, Federico. 2009. *Walter Benjamin y La Destrucción*. Santiago: Metales pesados.
- Hanssen, Beatrice. 2000. *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Karmy, Rodrigo. "Carl Schmitt y La Política Del Anti-Cristo. Ræpresentation, Forma Política y Nihilismo." *Revista Pléyade*, no. 3 (2009): 25-52.
- Ludueña, Fabian. 2010. *La Comunidad De Los Espectros: I. Antropotecnia*. Biblioteca De La Filosofía Venidera. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Morris, Joel. 2009. "Graves, Pits and Murderous Plots: Walter Benjamin, Alois Riegl, and the German Mourning Play's Dreary Tone of Intrigue." En *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Editado por Andrew Benjamin y Charles Rice. Melbourne: re.press.
- Platón. 1987. "Gorgias", en *Diálogos* Madrid: Editorial Gredos.
- Schmitt, Carl. 2001. "El Nomos De La Tierra En El Derecho De Gentes Del Jus Publicum Europaeum." En *Carl Schmitt, Teólogo De La Política*, editado por Héctor Orestes Aguilar. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schmitt, Carl. 2001. "Teología Política I." En *Carl Schmitt, Teólogo De La Política*, editado por Héctor Orestes Aguilar. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sófocles. 2003. *Antígona*. traducido por Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada.
- Vatter, Miguel. "In Odradek's World: Bare Life and Historical Materialism in Agamben and Benjamin." *Diacritics* 38, no. 3 (2008): 45-70.
- Weber, Samuel. 2008. *Benjamin's -Abilities*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.