

no decir «Ricardo es valiente como el león», de no ofrecer el término resolutorio, dando al mismo tiempo una verdadera respuesta. Esto no impide que Ricardo sea un ser humano y no un animal, y afirmar que lo es a pesar de todo es a la fuerza una metáfora porque el hombre no puede ser, literalmente, más que él mismo, sólo puede ser humano. Lo metafórico preserva el estatuto de respuesta a las respuestas que dejan verdaderamente de serlo; es *problematológico* por la cuestión que expresa, por la alternativa que plantea, pues decir que Ricardo es humano y no-humano (un animal) remite a los dos términos, A y no-A, de una interrogación. Esto no puede dejarse entender en términos de respuestas, porque supondría una contradicción. Es, pues, una manera de hablar, una oposición que no debe tomarse al pie de la letra, y al mismo tiempo nos ahorramos lo que debería serlo en adelante.

Por eso la tragedia se ha expresado muy a menudo en verso, el lenguaje por excelencia de lo metafórico, como para mejor subrayar la resistencia de lo antiguo frente a lo nuevo, su coexistencia. En las tragedias, lo metafórico, que ciega al héroe, acaba por estallar ante sus propios ojos en el conflicto, y por deshincharse por lo que es: una ilusión de respuesta. Es así como conviene considerar esa mudanza repentina y radical de la *peripéteia* que Aristóteles concibe como esencial para la tragedia. El personaje trágico mezcla lo problemático y lo no-problemático, y es víctima de esta pérdida de referencias, aun cuando se beneficie de ella o se adapte para sacar un provecho, como Macbeth. De ese modo, se ciega a sí mismo. Pensamos en Edipo, por supuesto, pero también en la Agripina de Racine. En *Britannicus*, aquélla se presenta como la madre de Nerón, lo que es, pero como ha conspirado y asesinado tanto para que acceda al poder, entiende «madre de Nerón» como una metáfora compleja que recubre un conjunto de derechos y prerrogativas que cree que se le deben. No percibe lo que eso tiene de metafórico desde el principio: es reina por encima del rey, lo sabe, puede y ha de gobernar, decir, pues, a Nerón lo que debe y no puede hacer. Ahora bien, ¿qué le responde Nerón? Que ciertamente es su madre, pero literalmente y sólo literalmente: eso sólo significa que lo ha traído al mundo, pero él no le reconoce ningún derecho sobre su vida, su poder o su imperio. Para Agripina, la palabra *madre* era una metáfora que mezclaba muchas realidades, mientras que Nerón la entiende al pie de la letra, y los sentidos restantes no son sino metáfora. Agripina descubre así que la extensión de su poder se ha rebajado considerablemente y que lo que asociaba a su papel de madre se ha derrumbado. La tragedia opera esta desmitificación de lo metafórico como tal por confrontación con una literalidad que se opone a la extensión sinónima de sentido de la cual se prevale el héroe trágico. De esta manera, la posición de lo antiguo vuelve a verse puesta en cuestión, y

sus defensores se hacen conscientes con eso de la oposición que encuentran con sus respuestas juzgadas caducas, problemáticas, incapaces de contestar preguntas que de hecho eluden. Se aportan otras respuestas; las preguntas resurgen. Así, Edipo descubrirá también que todo aquello en lo que había creído no era sino metáfora: su matrimonio, su padre (que lo adoptó), su destino, pues; todo ello se revelará además enigmático y mostrará que detrás de esas palabras se esconde otra realidad.

La metaforización de las respuestas es repuesta a la Historia que se acelera, una respuesta que la reprime, puesto que permite mantener tal cual las viejas repuestas. Las identidades se debilitan y con ello se desliteralizan. El héroe trágico no percibe la Historia alcanzándola, cree cabalgar a su cabeza, pero aquélla se mudará en destino.

