

**Gérard Bensussan**  
*Université de Strasbourg*  
gerard.bensussan@sfr.fr

## Tragedia y Democracia<sup>1</sup>

### Tragedy and Democracy

DOI 10.35588/rp.v0i18.5928

#### Resumen

Esta contribución pretende pensar la compleja relación entre dos invenciones griegas, la democracia y la tragedia, detectando en ella una paradoja insuperable. Se articulan tres proposiciones: 1) la tragedia es política; 2) la dialéctica que pretende captar filosóficamente sus significaciones es democrática en su principio de mediación; 3) lo trágico se mantiene más allá de la dialéctica. La política democrática, en el sentido moderno, quisiera amortiguar la muerte. Consigna el esfuerzo inscrito en la finitud para eludir la muerte, para aplazarla, para dejar de pensar en ella. Su vocación es profundamente antitrágica. Sin embargo, es y sigue siendo trágica, porque se enfrenta a su propia tarea destinal e imposible de poner fin a lo trágico.

**Palabras clave:** Tragedia, Democracia, Dialéctica, Muerte

#### Abstract

This contribution aims to think the complex relationship between two Greek inventions, democracy and tragedy, detecting in it an insurmountable paradox. Three propositions are articulated: 1) tragedy is political; 2) the dialectic that pretends to philosophically grasp its meanings is democratic in its principle of mediation; 3) the tragic remains beyond the dialectic. Democratic politics, in the modern sense, would like to cushion death. It enshrines the effort inscribed in finitude to elude death, to postpone it, to stop thinking about it. Its vocation is profoundly antitragic. However, it is and remains tragic, because it faces its own destinal and impossible task to put an end to the tragic.

**Keywords:** Tragedy, Democracy, Dialectics, Death

---

<sup>1</sup> Traducción: Pablo Arias, Andrea Potestà.

Religar estos dos sintagmas, democracia y tragedia, abre una perplejidad: todos sentimos la posibilidad vaga de su relación, aún cuando presentimos la imposibilidad de reunir los dos términos. Dos tiempos o dos razones explican esto: en primer lugar, en un sentido que puede entenderse de forma bastante simple y banal, poner los dos temas juntos no es incongruente si consideramos que la política es nuestro destino (famosa palabra) y que la tragedia, en su propia constitución, tiene una orientación esencialmente destinal. En la medida, sin embargo, en que se sobredetermina el campo general de la política por la cuestión, ella misma general, de la democracia, es decir, de la política democrática, aparece una interrogación, casi por sustracción: ¿queda algo de lo trágico en la democracia? ¿Queda algo de lo trágico en política? ¿Es la democracia disuelta en la tragedia, o bien a la inversa?

Una constatación historial: desde Platón hasta Nietzsche o Heidegger, pasando por el joven Marx, hay, y es poco decirlo, un desprecio epidérmico a la democracia por parte de los filósofos, ya que en virtud de una suerte de idiotismo del oficio, se la asocia o bien a la dominación de las masas ignorantes, la olocracia, o a la dominación del genio capitalmente malo, la oligarquía. Este desprecio suele estar autorizado por una trivialización previa de la democracia, de origen platónica, que no se acordaría bien con la idea, grandiosa o sublime, de la tragedia. Las dos, tragedia y democracia, ya no van tan bien juntas.

Agrego un recordatorio historial, simple pero indispensable. Las dos nociones, y las dos palabras, son griegas: el canto del cabrío y el poder del pueblo, el sacrificio y la ciudad. Pero —y esta es una idea común, desde Hölderlin hasta Nietzsche— resulta que hay dos Grecias, más de una en todo caso, la dionisiaca y la apolínea, la trágica y la racional. Estas dos Grecias, o estas dos partes de Grecia, Eurípides las hace entrar en diálogo, un diálogo imposible, un diálogo de sordos, en su obra *Medea*: “Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión [*thumos*] es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales” (Eurípides, 1991: 251). La razón de Medea es capaz de juzgar sus acciones: un crimen *insensato*, dice ella misma. Pero el acto tiene su fuente en ese *thumos* inaccesible a la razón, impermeable al *logos*: “¡Ay, ay! ¡No, mi *thumos*, no realices este crimen! [...] ¡Ahorra el sacrificio de tus hijos!” (Eurípides, 1991: 251). Eurípides muestra un juego de fuerzas en el cual una implora a la otra,

