

CORO Y MÁSCARA

AGUSTÍN GARCÍA CALVO

Voy a intentar en este poco rato ayudaros a romper con algunas de las ideas que inevitablemente traeréis aquí acerca del coro y la máscara debido a la mala educación. No hay que ofenderse, porque todas son malas, todas las educaciones son malas, cuento con ello como una cosa casi natural. Las ideas que por supuesto tengáis acerca por ejemplo del teatro, de su coro, de su máscara, pero también acerca de la persona, el alma, la conciencia, el yo, el yo que no soy yo, porque desde luego no soy yo, como espero que veamos con claridad dentro de un poco, y sobre los conjuntos de personas, las poblaciones más o menos numeradas, y lo que queda por fuera del yo y de las poblaciones y que no tiene nombre, acerca de eso también. E inevitablemente con ello también vuestras ideas acerca del tiempo, el tiempo de la realidad, o más bien, como veremos, los dos tiempos reales que se pelean con algún otro tiempo que se sale ya del mapa de los tiempos reales, y que no es por tanto tiempo con ese nombre. También sobre lo que pinta el actor entre el personaje y su propio personaje, y lo que queda fuera de ello. Las ideas acerca de todo esto que os enumero, demasiado quizá para tan poco rato; seguramente estoy prometiendo demasiado y a lo mejor no lo cumplo. Lo que desearía es que

hicierais conmigo un poco no tanto de público como de coro, el coro que interviene en contra del personaje para llevarle la contraria, para responder a los insultos que el personaje le dirige, de manera que sin esperar al coloquio final, que no va a poder haberlo por falta de tiempo, levantáis la mano y en cualquier caso podéis interrumpir y decirme que me aclare, o que me he saltado de todas las promesas algo.

De manera que el coro en primer lugar. Es una de las cosas de lo que llamamos teatro en nuestro mundo, teatro occidental, inventado a comienzos del siglo V antes de Cristo. El coro ya antes del teatro, como un siglo antes, es una función que evoluciona en el espacio. Canta con una música mucho más limpia de lo que nosotros podamos imaginar, pero con una letra endemoniadamente sofisticada y difícil. No hay más que intentar leer los estudiosos del griego antiguo, los cánticos de las tragedias o de las comedias, y también los anteriores cánticos de Píndaro, de Baquilides, para darse cuenta y quedarse asombrado de cómo un coro compuesto de ciudadanos, con tal vez alguna admisión a veces de *metecos* o de esclavos, unos treinta o cuarenta ciudadanos, la mayor parte de ellos semiletrados, medio analfabetos, podían aprenderse aquello y a su compás circular, evolucionar, cantarlo. Esta era la función de los coros. Era una función que de ninguna manera se puede considerar popular de origen. Era una función que organizaban los príncipes o los tiranos, como queráis llamarlos, de las diferentes ciudades griegas, para la celebración religiosa que interesara o, sobre todo, la celebración de las victorias en los juegos de Olimpia. Y los que hemos conservado de Píndaro son especialmente *epinicios*, cánticos de este tipo. De manera que era una función organizada desde arriba, o dicho de otro modo: cara; sumamente cara. Pienso que un coro requiere mucho dinero, como en nuestros días una orquesta sinfónica, que sólo se mueven con mucho dinero, y eso hay que suponerlo también de los coros antiguos.

El teatro se inventó cuando frente a ellos se puso, según el cuento, sobre la carreta de Tespis -o en todo caso en un sitio algo elevado parecido a la escena-, se puso un personaje, con su máscara delante, para llevarle la contraria de alguna manera al coro, para entablar una diatriba con el coro. Mientras el coro danzaba o se paraba ahora por el círculo ya establecido como *orquesta*, o lugar de danza del coro, el personaje, con su careta, podía insultarle, preguntarle, responder, entablar esto que llamo una especie de diatriba. Así empezó el teatro.

Esta máscara, como os habrán contado más de una vez, pronto se desdobló en dos. Es decir, que la función llegó a tener dos actores. Y se dice de Sófocles que introdujo el tercero. Se volvió a desdoblar dando lugar a un tercer personaje que tal vez había en algunas obras de Ésquilo, *Los Persas* mismos, u otras que se aprovechaban de tres actores. La máscara, como sabéis, es una cara añadida a otra cara, *prosopon* es el término griego, que quiere decir exactamente eso, algo como "antifaz", "la cara delante de la cara". La palabra latina *persona*, no sé si os lo han contado o si os lo han contado bien, vino -como tantas veces- a través de los etruscos. De *prosopon* vino *persona*. Y éste es el término que nosotros usamos. Se ha extendido y vulgarizado tanto, y ha salido tanto del teatro, que para hablar de las del teatro se utiliza *personaje*, porque, si no, personas somos gente como ustedes y yo,

de las que andamos por la calle, esas son personas. Sobre eso conviene que nos paremos un momento.