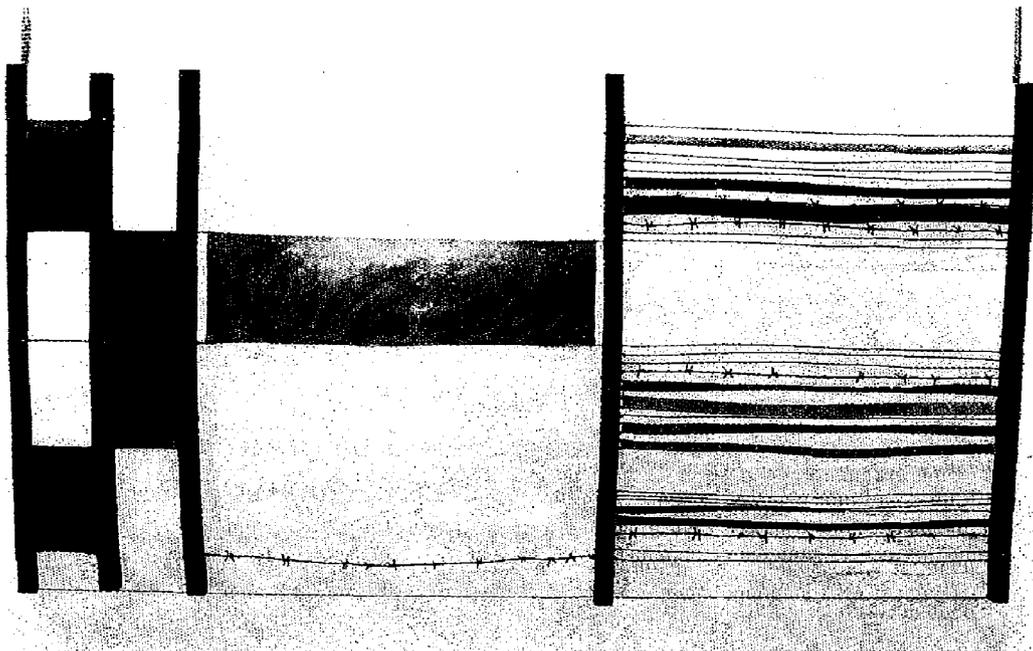
Se opone a menudo, y con toda razón, la tragedia a la comedia. En la primera tenemos un exceso de lo metafórico, mientras que en la segunda se produce lo contrario. El personaje cómico toma todo al pie de la letra, con riesgo de ser presa de equívocos. Parece estar en otra guerra ya superada: la Historia ha pasado, pero se diría que sigue ignorándolo. Todos saben que el amante de su mujer está en el armario menos él. No llega a captar los dobles sentidos que se esconden en las palabras de su esposa infiel. Nos reímos, no de la situación, que no provoca risa, sino de su ingenuidad, de su credulidad. No percibir las diferencias en respuestas que significan otra cosa es limitarse a la identidad más literal que exista. En *Las preciosas ridículas*, Molière muestra a unas mujeres pedantes víctimas de un lenguaje no menos pedante que creen pronunciado por las personas de su condición. En realidad son unos criados quienes, para seducirlas, han adoptado su manera de hablar. Dicho procedimiento no es nuevo. Aristófanes hacía sostener a Sócrates un discurso incomprensible destinado a impresionar a Estrepsíades, llegado a verlo para descubrir cómo se convence a los jueces del hecho de que no se han cometido los delitos de los que se está acusado. Estrepsíades queda evidentemente subyugado por ese lenguaje esotérico del cual no comprende nada pero que toma al pie de la letra por resolutorio. En su gran credulidad, piensa disponer así del arma mágica que necesita tanto. Toma a Sócrates por un mago. Lo cómico aplasta las diferencias con una literalidad que las ignora; pero se conocen previamente, y van a salir a la superficie. El personaje va a descubrirlas a su costa, y entonces estará en el mismo plano que los demás. Todo termina, pues, bien. El payaso provoca la risa porque hace como si no lo fuera, el hombre que pierde el equilibrio es cómico no sólo porque lo vivo se ha tornado mecánico, como decía Bergson, sino porque ese hombre que cae es víctima de una diferencia que su postura le hacía exterior, extraña. La ruptura consagra esa dife-

rencia. Si echara a volar, ya no sería motivo de risa. Resultaría más lento y menos rompedor del hilo de la acción; además sería intencional y por lo tanto el protagonista no ignoraría que vuelve a alcanzarlo la diferencia.