sin éxito. Lo trágico consigna (esta sería ya su determinación primordial) la victoria de la parte irracional, *thumos* aquí, a veces: deseos y delirios, *eratas*, *manias*, sobre el *logos* y sus buenos consejos. La superioridad de los *pragmata* sobre los *logoi* sería así la expresión inmediata de la inmemorial coacción trágica de la necesidad. Este fondo oscuro del corazón humano es el maestro del espectáculo de la impotencia moral de la razón. La tragedia es, en la mayoría de los casos, tragedia de la razón, tragedia del diálogo razonable, lo que concierne al máximo grado a la política.

Es la misma Grecia que, en la tragedia, se autorrepresenta, a través de este conflicto de valores y esta jerarquía de poderes y fuerzas, en la medida en que no llegan a ninguna transacción. Lo trágico es que estas dinámicas no *trans-actúan*, si puedo permitirme este neologismo, hablan, pero fuera-de-la-política, al menos hasta la intervención del coro que quiere mediarlas. En su hermosa lectura de las “tragedias bíblicas” de Racine, Barthes explica que lo trágico reside siempre en lo imposible –en el caso específico, que concierne unas heroínas judías, se trata de lo imposible de la esperanza, lo que es diferente (si bien adyacente) de lo imposible de los griegos. ¿Cómo se presenta concretamente esta autorrepresentación en la tragedia griega propiamente dicha?

Los espectáculos trágicos se dan en dos planos espaciales que son también estructurales, la escena y la orquesta, los actores y los coreutas, la palabra singular y el canto coral. Al corifeo le corresponde dirigirse tanto a los unos como a los otros, dirigiéndolos o hablándoles, efectuando la *choreia*, la unidad sustancial de diferentes lenguajes, poético, coreográfico, musical. La *choreia* tempera el desgarramiento trágico a través de la unidad representada, hablada, declamada. El conflicto entre dos cuasi-sistemas (de valores, de representaciones, de lugares), la doble naturaleza de las Grecias que he mencionado es topológicamente figurada en espacios distintos donde resuenan diferencias.

Esta heterotopía muestra que la tragedia nace de las separaciones y que, a través de estas separaciones, algo que el racionalismo dialéctico propio de las grandes interpretaciones alemanas retendrá fuertemente. Lo que acabo de llamar *racionalismo dialéctico* proviene de la recepción de lo sublime kantiano en los análisis de lo trágico, y más precisamente del héroe trágico, en Schiller

y Schelling, en Schlegel, Hölderlin y Hegel. Se trata de una matriz interpretativa multiforme que somete la comprensión de la tragedia, griega primero, y más ampliamente lo trágico, a su matriz especulativa. Esta inteligencia hermenéutica general abre y enmarca la tragedia, le da coherencia y significación. Pero la operación alemana comienza con los propios griegos, Platón y especialmente Aristóteles.

Estas separaciones heterotópicas se condensan en la separación entre actores/coristas que presenta el desgarramiento de la falta y la inocencia. Está en el origen de la institución del teatro, es decir, de un lugar desde el cual se ve sin ser visto, *theasthai*, donde hombres y dioses entran en presencia ante nuestros ojos. A través de ello se produce, como su condición, un vacío entre los que ven y la escena especular donde se juega y se muestra la aparición de un sujeto, el sujeto trágico, y la representación de su “desastre” (Lacoue-Labarthe).

Esta brecha es la que permite una representación, tanto trágica como política<sup>2</sup>. La cuestión que se plantea entonces vale para los dos registros: ¿es la representación por sí misma mediatización ya sea por la profundización y el reagrupamiento, o por la creación de una instancia de representación (el público, la masa de espectadores, frente a los que representan / la asamblea de los representantes ante el cuerpo invisible de la nación)? ¿Existe una relación entre *Vertretung* y *Vorstellung*, entre política y teatro, entre el principio de la representación política (elección, delegación, asamblea representativa) y la representación trágica de los principios, lo que reanuda, al menos parcialmente, la relación entre *thumos* y *logos*, para retomar las palabras de Eurípides?

