

LA ROTURA DEL SUJETO

Círculo de Bellas Artes
MADRID

8-4-1999

Conferencias

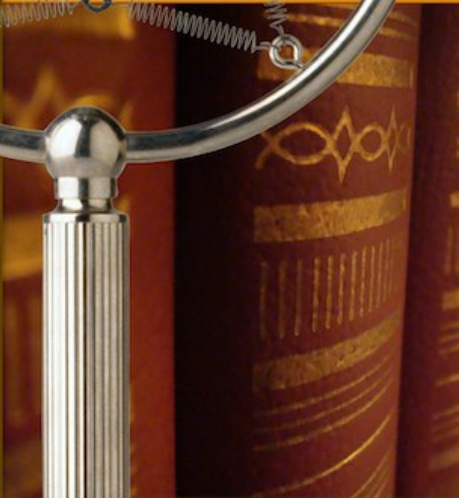
On s'abonne aux Bureaux du Journal, 5, LEVARD DES ITALIES

PRIX DE L'ABONNEMENT

12 NOMBRES DE 600 FR. CH. PAR AN... 7200 FR.
12 NOMBRES DE 600 FR. CH. PAR AN... 7200 FR.
12 NOMBRES DE 600 FR. CH. PAR AN... 7200 FR.
12 NOMBRES DE 600 FR. CH. PAR AN... 7200 FR.



AGC



“Lo trágico”, sin distinguir por ahora entre su uso primero, en el arte, en el teatro y luego en la Literatura, y su aparición, por imitación, en la vida cotidiana cuando se habla de “una tragedia”, es inseparable de la rotura, implica una rotura. No puede uno pensar que una vida, por ejemplo, es trágica. Una vida es, tal vez, desgraciada, triste, pero para que haya algo trágico tiene que haber un suceso rompedor. Sin esto no hay tragedia: ni en el teatro, ni en la vida cotidiana. Romper es como esa cosa maravillosa que sucede todos los días, que es que por ejemplo el agua rompe a hervir en un momento; o lo mismo, se queda congelada, en un momento; o resulta que los cristales de sal tienen aristas, donde, en la continuidad de la cara, se produce una rotura que hace saltar a otra cara. “Catástrofe” es un término teatral que hace muchos años el profesor René Thom utilizó para una teoría y una formulación matemática a propósito de estas discontinuidades, de estas roturas de la continuidad. Es, pues, la rotura, la catástrofe, la vuelta repentina del revés (que es lo que *katastrophé* quiere decir), necesaria para entender esto de lo trágico. Hay un momento que, como veremos, es el momento de la verdad: un momento de revelación. Por tanto, en un sentido preciso, un momento de crisis, no olvidando que esto de crisis quiere decir en primer lugar juicio, y decisión del juicio. Esto respecto al término “rotura” del título de mi intervención.

El otro término es de naturaleza muy distinta. “Romper” y “rotura” pertenecen al lenguaje corriente y popular, al lenguaje de verdad, pero “sujeto” nos viene de arriba. “Sujeto”, ni en su uso gramatical, ni en el lenguaje de la Filosofía ni en el Sicoanálisis domesticado, es decir, convertido a su vez en Filosofía o Ciencia (que da lo mismo decir lo uno que lo otro), dice algo claro. Es más bien una confusión, un lío, un amontonamiento de cosas que no tenían que haberse amontonado, un cúmulo de contradicciones. A lo mejor donde está más claro el término es en su uso político (que en español no se usa mucho, pero sí en otras lenguas): “sujeto” como equivalente de “súbdito”. Esto por lo menos es relativamente claro. Un sujeto, como un súbdito, es uno de los que forman una población sometida a un poder. Un poco más claro que en los otros usos desde luego está.

Pero el terminacho este, que viene de la Cultura, que viene de arriba, ha tenido mucho éxito en español. La gente lo emplea, y esto ya es otra cosa. Y conviene que os fijéis un momento en cómo lo emplea la gente. Sabéis lo que quiere decir cuando uno oye por la calle “un sujeto”: pues eso es lo que de verdad quiere decir en la lengua verdadera. Así es como la gente lo ha adoptado y en ese sentido lo usa. Es decir que está claro que un sujeto es un mal sujeto. Así es como se usa. Pero todos somos unos malos sujetos, cada uno de nosotros y todos en conjunto, en el sentido que voy a intentar aclarar ahora.

Por lo pronto, si todos somos unos malos sujetos, cualquier consideración moral no tiene sentido, y no hace más que estorbar, lo mismo en el estudio del teatro, la práctica del teatro, que en el estudio y práctica de la vida corriente. Eso de haber malos y buenos no sucede en la tragedia: eso sucede en las películas del Oeste, en los pelicolones sentimentales, en toda Literatura degenerada, que es la inmensa mayoría de la Literatura de nuestro mundo, que es precisamente la traición y muerte de, por ejemplo, el teatro o la épica. Con motivo de los prolegómenos de mi versión de la *Ilíada*, tuve que hacer costar no hace mucho cómo en la *Ilíada* (que no es una tragedia, porque todavía no se había inventado el teatro, pero que tiene toda la estructura de un drama trágico) todos son malos. No hay ningún héroe en el sentido en que la cosa después empieza a asomar y a envenenarlo todo. Lo hay ya en cierto sentido en la *Odisea*, donde puede pensarse que Ulises es un bueno, un héroe en el sentido en que se dice eso, pero en la *Ilíada* no. En la *Ilíada*, como en cada una de las tragedias bien hechas que después se

han producido, no hay nadie bueno. No hay ningún lugar para la moral, para el juicio en este sentido perverso y bajo que es el del juicio moral. Todos somos unos malos sujetos. Y en el teatro, cuando está bien hecho, eso se nos tiene que mostrar claro, y, si no, es que se está contribuyendo al embrollo por distinción, que distingue precisamente entre malos y buenos, y que da lugar a la justificación y a la administración de la Justicia y a todos los demás horrores que conocéis igual que yo.

Somos unos malos sujetos en el sentido en que estamos mal hechos. Lo que sucede es que el llamado sujeto, si lo comparáis con eso que, con la domesticación del Sicoanálisis sobre todo, pero ya desde los filósofos anteriores, ha dado en llamarse "el yo", para no decir "el alma" como se decía en otros tiempos (el yo, lejos de ser yo, es lo contrario de mí: el yo es la sustantivación de mí. Yo no soy "el yo"), el sujeto, el yo, el alma, está precisamente roto, mal constituido en ese sentido. Esto es el descubrimiento precisamente del Sicoanálisis (disolución del alma, como la palabra dice de por sí), antes de que se domesticara y se integrara, dedicado a la disolución del alma, es decir, al descubrimiento de que uno no era uno en verdad. Uno está roto: uno era uno y otro, uno y otros, y estaba en una perpetua contradicción consigo mismo. Antes del Sicoanálisis otras voces ya nos habían venido sugiriendo esto. Por ejemplo la de Sócrates en la medida en que nos llega: "Nadie hace mal creyendo que hace mal". Por el contrario, cada uno hace lo que hace convencido de que es lo mejor que puede hacer. Y Cristo en la cruz: "No saben lo que hacen". Se puede decir que Freud y la obra del Sicoanálisis primera es una elaboración de ese descubrimiento: uno que cree que sabe lo que hace en verdad no sabe lo que hace. Si no os colocáis ahí, no vais a entender nada de lo que quiere decir "trágico", en el sentido en que lo estoy presentando, como ligado con la ruptura del sujeto.

Uno no es uno; uno está mal hecho; uno está roto. Pero esa rotura está tapada, porque cada uno está obligado a creer que sí es uno, el que dice su Documento de Identidad, a identificarse consigo mismo. Ésta es la orden del Señor, la orden del Dinero, la orden de toda la organización social. Uno tiene que ser uno, de forma que su rotura está necesariamente tapada, en la situación normal y querida por el Poder. La rotura consiste, en el teatro y fuera del teatro, en que viene algo, sucede algo, y destapa, revela la rotura o contradicción que hay en uno, que uno no era uno, que eso era mentira. A eso es a lo que aludía antes con lo de que llega el momento de la verdad, el momento de la catástrofe. Algo viene a destapar la creencia normal necesaria de que uno es uno.

Qué es lo que lo hace, qué es lo que viene a producir esto, en el teatro y fuera del teatro, tiene para mí una importancia segunda. Puede llamarse de muchas maneras. Se le puede llamar, como a veces se hace, "destino". Y "destino" es una cosa que, si se identifica con "el futuro", ese futuro con el que el Poder reduce nuestras vidas a tiempo, no puede hacer nada: un Tiempo ya establecido es inerte. Si se le identifica con "azar" es simplemente desconocimiento. ¿O preferís que lo que lo produce sea la propia conciencia? Hay para elegir.

Voy a recordaros algunos de los ejemplos de las buenas tragedias antiguas, de las bien hechas. Por ejemplo, se diría que, efectivamente, el destino (hay hasta oráculos) es el que produce la catástrofe o rotura en el caso de Edipo. Como le canta el coro, "el tiempo te ha descubierto". "Destino" ahí no quiere decir más que el tiempo, pero sobre qué es eso del tiempo volveremos después todavía, porque sólo de una manera muy aparente está clara la formulación. ¿Preferís que sea la propia conciencia del sujeto la que lleva a producir la catástrofe? A veces funciona de esa manera. Ahí tenéis por ejemplo a Macbeth y a Lady Macbeth, que a lo largo de los años de tormentos de

conciencia acaban por venir al momento de la catástrofe, al momento del descubrimiento fatal. Pueden ser cosas más triviales. Pueden ser, por ejemplo, el mero desprecio de la sociedad. Ahí tenéis al pobre Ayante de Sófocles, después de la guerra de Troya: es una locura la suya que está producida por el desprecio, la falta de aprecio, que los otros seres le han demostrado; y, efectivamente, la locura, cuando no es el asesinato, cuando no es el suicidio, es una de las formas en que la catástrofe, la rotura, se manifiesta.

Todas son manifestaciones más o menos diferentes de algo fundamental, que es esto a lo que llamo rotura, que al mismo tiempo es catástrofe y crisis. Un posible motor puede ser el mismo desprecio, como en el caso de Fedra, es decir, una mujer que se atreve a sentir y a declarar su sentir para con un muchacho y que queda despreciada. Fedra tampoco puede soportar el desdén del amado dada su condición social. Pero puede darse de muchas otras maneras: ahí tenéis al Agamenón de Esquilo volviendo victorioso de la guerra de Troya. Ha salido indemne de nueve años de guerra, llega a su casa, y, enseguida, va a morir en la paz. De forma que es aquí el salto de la guerra a la paz lo que ha servido como motor para la rotura. Clitemnestra, Egisto o los demás son instrumentos, como son todos los otros instrumentos en la tragedia, pero lo esencial es el momento de la verdad: ahora te vas a enterar de lo que es guerra de verdad: la paz, esta paz en la que has caído. Otro motor puede ser el tiempo, no de la vida, sino el tiempo en un sentido que para nosotros es mucho más familiar: el del progreso de eso que llaman "la Humanidad" y que yo me guardo mucho de saber lo que es. Por ejemplo, en Las Bacantes de Eurípides, Penteo es víctima de eso, es un rey que no sabe cambiar de régimen con la rapidez suficiente, no sabe dar cabida a la nueva religión, a la religión de Dionisos. Eso le cuesta la vida y el descuartizamiento. No ha sabido estar a la altura siquiera de su madre y de las ménades, que han acogido, adelantándose, la nueva religión. Se ha quedado atrás, y eso es otro de los motores que pueden acabar con rotura.

El caso es que en una buena tragedia lo que mueve la cosa no es ninguna cuestión moral, ninguna cuestión de justicia. Lo que la mueve son cosas como estas de las que os he dado ejemplos, que no tienen nada que ver con eso.

Ahora tengo que preguntar, dejaros que os preguntéis, por qué estas cosas tenemos que saberlas primero en la ficción, en la escena, en el teatro, y sólo secundariamente en la vida, en nuestras vidas, aunque yo he tratado de confundir hasta aquí bien lo uno con lo otro. Pero es normal que sepamos primero las cosas por Literatura, por la ficción, por el teatro o por el cine, y es normal, por tanto, que el término "tragedia" y la noción de "trágico" aparezcan primero en la ficción teatral, y que sólo después se trasladen a la vida corriente, a la llamada Realidad, para reconocer, por analogía, por imitación, también en la Realidad (que nunca está igual de bien construida que una obra de teatro) esa incisión del momento de verdad que rompe el tiempo y que descubre su mentira y que hace decir: "¡Qué trágico es esto!".

Eso es normal, pero además hay motivos especiales para la tragedia para que tengamos primero que reconocerla sobre la escena, en su fórmula teatral. Eso Aristóteles lo dice bien en la Poética: glosándolo, es que tienen que ser personajes grandes, de una estatura por encima de los hombres y mujeres reales. Esta condición del personaje trágico que ya apuntaba Aristóteles es fundamental, y muchas veces se deja pasar desapercibida. Tienen que ser grandes, reyes, preferiblemente un rey, porque el rey es una representación y al mismo tiempo una burla del caso del sujeto particular. Cada uno tiene que creerse que es rey, desde el momento en que se cree y le hacen creer que él rige sus acciones, que sabe lo que hace, como se supone que le pasa a un rey.

Entonces cada uno es rey, y, por tanto, los personajes trágicos tienen que tener esa condición, que, como digo, al mismo tiempo que representa la condición de cada uno, hace burla de ella por el propio mecanismo de la tragedia. A propósito de esto hay un fragmento del libro de Heraclito, Razón Común, donde dice que los que tienen mayores parte, cargos, son los que tienen mayores muertes. A mayores cargos, a mayores suertes, corresponden mayores muertes. Y esto se puede usar como glosa de lo que estoy diciendo respecto a los héroes de la tragedia.

Efectivamente, la suerte que ellos representan es la suerte de cada quisque: nadie se escapa de entre los individuos que están en el público. Pero la presenta así, como se debe, en grande, porque mayor suerte quiere decir mayor muerte también, y aunque desde luego la muerte es la muerte, conviene que se distingan de momento muertes mayores, muertes más graves y más notables para que el público entienda un poco mejor qué quiere decir eso de su muerte, que se cree que sabe lo que es,

pero que no lo sabe por lo mal hecho que él está. Así se entiende la participación del público en una tragedia teatral bien hecha. Así es como san Agustín todavía, cuando ya apenas en los teatros romanos se representaba teatro en el sentido propio, nos cuenta en sus Confesiones que lloraba con las suertes, las muertes, las pasiones de los héroes del teatro, y se reprocha ante Dios haberse dejado llevar por este encantamiento del teatro, de la tragedia tal como él la conocía.

Espero que ahora se vaya entendiendo un poco mejor qué es eso del proceso de descubrimiento, de revelación, el momento de la verdad en que la tragedia consiste. Es el momento en que se puede tal vez aplicar un verso de Lucrecio que, según una conjetura que en mi edición he hecho, a los comienzos del libro tercero del De Rerum Natura, tendría que decir: "[...] eripitur persona ibi ab ore": "Se arranca la máscara allí de la cara", "Allí, en aquel momento, se arranca de la cara la máscara". Emplea la palabra "persona", que, como todo el mundo sabe, es de origen teatral y que sólo por imitación y analogía, como el propio nombre de lo trágico, ha pasado después a emplearse para los seres de esto que llamamos Realidad. Es como si el momento de revelación consistiera en esto: se arranca la máscara, queda la cara. Pero resulta que la máscara es la persona, es decir, la máscara es uno mismo en la medida que está bien hecho. ¿Qué es lo que queda cuando a la persona se le arranca la persona? Porque de nada menos que de eso se trata. Todavía el actor (no el personaje) sobre la escena puede tener un arranque y quitarse la máscara, como pretendiendo que, si el personaje era falso, al quitarse la máscara, queda debajo él, el actor, que es de la misma carnaza que las personas del público, y que ése es verdadero. Pero si bajamos de la escena y aplicamos el procedimiento, ¿qué es lo que queda cuando a la persona se le arranca la persona?

No os voy a contestar a esa pregunta, pero, desde luego, ésa es una descripción del momento de revelación en que coloco lo trágico. Por sus pasos, por su proceso, por los que la tragedia y la vida tienen que llevar, se llega al descubrimiento. En el caso de Edipo, que es una tragedia (la de Sófocles) muy bien hecha precisamente por eso, porque es una tragedia de descubrimiento, de investigación, el protagonista, Edipo, por sus pasos llega a descubrir que, primero, era el que no es. Esto es ya mucha rotura de la persona. Después, que, por tanto, no es el que es, no es el que él creía hasta ese momento que era. Y, como incapaz de ver esto (de verlo, propiamente ciega el alma), se arranca los ojos. Esto es un momento de descubrimiento. Tenéis a comienzos del acto quinto del Macbeth a Lady Macbeth en su sueño insomne mirándose las manos ensangrentadas. Se está mirando las manos: ¿dónde está su persona?, y ¿a quién pertenecen las manos ensangrentadas, que ella ve ensangrentadas, pero que, desde

luego, no pueden ser de ella? Ahí tenéis cómo la persona, también en este caso, se ha desgarrado: ha descubierto que no era una. Estas manos, desde el momento que las miro, ya no pueden ser propiamente mis manos. Las mira como no suyas, y es el momento en que estamos llegando a la catástrofe del Macbeth, el momento de la tragedia.

Como consecuencia de estos descubrimientos, a veces, en la tragedia, pero no de una manera predilecta, el personaje se mata, no sólo se ciega como Edipo. Esto, por ejemplo, en la tragedia de Sófocles lo hace Yocasta, sólo que fuera de la escena, no al descubierto. Deja que el mensajero lo cuente. Se mata. El suicidio, que, como digo, no es muy frecuente en momentos de catástrofe trágicos, parece que es también la manifestación de esa imposibilidad de reconocer de repente que uno no es uno, que la persona real con la que contaba era mentira, era una persona falsa. Puede que efectivamente, como en ese caso, el suicidio aparezca, pero aparece de otras muchas maneras. En el caso de Medea, por ejemplo, la incidencia de la catástrofe consiste en algo tan trivial como el descubrimiento de la infidelidad. Una mujer, aunque sea una reina, y además una maga, obedece a la ley de las mujeres normales de la sociedad: tiene una entidad segunda, como el Señor lo ha mandado, que depende de la entidad de un primero al que está pegada, de manera que, si el primero falla, falla igualmente la propia entidad del sujeto de una. En ese caso, como sabéis, no hay suicidio, hay un asesinato, un asesinato múltiple, una manera de hacer daño a Jasón a través de los hijos, pero es igual. Cuál sea la reacción nos importa menos. Lo que quiero es señalar las diferentes maneras en que la catástrofe, el descubrimiento, puede manifestarse. Lo esencial es el descubrimiento de la falsedad de la Realidad de la persona de uno mismo.

Esto tiene que ver con el tiempo, al que ya aludí al recordar las palabras del coro a Edipo: "El tiempo te ha descubierto". "Tiempo", en griego, a diferencia de las lenguas europeas, se decía todavía de dos maneras distintas e incompatibles. Una era *aión*, que es más o menos lo que en latín dice *aeuom*, de donde se deriva "evo", "eternidad", o sea el tiempo todo (el tiempo, desde luego, sometido a unos límites; porque, si hay todo, hay límites), un tiempo en el que no pasa nada, puesto que todo está pasado. Y frente a eso está *khronos*, que es un tiempo más bien del baile, de la danza, del ritmo, un tiempo de la sucesión de momentos. El progreso ha hecho que todas las lenguas europeas hayan tenido que confundir los dos tiempos, puesto que todas no tienen ya más que una palabra con la que hablan de lo uno y hablan de lo otro, lo cual garantiza una confusión tremebunda, que abarca desde el filósofo hasta el vulgo y que todos habréis sufrido lo bastante bien.

Si tratamos de cavar en lo que el coro le dice a Edipo, tenemos que entender que el Tiempo ha descubierto su propia falsedad. Su propia contradicción, que he tratado de poner de relieve con el juego de las palabras, y, por tanto, su propia falsedad. La falsedad de Edipo y la catástrofe de Edipo es inseparable de la falsedad del Tiempo y de la falsedad del descubrimiento del tiempo, porque la falsía de que uno es uno está fundada en la fe en el Tiempo, y, por tanto, el descubrimiento de que no era verdad eso que yo creía del mundo, del tiempo, del dinero, la Realidad, está implicado y al mismo tiempo implica el descubrimiento de que yo no era el que creía, de que yo no era uno, de que yo era más bien un lío, una contradicción, una guerra conmigo mismo. Lo uno va con lo otro.

Tengo que recordar a este propósito una costumbre muy absurda que los áticos tomaron para la representación de sus tragedias, que es que en muchas de ellas, tal como se nos han conservado, al final, aparece una moraleja. Esto, desde luego, no pertene-

ce de ninguna manera a la estructura primordial de la tragedia, pero aparece. Son moralejas en las que el coro viene a decir de diferentes maneras lo que se dice en nuestro refrán: "Ya habéis visto lo que ha pasado. Hasta el fin, nadie es dichoso". Fijaos en el absurdo, la manera en que aquí se ha traído la muerte como una especie de solución, también en nuestro refrán. Es decir que dichoso es el que se ha pasado toda su vida hasta el momento de la muerte sin descubrir nada de su falsedad: eso es lo que viene a decir la moraleja añadida a las tragedias antiguas, de manera que resulta que "felicidad" (o cualquiera de los términos con que se dice en esas moralejas) consiste en una necedad, en un no-descubrimiento, en que no se haya producido a lo largo de la vida de uno computada como tiempo ninguna catástrofe, ningún descubrimiento. Como si la muerte misma, que se coloca al final, no fuera el origen mismo de todas las catástrofes y de todos los descubrimientos. Como si hubiera que contar con ella como una especie de redentora o guardadora de la felicidad en lugar de como productora de todas las catástrofes que se puedan producir o no a lo largo de la vida.

Volvamos, para acercarnos al final, al Sicoanálisis, es decir, a la práctica de la disolución del alma. Volvemos, dejando ya atrás Literaturas y Filosofías. Uno está roto. Roto en un sentido muy elemental, por lo pronto, porque uno por un lado es real, tiene su entidad real, uno es el que dice su nombre propio. ¿Cómo no voy a ser yo don Agustín García si me han puesto ese nombre, si está en mi Documento de Identidad? A la fuerza. Ésa es una necesidad. Por otra parte, yo no soy ése. Ésta es una fórmula que descubrí el año pasado y que me viene sin duda de un recuerdo de cuando era niño antes de haber quedado convencido por los adultos de que tenía que ser el que es. Imagino el momento en que los mayores llevan al niño, con ese traidor amor de los adultos y de las familias, delante del espejo bien arregladito, con su trajecito nuevo y le dicen: "Mira, Tinín: ése eres tú", y en ese momento se queda delante del espejo y todavía dice eso: "Pero ése no soy yo".

Esto tenéis que enlazarlo con lo que antes a propósito del verso de Lucrecio os dije: ¿Qué le queda a la persona cuando se le arranca la persona, cuando se le arranca la máscara? Ahí está

la contradicción fundamental: uno es real, se sabe quién es, él sabe quién es, los demás saben quién es; uno es rey de sus acciones, de la manera más neta en la Democracia desarrollada, puesto que el Régimen está fundado en la fe de que cada uno sabe qué quiere, qué vota, etc., de manera que uno es rey de su voluntad, de sus facultades superiores. Y, al mismo tiempo, es evidente que hay algo más, que ése no soy yo, que eso tiene efectivamente la condición de persona, de máscara. Y esto nos queda a pesar de que ya nos hayamos dejado hacer muy adultos, nos queda siempre latiendo por lo bajo el sentimiento, que es razón, de que yo no soy ése. Eso será todo lo real que se quiera, pero no es verdad. Yo estoy siempre más allá, me escapo, estoy en otro sitio, me escurro. Este "yo", evidentemente, no es un Yo personal, porque personal quiere decir de la persona, de la máscara, por tanto del Yo real. Este otro que se niega a ser el Yo real evidentemente no es personal. Tal como la lengua, la bendita lengua que no es de nadie, no las jergas de los científicos, filósofos, periodistas, políticos y demás, sino la lengua de verdad, nos lo demuestra, porque todas las lenguas de Babel no pueden menos de tener en su centro una palabra que dice "yo", y esta palabra que dice "yo" funciona sin distinción ninguna de clases ni sexos. "Yo" es literalmente cualquiera. Del mismo modo que el lenguaje verdadero es también de cualquiera, aunque reina la pretensión de que es de uno, y no aparece en la Realidad el lenguaje común, sino los idiomas. Esa contradicción entre "idiomas" y "lengua verdadera" es la

misma que entre mí y mi Yo. La tragedia sobre la escena, y luego por imitación delante de la escena, consiste en que esa contradicción que está normalmente oculta, tapada, por alguna de las circunstancias, de las incidencias más o menos tremebundas a que antes he aludido, produce el descubrimiento: deja al descubierto la rotura; y eso es el verdadero momento de la tragedia. Podemos decir: "La Realidad es falsa", por supuesto, constitutivamente falsa. Pero no está nunca bien hecha del todo. La de uno mismo tampoco. Es constitutivamente falsa, pero por otro lado nunca acabo de estar hecho del todo, nunca acabo de ser el que soy. Entonces podemos decir que en el momento trágico la verdad incide sobre la Realidad, aprovechando justamente sus roturas, sus resquebrajaduras. Es el momento en que la verdad hiere en, incide sobre la Realidad. Es lo que creo que podemos considerar como la virtud de la tragedia.

La Realidad está presentada, tiene que presentarse, a lo largo de la hora y media que dure la tragedia o la trilogía, en grande, la fe de uno en sí mismo, por ejemplo, en forma de *hybris*, sobre lo que se ha hecho mucha Literatura. *Hybris* quiere decir el creerse uno mismo de una manera extraordinaria. Cada uno se cree, pero hay algunos que lo hacen desmesuradamente. Entonces hay que poner el caso de la *hybris*, la presencia del Poder, de la identidad de la Persona con el Poder (antes hablábamos de la figura del rey), tiene que presentarse, ir presentándose poco a poco, la equivocación, la falsía de la Realidad.

En definitiva, tiene que aparecer sobre todo la culpa, porque, sin culpa, ¿quién soy yo, real? Culpa, ¿de qué? Se puede decir, como en La vida es sueño, aunque con bastante torpeza: culpa de haber nacido. No es la culpa de haber nacido, sino propiamente la culpa de ser el que uno es. La culpa de ser quien es. Eso de nacer ¿qué tendrá que ver con nosotros? De eso no sabemos nada. Son cosas que nos pasan. Pero, en cambio, el ser uno el que es, eso sí que nos toca, y eso es la culpa. Es la culpa de ser el que uno es, es decir, el que en verdad no es. Es la culpa de la Realidad, y, como comprendéis, sobre la escena puede presentarse la culpa, pero en la verdad la culpa queda, con todo el resto de la Realidad, eliminada, porque se trata del descubrimiento de la verdad. La culpa sólo era necesaria para el establecimiento de la Realidad, para tapar la verdadera rotura que había por debajo de todo eso. Por debajo de todo eso, en el teatro y en la vida corriente, sigue fluyendo el tiempo que no es el Tiempo, el tiempo que no se sabe lo que es. Sigue fluyendo el sinfín, que puede uno llamar tranquilamente la verdad, una vez que (espero que lo bastante radicalmente) se ha separado la verdad de la Realidad. Por debajo de todo el Tiempo real, de los calendarios, de las horas y todo eso, sigue fluyendo de verdad el que no se sabe qué es. La verdad sigue fluyendo, dispuesta a aflorar en el momento de la verdad.

Hay en la tragedia, pues, una revelación: por eso es por lo que una tragedia bien hecha da alegría. Prefiero (en vez de todo lo que se ha dicho desde Aristóteles de la *kátharsis* y cosas de éstas para hablar de los efectos de la tragedia sobre el público) decir que una tragedia bien hecha es una alegría, y relaciono esta alegría con lo del momento de revelación.

Ha de contraponerse, para que no surja el engaño, sobre todo con la compasión, la conmisericordia que el Régimen os dicta y a la que obedecéis, porque ¿quiénes de nosotros, como seres reales, no somos seres más o menos compasivos, solidarios con los prójimos? Tenéis que separar completamente el sentimiento trágico de toda esa laya de sentimientos reales y bastardos que son la compasión, la conmisericordia, la solidaridad y demás. Con los héroes de la tragedia no hay ni compasión ni conmisericordia. No caben, si la tragedia está bien hecha. Hay compasión, conmisericordia de los héroes literarios, de los héroes de las malas tragedias, de los héroes de las novelas malas, de

los héroes de los peliculones televisivos que hacen llorar a las señoras. Ahí lo que está funcionando es, efectivamente, una especie de conmiseración, este sentimiento que trato de separar completamente de lo otro. No hay diferencia entre la conmiseración respecto a las víctimas de las desgracias del teatro y la conmiseración que las mismas señoras, o señores, delante del televisor pueden sentir por las víctimas de tales guerritas por las márgenes del Desarrollo, o de tales hambrunas, de tales pestes, o cualesquiera que la televisión os quiera poner delante de las narices para convenceros día tras día de que la Realidad es la Realidad y se acabó. Ya sabéis. Para con todas esas víctimas lo mismo que con los héroes de la tragedia mala, lo que se da no es más que eso: conmiseración, compasión, solidaridad. Y eso es triste y aburrido. Pero hay una verdad que deja al descubierto la rotura, la herida, en una tragedia bien hecha, y la verdad es alegre, es una alegría, a diferencia de todas las diversiones y de todos los falsos placeres vendidos como placeres con que os entretienen la vida cada día.

La Realidad es falsa, triste, aburrida, pero, en cambio, es alegre el descubrimiento de su falsedad. Esto es lo mejor que de la Realidad puede decirse: que, aburrida y triste como es, sin embargo, por su propia imperfección, se presta a la alegría del descubrimiento de su falsedad. No os voy a decir quién es el que se alegra en ese momento, o quién es el que al mismo tiempo llora, porque en estos raptos de alegría de la verdadera tragedia muchas veces hay una alegría con lágrimas en los ojos. Ahí se han anulado las divisiones habituales de los sentimientos. No os diré, pues, quién es el que se alegra, el que llora al mismo tiempo, pero desde luego lo que podría asegurar es que no es el Yo, que no soy yo en cuanto ser real, sino que tiene que ser alguien que no conocemos: tiene que ser yo, es decir, el desconocido. Yo, que es cualquiera, y que, por tanto, no se sabe quién es. Eso que entre el público de la tragedia hay, que está ahí todavía de verdaderamente comunitario: común, comunitario, como es común y comunitario yo, que no soy nadie, que es cualquiera.

Si alguien en el público se alegra y hasta llora al mismo tiempo, en lugar de ser las personas reales, es yo, el común, el desconocido.