

# Teatro y Política

Aula de Teatro del Instituto  
Cervantes

Alcalá de Henares

28-03-2008



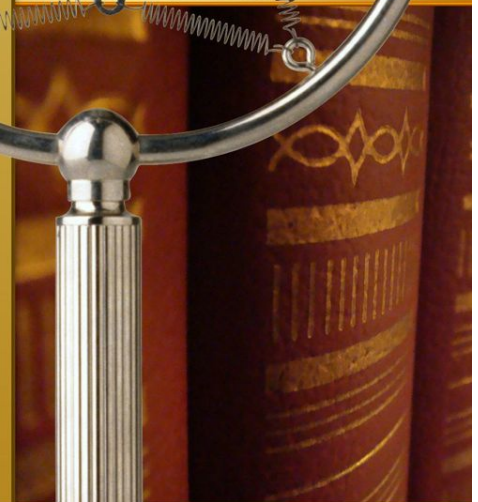
AGC

Conferencias

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

PRIX DE L'ABONNEMENT

17 fr. - 68 fr.  
18 fr. - 72 fr.

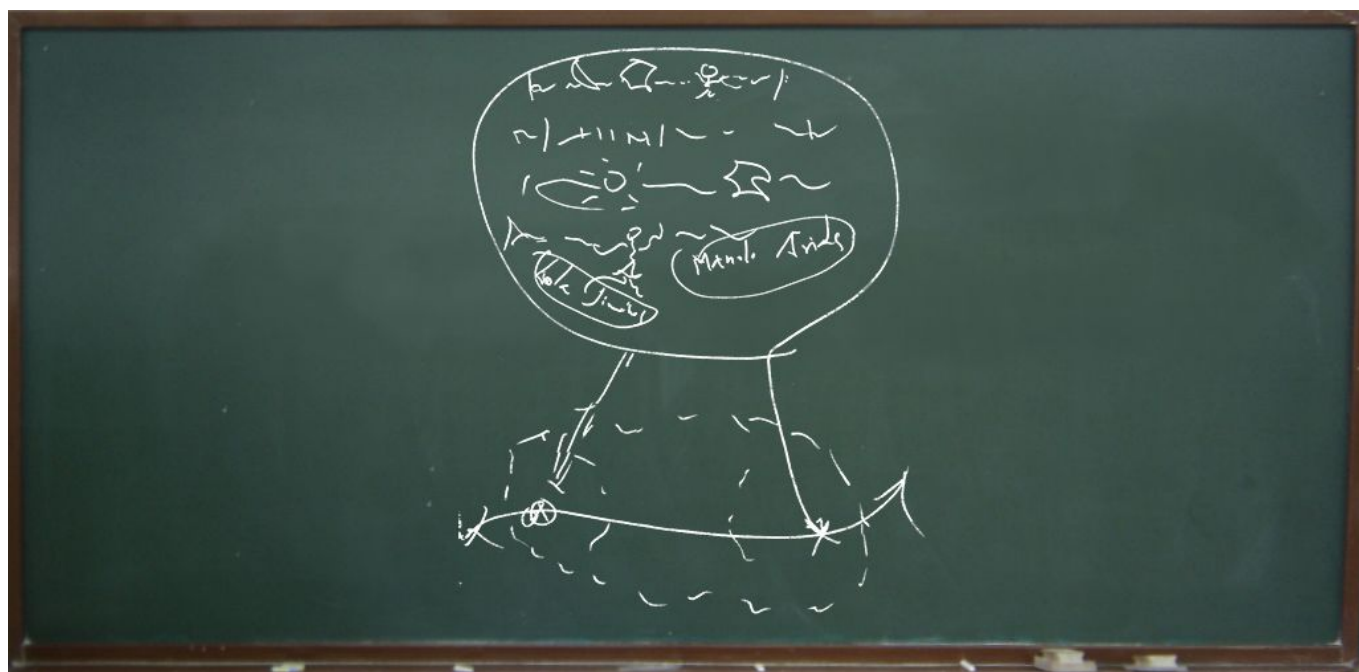




## TEATRO: JUEGO CON EL TIEMPO

No sé qué me da de venir aquí a incidir, a meterme en este Programa de gentes que quieren hacer y quieren aprender, quieren enseñar a hacer eso que se llama 'Teatro', sabiendo como sé adónde mayoritariamente se dirigen los Programas, los Programas que se dan bajo el Régimen que padecemos y sus Ministerios de Cultura y, sabiendo, como sé -peor todavía- qué es lo que de ordinario se vende, se promociona y circula bajo nombre de 'Teatro' en esos mundos de Dios que, desde luego, no puede tener mucho que ver con esto que quiero presentaros con *Teatro: juego con el tiempo*. Pero, bueno, ¡qué se le va a hacer!, siempre cabe que haya (porque nunca estamos hechos del todo), siempre cabe que haya alguna posibilidad abierta, ya ello vamos.

Se me invitaba a hablar de Teatro y Política y es desde ahí como se me ocurrió sacar esta cuestión de *Teatro: juego con el tiempo*, pensando que no puede haber una manera más política y más directamente política de relacionar esto del Teatro con el mundo, con la Realidad, que acudir a esto. Porque el mundo al que estamos sometidos, la Realidad está hecha ante todo de Tiempo contado, medido, el de los relojes, el de los calendarios, y sobre todo un Tiempo que incluye dentro de sí el Futuro, es decir, la convicción y la Fe de que lo que va a pasar ya ha pasado, que no hay que hacer más que lo que ya está hecho. Sobre eso es en lo que el Régimen se sostiene. Y, naturalmente, atacar esa convicción, esa Fe, atacar al Tiempo real, al que se nos vende y se nos impone como real, es la única gracia y fuerza que podía tener este juego con el tiempo del que os hablo.



'Juego con el tiempo' quiere decir propiamente 'juego entre dos tiempos', 'contra dos tiempos'. Para entender lo cual de una manera rápida me voy a valer del esquema que aquí veis, donde tenéis representado, por un lado, esto que es el tiempo que está corriendo ahora mientras estoy hablando -un tiempo que no es el Tiempo real-: el que está corriendo ahora mientras hablo: AHORA, que no hay manera de cogerlo ni de

asirlo; cuando se lo coge, AHORA ya no es AHORA. Éste es el tiempo en el que pinto un punto del que surge el globo de lo que se dice, y también naturalmente un oyente, a donde vayan encaminados esas cosas que se dicen -un oyente o unos oyentes: un público-.

Éste es el que habla (que no es nadie real); éste es el actor (que cuando es actor, y no es ninguna otra cosa, no es nadie real). Éste es el que oye (que cuando no es más que el que oye, no es nadie real, ningún Fulano de Tal ni ninguna cosa, es el público; es el público también cuando el público no son personas, sino público: eso que queda cuando se quitan las personas, que es lo que hay por debajo de las personas).

Y entre tanto, el actor, el que habla, pues suelta esto, donde está pintado con negro el Mundo, el Mundo real: aquello de que se habla. Aquí transcurren cosas, sucesos, luna, sol, personas entre las cosas, una persona, otra persona, y dentro de eso está el propio Tiempo real: el de las semanas, el de las horas, el de los siglos, contados, el del reloj y el del calendario.