Me gustaría intentar articular mi argumento a través de tres enunciados en tensión: 1) la tragedia es política; 2) la dialéctica que pretende comprenderla, captando filosóficamente sus significaciones, es democrática en su principio de mediación; 3) lo trágico se mantiene más allá de la dialéctica y, tal vez, lleva consigo (es una hipótesis) la democracia en sí misma.

1) La tragedia es política. Esta proposición tiene dos elementos: A. Es originariamente trágico lo que ocurre delante de cualquier coro, delante de cualquier "coral unísono" (Rosenzweig), lo que

---

<sup>2</sup> Llenar este vacío siempre ha sido el objetivo performativo de la “democracia directa” o del “teatro interactivo”, escenografías que quieren llenar el vacío, abolir la distancia.

se mantiene en el absoluto de un conflicto irreparable entre Dos miembros disyuntos y dolorosos. “¡Ay de mí! [...] Fue la divinidad quien entonces, sí, entonces me cogió y descargó sobre mi cabeza todo el enorme peso de sus golpes y quien me zarandó metiéndome en un proceder salvaje. [...] ¡Ay, ay, penosas penas de los mortales!” (Sófocles, 2002: 191). Estas “penosas penas” son la modalidad existencial de la crisis trágica, es decir, del sufrimiento de un héroe o de una heroína. Cuando esta modalidad se presenta, no soporta ninguna espiritualización de tipo hegeliana, ninguna elevación dialectizante, ninguna transformación en un orden distinto de sí mismo. B. Pero la tragedia griega como género es también el coro, el discurso, la *choreia*, que he sugerido que formaba algo así como el esquema de un *demos*, en la medida en que vincula (deô) instancias expresivas, música, poesía, danza. La parte coral de la tragedia vincula o revincula en un encantamiento la bruta desvinculación que “se descarga sobre la cabeza” del héroe, le habla. Tiene una relación muy profunda con la violencia a la que se enfrenta, violencia que atempera sometiéndola a reglas religiosas y estéticas, o que justifica jugando con un doble estado de la palabra trágica, la palabra del héroe y la palabra del coro.

En la tragedia hay, en primer lugar, la presentación de un mundo sin mediación, estructurado y animado por oposiciones sin salida. La tragedia es una re-presentación espectacular de los conflictos de fuerzas, cósmicos e históricos, de la potencia de los dioses y de los sismos interiores que arruinan la subjetividad trágica. Esta representación es de un tipo muy diferente al del drama psicológico moderno, hecho de monólogos, como señaló Rosenzweig, de cuchicheos y confidencias. Sólo la muerte, como destino, puede, en cambio, desatar la crisis trágica. Esta crisis trágica es una crisis destinal. Tiene relación con el destino de la ciudad —en la mayoría de los casos sería ininteligible sin esta dimensión colectiva, política, comunitaria, por la cual la tragedia entra en disputa con los dichos de Platón. Al igual que el poema trágico trata de la organización de la ciudad, lo que es evidente en su propósito, la mejor constitución de la ciudad sería “realmente la tragedia más verdadera” y los políticos “son poetas de la misma cosa ” que los trágicos, “rivalizan” los unos con los otros (Platón, 1999: 62).

Se trata de una observación del más alto interés. La crisis trágica (pero la tragedia es la crisis, la puesta en crisis destinal de las existencias de cada uno y de todos), llevada por los diferentes protagonistas en conflicto entre sí y cada uno en sí mismo, muestra una cosa: toda política es a la

vez llevada por su *rivalidad mimética con la tragedia*, destacada por Platón, y animada por un *deseo de superación [relève] del poema trágico*. La expulsión del poeta, en la *República*, a la que parece volver el pasaje de las *Leyes* que he citado, puede de hecho ser interpretado como una forma de la *superación [relève] platónica*

