

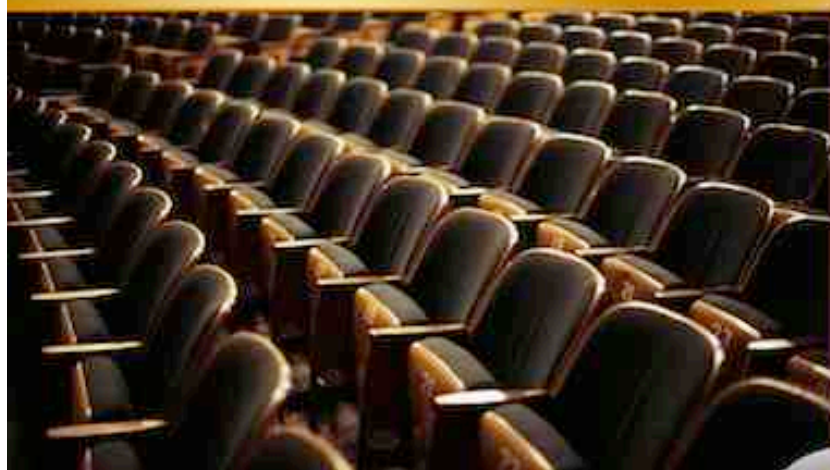
# LO QUE HACEN LOS MITOS EN EL TEATRO

Festival de Mérida  
Cáceres

1986

Conferencias

AGC



A propósito del papel de los mitos en el teatro voy a debatir, sobre todo, el tratamiento del tiempo en el teatro frente a su tratamiento en la literatura.

Para entrar en el tema, me ha parecido mucho más útil que acudir a erudiciones sobre mitos y mitología, empezar contando qué es lo que los mitos han hecho en el teatro que yo mismo he venido haciendo durante estos años. Os voy a dar una referencia sumaria de estas obras, y al mismo tiempo, de qué especie de mito es el que juega en cada una de ellas y cuál es el tratamiento del tiempo que se ha elegido.

El experimento más antiguo de lo que he publicado es una obra, que calificué de danza titánica, titulada *Rotura*. Aquí lo que juega es el mito por excelencia, el mito primigenio, el del comienzo del hombre y la mujer; es una especie de *ballet*: entra un gigantón, danza, blasfema contra el cielo, el cielo se cansa, le manda el rayo, le parte en dos -el gigantón.

Era el titán Prometeo, que queda partido en dos por el rayo-, sale rodando desde lo alto el primer hombre, Epimeteo, y se queda con la otra parte del gigante la primera mujer, que es muda en todo el resto de la obra; sigue una danza de amor, de repulsa, y se termina con una resignación de la pareja con la pequeña niña Esperanza en los brazos.

Como he dicho, es el mito por excelencia. Unas veces aparece en forma de Paraíso Terrenal con el episodio de la expulsión; otras, aparece de otras formas. Aquí el tiempo de lo representado es el tiempo mítico por excelencia, antehistórico, estrahistórico, incontable. El tiempo de la representación es muy breve, dura aproximadamente media hora, siendo el otro tiempo, el de lo representado, incontable, estrahistórico. Ya se ve, pues, que la relación entre los dos tiempos no es precisa, queda abandonada a toda la vaguedad que podéis imaginar.

El segundo experimento que recuerdo de los publicados es una noche entera de teatro, de comedia musical; se llama *Iliupersis*, recogiendo el título de un poema épico perdido que contaba la noche de la caída de Troya, de su destrucción y de la huida de Eneas. Este es el mito, ya casi inmediatamente histórico, tal y como lo trata Virgilio en el libro segundo de la Eneida. Es el comienzo casi de la Historia; porque, entre los antiguos, tradicionalmente la Historia empezaba con la guerra de Troya y su caída. Estamos, por tanto, en ese otro ámbito al que la palabra mito puede hacer alusión. Aquí lo importante es la figura de Eneas, absolutamente ambigua, con dos mujeres alrededor, la legítima y una esclava; con todo un coro de muchachas de Troya que gritan y cantan entre las llamas. Es una obra de gran espectáculo, dominada por las llamas del incendio durante su primera parte y, después, según avanza la noche, por la salida de la luna y la llegada de las primeras luces del amanecer. El tiempo de la representación dura unas siete horas y media. El mismo tiempo de lo representado aproximadamente. Se trató de hacer un juego de coincidencia, es una noche en los dos sentidos.

Siete horas y media parece ser la duración que han tenido, en tiempos en que el teatro estaba vivo, obras como por ejemplo, *La Orestíada*, según debía de ser representada en su tiempo. Y ese curioso caso de teatro literario, y sin embargo tan representable, tan dramático, que es *La Celestina*, representada, tiene aproximadamente esa duración.

El tercer ejemplo es una obra que se llama *Feniz o la manceba de su padre*. En una especie de prólogo aparece Hornero de niño, vestido de Cupido, que se dedica a contar el argumento. Lo cuenta todo para que cualquier elemento novelesco de suspense quede suprimido de raíz. Según él mismo cuenta, de viejo, en el libro X de La *Ilíada*, Feniz, de muchacho, se ve envuelto en la pasión de su padre Amicitón por una esclava y los celos arrasadores de su madre, que le pide que se acueste con la manceba, para romper la relación; al fin lo hace; el padre, loco de furia, lo maldice; y para no matar al padre, Feniz escapa de la casa, ocupada por parientes que han acudido al escándalo, ensombrecida por las muertes de la madre y de la esclava, y huye por la Hélade.

Es por tanto ese momento del mito en el que, desde La *Ilíada*, se nos manda hacia atrás, hacia el tiempo en que «los hombres eran más grandes». Es un mito a partir del momento en que a nosotros nos parece ya mito. Aquí el argumento se desarrolla con una especial manera de juego con el tiempo: la obra es larga, dura aproximadamente cinco horas, pero, sobre todo, se ha intentado un tratamiento *circu- lar* del tiempo. El tiempo representado aquí es un cierto número de días, lo que dura un arrebatado de pasión o de locura; lo mismo pueden ser quince que veinte días, no se sabe muy bien. Pero el tiempo de la representación es circular en cuanto que la escena central, la escena de amor entre la manceba y Feniz, se presenta cinco veces a lo largo de la obra, interrumpiendo otras formas de la presentación, de diferentes maneras; esto se hace con un escenario giratorio. La obra es rica, complicada y cara. Por lo demás, el resto de las escenas de la obra, de lo que pasa con los parientes de Feniz, con el padre, con la madre, no están ordenadas narrativamente, sino colocadas en otro cierto orden que me parecía más dramático y que contradice claramente el orden de la narración.

La cuarta obra que aprovecha de alguna manera el mito antiguo se llama *Ismena*, es una obra de dimensiones más modestas. El mito aquí es de los que más vivos han permanecido siempre, porque aborda la vinculación entre las relaciones familiares y las públicas: el mito de Edipo. En mi texto no se presentan los personajes antiguos; han desaparecido: los personajes de esta obra son contemporáneos, no muy modernos pero tampoco especialmente arcaicos; viven en un sitio donde todavía el progreso no ha llegado a completar su obra, donde todavía se vive un poco. Son personajes de ahora, como nosotros. Todos han perdido sus nombres excepto la segunda hija de Edipo, Ismena. No se recuenta el mito de Edipo ni la cuestión de Antígona, sino que se prolonga de alguna manera. Está la obsesión de un viejo de cientos de años porque su muerte sea una manera de hacer bien al pueblo, que se mezcla con la trama política, centrada sobre todo en Celia y su amante, que viene a acabar, hacia el segundo tercio de la obra, con el suicidio de Celia, la nueva Antígona, después de la muerte de Berto, su amante; aparecen el Capital y el Estado, más o menos representados o caricaturizados bajo la figura de Creoncio, el heredero del viejo Creonte, con el que las hermanas se enfrentan y, en la última escena, vemos opuestos a él e Ismena que son los únicos que quedan vivos.

En cuánto al juego con el tiempo, es también otro ensayo diferente. El tiempo de lo representado es un año no acabado de cerrar, la obra comienza en un estío tardío y termina en junio; su representación dura unas tres horas.