Todo eso está dentro de lo que se dice, es el Tiempo y mundo del que se habla, el que es real, que así queda contrapuesto a éste que queda fuera de la Realidad -como veis inevitablemente. Ni este tiempo es el Tiempo real y contado, ni este actor es ninguna persona real, ni lo del público o los oyentes son personas reales: están fuera; están en un campo que es justamente el campo en el que se hacen las cosas, en el que se habla, en el que se representa, que no es el mundo del que se habla y el mundo que se representa.

Viniendo al teatro estoy dando por supuesto que estamos hablando de un teatro con argumento, es decir, donde hay sucesos que pasan -aquí- y hay personajes que tienen su figura aquí, dentro, y hay naturalmente escenarios, escenas, que están ahí dentro, en la Realidad.

Entonces, el juego con el tiempo es un juego de estos dos, el uno contra el otro: el Tiempo del argumento que se representa, el Tiempo en el que suceden las cosas que suceden en Realidad, es decir, dentro del Mundo real: el Tiempo donde pasan los avatares de Fulano y de Mengana, y donde van cambiando los lugares y los escenarios (los sitios reales), contra lo que está pasando ahora mismo y no hay quien lo coja: el tiempo no real. El tiempo no real, es decir, éste que, para que se vea bien claro cómo es de no real, lo pinto con dos flechas, porque lo mismo da que intentéis imaginarlo de derecha a izquierda que de izquierda a derecha; éste no es el falso y real, Tiempo éste que tiene pasados y futuros, es el tiempo que está pasando ahora mismo y que no tiene por tanto ni pasados ni futuros, ni hacia la izquierda ni hacia la derecha. Y en el cual no puede por tanto haber personas ni cosas; el actor quedará por tanto excluido de ser tal cosa como una persona, no será más que el que actúa -el que habla, el que actúa-, consiguiendo que el oyente -el público, por ejemplo- no sea tampoco personas, sino pueblo-que-no-existe; pueblo-que-no-existe: algo que queda fuera de la Realidad pero que anda siempre por debajo de las personas.

El uno contra el otro; un tiempo contra el otro. Pues bien, lo que quiero hacerlos costar antes que nada es que esto de que en el juego intervenga el tiempo de hablar, de actuar (el tiempo no real que está ahora mismo pasando), que en el juego intervenga este tiempo junto con el otro y en contra del otro, es lo solo que de verdad puede distinguir -podía distinguir- lo que se llama teatro de cualesquiera otras formas de producción, donde este tiempo no entra en el juego. En una novela, en una narración cualquiera, el Tiempo en el que se escriba o en el que se lea, da lo mismo, no juega, no hay más tiempo que éste: el Tiempo real de lo que se cuenta.

El cinematógrafo que, en cuanto a escenas y lugares, pasó a ocupar en nuestro mundo muchas veces el lugar de los teatros, sin embargo no es en esto un heredero del teatro, es un heredero de la novela y de otras formas de narración, porque el Tiempo que pasa en el curso de una película es un Tiempo que pasa, efectivamente, dura lo mismo que una obra de teatro, más o menos hora y media, pero no pasa, no está pasando de verdad, porque está ya enlatada. Eso ya está metido dentro y no hay peligro de que a lo largo de la proyección puedan surgir alteraciones que desde fuera de la acción, del argumento, puedan alterar el argumento, la marcha de los personajes y todo eso: no cabe tampoco.

Ninguna otra de estas producciones pues tiene esta característica de jugar en un tiempo contra otro -de un tiempo contra otro-. Esto es lo que os quería presentar como lo que haría verdaderamente este artilugio singular que venimos heredando en nuestro Mundo desde hace unos dos mil quinientos, dos mil setecientos, años y que, naturalmente, en las producciones, en la inmensa mayoría de las producciones teatrales, no responde a lo que estoy diciendo.

La mayor parte de lo que se hace como teatro es como si fuera un argumento, una narración puesta en escena, y lo único que ahí juega es esto, y todas las atenciones se desvían a ver cuáles son las aventuras de Fulano y de Mengano, cuáles son los trances de honor y cómo se resuelven en cualquiera de nuestros malditos dramas del Siglo de Oro, o cualquier otra cosa que se refiere al contenido del globo, a la Realidad. Y la verdad es que el tiempo en que está pasando no cuenta, no cuenta para nada; y así resultan necesariamente estas obras, entregadas al solo interés ... al solo interés del argumento, del contenido, al mensaje; por tanto, esencialmente aburridas, sin el tiemblo especial que implica este juego que os propongo: un tiempo contra el otro. En cambio en una representación de teatro de verdad, como este juego está entrando, como este tiempo está entrando en el juego, a cada paso, a cada momento puede estar sucediendo aquí algo que intervenga y se contraponga con lo otro, hay peligro siempre a lo largo de una representación teatral. Siempre puede ... siempre puede producirse lo imprevisto y, entre otras cosas, puede producirse una especie de más o menos acierto en el ritmo debido -en el ritmo debido de la representación- que será lo que le dé toda su fuerza y su gracia; le daría toda su fuerza y su gracia a eso de teatro.

Esto todavía hay que entenderlo en varios planos, de varias maneras. (Entre paréntesis: podéis interrumpirme para pedirme al paso cualquier tipo de aclaraciones, o presentar objeciones que os vengan y que serán desde luego siempre bienvenidas, para que esto mismo que está pasando ahora, que es modestamente una función teatral, en la cual estoy actuando como primer actor y estáis actuando como público, pues lleve una marcha lo más teatral posible; lo más teatral posible como corresponde a lo que estoy diciendo. De manera que cualesquiera imprevistas intervenciones por cualquiera de vuestras voces serán bienvenidas para contribuir ... para contribuir a esto que os estoy diciendo).

Hay que entenderlo en varios planos, por un lado está claro que el tiempo de la representación teatral se puede medir con el reloj, como el real. Ya se sabe que una representación teatral debe durar hora y media (el misterio de los noventa minutos en el que todavía nos entretendremos un poco), debe durar hora y media. Es en parte una herencia: cuando el artilugio éste fastuoso del teatro se inventó entre los antiguos griegos, la representación consistía (cuando se disponía de todos los fondos y recursos posibles en Atenas, por ejemplo), consistía en tres tragedias y un drama satírico. Entre esas cuatro cosas vienen a hacer la duración del día más corto del año, unas ocho

horas, en el mes Poseidón. Y entonces, naturalmente, eso partido por cuatro es lo que viene a dar, con alguna disminución, la duración que -no sabíais porqué, ni yo tampoco- es la que tiene que tener una obra de teatro.

Es la duración que el cine ahí sí ha heredado del teatro, también una película normal tiene que durar hora y media. De aquí, de esta norma, se pueden salirse todas las extremosidades posibles, pero la norma es la norma, y todos la reconocéis conmigo: es alrededor de la hora y media; es algo que tiene raíces tan profundas que, incluso los que como yo solemos dormir con interrupciones frecuentes durante la noche, observamos que esas interrupciones normalmente se producen cada hora y media o múltiplo, pero a cada hora y media en todo caso. De forma que también esta especie de suceso, drama, que es el ensueño, parece que hasta ahí. .. hasta él está sujeto más o menos a esta ley.