Si la definimos a partir de la justicia levinasiana y de la negociación derrideana, como una transacción por terceros, la política democrática en sentido moderno consiste así, en la superación [relève] y la expulsión, o con la mediación y el intercambio igualitario, en el intento de amortiguar la muerte, de poner fin a la tragedia (¿en la tragedia?). La política es el esfuerzo inscrito en la finitud para eludir la muerte, para posponerla, para dejar de pensar en ella. Tiene una vocación profundamente antitrágica, aunque es, sin embargo, trágica precisamente porque es confrontada a su propia tarea destinal de tener que sortear lo trágico, y en particular lo trágico de la muerte. En la obra de Racine, la benévola nodriza Enona recomienda a Fedra “el Estado” como antídoto para su funesta pasión amorosa: “¿No sería mejor, como digna descendiente de Minos, buscar vuestro reposo en más nobles afanes, recurrir a la fuga contra aquel ingrato, reinar y asumir, la dirección del Estado?”. Y Fedra le recuerda a Enona hasta qué punto la “débil razón” del político es poca cosa frente al “imperio de los sentidos”, como ya había dicho la voz interior de Medea: “¡Yo reinar! ¡Yo regir un Estado con mi ley, cuando mi débil razón no reina ya sobre mí! ¡Cuando he abandonado el dominio de mis sentidos! ¡Cuando respiro apenas bajo un vergonzoso yugo!” (Racine, 1939: 51). La “loca del hogar”, para decirlo mediante un vocablo clásico, impide el ejercicio político, por definición, por esencia. Porque este último, bajo condición, es el mayor amortiguador.

2) Dialéctica y democracia. ¿Por qué la tragedia es este “desastre del sujeto” que se ha vuelto inaccesible a la razón en general y a la razón política en particular? Hegel y luego Benjamin insistieron en esta idea del destino como tragedia destructiva de la subjetividad, tomada del héroe en una relación que lo aísla y aniquila. Un elemento particular proporciona la explicación. La tragedia es la representación y puesta en escena de la *falta*, sea o no, el hundimiento del *héroe de la falta* en la catástrofe aniquiladora. Condenado a la falta, no hay manera de que escape de esta fatalidad. No hay verdadera tragedia sin falta inevitable y no sabida [*insue*], sin culpabilidad ilimitada, sin castigo asumido (en francés, la locución “sin falta [*sans faute*]” tiene la función de

evacuar cualquier posibilidad de micro-tragedia en la vida cotidiana, al igual que lo hace la política<sup>3</sup>).

“Ate, la calamitosa” (Esquilo, 1993: 491) designa este soplo venido de los dioses que hace que se cumplan los actos de forma involuntaria –ella golpea al azar– lo que puede en Medea empujar a la locura, a la *manía*. Sus efectos se describen en las palabras de Agamenón en el Canto XIX de la *Ilíada*: “Con frecuencia los aqueos me han dado ese consejo tuyo y también me han censurado; pero no soy yo el culpable, sino Zeus, el Destino y la Erinis, vagabunda de la bruma, que en la asamblea infundieron en mi mente una feroz ofuscación aquel día en que yo en persona arrebaté a Aquiles el botín. Mas ¿qué podría haber hecho? La divinidad todo lo cumple. La hija mayor de Zeus es la Ofuscación y a todos confunde la maldita. Sus pies son delicados, pues sobre el suelo no se posa, sino que sobre las cabezas de los hombres camina dañando a las gentes y a uno tras otro apresa en sus grilletes. También ofuscó una vez a Zeus, que dicen que es el mejor de los hombres y de los dioses” (Homero, 1996: 490).

El absoluto del cual la tragedia muestra el espectáculo puede golpear a “todos los hombres”. Es el absoluto de la acusación, de la falta y la culpabilidad, de la inocencia proclamada, anárquicamente desvinculada de cualquier relación con una determinación objetiva, sino siendo, al contrario, ligada a un encadenamiento desastroso de series fatales, sin relación con ninguna elucidación causal. Para el héroe de la falta, no hay falta, aunque haya un sentimiento de falta, de ahí la tragedia. La tragedia racineana, observa Barthes, “inmoviliza las contradicciones, rechaza la mediación, mantiene el conflicto abierto” (Barthes, 1963: 67). El lenguaje a veces oximorónico de la tragedia consigna esta inmovilización, esta interrupción de la dialéctica, esta crisis de la palabra. Antígona se considera “piadosamente criminal” (v. 72), Creonte habla de los “extravíos de su sabiduría” (v. 1260). Schelling, en una fórmula impecable, ha podido decir del héroe trágico que es un “culpable sin culpa”, *der schuldlose Schuldige* (Schelling, 1999: 441).