La comedia, a la inversa de lo cómico, no siempre hace reír, y no más de lo que la tragedia hace llorar. La razón es sencilla: la comedia, al ser un espectáculo, descansa en una distancia, la de la ficción de la cual el espectador es consciente e incluso en la que toma parte. Sabe que el amante está en el armario; sabe que Sócrates, con sus discursos incomprensibles, no persuadirá a ningún juez de que uno no debe pagar sus deudas. El suspense queda anulado por ese saber previo, caso que no ocurre si de repente un hombre cae o se da un golpe y con ello suscita la risa. Así pues, la comedia puede no ser cómica, lo que sucede cuando la diferencia compete al papel del espectador más que a la acción del personaje de comedia.

Aristóteles estimaba, no obstante, que la risa es inherente a la comedia, mientras que es posible burlarse exagerando los trazos. Por su parte, el carnaval resulta festivo sin ser una comedia, sino sencillamente una farsa. A ellas oponía la piedad y el temor propios de la tragedia: el temor ante el exceso representado por el héroe, totalmente en lo exterior, con desmesura culpable, y la piedad ante la caída que se deriva de lo anterior. Aristóteles asociaba igualmente a la tragedia un tipo de personajes más bien noble y lleno de grandeza heroica. Contrastaba dicha superioridad con la inferioridad del personaje burlesco en relación al espectador. Finalmente, y éste constituye el tercer criterio, veía en la forma poética un signo distintivo de la tragedia, que comparaba con la prosa propia del género cómico. Detrás de estas propiedades que parecen un poco arbitrarias hay sin embargo una racionalidad que se perfila. La risa o las lágrimas evocan el *pathos*, esto es las reacciones del auditorio. La forma poética o prosaica remite al *logos*, al discurso. Y la superioridad o la inferioridad de los personajes se vincula con su *ethos*, vale decir con quien habla. Esos son los tres polos constitutivos de la dimensión retórica, e incluso, si no se trata de convencer o ni siquiera de complacer, la tragedia y la comedia son estructuras retóricas en que lo literal y lo metafórico (o lo figurativo) se enfrentan. El sentido de este enfrentamiento es distinguir lo problemático y lo no-problemático cuando amenaza la indiferenciación, no para decir dónde reside una posible diferencia, sino para recordar que está en alguna parte, siempre, y que no darse cuenta de ello es una ilusión trágica. En cuanto a la ilusión cómica, resulta de individuos siempre singulares, un poco perdidos en una realidad que cambia y de la cual parecen ser los únicos que no han percibido la alteración. Al final, todo termina bien; la diferencia se restablece y lo literal, demasiado limitado, desaparece. En la tragedia, la diferencia existe

desde el principio, y la Historia es así el objeto privilegiado de la tragedia, una Historia de la que el héroe trágico cree poder apropiarse en la confusión del momento, encarnar o cabalgar en su provecho; y a fin de cuentas, cae. En la comedia, más que partir de la identidad, se va hacia ella, una identidad de la literalización ingenua que hace reír o sonreír a aquellos que, como el espectador, ya están, históricamente hablando, más allá. Es don Quijote quien con sus libros de caballerías no ve (al igual que nosotros y los lectores de la época) que los tiempos ya no son los mismos. Uno se siente, pues, forzosamente superior al personaje cómico (Aristóteles) e inferior al héroe trágico.



*Campo Labrantío* 120 x 200 cm. Madera policromada, pintaeril s/tela, 1989.