El coro por un lado es un coro que -aunque con las grandes dificultades y el asombro del aprendizaje de la letra, y bajo la dirección de un *chorodidáskalos*, maestro de coros-, el coro estaba contado, no sabíamos muy bien cuántos podían tener los de las celebraciones de Píndaro o de Baquílides, seguramente podían ser cincuenta en algunas celebraciones báquicas, ditirambos; se nos dice que los de Aristófanes, ya metidos los coros en el teatro, los de Aristófanes eran de veinticuatro. Generalmente se cuenta con que para una tragedia ática bastaba con doce. Pero sea cualquiera la cantidad, y hasta qué punto estuviera o no fija, lo cierto es que era un número. La gente contada son ya personas.

Estamos aquí tocando el fundamento mismo de la democracia, el régimen que hoy nos rige, este régimen del que se suele decir que es el peor de todos simplemente en el sentido de que es el último, porque es el que ha debido tocarnos a nosotros, y en eso se aparece culminando todos los demás. No es un representante fiel del pueblo. Pueblo por el contrario querría decir lo que queda fuera del número; pueblo, por tanto, ni puede contarse ni puede votar, ni puede hacer las cosas esas que hacen las poblaciones más o menos democráticas del mundo. De manera que lo que se saliera de ese número es lo que podría decirse o aludir a ello como pueblo que no existe; pueblo que no existe, pero lo hay. Por el otro lado, la persona. La persona representada por la máscara. Entre la cara del que está debajo (detrás de la máscara), y la cara de la máscara no hay que pensar que hay una gran separación. Las dos son reales en un sentido preciso. Es una cara real ficticia. Puede representar la cara de un héroe o la de un ángel, o tal o cual; ficticia pero real, la que se sobrepone a la cara real de la persona, es decir al personaje cotidiano y ambulante que queda por detrás de ella, el yo. Y lo mismo que he dicho por otro lado acerca del pueblo tengo que decirlo aquí, repetiros en contra de lo que os hayan contado: el yo no es yo. Yo no soy el yo. Si se habla de él, ya no habla. Es imposible que el que habla sea el mismo del que se está hablando, es una perogrullada. Todo el mundo debería sentirlo sin tener que explicar mucho. De manera que si yo hablo, yo, que puede ser cualquiera que diga yo, porque a nadie se le puede quitar ese derecho, eso es elemental, yo, si yo hablo, yo lo que digo desde luego no es alguien de quien se está hablando, porque está hablando y actuando. En cambio el yo, cójanlo ustedes y llámenlo con los nombres viejos del alma, el espíritu, la mente que está hoy de moda, o como quiera ser, o el yo a la manera que le damos de Freud, y desde luego de Freud debidamente falseado en la práctica sucesiva, el yo desde luego no habla, como yo hablo. Supongo que se entiende bien. Ya habéis visto que de vez en cuando me voy parando un poco; me pararé algo más.

Es algo parecido a lo que pasa con el tiempo, con el pasar del tiempo: ahora; ahora. Ahora tiene la gracia de que cuando se dice ya no es ahora. Esta es la contradicción íntima que lo saca de la realidad. Esto no cabe en ninguna forma de realidad. Pero el ahora, el ahora ya no le hace daño a nadie. El ahora ya es una cosa que

sabes que se puede contar por horas y minutos, como un momento cualquiera del tiempo real. Pero como digo, a nadie le hiere. A nadie le puede hacer daño; ahora, sí. Ahora sí porque ahora, si somos sensibles de veras, nos sobrecoge porque nos hace salirnos inmediatamente de la realidad. Nos presenta de un golpe la mentira de la realidad.

También aquí no es el aquí. El aquí es una domesticación de eso que ya es un sitio determinado que puede figurar en un mapa. Pues así el yo, no puede decir nada ni hacer nada porque es una cosa como las demás cosas de las que se habla. De manera que en el esquema que os presentaba, yo no soy ninguna de las dos caras, la propia y carnal y la de la máscara que le sobrepongo. Yo no soy eso. No sé lo que soy, pero desde luego el hecho de que no sepa quién soy nada me priva de poder decir no, decir que no soy ese, que no soy esa cara ni la otra cara. Es decir, negarme a que me identifiquen con una cara u otra. Me paro un poco más de largo porque yo creo que he soltado bastantes barbaridades ya para que tengáis preguntas, y recordad que no vamos a tener tiempo de ningún coloquio final, así que adelante, podéis pedirme aclaraciones o lo que sea. Lo que os parezca, cualquier cosa, tenemos que aprovechar este rato. Es como una función de teatro. Esta función de teatro tendría que durar como duran las funciones de teatro: hora y media. Dentro de un rato os explicaré esto de la hora y media, pero por ahora lo saco simplemente para recordaros que no tenemos siquiera los noventa minutos y por tanto que hay que aprovechar.

Pregunta: A mí me interesa esa cuestión de la máscara y del yo, y de si hay alguna cosa previa a ese yo, es decir si hay alguna cosa previa antes de esa máscara que oculta a esa otra máscara que sería yo, si existe, y yo creo que sí...