El destino, a la fuente de la tragedia, no deja de acompañar las secuencias en las que se consigna y se agrava la falta, la inocencia del culpable, el castigo inevitable, secuencias en las que lo absoluto del crimen originario e ignoto se absolutiza cada vez más, si se me permite decirlo.

---

<sup>3</sup> En español también se utiliza la expresión “sin falta” para indicar que no hay posibilidad de una mínima equivocación. Por ejemplo: “nos vemos mañana, sin falta”. [Nota de T.]

Es esta absolutización de la culpa sin culpa que la visión idealista-dialéctica de la tragedia, lo que he llamado “racionalismo dialéctico”, atenúa racionalizándola, es decir, introduciendo mediaciones. Comienza poniendo las cosas en la balanza de las causas: la *hybris* del héroe con su libertad o su inocencia, su “error” y su culpa con el conflicto irreductible entre la necesidad objetiva y la libertad subjetiva .

Transfigurar la muerte bruta en destino objetivo y luego el destino en reconciliación final es lo que, en el fondo, y en general, hace la filosofía. Rosenzweig ha detectado y expuesto el detalle y los motivos de la operación. La función catártica asignada a la tragedia por los mismos griegos – Aristóteles en primer lugar– es llevada a su fin, es decir, externalizada por el racionalismo dialéctico.

La tragedia, por el contrario, fija el destino indexándolo a la muerte ineludible que lleva desde el comienzo: nada se transforma y todo se pierde, en una repetición insoportable, sin más finalidad que el fin. Abolir una cierta experiencia de un frente a frente con el morir, originariamente trágica, gutural como el “canto del cabrío”, o al menos amortizarla, ¿no significa para la tragedia griega su cierre especulativo, y no implica darle su licencia historial? En esta inversión filosófico-especulativa de lo trágico y de la muerte, la dialéctica hegeliana, imperiosamente hegeliana, desempeña la función que Derrida discernió sutilmente en Glas, es decir, una extraordinaria “amortización de la muerte” . En esta operación especulativa de muy grande amplitud, la superación [relève] viene a relevar [relever] la catarsis aristotélica e incluso la sobriedad natal de la que habla Hölderlin. Un nuevo pathos filosófico, iniciado en la filosofía de la identidad schellingiana o en la ontología de la vida soñada por el joven Hegel, toma el lugar [de la catarsis]. Filosofía o muerte, ese es el dilema, la consigna; recordando las primeras páginas de La estrella de la redención, podría decirse: o lo uno, con sus vapores azulados, o lo otro, con su aguijón venenoso. Lo trágico va siempre con la muerte. La construcción griega de una “idealidad de la muerte”, que no debe confundirse con su neutralización amortizadora, exalta “el cadáver ultrajado” hacia “la bella muerte” del héroe . La crisis trágica pone en escena las muertes sucesivas, sin piedad, sin escapatoria. Lo especulativo hace más bien perder el filo con la invención de múltiples mediaciones, hasta el punto de hacer casi imposible la bruta muerte en la tragedia moderna y burguesa que es el drama.



Al igual que la dialéctica especulativa, y en el opuesto casi simétrico de lo trágico que conserva y fija, la democracia moderna es movimiento incesante y “perpetuo”, como decía Tocqueville, por el que los lugares se desplazan, las fijaciones se suavizan, las rigideces se fluidifican sin fin, por el que las relaciones estables y los valores que las legitiman se “volatilizan”, como explicaba el Manifiesto de Marx y Engels. La política democrática funciona a través de la mediación, bajo el modelo de la dialéctica. A la imagen de la vida, que vive hasta el olvido de la muerte, recoge la absolutez fatal de las fuerzas que se enfrentan, inmóviles y terribles, y trata de ponerlas en movimiento. Siempre, quisiera disipar la sombra inexorable de la finitud, consolar y si es posible borrar la falta, retener la salida trágica por la invención de un tercer término, una tercera vía, un ni/ni, un y/y o un al-mismo-tiempo dialéctico.