Es una ley aparentemente cronométrica, es una ley que podéis comprobar después en sus múltiplos con la canción: una canción (cuando había tal cosa como eso que estoy llamando 'canción' ahora) dura tres minutos. Y tan es verdad que una canción dura tres minutos que, cuando hoy día ya lo que se hace son esas paparruchas audiovisual, ruidos, luminotecnias y todo eso, y se dicen cuatro o cinco chorradas (con perdón) para llenar ... para llenar el espacio de la letra, pues a pesar de todo, se procura, aunque sea repitiendo veinte veces la misma chorrada, que aquello dure tres minutos, como duraba una canción tradicional, que es lo que tiene que durar.

Bueno, no entro más en estas leyes aparentemente cronométricas, porque lo que quiero advertiros es que, sí, tiene importancia la relación/contraposición entre lo que aquí se someta a una hora y media, y lo que aquí suceda. A veces una jornada -como se decía en las reglas tradicionales-, a veces menos, coincidiendo el Tiempo real del argumento con el tiempo que dura la representación (es otra ... otra forma del truco), a veces mucho más: meses, como en algunas de Shakespeare mismo; meses aquí, que están correspondiendo sin embargo a -en el caso de Shakespeare- no a hora y media, porque las de Shakespeare suelen durar o tres, o cuatro y media; multiplicando, cada una de ellas vale por dos o por tres, según los casos, pero con esa correspondencia y esa duración de todas maneras.

Por mi parte, a lo largo de intentos desesperados para meter en este Mundo algo que fuera teatro en el sentido que estoy diciendo, he practicado en esta cronometría varios tipos de relación y contraposición entre lo uno y lo otro. Por ejemplo, siguiendo ... siguiendo la regla de la unidad, de tal forma que sea más o menos una jornada lo que la cosa dure; o por el contrario, procurando que la acción de la representación dure lo mismo que la acción que se está representando, aunque se salga de los límites cronométricos. La *Iliu Persis* que hice -era una tragedia musical de la noche de la caída de Troya- cuenta la noche de la caída y el incendio de Troya, con las lamentaciones de las troyanas: una noche. y dura la *Iliu Persis* siete horas y media, más o menos. Ése es uno de los intentos de coincidencia de (por lo menos aparente) de un tiempo con el otro.

En fin, en la *Ismena* cogía tres cuartos de año y lo reducía a tres horas, aproximadamente, es otro tipo de proporción. Y no vaya contaros más, porque -¡qué se le va a hacer!- la mayor parte de estos ensayos no he conseguido que se ganen el interés o que timenten lo bastante a los que mandan en el mundo del Teatro y de la Cultura en general; casi ... casi no han aparecido por ahí, no han entrado a bailar sobre la escena como debían, y a poner. .. a poner de veras en vivo, en evidencia viva, esto del juego entre los dos tiempos. He hecho muchos ensayos. Si alguno de vosotros tiene cu-

riosidad en lo que toca sobre todo a la cuestión del tiempo, en el libro *Contra el Tiempo*, que saqué hace ya años, el último ataque está destinado justamente al Teatro, y presenta cómo en *La Celestina*, dos maneras distintas de Tiempo real -uno: el de las horas de un día, y otro: el de los días del mes- se contraponen con el tiempo que dura *La Celestina*, que si alguna vez se la representara duraría siete horas y media, es decir, lo mismo que la vieja tetralogía ateniense de la que el teatro ... de la que el teatro ha nacido.

No sé si me seguís en esto. Me gustaría que ya hubiera alguna irrupción que otra, si no, tendría que contentarme, pero se agradecerían las irrupciones en la marcha de este drama que estamos representando -queráis o no- entre vosotros y yo. ¿No? A ver.

- Bueno. Vamos a interrumpir, entonces, y creemos el diálogo dramático. El otro día (podría ser un ejemplo), en una obra de teatro a un espectador le sonó el móvil, y el actor paró la representación y dijo "Si es para mí, dígame que no puedo ponerme". ¿Podría ser eso ese juego de los tiempos que está comentando?

**AGC-** Eso es ya el pecado contra lo que estoy diciendo. Algún otro actor famoso he visto que haciendo representación -como les obligaban- para niños (me parece que era *La vida es sueño*) hubo un momento en que el alboroto de los niños le obligó a interrumpirse en el monólogo de Segismundo, y echarles una bronca a los niños para después seguir tumbado en el suelo representando a Segismundo, Cuando esto marcha, este tiempo no es real, el actor no es Fulano de Tal, no es real, es simplemente el actor; queda absorto en el actor. Por tanto no puede tener ni móviles, ni Tiempo, ni nada. Eso simplemente rompe. No sé si el juego o el drama tendría mucho de teatro, pero -vamos- lo poco que tuviera, desde luego, con eso queda ... queda roto, sin más. Habría maneras de incorporarlo en un teatro más libre: si a mí me sonara el móvil ahora, seguramente me arreglaría para meterlo en el curso de la acción ¿no?, un truco bastante fácil. Bueno, en ese caso no sucedió así. ¿Qué más irrupciones?, porque hay que pasar a otra cosa.

- No parece claro cómo puede intervenir el público en la obra ¿no? No lo veo yo claro cómo puede intervenir el público en la obra. ¿De qué forma?, ¿aplaudiendo, abucheando, o ... ?

**AGC** - El público ...

- Sí.

**AGC** - ... corresponde con el actor: no es real. Público de veras +el que siente de veras- no son personas, porque las personas se ríen con lo que les echen, lloran con lo que les echen: todo mentira, todo falso. Pero cuando por casualidad siente algo de veras el público es que lo que lo está sintiendo no son las personas sino lo que queda por debajo de pueblo-que-no-existe. Así es como puede intervenir. Y, desde luego, eso -cuando el actor a su vez está absorto en la acción, no es nadie- el actor lo siente inmediatamente, siente que hay un público -no personas-, un público por debajo de él, que está con él en este raptó de no existencia.

Podría explicarlo más, pero tal vez hay más cosas a las que atender. Tal vez hay más cosas que os choquen, o ... ¿No?

Bien. Sin embargo, las relaciones cronométricas a que se puede someter el tiempo de la representación con el Tiempo representado, no son más que lo más superficial; lo que importa es que el latido mismo de este tiempo de la representación esté interviniendo en el juego. Esto es lo que hace teatro; no ya la medida, la duración de la representación o de sus tramos, sino el latido constante de la representación. No sé si con esta metáfora del 'latido constante' vais cogiendo algo de lo que quiero decir, pero desde luego es la forma más elemental de sentir tiempo, este tiempo no real, el que está pasando ahora mismo, y así es como aludo a ella.