A. G. C.: Ninguna de las dos es yo.

P: Ese predicado que es yo...

A. G. C.: No es ningún predicado. Yo es el que habla, no del que se habla.

P: A ver, desde otro punto de vista, a ver si me sé explicar. Si hay algún sentido de las cosas previo a una construcción social de ese sentido, y si se puede conocer, ¿me explico?

A. G. C.: Más o menos. Pero me parece que me lo estas aguando, porque lo he dicho de una manera mucho más clara: yo no soy el yo. Yo, que no sé lo que es, no sé quién soy. Yo no sé quién soy. Será lo que se salga de la construcción o función que tú dices, y que yo he presentado como la máscara de fuera y la propia máscara de dentro que está sirviendo, por ejemplo, para hacerme la foto del carnet de identidad, para que se vea bien claro para qué puede servir una cara real. Y yo me niego, estoy fuera de eso, me niego porque no soy nadie, porque no soy quien soy. Me niego a ser ese, a que me identifiquen. Eso es así de simple, no hay por qué buscar maneras más filosóficas de decirlo, porque entonces uno se enreda. El

mal de las ciencias y de la filosofía es que tratan de explicar el mundo dentro del mundo, y así no se va a ninguna parte; vamos, se va al mismo sitio que estamos, es decir, a repetir lo que ya está dicho y a hacer lo que ya está hecho.

P: Yo te quería preguntar: ¿hay alguna aplicación de esta filosofía en el teatro?

A. G. C.: Sí, sí, pasaré en seguida si me da tiempo, de manera que ten un poco de paciencia. Por algo he partido de cosas teatrales, como son el coro y la máscara.

P: A mí simplemente me ha causado curiosidad ya no el dentro o el fuera, sino el entremedio, no sé si hablarás más tarde.

A. G. C.: ¿Entre medio de qué y qué?

P: Entre el adentro y el afuera, entre una máscara y otra, en si hay un intermedio ahí, un intersticio.

A. G. C.: ¿Por qué te interesa eso? Es muy poquito. De este lado ya está pegada...; la máscara ya está pegada.

P: Pero ha de ser pura comunicación.

A. G. C.: Sí, sí. Eso es una introducción a algo que reconoceréis mejor en otra cosa, en el que la realidad naturalmente no tiene por qué ser una; hay realidades que se montan unas con otras, y eso lo veremos claro en todo el resto de la función teatral. Pero ya en la máscara se ve: las dos son reales. Lo que pasa es que su separación es muy de andar por casa, no tiene importancia. Lo importante es que el yo, vístase como se vista, no soy yo. Y si no soy yo, no soy pueblo, porque lo de un extremo se junta con lo del otro. Y lo que sale del mundo, lo que no puede contarse, y lo que queda afuera, eso sería el pueblo que no existe, y naturalmente lo que queda fuera de las máscaras sería yo.

P: Quería saber algo más sobre el coro, sobre su numeración, cómo y por qué cambia, y sobre su relación con la tragedia.

A. G. C.: Lo haría con gusto, pero nos va a distraer mucho de lo que me interesa hablar, que va a seguir ahora. Voy a dejar en el teatro ahora mi versión de *Los persas* de Ésquilo, con unos largos prolegómenos. En esos largos prolegómenos creo que encontrarás lo que te pueda interesar de ese sentido, desde el punto de vista histórico u otro de lo que yo sé. ¿Algo más?

P: La relación que hay entre el yo que habla y eso del yo, que es ya aquello de lo que se habla, es también...

A. G. C.: El yo no habla, Isabel.

P: Sí, el yo no habla, aquello de lo que se habla.

A. G. C.: El yo no habla.

P: No, claro que no..., pero yo hablo...

A. G. C.: El yo no habla.

P: No, no el yo. Yo hablo, y cuando yo hablo de algo resulta que la emisión de esa producción lingüística generalmente es que me pongo a hablar de mí. Es una tendencia como inmediata; cuando yo hablo se produce eso: el hablar de mí. Entonces, ¿qué es lo que pasa...?

A. G. C.: Hablaremos después sobre el sueño..

P: Cuando un niño se mira al espejo y dice esa frase que tú has dicho alguna vez, "ese no soy yo", ¿es la misma separación que se produce ahí, en esto que has estado diciendo?

A. G. C.: Gracias por recordarlo. Efectivamente, muchas veces me ha salido eso. Es un niño que no sé quién es, al que los padres quieren convencerlo de que se conozca y reconozca. Le hacen mirar al espejo y le dicen: "Mira qué guapita estás con ese lazo", "Mira qué crecida estas ya". Y lo que le queda de vivo todavía dice, "Pero yo no soy esa". De manera que efectivamente esa repulsa de la admisión de la mirada en el espejo tiene que venir a propósito. Gracias, Isabel, pero no podemos desviarnos mucho.

Quería haceros sentir ahora cómo, con el surgimiento de eso de la conciencia humana, y el yo, y el alma, se liga la creación del tiempo real, que es falso, que no es el tiempo de verdad. Porque el tiempo de verdad ¿cuál es? Os lo he dicho antes: ahora, que tiene la virtud de que cuando se dice, ya no es ahora, sin esperar que pase algún tiempo. El tiempo real también tiene presentes, pasados, y ante todo tiene futuros. Es lo que os están vendiendo todos los días en lugar de vida, futuro. Pero no os venden, no os confiesan lo que por debajo está dicho en eso, que es que futuro quiere decir muerte. Pero no es lo que os están vendiendo. Porque la muerte es el futuro, no hay más futuro que eso. Eso es lo primero: futuro, el tiempo real. Por imitación, reproducción y sostén de lo mismo, todos los recuerdos vivos que podría haber y volver de vez en cuando quedan reducidos a fechas y a registros, de manera que el tiempo en realidad es eso, un mapa.

Os dais cuenta de que si miráis un momento a vuestras vidas, y contáis cuánto de ellas es lo que está lleno, por un lado, de proyectos, de preocupaciones, de lo que vais a hacer, de lo que tenéis que hacer, etcétera, etcétera, y, por el otro lado, con el repaso del álbum de fotos de familia, el volver a ver el video de las vacaciones y ocuparos efectivamente de ese pasado con fechas, si os preguntáis eso y sois un poco listos, os daréis cuenta de que no os queda casi nada. Que no os queda casi nada, y que ese tiempo que no pasa, porque está ahí, en un mapa, ese futuro, ese pasado es el sustituto de lo que os podría estar pasando. Surge al mismo tiempo la

conciencia de uno mismo, su identidad, el yo, con esta transformación, con esta creación del tiempo real, tal como os lo he descrito.

Pensad en una hipótesis de postergación, de aplazamiento por parte de un bicho cualquiera, imaginad. Hay un bicho que, como no puede menos, recibe impactos de los otros, por todas partes porque las cosas están, estamos, porque os estoy animando a que renunciéis a ser el hombre y me acompañéis en consideraros un tipo de cosas como las demás cosas, por lo tanto, las cosas están en comunicación unas con las otras. No concibo una cosa que no pueda estar en comunicación, en ese sentido, las cosas hablan y reaccionan. Pero una cosa puede recibir un impacto de otra, o de otras, y no reaccionar inmediatamente. Cuando alguna vez leáis la física atómica o materialista primera, que es la de Epicuro cantada por Lucrecio, encontraréis que, en su realidad, los átomos sí, los átomos al chocar reaccionan inmediatamente, sin tiempo ninguno, pero en la realidad las cosas postergan la reacción, se quedan con un resentimiento. En ese momento, la que era al recibirlo no es ya la misma que va a reaccionar, se está creando ya una identidad. Y ese mismo momento es el momento en que se está creando ya un tiempo real, que está dado por ese transcurso de las postergación. Tiene que ver con aquello que alguna vez el padre Freud proponía de que toda la civilización cultura estaba fundada sobre el aplazamiento. Él decía el aplazamiento del deseo, pero no debía, porque el deseo no sabemos lo que es, pero el aplazamiento sí sabemos. Y estoy hablando del aplazamiento por no decir represión. La simultánea creación de lo uno con lo otro.

Esto me hace por tanto volver al teatro, a esta cuestión del tiempo. Y ahora vamos a pensar en ello en el breve espacio que nos queda. Quedó establecido a lo largo del siglo V antes de Cristo en Atenas, en Siracusa, o en otro sitio esto que llamamos teatro (entre paréntesis, yo no creo que esos que surgieron en la India, en la China, sean más viejos que eso, ni tampoco claramente independientes, pero, en fin, nos centramos en el teatro de este mundo nuestro, que es el que ha sobrevivido bajo este nombre). Se construyó de esta manera por el choque entre el coro cantado y los personajes, que podían ser varios, sean cuales fuere, uno, dos o tres, el número de los actores. Y así pervivió, durante el siglo V antes de Cristo, más o menos. Pero el coro, la preparación por el *corodidáskalos*, como antes os he comentado, era una cosa cara, y como tal vez no estaban ya los príncipes, los tiranos esplendorosos de Siracusa, y la democracia de Atenas, pues tenía una economía que tal vez no andaba tan bien como querían sus promotores, de manera que el coro fue desapareciendo a lo largo de ese siglo. A principios del siglo IV las comedias, como la última de Aristófanes, *El Pluto*, las tragedias no tienen ya coro; y eso que había sido el centro. Todavía en esta tragedia de Esquilo, *Los Persas*, se ve que la mayor parte de lo que nos ha llegado es los cánticos del coro, los diálogos son lo de menos. La cosa con la nueva forma de teatro va al revés, se vuelve al revés y va con la desaparición del coro, lo cual puede tener unas significaciones que sean más profundas que la relativa penuria de la administración democrática, o de otra; había más motivos. En cambio, lo que va reinando de una manera cada vez más imperiosa es el argumento, lo que empezó llamándose *muzos*, en ático *mythos*, de donde deviene “mito”, con otras connotaciones. Es decir, el argumento, generalmente heroico o

divino o semidivino para las tragedias, por el contrario dando los figurones de la realidad inmediata para la comedia. Cada vez más la obra teatral va consistiendo en argumento, un argumento interrumpido por algún resto de función musical, pero sobre todo el argumento. También cuando pasó al latín, estas obras, las obras de Plauto o de Terencio, no tienen coro ninguno. Tienen algunos cánticos y diálogos, pero ese es todo el progreso. Y lo que estoy sugiriendo es que así ha seguido siendo. Os estoy hablando de la muerte del teatro, de la defunción del teatro en el sentido de lo que en principio podía haber sido.

La mayor parte de lo que se llama hoy teatro fino es un teatro literario, un teatro que necesita el argumento, que sin argumento y caracteres no tendría sentido. Pero argumento y caracteres ya se sabe que no son propios del teatro; lo son del único genero que hoy se vende, la novela. De manera que el teatro se arriesga por este camino a convertirse en una escenificación más o menos acertada de la novela, y pierde toda la virtud de volverse justamente contra esa realidad que los caracteres y el argumento quieren representarnos.

El teatro tendría que ser un juego; por supuesto, donde la danza lo primero, el canto, la *melopeya*, y también el dialogo con el personaje intervinieran; pero que consistiera en el juego entre dos tiempos reales, y luego el tiempo que ya se sabe que está pasando. La contraposición entre los dos tiempos reales es la que puede ser un paso para el descubrimiento de la vanidad del mundo, o mejor dicho, de la mentira de la realidad, que es la función que un teatro vivo tendría que estar desarrollando, el descubrimiento de la mentira, de la falsedad de la realidad.

Imaginad una escena de teatro: aquí está el personaje, está el actor haciendo su personaje, ahí está el público, coro no hay, está el público. Está aquí por ejemplo Lady Macbeth, está aquí el personaje, presente. Esto es una realidad. Y está por debajo de ella, en el otro lado de la máscara, está la famosa actriz, María de no sé cuantos, que está representando a Lady Macbeth. Y son reales todo el cuento de la tiranía y el castigo de Macbeth; eso es real, ficticio pero real. Y naturalmente la figura y fama de la actriz y de sus compañeros en los camerinos, al salir de la función, al cobrar un sueldo, si es que se lo pagan, o haciendo cualquier otra cosa de esas, son dos realidades que las distinguís bien, y al mismo tiempo veis cómo se relacionan, tan real la una como la otra. Tiene que ver con los dos tiempos reales. Hay un tiempo real que es el de la ficción, puesto que tenemos argumento; si no tuviéramos argumento no pasaría esto que os cuento, pero tenemos argumento, que es indispensable. Por ejemplo, la historia de la tiranía de Macbeth en Escocia, eso es un tiempo real que se cuenta, se puede contar en este caso en meses, en años incluso. Por otro lado está el tiempo en que los actores están representando eso para ese público, y ese tiempo es también un tiempo real. Es justamente el que debe ser una hora y media. El que debe ser una hora y media. Cuando las cosas van bien, como diré después, ni los actores ni el público se dan cuenta de que están contando el tiempo. Esto termina cuando se ve que efectivamente es tiempo contado. Y si una vez la representación -no digo de Macbeth, porque esta dura mucho más, pero la representación de una obra de teatro corriente- en lugar de

durar noventa minutos dura noventa y tres, eso cualquier actor avisado lo toma como síntoma de que no ha ido con el ritmo que debía ir, porque el buen ritmo que la función llevará se reflejará en la exactitud de la duración real, de la duración real de ese tiempo.

¿Tenéis curiosidad por saber lo de la hora y media? Yo tampoco lo sé muy bien, pero os voy a decir lo que sé. Desde luego era la fundación de nuestro teatro antiguo durante unos cuantos años, no muchos, no todo el siglo, pero en Atenas tenían la costumbre de que en las festividades el festival teatral consistiera en tres tragedias rematadas con un drama de sátiros, y esa festividad tenía que durar lo que el día más corto del año. Si tomáis el día más corto del año y lo dividís por cuatro, desde luego encontraréis la duración de una obra teatral. Fijaos que ahora ya son números sagrados, no sólo es que en el teatro siga rigiendo esto como norma. De manera que si la función dura menos, se ha quedado corta; y si dura más, se ha pasado, lo cual revela que el canon está rigiendo, sino también que en el cinematógrafo, que ha heredado muchas cosas de la novela, pero esto lo ha heredado del teatro claramente: una película dura una hora y media; lo mismo que la trigésima parte de eso os da lo que una canción tiene que durar. Una canción tiene que durar tres minutos, no puede durar -si la cosa va bien- más de tres minutos, por la misma razón y la misma sinrazón que os he contado con respecto a lo otro. Esto lo saben hasta los infames cantores que se oyen como populares hoy día. Siempre es sabido que la canción tiene que durar tres minutos. No son capaces de hacer una letra, ni nada (como las de las copleteras por lo menos, que metían antes de la democracia), para durar por lo menos tres minutos-, pues ellos tienen que repetir toda la misma estupidez veinte veces, treinta veces, hasta llegar a los treinta minutos. Hasta tal punto la norma sigue siendo rígida. Aunque yo no sé si deciros mucho más de esto, porque hay más misterio en esto. Por algo que realmente el ritmo de los ensueños, para quien lo pueda percibir, revela esto en lo más profundo, esta alternancia de ondas de noventa minutos aproximadamente. Pero esto, por importante que sea, no lo vamos a tratar.

Para terminar, quiero volver a deciros esto que os he dicho respecto al tiempo y relacionarlo con el actor. He dicho que estos dos tiempos son reales, el tiempo del argumento, de la ficción, y el tiempo que se mide en esos noventa minutos. Son reales. Pero que si la cosa marcha bien, la virtud del hecho teatral es que ni los actores ni el público cuentan el tiempo. Se ha salido. Quiero decir: un no aburrirse, pero de verdad. Generalmente lo que os venden contra el aburrimiento (que es una ley del poder, no habría poder ni estado ni capital sin contar con el aburrimiento, es decir, el tiempo vacío, que es el futuro, el futuro que nos sustituyen por la vida, sin eso no funcionarían), y lo que os venden de ordinario es un aburrimiento recubierto con aburrimiento divertido, con todos los negocios incontables que se han inventado alrededor de esto. Lo que decía Brassens en una canción: “que se aburran pero sin darse cuenta”. Que se aburran pero sin darse cuenta. Esto es la situación real que os comunico, que no hacía falta porque lo sentís conmigo, respecto de la función del aburrimiento. Ahora es cuando os hablaba de que ni el actor ni el público cuentan el tiempo quiere decir que si la cosa ha ido bien, se han salido. Estamos otra vez en la

situación que os he presentado para el ahora, que tiene la virtud que apenas se ha dicho ahora ya no es ahora. Por tanto, la función del actor. Fijaos bien que está aquí la actriz real, Ana María Méndez, el personaje real, Lady Macbeth, los dos reales, y ¿dónde está el actor? ¿Dónde está la actriz? Porque evidentemente ni la actriz, en cuanto persona real puede hacer nada, ni tampoco el personaje puede hacer nada. Quien los tiene que poner en comunicación es otro, es alguien que actúa, el actor. Por tanto, para que os desengañéis de una vez, no puede tener ningún tipo de realidad, ni la de su nombre y su sueldo, que es la inmediata, ni la del personaje cuya careta se pone, y que es igualmente real. Se agota en la acción. La virtud del actor de veras, en cuanto sucede este milagro, es que el que actúa, el que lo hace, no es ni el uno ni el otro, se agota en la acción. Y es de esa manera como durante todo el tiempo nos devuelve a la situación del ahora.

Suelo presentar esto, y con esto acabo, (acabo y así nos queda tiempo para todavía charlar un poco), suelo presentar esto relacionándolo justamente con el curso de los ensueños, con el curso de los ensueños nocturnos, o como sea. Presento a alguien que está durmiendo, tendido por ejemplo, durmiendo, y presento el sueño que ve. Vamos a ver... (*Va a la pizarra, dibuja a un ser que yace sobre un lecho:*) Está aquí el dormido. (*Dibuja luego un globo por encima del sujeto dormido:*) Está aquí el sueño. Y entre las cosas que sueña naturalmente puede soñar con uno que vagamente se parece a él. Sucede con frecuencia que alguien sueñe consigo mismo. Bueno aquí tenéis las realidades. Éste, que está aquí tumbado, está durmiendo, y no puede hacer más que eso. Con dormir ya ha cumplido su función. El durmiente duerme y, además, si tiene un ensueño, como decía, es para eso, para seguir dormido, y que no le sucedan peores cosas, que no le pase nada. El personaje del sueño es tan real, no lo ha sacado de ningún sitio. Lo mismo que vimos de la ficción teatral. Un sueño es real, realista. Ya queríamos que los sueños pudieran liberarnos tan fácilmente de la realidad. Generalmente nos la transforman en otra forma de realidad, como el de la ficción, promovidos por la represión, por la subconsciencia, es decir, lo que nos queda de lo enterrado de nuestra consciencia, por lo que sea, elaboran una realidad algo distinta para engañarnos y hacernos creer que hemos salido de la otra. No es verdad, ninguno de los dos puede hacer nada. De manera que el que sueña, el que sueña tiene que ser un tercero que no es ninguno de los dos, como el actor se agota en el hacerlo, no tiene ninguna realidad. El que sueña, lo que tiene que tener claro es que no es ninguno de los dos. Como una vez le hacía Antonio Machado decir a su Abel Martín, decía: “Dormí, viví, soñé y hasta he creado un hombre que vigila el sueño, algo mejor que lo soñado.” Lo decía más o menos en ese sentido, y aunque un poco a lo poético y metafísico, pues parece acertado, el que sueña es justamente ese otro, ese tercero. Se agota en el soñar, lo mismo que el actor, se agota en el hacer.

(*Aplausos.*)

P: Yo quería volver -si quieres- a un aspecto que mencionaste muy al principio, en cuanto a la dimensión política de cómo surge el teatro en ese coro al que se le

opone una figura o dos o tres. Es una pregunta muy inocente, pero ¿tú tienes una explicación del por qué, o cómo surge el teatro en ese choque entre el coro al que de repente se le opone una figura o dos, o tres, por qué surge eso en realidad? Tú lo has relacionado con el fundamento de la democracia incluso, ¿tienes una explicación de por qué surge esa figura?

A. G. C.: Bueno, lo que surge claramente es que el coro, en los coros de Píndaro, esa cosa fastuosa y cara, no podía ser nada popular, estaban regidos por el capital, por el tirano, por las arcas de la democracia ateniense. Surgiría por contra Tespis en su carreta, según el mito, y el personaje que se enfrenta al coro para decirle las cuatro verdades y pelearse con él. Ese podría tener más origen de pueblo, que no existe. También el personaje acabará por ser un súbdito ateniense.

P: ¿Pero su origen entonces sería el de la rebelión o el de la subversión, de alguna manera?

A. G. C.: Sí, tendría un origen más propiamente popular, sí.

P: ¿Podríamos decir que venimos al teatro, en el ejemplo que diste de Lady Macbeth, no a ver a Lady Macbeth, ni tampoco a la actriz, que es María, sino a ver eso invisible que no está, pero que también es real?

A. G. C.: Hombre, como que alguno de nosotros es esta mezcla mal hecha que, por un lado, es una persona, un yo, y por tanto un súbdito de la democracia o de cualquier régimen, pero que, por otro lado, no está nunca acabado de hacer, me quedan resquicios de cosas, me queda por lo bajo alguno que no existe. Entonces, cuando viene el teatro, viene, por arriba, por lo uno, y por abajo, con suerte, por lo otro. Por arriba viene desde luego a ver el argumento, a ver a la actriz famosa, a oír al divo que en teatro hace ópera y canta, para admirarle y todas esas cosas, para eso va, para eso paga entrada. Ahora, si algo nos queda por lo bajo, de eso de no estar del todo bien hechos y de pueblo, entonces puede que venga al teatro a ver si pasa algo, a ver si pasa algo. Puede estar muy defraudado, tener muchas esperanzas defraudadas de que en el teatro no pase nada nuevo, pero a pesar de todo, si le queda algo de verdad de pueblo que persiste, puede que insista porque sospecha que en esa función ha abierto la posibilidad de ese milagro: que desaparezca el actor y el personaje, y haya algo que lo hace, algo que no es real, nada de lo que está ahí, en ese momento que es como el ahora, la maravilla esta del ahora que se escapa a todos los tiempos reales. Y como sospecha que en el teatro pueden pasar esas cosas, también por eso va. Aunque luego la mayoría es la mayoría; mayoritariamente va y paga por esas otras cosas, para que le entretengan, por la admiración de los actores o de los divos, o de quien sea, para que le hagan pasar un rato contado, por los noventa minutos, eso es mayoritario. La mayoría lo hace así. Eso lo sabe bien la democracia, que confía enteramente en que la mayoría es idiota, y si no, no habría ni democracia ni nada. La mayoría es idiota en el sentido de que tiene que creer que sabe lo que quiere, lo que vota o dónde va, etcétera, y es la condi-

ción para que un régimen democrático se sostenga; si no, no podría ser. La mayoría tiene que ser idiota.

P: ¿Y por qué ese milagro cuando sucede, las pocas veces que sucede? ¿Por una especie de mecanismo de relojería que tiene que ver con el ritmo, en el cual de repente el argumento de verdad cobra, hace herida en lo que se está viendo, oyendo? Como en el enamorado y la muerte, si no fuera por la hechura rítmica y la precisión de los mecanismos de relojería eso podría ser insustancial; sin embargo te hiera por la cuestión rítmica.

A. G. C.: Sí, gracias. Es lo que he dicho de que se practica ahí el juego entre los dos tiempos reales, el uno contra el otro; y uno de ellos es este del que Isabel acaba de recordarnos, que está fundado en el ritmo, en el ritmo exacto. Un teatro descuidado de ritmo, un teatro prosaico, no tiene ni sentido. Pero el teatro antiguo era así, en las partes cantadas de una manera, en las partes de *anapesto* o de la melopeya de otra, y en las otras partes de manera diferente, siempre métricos, con un ritmo preciso. Al poner esto en contraste con el tiempo real, el de la ficción y el de las vidas que están muy descuidadas en cuanto a ritmo, revela efectivamente la pretensión de que las cosas marchen bien como en una marcha militar; por un lado eso, y por otro lado de que no es verdad, de que no marchan bien. Por eso los pasos contados, los gestos contados de un personaje de comedia están imitando no lo que de hecho se da en la vida corriente, pero sí revelando lo que pretende darse.

P: Quizá no lo he interpretado bien, pero he creído entender que usted diferenciaba el teatro, cuando hay argumento, es como la novela transportada a la escenografía, y yo pienso -soy especialista como usted en filología clásica, me gusta mucho la tragedia griega, y soy una gran experta-, pienso que es compatible el coro con el argumento. Y ojalá hoy en día lo entendieran así, porque si usted me pone en la tesitura de escoger el que no haya argumento, para eso ya tenemos a Calixto Bieito, a la Fura dels Baus y a toda esa tropa de astracanas que nos invaden, y que es una vergüenza que el público sea tan idiota, como usted ha dicho, le doy toda la razón, de aguantar esto con la excusa de que es de vanguardia, y es que no entienden nada de nada. Mire, le pongo un ejemplo, una versión de *Parsifal* de uno de estos, no sé si era del Bieito o de la Fura dels Baus, pero creo que era uno de los dos. El Amfortas, al terminar de celebrar la misa viola ante el público a un monaguillo, y luego se lo come. Y esto a la gente que no lo entiende le dicen que porque estamos ya viejos, estamos trasnochados... Y yo quería saber su opinión al respecto. Yo creo que ojalá hubiera más argumento, que hubiera más poesía y hubiera más coro, porque todo es compatible.

A. G. C.: No saque conclusiones. Ha sido un poco largo, pero gracias por recordar que una de las maneras para mantener la idiotez mayoritaria de la población es justamente la creencia en vanguardias y revoluciones que son, en el mejor de los casos, ligeramente superficiales, y que no revolucionan nada en realidad. En cuanto a lo del coro y el argumento y lo del progreso, ya entre los antiguos y después, uno va acompañando al otro. Pero efectivamente, la tragedia de Ésquilo tiene un

argumento y tiene un coro y eso se mantuvo mucho tiempo. Pero no es tanto esa cuestión histórica la que importa, sino que se entienda bien en qué podría consistir esto de que en el teatro se produjera algo de eso. Fijaos que en la novela no hay tampoco los dos tiempos, no tenéis que contar el tiempo de leerla. En la novela no hay más que un tiempo. Yo he presentado el juego entre los dos tiempos como esencial a este juguete que se fundó en el siglo V antes de Cristo, el juego de un tiempo contra el otro, la novela no puede hacer esto. Justamente es posible que los orígenes de este género que ha venido a ser el único género que se vende de verdad, en la antigüedad en gran parte proceden de la degeneración del teatro, el teatro ya convertido entre los antiguos en algo esencialmente argumental, de ahí empezó a nacer, en los primeros siglos de la era cristiana, eso de la novela.

Una de las cosas que quiero recordar, ya que no nos da tiempo a mucho más, es el juego con la clave del *me* y la clave del *nos*, que podría indicarnos mucho en este sentido. Los coros antiguos -los habéis leído todos, por supuesto- los coros antiguos unas veces (es que muchas lenguas, entre ellas la nuestra, tiene esto de que la primera persona puede decirse en clave de *me* o en clave de *nos*, se dice muy mal singular y plural). Pues es muy curioso ver cuándo el coro habla en clave de *me*, y lo hace con gran frecuencia, con más frecuencia incluso, y cuándo pasa a la clave de *nos*, cuándo el coro, todo el coro juntamente dice, “Mi corazón tiembla”, y cuándo el coro dice “Hemos venido a recordarte, rey”. Esto de las dos claves es importante que lo notéis. En lo que nos queda de coro, que son las marchas militares y algo así, lo encontráis. Hay marchas militares en clave de “Yo soy valiente y leal legionario”, cantado por los legionarios, mientras que otras bandas distintas, por ejemplo los requetés, cantaban, “Por dios, por la patria y el rey, pelearon nuestros padres; por dios por la patria y el rey pelearemos nosotros también”, en clave de *nos*. De manera que se da justamente lo otro, y ver cómo lo uno puede conducir a lo otro, y lo que eso puede decirnos respecto a la relación entre la persona y las multitudes contadas; y, por el contrario, lo que queda fuera de eso, que es el pueblo que no existe, o yo que no soy nadie, pues sería muy interesante. Me parece que os tengo que dejar con esto, ¿no? ■

Aquesta lliçió magistral d'Agustín García Calvo i la corresponent trobada amb el públic van tenir lloc al Teatre Lliure el 20 de maig de 2010, a les sis de la tarda, a la Sala Fabià Puigserver, dins del cicle Radicals 2010.