Hay entonces un paralelo, al menos, entre el teatro y la política, escenas en las que se representa el esfuerzo continuo y loable de la *Vermittlung*. Entre el drama moderno, tejido de diálogos y dúos, de cuchicheos a dos, *Sprechgesang*, de monólogos y réplicas ante sí, y la institución moderna de la democracia, organizada en torno a la dialéctica de los partidos y cuerpos intermedios y al diálogo de los actores sociales, la analogía es evidente. Lo que hace este vínculo, o lo autoriza, por decirlo rápidamente, es por un lado el público, la determinación sociológica de un público de teatro y el espacio público donde se juega la representación política democrática; y, por otra parte, el modo por el que se construye esta publicidad, a saber, la palabra dirigida a este público, a fin de que sea el testigo de esta palabra o que hable a su vez, con relaciones cada vez más complejas entre “palabra hablada” y “palabra hablante”, para retomar una distinción esencial que va de Rosenzweig a Merleau-Ponty.

La tragedia abre un abismo, el abismo de lo absoluto que he mencionado. Este abismo es el nombre trágico de la trascendencia. Podríamos retomar de hecho lo que Blanchot dice de los judíos: lo que inventaron –dice– es la palabra como franqueamiento del abismo, más que la idea de un Dios único<sup>4</sup>. Para los griegos, la tragedia es como un puente suspendido sobre

---

<sup>4</sup> El dios de la tragedia, especialmente en Racine, sólo podía ser, según Barthes, el “Dios del Antiguo Testamento”, es como un “dios oculto”. El “hombre trágico”, entre Pascal y Racine, se reconocería por el resultado último y fatal de un “todo o nada” (L. Goldmann). ¿Habría entonces una lectura alemana de la esencia de lo trágico, profundamente ligada a la historia del idealismo y a su fuente griega, y una lectura francesa, marcada por el jansenismo y las heroínas bíblicas de Racine (Bérénice, Esther, Athalie), enfrentadas al dios oculto de Pascal, “ni una completa ausencia ni una presencia manifiesta”, *oute legei oute kruptei*?

separaciones vertiginosas y mortales, sobre el precipicio desastroso que espera al héroe. En este aspecto, la palabra trágica es una modalidad inaudita, no-dialéctica, resistente, de la confrontación con el racionalismo dialéctico. La tendencia al optimismo moral y gnoseológico, desde Aristóteles hasta la filosofía moderna, va de la mano del ímpetu democrático, del espíritu democrático, que es más profundo y extenso que su determinación puramente histórica en el tipo institucional o en las normas jurídicas. El espíritu democrático designa también un cierto sentimiento de existencia, la “existencia democrática”, como decía Jean-Luc Nancy, es decir, una cierta experiencia “natural” del logos que triunfa sobre el *thumos*. Esta experiencia reposa sobre convicciones y creencias: en particular que el discurso racional es el instrumento de la verdad y el único eficaz; que lo real en sí mismo es racional en sus estructuras profundas.

3) ¿La democracia –entiendo por ella a la *experiencia* democrática– ha puesto fin de una manera o de otra a la tragedia, la ha vuelto caduca, ha significado esta pérdida irremediable? Ya podemos oír la queja tradicionalmente entonada por todos los opositores a la democracia, y amplificadas aún más en el momento en que ésta entra en una crisis duradera que afecta a los motivos existenciales de su “sentido” y “verdad”: ¡adiós al heroísmo de los héroes, a su sublime soledad, a su trágico rechazo de la mediocridad del mundo, adiós al “mundo de ayer” y a “la belleza de lo antiguo”! Esta tonalidad elegíaca se expresaba ya, sin duda, en la tragedia propiamente dicha a doble título, tanto en su rechazo latente a la democracia, en Eurípides, por ejemplo, como en su nostalgia intrínseca por sus propios espectadores griegos, ya que extraía sus temas de los grandes mitos del pasado, Atridas o Labdácidas.

La imposibilidad de toda mediación que es el fondo de la tragedia ha sido superada históricamente en la dialéctica especulativa, desde el punto de vista teórico, y prácticamente en los procedimientos de justicia de la negociación democrática. Esta imposibilidad parece así vencida, superada, y la tragedia parece retirada en su espíritu, y por tanto también en su forma, como si ahora, en la era de las masas, no nos ofreciera más que la visión de una pérdida y un sufrimiento, el recuerdo abrumado de una vida que no vivimos.

Y, *sin embargo*, el lenguaje de la tragedia nunca ha dejado de hablar a todos los extra-contemporáneos, incluidos nosotros, al igual que el arte griego sigue deslumbrándonos, y no sólo –como creía Marx– porque sería un recuerdo inolvidable de la infancia de la humanidad.