Estas son mis fabricaciones utilizando mitos antiguos; porque la última que he hecho titulada *Rey de una hora*, no aprovecha un mito antiguo, sino un mito propio de los pueblos primitivos, como se decía antaño, de los que cuenta Frazer en *La rama de oro*. Es el mito, más bien la ceremonia, de aquél al que hacen rey y le permiten disfrutar de todo el poder y las glorias y placeres durante un año, para acabar sacrificándolo al final de ese período. En mi obra ocurre esto, pero el Rey lo es de una hora nada más. El juego vuelve a ser de coincidencia en los tiempos. La obra dura hora y media como es tradicional que duren las obras de teatro normales, y ése es el tiempo de lo representado, es el reinado de una hora precedido de una introducción dramática hasta el momento del nombramiento del rey y algunas consecuencias posteriores.

Quería exponer esto para que, de alguna manera, digamos, práctica, os preguntéis vosotros mismos: ¿qué tiene que ver la cuestión del mito y su relación con el teatro con esto del tratamiento del tiempo, y este juego del tiempo representado y el tiempo de la representación?

*Mito* es una palabra que para nosotros tiene dos significados en los que quiero centrarme. Por un lado, *mito* hace alusión a lo legendario, estrahistórico, antehistórico, algo que no es verdad en el sentido de esa cosa que a lo largo de los siglos se ha venido definiendo como una verdad histórica. Si es verdad, desde luego, tiene otra forma de verdad, no es esa verdad caracterizada por coincidir con la Realidad. Esta es una de las partes principales del significado, del semantema, de la palabra *mito*. Ya conocéis las degeneraciones de esta parte del significado en la actualidad, eso de que se hable de mito cuando se habla de los actores cinematográficos o de las hazañas deportivas, de esas tonterías: son degeneraciones de la noción, pero no por eso son menos fieles a esta pretensión de que se trate de algo que nos saca fuera de la verdad histórica.

El mito, por otro lado, remitiéndonos a la palabra griega de donde, procede, quiere decir simplemente cuento. Un cuento que, por tanto, en lo que más nos interesa aquí, va a querer decir con la palabra latina que traduce la griega, *Fábula*, no sólo una fabulilla de animales, sino el propio argumento de las obras de teatro, y, especialmente, de las tragedias, cuando tienen argumento.

La palabra, *mithos* según el ático, *muthos* en otros dialectos, es una de esas palabras cuya raíz, en último término, es onomatopéyica o semionomatopéyica, es decir, que en una prehistoria, no en griego, sino antes del griego, la raíz de *muthos* venía a significar «decir mu», como lo contrario de «no decir ni mú».

Evidentemente de aquí hay que partir. Se dice que el verbo *mytheomai* significa no sólo contar sino decir, y con el decir se hace algo. La pregunta es ¿qué cosas se hacen? y ¿cuáles de esas cosas, de esas maneras de decir, son las que reconocemos como propias del teatro?

La acción del decir es múltiple: dar órdenes, pronunciar ruegos más o menos tiernos, lanzar preguntas más o menos retóricas, llamar a alguien para que aparezca o para que atienda, pronunciar votos para que llueva y, también, contar cosas. De manera que esto último es una de las funciones entre las muchas que tiene el decir. Pero para penetrar en esta oposición que quiero establecer entre el teatro y la literatura, debemos fijarnos en que hay algunas de esas funciones del decir que son esencialmente propias de la narrativa y otras que lo son del teatro. Intentaré con un par de anotaciones dejar esto lo suficientemente claro. El narrador, el novelista, el que cuenta, tiene que hacer un poco como el historiador, un poco como el científico, es decir, que él no puede nunca emplear esas acciones lingüísticas que consisten en ordenar, preguntar, llamar a nadie, etc.: tiene que limitarse a los indicativos puros y simples. En la épica, todavía en la moderna, podemos encontrarnos a veces, con que el que cuenta dice cosas exclamando, aunque es raro, y, desde luego, en La Ilíada esto no se hace; a lo más que se llega es a hacer algún ruego o pregunta a Las Musas en algún pasaje muy ocasional. Excepto estas rupturas, lo que aparece son puros indicativos y presentaciones pretendidamente objetivas, como las de la Historia y las de la Ciencia. Es en cambio, en el teatro, y también entre los personajes de la narración de la novela, donde se da lo contrario, se da una situación en la que las varias funciones del decir están en proporciones semejantes a las de la vida corriente; en el teatro no hay prácticamente ningún narrador, sino que son los personajes los que nos van contando.

¿Cuándo puede aparecer en el teatro (y ha aparecido mucho en el teatro literario, es decir, en la degeneración del teatro) algo semejante al narrador de la épica y la novela?; en las acotaciones; en cuyo lenguaje me voy a fijar un momento, porque es interesante a este propósito. Los antiguos no hacían acotaciones. En una edición antigua se puede ver que las acotaciones aparecen con la traducción; Shakespeare se contenta con hacer algunas advertencias imprescindibles (y ya nos hallábamos en una época en la que el teatro literario, a pesar del genio mismo del escritor, estaba muy avanzado). Creo que lo más primitivo es que las acotaciones tengan la forma de instrucciones, que no están en indicativos sino en imperativos o subjuntivos; lo más primitivo es decir «Éntrense», «Tomen el vaso», «Beba el veneno», y, en último caso, si es preciso hacer la acotación, «Muera». Esto, por ejemplo en Cervantes, no es lo corriente; él emplea casi siempre el presente de indicativo: «Entran Fulano y Zutano y Tal», aunque, una vez, en *El retablo de las maravillas*, dice: «Entra el Gobernador... y Benito, sobrino del Alcalde, que ha de ser el gentilhomme que baila...». Si bien está el Presente de Indicativo, ha añadido «...que ha de ser el gentilhomme...», y esto revela que se está tratando de hacer una indicación a la compañía teatral para que actúe. Es el subjuntivo, esas formas de indicación no al director de escena que no lo había, sino al «autor» y a la compañía, lo que considero la forma originaria de la acotación.

Lo habitual es el empleo del Presente de Indicativo, pero ese Presente de Indicativo: «Entran», «Salen», «Lo toma», «Bebe»... no es ningún presente narrativo como el que puede aparecer en una novela, está muy cerca de aquel subjuntivo, donde se está tratando todavía de dar instrucciones. El hecho de que aparezcan de vez

en cuando cosas como «Ha de hacerse de esta manera o de la otra», como en el ejemplo de Cervantes, confirma lo que he dicho.

Así es como las acotaciones se han seguido escribiendo normalmente en presentes de indicativo. Hay un caso excepcional que es el de Valle Inclán, que, precisamente por ser un genio dramático excepcional, que hacía su teatro ahogado por la literatura de una manera muy evidente, llegó a tomar conciencia de la cuestión del lenguaje de las acotaciones; y entonces, precisamente por las barbaridades que en varias de sus obras hizo con ese lenguaje, se nos revela esa conciencia que es muy útil a nuestro propósito. Encontraréis en muchas obras de Valle Inclán que la acotación se pone a hacer narración, comienza con imperfecto: «se ocultaba detrás de una esquina el fantoche...», y, después del imperfecto, aparecen los indefinidos de vez en cuando: «Apareció ahora...»; esto llega a hacerlo hasta en verso. En sentido inverso, se puede hablar de una obrilla que se llama *Teatrillo de enredo*, que está impresa como si no fuera teatro sino como si fuera una novelita. El diálogo está escrito como se escribe en las novelas, con sus guiones, y las acotaciones ocupan el poco lugar del texto narrativo que tiene; es como si fuera lo inverso y en definitiva lo mismo que se puede encontrar en *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista* y *La marquesa Rosalinda*, donde las acotaciones se han desarrollado literariamente. Esto es un golpe de conciencia sobre la cuestión del tiempo y sobre la cuestión de la oposición irreductible entre teatro y narrativa, precisamente porque Valle Inclán, excepcional dramaturgo, se dedica con ello a tomar conciencia y estremar la mezcla.

Estas son unas cuantas sugerencias respecto a la contraposición entre lo que el lenguaje puede hacer en la narrativa y, en definitiva, en la literatura y las cosas que por el contrario puede estar haciendo el lenguaje en el teatro: el lenguaje, en este caso, de los personajes, no de un narrador. Esto no quita que pueda haber introducción de lo uno en lo otro; por el contrario, se pueden entrecruzar; efectivamente, la épica y la novela, por un lado, contienen drama normalmente; la *Ilíada* es, en su mayor parte, drama; aparecen diálogos, insultos, desafíos entre los personajes; habla menos el poeta, el narrador, que los personajes en su conjunto. Por irme al otro extremo desde Hornero, comienzos de nuestra literatura, a estos años de florecimiento extremo de la novela como único género literario, victorioso, invasor, también del teatro, quiero referirme a uno de los novelistas más finos que conozco (se trata de *Elizabeth Bowen*) por una observación que ella hace respecto a la función de la novela. Dice: «La trama o el argumento debe hacer adelantar a la novela hacia su objeto: ¿Qué objeto?», dice: «La formulación no poética de una verdad poética». Se le reconoce a la novela (el género literario triunfante, estando en el otro extremo que la poesía, la épica, la dramática y la lírica) la formulación no poética, pero de una verdad poética, sea lo que sea lo que ella entendiera por tal cosa. Al menos una formulación como ésta permite no entender mal ciertas cosas, aunque no sea completamente clara. Algo tiene que ver con la verdad del mito a la que antes me refería. Ella piensa que cualquier argumento concreto debe servir para adelantar a la formulación o la reformulación de una verdad que llama poética, y podríamos decir mítica, es decir, por ser extraña a la historia, anti-histórica y presente en cualquier momento histórico. Y para esto debe servir la trama, el argumento, esencial para la novela.

La cuestión que vamos a plantearnos ahora es qué es lo que hace el mito en el sentido de cuento, es decir, el argumento, en una obra de teatro. Por supuesto lo mismo que dentro de la *Ilíada* hay drama, dentro del drama, también del antiguo, hay narración; las tragedias de los áticos están llenas de mensajeros que entran y cuentan. Estos son los dos sentidos de la mezcla, de la intervención de lo uno en lo otro, pero que yo no querría que sirvieran sino para exagerar la oposición que hay entre ambos. El teatro dice cosas, pero no tienen por qué contar nada. Dice cosas en el sentido de que realiza estas acciones del decir; siempre dice cosas, incluso en el teatro mudo o en el caso de la ópera, donde en realidad nadie se entera de lo que se está diciendo aparentemente (la ópera es la degeneración extrema de la tragedia antigua, la ópera nace de la manera en que los renacentistas entendían que debía haber sido la tragedia antigua).

¿Qué hace, pues, el mito en el sentido doble que le hemos dado a esta palabra, el de presentación de una verdad histórica y en el de cuento o narración?; ¿qué hace el mito en el teatro en los dos sentidos? El mito como argumento viene a destruir al teatro como creación propia singular, peculiar juego con el tiempo: es el camino por el que el teatro desaparece para convertirse en un género literario trivial. La preponderancia progresiva del argumento acaba con el teatro. Esta es la formulación que quería presentar antes de pasar a pruebas más concretas. Entre los griegos, la palabra *mythos* no llegó a emplearse nunca en el sentido de argumento de obra teatral, pero ya los latinos tradujeron *mythos* con la palabra *fábula* y esta palabra sí llegó, entre los latinos, a querer decir obra teatral con su argumento. Este momento de alteración semántica lo considero decisivo; ahí comienzo a ver el teatro pereciendo bajo la literatura. Cuando a una obra teatral en latín se la llama con frecuencia una *fábula*, quiere decir que el elemento del cuento, del argumento, ha llegado a primar tanto que ha puesto en peligro de desaparición a los elementos teatrales, a las otras cosas que las palabreas hacen o pueden hacer en el teatro y que no son contar. Con respecto a la comedia, creo que fue el año pasado cuando estuve aquí explicando cómo se pasaba de la comedia vieja ateniese a la nueva. La comedia vieja no tiene apenas argumento, el tiempo de la representación y de lo representado son, en cierto modo, el mismo. Pero cuando llegamos a Menandro, nos encontramos ya con una comedia de argumento; al mismo tiempo también de caracteres; y esto va relacionado con el progreso del argumento. La comparación entre la comedia vieja y la comedia nueva, desde Aristófanes a Menandro, es sumamente reveladora a este propósito. Hay que tener en cuenta que en tiempos de Menandro comienza la Literatura en sentido estricto; es el momento de finales del IV y comienzos del III a.C., en que se fundan las bibliotecas, se hacen por primera vez ediciones filológicas, se edita a Hornero y a los poetas antiguos, etc. El Libro y las letras empiezan a dominarlo todo. Es normal que la comedia venga a acabar en la forma de una comedia literaria y, sobre todo, de argumento, donde la trama es importante; como lo es, naturalmente, en sus imitaciones latinas de Plauto y de Terencio.

El teatro surgió entre los griegos por casualidad, por un conjuntamiento de una serie de elementos: la danza era uno de los ingredientes fundamentales, pero con la danza y a través del canto entra la épica, ya que los líricos corales para sus cantos

tomaban temas épicos, lo cual quiere decir míticos en cierto sentido. Con esto se mezclaba un elemento más cómico que trágico que es el del debate; debates con ocasionales escarnios desde el podio hasta el público o entre dos personajes del podio. Entonces, el conjuntamiento de estos elementos tan difíciles de reunir, vino a dar lo que llamamos teatro.

La tragedia empezó a tener un argumento. Es curioso que nuestro ejemplo más antiguo conservado. *Las suplicantes*, de Esquilo, no tenga prácticamente ningún argumento, aunque, por supuesto, el resto de sus obras si lo tienen. *La Orestíada*, *Los Persas*, *Los siete contra Tebas*, todas son argumentales y míticas, con esa curiosa desviación que no debió ser única entre los áticos que es la de tomar un acontecimiento histórico ocasionalmente en lugar del mito; es el caso de *Los Persas*; aquí la historia contemporánea sustituye al mito y al parecer lo hace sin grave inconveniente. Esto debía hacerse bastantes veces: el argumento puede remitirnos a la ante-historia, como en *La Orestíada*, o puede referirse a los acontecimientos de hace cinco años como en *Los Persas*.

El resto de la evolución de la tragedia, pasando por Séneca, teatro plenamente literario en el mundo antiguo, viniendo a las resurrecciones renacentistas, a estas degeneraciones del drama español y de la ópera a las que me he referido, y a Shakespeare y todo lo demás, toda la historia es un progreso de la importancia del argumento, es decir, una aproximación del teatro a la novela, lo cual viene a querer decir la desaparición del teatro.

Un teatro que trata el tiempo a la manera que lo hace la novela no es teatro.

Lo que caracteriza a la novela en relación al tratamiento del tiempo, es que nada más hay un tiempo, el de lo narrado: el tiempo que uno tarde en leerse la novela es absolutamente indiferente; ese tiempo no entra en el arte, el único tiempo que cuenta es el de la narración, con el cual se pueden hacer juegos y filigranas, pero es el único. Además, este tiempo es como el real; la novela nos sirve para la evasión de este mundo porque su tiempo, el de lo narrado, es de la misma materia, es muy homogéneo con el tiempo de la vida llamada real: un tiempo condenado al Futuro y que se mide desde el Futuro. No sé si alguna vez os habréis preguntado por qué el suspense es tan importante para la novela: pues por lo que acabo de decir, por la condenación al Futuro: así como la vida real se nos mide gracias a la convicción de la muerte, gracias al Futuro previamente establecido, así, también, en la novela que imita en lo narrado este tiempo, tiene que guardarse la sumisión al Futuro, y por eso la expectativa y el suspense son elementos fundamentales para la novela.

El teatro nunca ha tenido necesidad de ninguna forma de suspense y ha sido, más bien, repugnante a él. Los mitos que los trágicos áticos presentaban los conocía todo el mundo, nunca se producían grandes sorpresas. La comedia vieja, sin apenas argumento, mal podía tener ninguna forma de *suspense*. No hay esa condena al Futuro que caracteriza a la novela, al único género literario triunfante.

El interés que puede suscitar una obra de teatro no es por expectativa referente al argumento, a lo que está pasando en la historia de los personajes, sino por un interés en el juego mismo de los actores con el tiempo. La atención no se refiere a lo representado sino a la representación misma, la comedia o la tragedia.



En el teatro se trata de jugar con dos tiempos, los cuales dos pertenecen al arte; dos, al menos desde que el teatro tiene *mythos*, en el sentido de «argumento». Estos dos son: el tiempo de lo representado y el de la representación. Uno le pertenece al teatro como su tiempo propio, como acción verbal que es la esencia del teatro; este es el tiempo dramático; el otro le pertenece como aportación extraña a través del argumento, el tiempo de lo representado. Se supone que el juego y la contradicción entre ambos tiempos puede contribuir, en el teatro, a una especie de denuncia o revelación respecto a la mentira del tiempo real, que es el que organiza nuestras vidas. Considero que éste es el juego dramático por excelencia, esta contradicción entre los dos tiempos con la que el teatro se permite jugar, presentada como un medio de ruptura de la ilusión del tiempo reinante.

Encontramos, pues, una relación profunda entre esta función del teatro, por la contradicción de la que he hablado, y aquella referencia al mito, que trataba de sacarnos del tiempo histórico; o, por lo menos, nos lo presentaba como sumamente relativo y convencional.

Parece que os estoy hablando de un teatro que no existe, porque lo que tenemos de hecho es un teatro literario: o cultural o experimental. Pero me parece más interesante referirme a lo que el teatro tendría que ser si hubiera que analizar las diferentes formas de teatro literario que se presentan.

Para los renacentistas la *fábula* es la latina; los renacentistas emplean el latín como lo podría emplear Cicerón o Séneca y hablan de *fábula* como de obra de teatro.

En el teatro antiguo lo que había era una alternancia, tanto en la tragedia como en la comedia, entre escenas cantadas, escenas dialogadas y las recitativas. Cuando, como en Menandro, esto desaparece, resulta que en el lugar de los cantos del coro aparecen blancos, entreactos. Aquí empieza este nuevo tratamiento del tiempo por actos o por jornadas que después tuvo mucho éxito en el Renacimiento.

Sin embargo, las discusiones más interesantes son en torno a aquello de las unidades, y especialmente en cuanto a la unidad de tiempo; unidad de tiempo que, por otra parte, en el Renacimiento, no se seguía, se infringía constantemente, aunque se tenía la conciencia de que se debía seguir. Es decir, el tratamiento del tiempo de lo representado tenía que ser 'cercano al tiempo de la representación; si una representación muy larga no puede llegar a pasar de las siete horas y media, que es lo que duraba una trilogía ática, el tiempo de lo representado no puede tampoco alejarse mucho de las veinticuatro horas de duración. Alguna oscura conciencia de esa relación entre estos dos tiempos latía debajo de esas enormemente pedantes y polvorientas discusiones en torno a las reglas de las unidades.

Vuelvo, de nuevo, al ejemplo de *La Celestina*. La representación de *La Celestina* dura, aproximadamente, unas nueve horas; si se le quitan los supuestos actos añadidos, este tiempo se queda en unas siete horas y media. Pues bien, el tiempo de lo representado está tratado con una riqueza que merece la pena examinar: está desdoblado en el tiempo de las horas y el tiempo de los días; son distintos y no coinciden el uno con el otro. Una vez me dediqué a hacer un esquema del trata-

miento del tiempo de la representación y del doble tiempo de lo representado en *La Celestina*. Por un lado, discurren las horas representadas; por otro lado, discurren los días; pero, ¿a qué día pertenecen las horas y cómo se suceden? Eso no se puede plantear simplemente.

Los siglos XV y XVI nos presentan ese contraste entre discusiones típicamente pedantescas y un sentimiento teatral muy vivo que hacía romper las convenciones más estrictas.

Mi propuesta esencial es que haya un juego entre los dos tiempos. El teatro desaparece cuando el tiempo de la representación se vuelve inerte; el teatro ya no es acción y se ve la obra como se lee una novela o como se visita una exposición de pintura; se sale del arte el tiempo de la representación y prima el tiempo de lo representado, de lo que está pasando, el tiempo del argumento. Entonces, cualquier cosa que se llame teatro y no sea mera literatura debe consistir en un juego entre ambos tiempos. Una de las formas del juego puede ser el hacer coincidir estos dos tiempos. Lo que he tratado de demostrar es que con el dominio de la literatura el teatro desaparece, precisamente por conversión en teatro literario, en el cual juega un papel esencial el argumento con el *suspense* y la condena al futuro, como es propio del género narrativo de la novela.

Habría que hacer que el argumento no primara. Si hay argumento, debe de tener, efectivamente, un tiempo, pero que se mantenga relativo y en contradicción con el otro tiempo. El teatro tiene que seguir siendo acción; sí el teatro no es acción él mismo, y si la acción del teatro, verbal o no, no forma parte del juego, entonces se hace mera literatura.

En el circo, cuando los payasos inician un diálogo, nos encontramos con un único tiempo, que es el de la representación, al contrario que en la novela. Cuando los payasos hablan es el tiempo de la acción el que aparece, no hay otro. Uno de los casos más reveladores respecto a lo que he dicho es el del teatro improvisado, el teatro sin texto previo, aquel que se daba en las formas que precedieron inmediatamente al desarrollo de la Comedia del Arte, y que, en formas más modestas, se da en estas funciones del circo, o cuando dos niños se ponen a jugar a hacer teatro desde unos personajes que eligen. Lo que sucede es que el argumento se va inventando sobre la marcha; esto quiere decir que está naciendo de la acción, y ésta es la situación teatral por excelencia. El argumento hasta tal punto es secundario que, literalmente, en el teatro, improvisado surge, se le va inventando. El propio progreso de la acción dramática, el tiempo de la representación, va creando un *mythos*, un argumento. Esto es el polo opuesto del teatro condenado a la Literatura.

A la hora de hacer mis obras de teatro a las que me referí al principio, he tenido en cuenta que ese mito, antiguo o no, al que acudo, esté muy vivo, es decir, que plantee problemas actualísimos: que sea un mito que se presente con motivo de cualquier accidente familiar, matrimonial, amoroso, político, para cualquiera y en cualquier momento. Los mitos tendrían que pasar por el tamiz de la comprobación

de que uno en su misma carne los ha sentido vivir en accidentes inmediatos, privados o públicos. Se trata de romper con la ilusión o la fe en este tiempo que se nos hace vivir como tiempo histórico. Esta es la función política del teatro. Notad que la novela es sierva de la realidad, está a su servicio, y, por lo tanto, no puede servir más que para entretenernos. El teatro está hecho para romper con la fe en el tiempo histórico, es decir, en el corriente, en el actual de nuestras vidas.

Los mitos tomados en su estado más salvaje tendrían de verdadero la rotura de la ilusión del tiempo histórico. Si alguien piensa, forzado por los tiempos y por el Poder, que no hay más tiempo que éste, es decir, que no hay más verdad que la Realidad, por tanto, la Historia, entonces el mito se le aparece como una falsificación, como la leyenda en el peor sentido; si alguien no está convencido de que la Realidad sea verdadera o de que la única forma de tiempo sea la histórica, entonces, en este caso, el mito aparece como algo verdadero, en el sentido de que es denunciador de la ilusión del tiempo real. ¿Qué pasa con Adán y Eva?, ¿o con Prometeo y la tinaja de Pandora?, ¿qué se nos revela ahí? Hay una representación de todo nuestro tiempo como una condena, se nos cuenta que había una felicidad, la había, pero en ningún tiempo; lo que tenemos es el trabajo y la sucesión de las generaciones según la versión bíblica.

Cuando la función del arte está dissociada y, por un lado, va el arte y, por el otro, la política o la moral, es que la obra de arte no es buena. Una buena obra de arte es aquella en la que la función artística y política están confundidas, son lo mismo: cumple su función en el campo político gracias a lo acertado en el procedimiento técnico.

No pretendo animaros a que el teatro siga siendo lo que ha sido siempre que ha habido buen teatro, es decir, un arma política, pero política no por su tesis, sino por su arte mismo, por este juego entre los dos tiempos: mi pretensión es desanimaros del teatro literario, de la función de mera evasión y conformidad que está representada en la literatura.