Tendría que daros muestra con algún pequeño drama de cómo es lo que estoy diciendo y cómo marcha, no hay tiempo, pero puedo acudir. .. puedo acudir a un chiste, por ejemplo; una fábula, un soliloquio. Puedo acudir a un chiste porque -como sabéis- un chiste es simplemente un dramita corto, cómico, destinado a despertar la risa ¿no?, y por tanto reúne todas las condiciones, aunque sea en pequeño, de lo que aquí estoy diciendo. Tal vez, tirando por ahí, pues esto pueda dar una impresión más clara de lo que digo:

*Llega a media noche turulato, con traspieses, a la puerta de su casa, saca la llave y, a duras penas acierta con el agujero; abre y entra al portal. Apenas entra, ¡zás!: un apagón. Dice "¡Coño!, pues... habrá que... habrá que hacerlo... habrá que hacerlo a tientas". Y en lugar de ir al ascensor, se va a la escalera, y empieza... empieza a subir dando traspieses... Va por un rellano... y subiendo: "¡Ah!, primer piso". Subiendo el hombre... "Otro rellano"... Segundo piso. Coge la llave y va atinando... atinando a la puerta y atina. Por fin, abre sigilosamente y entra. Se mete por el pasillo de su casa tanteando... tanteando. "Bueno, aquí... aquí, a la izquierda, éste es el cuarto de mi suegra, ¡chist!... Ahora, éste es el cuarto de los niños. Éste es nuestro cuarto". Abre sigilosamente, se acerca a la cama, palpa, va palpando. Palpa unos pies "Y ésta es mi mujer". Sigue palpando, palpa otros pies "¿Y éste? ¡Éste soy yo!"*

Han sido tal vez menos de tres minutos el tiempo de contarlos, representarlos -mal que bien-. Los avatares del borracho pueden ser unos veinte minutos o así. La proporción viene a ser la que antes os he dicho entre los noventa minutos de la representación y la jornada -ocho, o nueve, diez horas- de lo representado, según la regla de la unidad. Pero lo importante es que (claro, otro lo habría hecho mejor que yo; pero sea como sea), lo importante es que si al hacer el chiste, al contar el chiste, se desentiende uno del tiempo que está pasando mientras lo cuenta, en contraposición con el Tiempo de lo que está contando, el chiste, aunque sea bueno, no marcha. Esto es una cosa que se puede comprobar, y en cualquier otra forma de representación dramática, lo mismo: parece que una misma representación hecha con el mismo arte, un día que otro, unas veces emociona de veras, despierta al público, y otras veces no. Si se mira en qué consiste, consistirá en que el latido del tiempo en que se está representando no ha sido el atinado, no ha acertado bien junto con el otro. Esto es lo que os estoy presentando como una especie de condición: de que hubiera de veras ese juego con el tiempo, a lo que estoy llamando 'teatro'.

No sé si quedan algunas otras irrupciones por ahí.

- ¿Podías poner algún ejemplo de obras que acertaran con esto?

**AGC** - Pero tendría que representarlas. Podría hacerlo, tendría que representarlas. Yo lo he hecho, de vez en cuando me he metido en ello; me he metido en ello, no sólo con

algunas que había fabricado yo, sino con el *Macbeth* de Shakespeare, he versionado con *Los títeres de Cachiporra*, de Lorca, que me parecía que podían dar juego. Y con -no entera, pero a trozos- con *La Celestina*. Hay bastantes, pocas, bastantes que en cuanto a la construcción son acertadas, lo cual quiere decir que se prestan al juego que estoy diciendo; no quiere decir que ellas de por sí contengan el juego, el juego se da cuando se viene a la representación.

No puedo representaros una, pero os voy a dar otro ejemplo (esta vez más bien trágico que cómico) con unas de las cosas que llamo 'soliloquios', cuando me lanzo a la producción lírica, y que llamo 'soliloquios' para contraponerlos a las canciones propiamente líricas para cantar. Los soliloquios son efectivamente como dramitas; como dramitas sumamente... sumamente breves; monólogos, pero monólogos que muchas veces se diversifican con alguna voz que otra. En ellos, igualmente: el tiempo de recitarlo... Fijaos de lo que os estoy hablando: 'tener en cuenta el tiempo de recitar una poesía'; hoy que la poesía en general está entregada del todo al contenido; no cuenta más que lo que dice el mensaje. Os estoy hablando de, si no cantarla, por lo menos, someterla al latido de la representación, de la voz viva. Locuras, locuras, pero son las locuras que os traigo aquí esta tarde. De manera que, disculpad, no tengo otra mercancía que digamos.

Por ejemplo... por ejemplo, esto (si no me falla la memoria):

*Un golpe de viento  
desvelado me ha  
cerca del alba.  
(¿Qué pasa?)*

*Torbellino de polvo corría  
arrastrando los pies  
alredor de la casa.*

*Habían quedado batiendo  
(¿Qué pasa?)  
los postigos de las ventanas.*

*He saltado del lecho,  
descalzo, sin gafas,  
a asomar a la puerta de atrás,  
a la puerta vidriera  
de atrás. (¿Qué pasa,  
madre? ¿Qué pasa?)*

*Allá, tras las tapias  
sobre el puente de hierro  
el cielo lívido  
se secaba el sudor de la cara  
(¡Eh!)  
con jirones de sábanas.  
(¿Qué pasa?)*



*Acá cerca, tras la alambrada,  
el ánimo de mi madre  
llamaba a las gallinas muertas  
con palmadas .*

*"Nada, nada, hijo mío.  
Ha terminado el último  
verano. Nada, nada.  
Ale, a la cama.  
¡Ah! ¿Qué?  
entre lo negro, hijo,  
ya blanquea tu barba. "*

*Como un gorrión que el viento  
del nido derribara,  
contra el turbio cristal todavía  
mi corazón temblaba.*

La medición del tiempo, como veis, aquí es también tres minutos aproximadamente, un poco más, tal vez, en el tiempo inasible en que lo he estado diciendo. La aventura es sin duda algo más, no mucho, pueden ser diez minutos o un cuarto de hora. Ésa es la proporción.

Pero lo que me interesaba sobre todo era lo del perpetuo latido, el que en el juego, también el de la recitación de un mero soliloquio, intervenga el tiempo en el que se está haciendo, en contra de, acompañando y contradiciendo al Tiempo de lo que se está contando. Ésa era el objeto de la demostración.

Vuelvo, para terminar, para introducir un elemento que me importa, que es el de la lógica, vuelvo a un chiste breve:

*Lo veo allá, en la otra esquina, haciendo... Me vaya él "Oiga, perdone la curiosidad, pero ¿qué está usted haciendo?". Dice "Estoy echando de comer a estos patitos". "Pero, ¿qué patos? Aquí no hay patos ni nada". "¡Bahl, pa lo que les echo."*

Aquí, los tiempos cronológicamente coincidirían. Más o menos, el trascurso de lo que ha pasado es el tiempo que he tardado en decirlo, con muy poca diferencia. Pero me importaba sobre todo que, especialmente en cuanto a la función cómica, es inherente al chiste bueno la intervención, la exageración extrema, de la lógica. Como en este chiste (también en el primero, que recordáis), las respuestas obedecen a una lógica sobre la corriente, por encima de la corriente, más allá de la corriente, pero una lógica que no hace más que prolongar la habitual. Esto distingue a un chiste bueno de lo que de ordinario se vende, promociona, y sale por los Medios como chiste. La mayor parte de los cuales están entregados a eso, a lo de Arriba: la anécdota, a los nombres propios más o menos conocidos por los Medios, los asuntos de que más o menos está uno harto de tratar todos los días, con la familia... La manera en que se cuente no es cuando se dice pues algún atrevimiento, alguna guarrada que más o menos pues puede provocar una risa que, cuando el actor tiene oído, distingue perfectamente de la risa de verdad que nace justamente del descubrimiento que la lógica extremada le impone.

Esto, naturalmente, se puede aplicar al caso del llanto y de la tragedia sin ninguna dificultad. También cuando el actor o lo que nos queda de pueblo-que-no-existe siente, tiene oído, no confunde, distingue el llanto o la risa que de ordinario se vende y promociona -la de las payasadas infames que todos los días tratan de meteros por los Medios, como sea- las distingue de las pocas veces que, por descuido, una herida, que tiene que ver con este latido y con la lógica misma extremada, despierta una risa de veras, un llanto de veras. Más bien por descuido de lo que el Orden tiene dispuesto, que no querría nunca que la risa o el llanto de veras -pero la risa- atentara contra el Orden que tiene establecido, que es el Orden de los horarios, de las semanas y de los siglos, y atenta si se le deja suelto. Estoy volviendo con ello a lo de la función política, y cómo todo lo que os estoy contando de juego con el tiempo, está efectivamente diciéndoos algo que es política contra la Política de los que mandan: política del pueblo-que-no-existe contra la Política de los que existen y se imponen y mandan.

Efectivamente, una comedia, por ejemplo -una comedia bien hecha o una farsa, que puede ser de personajes de carne y hueso, o puede ser también de títeres o marionetas, exagera la maquinalidad en los movimientos, en los gestos de los personajes, también en el silabeo de los parlamentos que está diciendo. ¿Qué se está haciendo con estas exageraciones de la lógica, con estas exageraciones de la maquinalidad? Pues se está introduciendo algo que es como una caricatura del mal teatro que hacemos en la vida corriente. Nadie pretenderá entre vosotros -supongo-- pensar que se actúa en la vida corriente de una manera, digamos, sincera y cordial; ésas son tonterías que os cuentan: se hace teatro, pero malo, mal hecho; mal hecho, descuidado; descuidado, desmedido; desmedido, sin arte, sin juego.

Ésta es nuestra... nuestra vida corriente, nuestras desgracias, nuestras diversiones, nuestros entretenimientos, nuestros trabajos, y tal. Entonces, cuando la comedia exagera la maquinalidad de movimientos, gestos y silabeos, lo que está haciendo es poner en caricatura eso: lo que pasa en el mal teatro del mundo. El buen teatro serviría justamente para ponernos enfrente a la Realidad.

No os olvidéis que ni este tiempo que está pasando AHORA, AHORA, AHORA (que es el de verdad y que no se puede coger), ni el actor (cuando se olvida del todo de su persona, y es actor), ni la gente del público (cuando se olvida de sus personas, y no es más que público, un oído que desde abajo oye), todo eso está fuera; está fuera de la Realidad. y por tanto, desde ese momento está atentando ... está atentando contra la Realidad, porque naturalmente el Poder tiene que hacernos creer por todos sus medios que las cosas son lo que son, que la Realidad es lo que es. Y, claro, un juego como el que estoy proponiendo, naturalmente, desmonta en acto; desmonta en acto esa Fe que se nos quiere imponer, esa creencia.

No sé si tendréis ahora, en el rato que nos quede -confío- de coloquio, preguntas, indagaciones, que intenten poner de relieve esta falta de Realidad del tiempo de la representación, del actor, del público. Pero en todo caso, quiero terminar con esta proclamación política: si el juego, si este juego, del tiempo que corre y que no existe, lo que en uno queda que no es uno, lo que en uno queda de mero actor, de mero público, si esto no interviene en el teatro bien hecho o en el mal teatro del mundo, entonces, literalmente, no hay nada que hacer. No hay nada que hacer más que lo que os mandan hacer, es decir: hacer lo que ya está hecho: contar con el Futuro como algo dado de antemano: no hay nada que hacer. Ésa es la seña de la esclavitud. De manera que, ya sabéis, os estoy proponiendo que tal vez, si en cambio se hace inter-

venir ... se hace intervenir en el juego esto: actor, pueblo-que-no-existe, público, tiempo que está pasando y que no se coge, se hace intervenir por arte o como sea en el Tiempo real y en la Realidad, a lo mejor tampoco se puede hacer nada, pero sólo quizás, quizás; y no tenemos más que eso: que por lo menos 'quizás' no se puede hacer nada, pero sólo ... sólo quizás.

Con esto cierro por ahora. Y nada más. Ahora, si hay tiempo, como supongo que hay, podemos dedicarlo a que las irrupciones por vuestra parte sean más y más precisas. Así que, adelante.

- Yo ... Quiero hablar desde un punto de vista que esté incluido ahí: yo soy actor, entonces, reconozco que en mi lucha muchas veces, o siempre, o cuando he podido, ha ido en dirección a ... a pelearme contra la Realidad. Yo... quiero decir, que desde el punto de vista del actor esa pelea es muy difícil porque hace falta la connivencia con el público. Entonces, el actor puede hacer todo lo posible por desaparecer, por no ser, simplemente por estar, por actuar ¿no?, además en el presente. Yo creo que lo he sentido dos o tres veces en mi vida, curiosamente representando *Esperando a Godot*, me parece que es una obra que habla de todo esto. Pero es imprescindible que el público esté en ese mismo nivel de juego, por decirlo de alguna forma. Quiero decir, cuando el público no está preparado -y no sé si es ésta la palabra que quiero utilizar, y es donde quiero ir-, ¿si es necesaria la preparación del público; si a cualquier público se le puede dar, se puede poner un actor cualquiera en escena y el público dejar de ser, o es un público que tiene que estar preparado para desaparecer? Porque por mucho esfuerzo (o es mi experiencia, mi pobre experiencia -¿no?-), por mucho esfuerzo que haga un actor por estar presente, por estar ahí, por mandar al público, cuando el público no está dispuesto por mil razones: porque no está preparado para estar simplemente presente, para no quedarse simplemente en la anécdota ... es muy difícil.

**AGC** – Ya... Bueno, gracias por el testimonio de tu pugna más o menos interior o exterior contra la Realidad. Eso... eso cuando viene de veras de abajo, pues viene de eso que nos queda de pueblo-que-no-existe, es sucede conmigo y con cualquiera otro. Te equivocas, desde luego, en cuanto a la división entre el actor y el público. Desde luego si al público le preguntaras, podría decirte lo mismo pero del revés: si el actor no le hace sentir, ¿cómo quiere que el público sienta nada? Esas tonterías que se hacen siempre; ese juego de tú para mí, el juego de la pelota. No: la equivocación está en lo de la preparación. Lo malo es que el actor está siempre demasiado preparado, y el público está siempre demasiado preparado. Es el reino de [...] Tanto el actor como el público saben mucho, demasiado. Saben -entre otras cosas- qué es eso del teatro (lo que yo he estado aquí deshaciendo humildemente); saben qué es efectivamente el resto de la Cultura; están informados cotidianamente por los Medios acerca de la Realidad, es muy difícil esconderse de la Televisión, muy difícil, más difícil todavía para el actor y para el público; para el actor incluso porque a la menor, al poco éxito, le invitarán a que forme parte de los Medios televisivos; para el público porque la tiene en casa todos los días y le informan lo que es la Realidad. Así que la carga es enorme; es enorme. Y la dificultad que sientes hay que interpretarla así: hay siempre demasiada dificultad porque hay demasiada carga de información, de preparación.

'Preparación' es una palabra ya de por sí ominosa, porque encierra la alusión al Futuro, que es lo que el Poder quiere. Y el Poder es administración de Futuro; o sea: administración de muerte. No es otra cosa el Futuro que eso.

Así que, ánimos, porque gracias a que ni el público es todo él personas perfectamente hechas cada una y llenas de Fe, ni el actor es del todo una persona bienintencionada, o más o menos vendida, sino que tienen resquicios, imperfecciones, y por ellos siempre se puede colar algo del juego que he presentado; incluso he preferido presentar aquí, de hecho. Siempre puede suceder, y entonces, por supuesto, si sucede en el actor, si el actor arrastrado por el juego, porque no hay otro procedimiento, arrastrado por la propia virtud del juego, se olvida de verdad de su nombre propio como actor, y de su persona entera, entonces arrastra al público; lo que haga arrastra al público; el público responde.

Por supuesto, el oyente ... el oyente hace mucho; si el oyente efectivamente es un oyente que no está pidiendo que le cuenten chistes malos, que no está pidiendo que le presenten teatro clásico malo, ni teatro vanguardista malo, como le han dicho que lo pida, entonces si es un público más desprevenido, eso desde luego puede despertar más fácilmente en el actor lo que sea. Es -se puede decir- de pocas veces, es raro y dudoso, pero, lo importante para la guerra es que puede ser siempre, de vez en cuando, que demuestra que la cosa no está hecha del todo.

- Estaba pensando que algo de esa sensibilidad o de sentido común en la gente corriente hacia entrar en este juego que has estado exponiendo, se puede apreciar muy bien en cómo entró la gente de todo el mundo -de todo el mundo civilizado- en el comienzo del cine, con los gags de Chaplin y de Buster Keaton; pero sobre todo me voy a referir a Chaplin que jugaba mucho con esa lógica exagerada, o una lógica extremada; por ejemplo con las cosas, con los objetos, con darle a los objetos un cumplimiento que no era el funcional, o bien exagerando al límite el cumplimiento funcional de los objetos. Cómo gente corriente, absolutamente popular, de la calle, reía y lloraba al mismo tiempo con estas cosas a un nivel tremendo ¿no? Entonces, yo me imagino que ese grado de inteligencia, del esquema, de la marioneta, que se da debido a la insuficiencia mecánica de los primeros cines, es un ejemplo clarísimo como que hay algo en la gente corriente que cuando se le echa eso, se despierta.

**AGC** - Sí. Respecto a lo que hemos dicho de la exageración de la lógica, muchas de las cosas de Charlot, efectivamente, pueden servir, claro, claro. Eso ya es metiéndonos en el cine -¿eh?-, no hay que olvidarlo ...

- Ese cine primordial...

**AGC** - No hay que olvidarlo. Si el cine, desde luego, si se hubiera limitado a hacer una especie de copia de la representación viva, pues no habría tenido el éxito que ha tenido, ni habría pasado a hacer la Televisión ...

- No, porque lo que ha derivado por otros caminos no son los que ...

**AGC** - ...ha tirao por otros caminos. Pero de todas maneras ... de todas maneras la alabanza de las técnicas del tipo de Charlot en cuanto a exageración de la maquinabilidad y de la lógica para despertar por sorpresa la risa, no sirva tampoco para confun-

dir el cine con la representación viva ¿eh?, eso no ... Que no sirva lo uno para lo otro. Más, por favor. Sí.

- Yo querría, si puede ser, alguna recomendación para ...

**AGC** - ¿Hablar?

- Yo querría alguna recomendación para atender a ese ...

**AGC** - ¿De qué? No te oigo.

- Sí. Una recomendación para atender a ese segundo tiempo, como persona o algo así, no tanto en el ámbito del teatro sino en la vida cotidiana. ¿Cómo somos capaces de percibir ese tiempo que parece tan importante?, o ¿es una cuestión de oído?, o...

**AGC** - Te refieres al de abajo.

- Sí. ¿Qué pistas hay de él?, o ¿cómo se incorpora?, o ...

**AGC** - Simplemente desprendiéndose del de arriba. No hay otro procedimiento. Dejar de, perder la Fe en la jornada, las horas, los minutos y los siglos: la Fe en el Futuro, la Fe en la Historia. Entonces, se siente, os lo he hecho sentir; os lo he hecho sentir como se hace siempre: te lo estoy diciendo AHORA, y cuando digo AHORA, ya no es AHORA. Y si esto no es sentir, ya me dirás lo que es; porque es evidente que cualquiera siente... cualquiera siente la verdad inmediata de que AHORA, es verdadero precisamente porque nunca se le puede coger, porque nunca es AHORA. Y si sientes esa imposibilidad de AHORA, estás sintiendo el tiempo que de verdad pasa, pero la condición es que no te entretengas con el otro. Si estás entretenida viviendo horas, jornadas, viviendo Historia, pues, claro, más difícil, ya que eso sólo sucederá por rotura. Lo importante es romper; romper con eso de vez en cuando. Más, por favor.

- La emoción, el sentimiento que uno siente ante una poesía, cuando totalmente se ha desvinculado de todo ese otro mundo, ¿es ése ese tiempo del que hablas?

**AGC** - Bueno ...

- Yo leo una poesía y en ese momento me conmuevo, por lo que sea, en otros tal vez no, pero en ése sí...

**AGC** - Hay que ...

- ... me he desprovisto por completo de todo el mundo que me rodea, estoy viviendo ese momento ...

**AGC** - No sé muy bien si me sitúo ...

- Yo creo, por eso lo pregunto.



**AGC** - No sé muy bien si me sitúo en la situación de que me hablas. En todo caso, yo creo que vamos a aclararlo. Por supuesto, las emociones falsas están a la mano y son baratas -¿eh?-, cualquiera las tiene ahí, todo el mundo lo sabe, y la Literatura, incluida la Literatura poética, está llena de emociones falsas; toda clase de falsedades caben, sin salirse de aquí. Aquí puede haber una manera de representación del trance amoroso que sea especialmente conmovedora, por ejemplo porque la inocencia del uno tropieza con una especie de maldad del otro que, sin embargo, al cabo, por la propia inocencia del uno, acaba perdiendo su maldad y deshaciéndose en una especie de compasión. O cualquier otra tontería que se os ocurra, otro argumento cualquiera. O uno puede sentir aquí un hálito revolucionario, porque aquí se puede estar hablando de la lucha, de las barricadas, de los pueblos que se levantan contra el amo... Todo esto aquí, todo esto aquí dentro. De manera que ¡que se le va a hacer! Sin salirse de aquí. Las representaciones novelescas o poéticas de la Realidad bastan para despertar emociones. Yo he estao queriendo presentaros, frente a eso, la posibilidad de una emoción mucho más viva y mucho más profunda que en cambio sólo se da cuando en el juego está entrando, no lo que la poesía cuente o diga, sino el hecho mismo ... el hecho mismo de estarla recitando, oyendo, representando: haciendo entrar este tiempo... este tiempo inasible en el que estamos AHORA. Si lo que tú decías se refiere más o menos a esto, pues de acuerdo.

- Sí, yo me refiero más o menos a esto, claro.

**AGC** - ¿Eh?

- Me refiero más o menos a eso [].

**AGC** - Más o menos a eso. Bueno, sí, era más o menos. Sí.

- Más o menos. Lo otro, las emociones baratas, que son muy difíciles de reconocer, porque depende de los momentos.

**AGC** - Bueno. Sí. Yo he tratado de presentarlo con mucha precisión, que no se os olvide demasiao pronto. Se os va a olvidar dentro de un rato, porque ¿para qué venís aquí?, para que -bueno- os lo hagan pasar bien un rato y os informen y os den alguna especie de ideas, y luego a la salida que eso no os haga mucho daño, que no os deje heridos para siempre. Pero, bueno, cuanto más tardéis en curaros de la herida, pues desde luego, yo me alegraré mucho más ¿no? Sí.

- Yo no veo muy bien porqué de lo que habla dice que es político.

**AGC** - Esto lo he puesto de relieve sobre todo al final: es político en el sentido de política del pueblo-que-no-existe, es decir: la política contraria de la Política que hacen los políticos. y si no lo has visto, pues... El Poder tiene interés en que creamos que esto es todo, que la Realidad es la Realidad, que no hay más tiempo que el Tiempo real, que por tanto tiene Futuro; que por tanto, si tiene Futuro, pues lo único que podemos hacer aquí dentro es hacer lo que ya está hecho: se llama 'Administración de muerte'. Ésta es la labor del Poder, de cualquier Poder, de cualquier forma de Poder:

Administración de muerte. De manera que el juego que estoy proponiendo, evidentemente, va derecho contra eso; va derecho contra eso, descubre que es mentira, descubre que ni la Realidad es todo lo que hay, descubre que hay un tiempo evidente AHORA que está pasando y que no se puede coger y que no es el Tiempo real, que no tiene Futuro ni nada. Descubre la mentira de todo lo que el Poder impone como una Fe, como creencia y como Realidad. Sigue, si te parece.

- No: yo había ... era eso.

**AGC** - Más. Sí.

- En este juego de los dos tiempos, has hablado del actor y del público, ¿qué papel jugarían el Director de la obra y el Autor?

**AGC** - No están.

- ¿No están?

**AGC** - No hay. No hay. Perdona, a lo mejor tú eres uno ...

- No.

**AGC** - ...pero ...pero me arriesgo ...pero me arriesgo incluso: no está; en este juego ...

- Es que el Director le puede poner un ritmo, ¿no?

**AGC** - En este juego no está. En este juego no está.

- ¿Ni en el del ritmo de la obra?

**AGC** - Sí. Entre los antiguos, cuando se inventó el artilugio, lo que más se parecía a eso era lo que llamaban el khorodidáskalos. El khorodidáskalos, o sea, el adiestrador del coro. Era adiestrador del coro para la danza, para la danza y el canto. Eso no tiene mucho que ver con un Director. Un Director es una figura impuesta desde arriba por el equívoco que estoy denunciando: la atención al argumento, a los personajes y al mensaje de la obra de teatro. Entonces viene el Director y tiene que hacer su interpretación; tiene que hacer su interpretación del Macbeth, de cualquier obra de teatro, y entonces lo que el Director es, en ese caso, es un subautor, un subdramaturgo: está volviéndose creativo.

Aprovecho tu pregunta para maldecir de la creatividad durante unos breves minutos. Es una de las grandes perdiciones, del teatro, por supuesto, con el Director que tiene que ser creativo: tiene que hacer su Macbeth, como si estuviera mal hecho. El Director creativo se dedica a hacer... a poner en escena un teatro horrendo, mal hecho, como todo nuestro Teatro del Siglo de Oro, pues ahí, naturalmente el juego que se da es ... no se sabe si peor o mejor. Trata de... trata de darle un sentido a los engendros que Lope y compañía mandaban a los Corrales de Comedias para mantener a las masas que ya entonces los Medios estaban formando: viene el Director y le da una interpretación a aquello. Pero la creatividad es igualmente mala para el actor. Para que se

produzca esa situación en que el actor deja de ser el que es, el actor como persona tiene que desaparecer; esto es otra de las cosas en que el teatro se separa del cine tajantemente, porque en los actores de cine -como sabéis- (por lo menos los de tipo tradicional) la persona real del actor está tan presente en el personaje que muchas veces la gente que va al cine los confunde; confunde y los llama con el mismo nombre al actor y al personaje.

El actor tiene que fabricarse su personaje. El actor tiene que, con en el personaje que le haya caído encima -el personaje es de aquí- con el personaje que le haya caído encima y con el juego que sea, pues jugar. 'Jugar', que implica perderse a sí mismo como persona, porque si no, su persona estorba; estorba de una manera tremenda; de una manera tremenda: tiene que desaparecer como persona.

La creatividad es mala en todos los sitios. Hasta el propio dramaturgo no debería presumir de ser propiamente 'creativo', porque cualquier cosa buena que le salga como juego dramático, le saldrá porque de alguna manera andaba por las ondas y no ha tenido más que el acierto de recogerla, como entre sueños ¿no?

Pero, bueno, pero la parte del dramaturgo mismo, director, actores, creativos, son una maldición con la que cargamos. Es una maldición con la que cargáis todos los días. Sí.

- Me parece casi imposible esa suspensión de la que habla ... o sea, suspender la existencia, la persona. Esto que Vd. habla del pueblo-que-no-existe y transformarse en eso, implica vivir en un presente esa hora y media. ¿Vd. no lo considera ... ? O sea, lo creo posible fugazmente.

**AGC** -Claro ...

- O sea, la comunión es imposible fugazmente, pero si no, hubiéramos aprendido todos a vivir en el presente, y es algo que no está ... que es casi imposible.

**AGC** -No, no. Desde luego como regla y conducta general, no. Ya es mucho que admitas conmigo que se puede dar durante un rato y de vez en cuando; ya es mucho. Hora y media es muchísimo; para que una obra entera salga bien, reuniendo esa condición, ya eso es mucho; que se pueda dar alguna vez ese arrebató, ya es mucho. Pero es lo que basta políticamente para hacernos sentir que no todo es el Tiempo que nos venden; para no decir que no todo está hecho, que es de lo que se trata ahora. Basta con que de vez en cuando se pueda ... Sí.

- Que quería preguntarte el paralelismo que pudiera haber entre la poesía popular, por ejemplo, el romance o las anónimas, las tradicionales anónimas, que viven de variantes constantemente en una nueva ejecución, es decir, que no tienen lo que se llamaría una afiliación personal, sino que su recreación permanente es la ejecución en boca del que lo haga o diga, y el hecho como el teatro parece que exige una partitura o una escritura de autor, no anónima, sino de alguien, que si acierta a decir verdad -caso de Homero o de algunas cosas de Shakespeare...- parece que su vida no es tanto en variantes como (bueno, puede ser en variantes) de hacerlo lo más fielmente posible al acierto.

**AGC** - No te prolongues.

- No: me callo ya.

**AGC** - No te prolongues.

- Sigue tú.

**AGC** - Pero es que es bastante lo que has presentao: no te prolongues.

- Si te parece interesante, pues venga, habla.

**AGC** -Efectivamente es un lugar ... un lugar muy propio (en lo que hoy nos interesa) para notar la dificultad de admitir que haya en la gente algo más que persona; porque los que han descubierto y estudiado poesía anónima popular -canciones, romances, baladas, incluso largos poemas épicos- los estudiosos nunca se resignaban a pensar que eso no tenía un autor, tenían que pensar que sí, que eso tuvo algún autor, y que después la gente lo fue cantando y desfigurándolo. Esa dificultad es ilustrativa para lo que hoy hemos tratado. Eso sí, evidentemente revela hasta qué punto estamos esclavos de lo que he pintado arriba: es que no se puede creer que en la gente haya algo más que personas, cada una, cada quisque, siendo la que es. Pues no es verdad; aparte de conjunto de personas, en el que cada quisque es cada quisque, hay más; hay más que está hecho de todo lo que a uno le falta o le sobra para ser el que es (siempre es más de lo que él cree que es). Y es ahí, en esa especie de comunidad sin número, lo que no son personas entre la gente, donde vive la mayoría que desarrollaba la llamada poesía popular. Por desgracia, desde que se impuso el Régimen que hoy padecemos, ya sabéis que ha desaparecido casi del todo, se ha sustituido por la venta de cosas llamadas populares que no tienen nada que ver, que son cosas de señores que los Medios promocionan. Aún así siempre queda ... siempre queda algo de eso de pueblo-que-no-existe, sí. Bueno, ¿qué más? Sí.

- Yo querría volver otra vez al momento en el que el público se pierde como persona, y se deja arrebatar -como Vd. ha dicho- por el actor. Ahí, es indudable que se produce una transformación. Y, entonces, yo querría saber... definirla más, entrar más en esa transformación; si es temporal también, o si acaso, a lo mejor, incluso hay una anulación del tiempo en ese momento...

**AGC** - Sí...

- ... o hay un tiempo psicológico -perdón-, no lo sé ... no ...

**AGC** – Sí, temporal; que dura ... que dura -y ya es mucho- un rato. Pero conviene sobre todo, también aquí, intentar no ... intentar no engañarse: el público, lo mismo que el actor, pueden estar arrebatados de sí mismos por identificación con los personajes y con la trama. Esto no es lo que he dicho, es lo contrario; pero hay que tenerlo en cuenta porque, efectivamente, muchas veces encontramos que la gente está literalmente embobada en lo que le están presentando en la película, en la novela, en el teatro, o lo que sea, porque está viviendo la vida de los personajes; se ha convertido en Juana de Arco, o en cualquiera de los que salen por allí. Y al actor le pasa lo mismo; es la mala labor de representación que ya algunos debidamente criticaron por identificación con el personaje. Son en realidad, para que se produzca el juego en que se descubre la vanidad de la Realidad -si se siente de veras, si se ríe de veras, y si llora de veras-,

para que se produzca eso es una doble privación la que se exige; tiene que desaparecer la Realidad; tiene que desaparecer la Realidad del actor (que, por ejemplo, se puede llamar Manolo Arias) y tiene que desaparecer la Realidad de cada uno de los personajes (como, por ejemplo, Lola Jiménez; que sea una de ellas). Tienen que desaparecer estas Realidades: el actor cuyo nombre figura en el cartel tiene que desaparecer; el ama de casa -Lola Jiménez- tiene que haberse olvidado de sus hijos y de todo, por supuesto, pero al mismo tiempo no puede haberse identificado ni con Orlando ni con Juana de Arco, porque ésta es otra forma de Realidad. Todo esto es adentro.

De manera que el juego, el dejarse caer en el juego y arrastrar por el juego, requiere un doble desprendimiento de Realidad: la Realidad propia y cotidiana del actor como profesional, con su nombre en el cartel; de la gente del público como trabajadores, amos de casa y demás (ésta es una Realidad), pero no por la vía de absorberse en Orlando o Juana de Arco, en personajes que son también Realidad, que pertenecen también a la Realidad.

Ese doble desprendimiento que se da, se da gracias a que nunca la Realidad está bien hecha -ni la ficticia ni la cotidiana, nunca están bien hechas-. de manera que se da de vez en cuando, es lo que deja lugar para el juego, para este juego del que hemos venido hablando. ¿Qué más?, porque supongo que pronto tendremos que cortar. Sí.

- Pero, a ver si he entendido bien: el artilugio del que Vd. habla, el teatro como ejemplo de esta concepción del tiempo, no deja de ser una forma de llamarlo, porque me da la impresión de que Vd. habla de algo que está antes de eso que es teatro también (si sabe a lo que me refiero). Porque desde que el... desde que el teatro tiene ... se puede definir como nosotros lo entendemos, ya existe una división entre los actores, el público, incluso el Director o el compositor de la obra. ¿Vd. habla de una celebración mucho más conjunta y ... ?

**AGC** - No: el artilugio que he presentao es el del teatro propiamente dicho, que es desde el siglo V antes de Cristo hasta nosotros, en el Mundo Occidental, y cuyo establecimiento de separación entre coro, actores, presencia/ausencia de coro, intervención del khorodidáskalos, y autor, dramaturgos, de las tragedias o de los dramas, efectivamente, los encontramos; los encontramos naciendo ya desde entonces allí. Pero, aparte del artilugio, el gran artilugio, es importante recordar que siempre ha habido formas de teatro mucho más exentas de todo eso: lo que se llamaba Comedia del Arte (antes de que los literatos teatrales se hicieran cargo de ella y la convirtieran en un Género), pero cuando era Comedia del Arte: una comedia improvisada, sin argumento previo, sin actores profesionales, por tanto sin un autor de un argumento que no había, y cosas por el estilo.

Cuando Lorca hizo *Los títeres de Cachiporra* (que ya os dije que estuve usando como juego durante bastante tiempo) se fundó directamente en una tradición popular de teatro: el teatro de Cachiporra; el teatro de Cachiporra en el que encontró los propios trucos; tampoco en él había ni autor, ni actores profesionales, ni nada por el estilo. De manera que aunque me he referido al gran artilugio desde hace unos 2.500 años en Occidente, desde luego, lo del juego que digo -tienes razón- es mucho más amplio, y pienso que en cualquier lugar en que se ha establecido un Poder más o menos opresor, desde el comienzo de la Historia han surgido formas de juego, de gesticulación, de danza más o menos organizada o acompañada de voces, que pretendían, sin quererlo, venir a encontrar este momento de denuncia del Tiempo real, de denuncia de la



Realidad, por medio del juego. Así creo que se aclaran un poco más las cosas, que efectivamente tal vez lo requería, sí.

- Quería preguntar, que hay un teatro que se presta más -yo creo- a esto del juego de la despersonalización, no tratando tanto con la máscara personal, como es el teatro Occidental, sino como el teatro de caretas, de máscaras, del Japón o de la China, y que el juego al principio también [], pero sobre todo el que ahora todavía se da en el teatro de máscaras ...

**AGC** - Ah, no. Yo creo que no se ...

- ... Ahí, ese juego es más proclive, se puede entrar más en este juego.

**AGC** - Entremos en Cultura: únicamente me -entremos en Historia de la Cultura-, (es muy tarde); únicamente me ... únicamente entremos en lo de la máscara para hacer notar lo de la doble ... o del abandono doble de la Realidad. Imaginad el caso de un actor con máscara: tiene que quitarse dos caras. Ésa es la cuestión. Eso es lo que he estao diciendo antes. Tiene que no identificarse con la careta, pero al mismo tiempo la careta tiene que hacerle descubrir la condición de careta que tiene su propia cara, de forma que eso le anime al descubrimiento.

No sé si os queda algo más, si no, tal vez tendremos que irnos despidiendo por ahora ¿no? Nos despedimos por ahora, de manera que, hasta otra y salud .