Esta antigua y venerable lengua nunca ha estado obsoleta. Nos habla todavía, siempre, porque la tragedia hace visibles las fuerzas y el teatro donde estas fuerzas se enfrentan. Si excede el *logos*, no es porque renunciara a la expresión de la verdad. Sino porque revela su fuente, contrariamente a las reducciones que opera el *logos*, en la verdad de los héroes, en la del coro, de los dioses y de los mensajeros. Nos muestra a los héroes en su relación consigo mismos, con su clan familiar, con la ciudad, con las tradiciones, con los conflictos insolubles que surgen. Estas verdades expresivas de la tragedia nos hacen ver algo del *origen*, aquello que no cabe en un *logos*, sino que comienza antes de él, el nacimiento, la muerte, el tiempo, la palabra. Ahí es donde se mantiene, para nosotros todavía, su universalidad. Como forma de representación, la tragedia crea una distancia singular con el mundo, la historia y la política, que convierte en un grandioso espectáculo hacia el que convergen las miradas. Ha inventado poéticamente un cierto tipo de universalización extra-lógica, no-dialéctica. Ha puesto en escena un universal- acontecimiento que toma fuerza a través de los afectos mostrados, las acciones contrapuestas, los sufrimientos y las emociones, asignando a lo verdadero otro estatuto que el de la Idea. En este sentido, la tragedia acoge mucho más de lo que podría acoger si se limitara a un género, el género antiguo.

En cuanto a la cuestión de la democracia, se puede considerar, para resumir, que no es exclusiva de la dimensión trágica representada por la tragedia griega. La crisis de la democracia representativa, a prueba de la guerra, por ejemplo, es en sí misma una tragedia de la razón, del *logos* en busca de su posibilidad de resistir al *thumos*. En la tragedia, una fuerza-principio cuyos nombres pueden variar indefinidamente (fatalidad, pasión, ley, sangre, clan familiar, inconsciente) lleva al héroe a cometer, contra sus propias fuerzas, actos cuyas consecuencias se le escapan.

Estos nombres y figuras son extensibles, las pasiones nacionales, la ceguera de los pueblos, el resentimiento y el rechazo de los derechos y las prescripciones. La *hamartia*, entre la falta y el error, *se convierte entonces en absurdo*: un pecado sin Dios, decía Camus, una culpabilidad sin falta (Beckett), una vergüenza que precede a la falta (Derrida). Cuanto más grande sea la culpa –

señalaba Schelling–, y cuanto más la tragedia se exagera, ¡tanto más trágica es! (Schelling, 1999: 441). Aquí es donde quizás se encuentra la tragedia de la democracia, Joseph K siguiendo los pasos de Edipo, una tragedia renovada por la reinención de la falta. ¿Sigue siendo esta estrictamente una tragedia? El *logos* suplica, el *thumos* permanece inflexible, el *logos* no renuncia. Como Medea, el espíritu democrático es para sí mismo su sin razón y su martirio.

### Bibliografía

Esquilo (1993). *Las Coéforas*, trad. B. Perea Morales, Madrid: Gredos, 1993, v. 1075-6

Eurípides (1991) *Medea*, en *Tragedias I*, trad. A. Medina González, Madrid: Gredos, v. 1078

Sófocles (2002). *Antígona*, en *Tragedias completas*, trad. J. Vera Donado, Madrid: Cátedra, 2002

Homero (1984) *Ilíada*, trad. E. Crespo, Madrid: Gredos, 1996, v. 86-96, p. 490. Cournot, A. A. (1984). *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*. Paris: Hachette.

Barthes, R. (1963) *Sur Racine*, Paris: Seuil,

Platón (1999). *Leyes*, en *Dialogos IX*, trad. F. Lisi, Madrid: Gredos.

Racine, J. B. (1939) *Fedra*, trad. N. Lamarque, Buenos Aires: Editorial Losada.

Schelling, F. (1999). *Filosofía del arte*, trad. V. López-Domínguez, Madrid: Tecnos.

Derrida, J. (2015). *Clamor (Glas)*, trad. C. De Peretti, L. Ferrero, Madrid: La Oficina.

Vernant, J.-P. (1982). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard.