

LA ROTURA DE LA MÁSCARA¹

AGUSTÍN GARCÍA CALVO

Lo primero es tratar de romper con algunas de las confusiones reinantes con las cuales supongo que cargáis respecto a qué es eso del teatro, y que, generalmente, tratan de hacérselo pasar como una especie de literatura, una literatura dramática, por tanto algo sometido a la escritura; pero este invento, este artilugio del teatro, no está de por sí sometido a la escritura. Para contraponer el teatro de letras, el teatro literario, con lo que de verdad es, tendría que decir que *el teatro es danza*: es danza: ha sido siempre danza. Ha nacido así, en sitios más lejanos también; todos habéis oído de cómo se dieron florecimientos y complicaciones de esta danza teatral originaria en la China, en la India, en Bali, y luego en especial entre nuestros antiguos, en este rincón del mundo que estaba destinado a dominar el mundo entero, pasando por las fases de Grecia y Roma. En todos los lugares ha surgido como danza, y si el teatro quiere ser algo que no sea mera literatura, tiene que recordar constantemente² esta condición suya de ‘danza’: lo cual implica que debe

1. Charla conferencia en diálogo con los asistentes.

2. Se respeta la peculiar ortografía del autor que es fiel a la fonética del habla.

ser algo que se mueva con un *ritmo* (como la danza, más o menos semejante), de tal forma que todo lo demás: argumento, —entre los antiguos se llamó *mythos* (el mito que es el argumento)— o caracteres, situaciones, y todo lo demás, se produzca como llevado por estas ondas u olas de un ritmo.

Me parece que lo esencial, tocante a teatro, es el *juego entre dos tiempos*: el ‘*tiempo de la representación*’ y —en caso de que haya un *mythos*, que haya argumento, que es lo corriente— el ‘*tiempo de lo representado*’.

‘El tiempo de la representación’ es el tiempo que está pasando *ahora* mismo, cuando la representación se está llevando a cabo; es por tanto un tiempo en el que —de alguna manera— viven los actores, y también el público, en cuanto no precisamente personas, sino en cuanto algo común. Es un tiempo que, después de que ha terminado la función, después de la representación, se puede también medir, y se encuentra uno que mide, casi siempre, hora y media: bueno, esto es una exageración, pero es una exageración que tiene su sentido.

Entre los antiguos, ya sabéis que la función teatral, en las fiestas de Dioniso —en las Leneas u otras—, duraba lo que el día más corto del año: es decir, unas ocho horas; y era una tetralogía: eran tres tragedias y un drama satírico de remate. De manera que, si echáis la cuenta, veréis que lo que corresponde a cada una de las piezas viene a ser lo que os digo. Y esto de que la duración tenga que ser una hora y media, más o menos, ha seguido perviviendo. Y se ha contagiado el módulo al cine —como sabéis—, donde una película normal dura noventa minutos, dura hora y media; y cualquier cosa que baje o que suba, pues se nota, precisamente, como un ligero defecto o un ligero exceso. Es decir, que la medición está bien calculada. No voy a entrar, porque no nos toca hoy esto, en el misterio de este por qué, porque uno sabe que realmente una función teatral podía durar cualquier cosa: no tenía por qué durar precisamente hora y media; y explicar esto no es —no ‘esplícarlo’, sino ‘ahondar en ello’— no es tan fácil: tiene que ver también con el ritmo mismo de los sueños, que —como a todo el mundo le suena— están íntimamente ligados con esto del teatro, con esto de la función teatral y sus relaciones y contraposiciones con la realidad despierta.

Éste es en suma el tiempo de la representación: contra este tiempo juega, cuando se está representado algo —un argumento—, juega ‘el tiempo de lo representado’; el cual, en cambio, puede ser muchas cosas diferentes; puede ser un día, según la unidad clásica, coincidiendo más o menos con el tiempo de la representación; puede separarse mucho de él, puede... puede ser días: por ejemplo, se supone que *Los persas* de Ésquilo, con la derrota de Jerjes y la reacción de Jerjes y todo eso, dura unos cuantos días —un ejemplo típico—. O el desarrollo de la aventura de Orestes, con el asesinato de Agamenón, la huida con las Furias y demás, dura también por lo menos unos cuantos días, un tiempo indefinido. O puede durar años: por ejemplo, en *Macbeth*, de Shakespeare, encontramos que todos los años de la tiranía de Macbeth, acompañado de *lady Macbeth*, están comprimidos en la representación. (Las de Shakespeare suelen ser largas, suelen ser de doble o triple: de tres horas o cuatro y media), pero están comprimidos los muchos años, de la tiranía de Macbeth, en esas cuatro horas. Y ya podéis seguir imaginando otras, otros

módulos de relación, muy diferentes, entre el tiempo de la representación y el tiempo de lo representado.

Lo que me importa es que paréis mientes en esto: que *el juego del teatro consiste justamente en este juego y contraposición entre los dos tiempos*: el tiempo que está pasando ahora mismo, mientras dura la función, y que no hay quien lo atrape, aunque después se le pueda medir, y el tiempo de lo representado: relación, contraposición que da lugar a una pregunta enseguida, de cuál es el real, o cuál es el más real. Cuando alguien está viendo una función y le preguntan “¿Cuál es el tiempo real, esta hora y media que dura, o los días o los meses que está durando la duración lo representado en escena?”, se encontrará con un apuro: la tentación será decir que *el real es el ficticio*, precisamente, y que éste de la representación está *como olvidado o subsumido*.

Esto era un preliminar para entrar en lo que se refiere a los *resortes trágicos y a la máscara*. Era preciso, porque domina la equivocación respecto a qué es teatro, y el olvido de este juego de los dos tiempos contrapuestos. Me paro un momento, por si alguien todavía no ha cogido lo bastante bien esto, o quiere que se prolongue, antes de que sigamos.

(Alguien pregunta acerca del “sitio” o “lugar” del teatro y responde el conferenciante)

Voy a intentar explicar lo del lugar: Yo creo que hay tres cosas, en eso que estás llamando ‘lugar’: tres cosas: una de las cosas es el escenario, las dimensiones de una escena: esta larga escena que podéis ver todavía en el teatro de Mérida, otras formas de teatro circular o circense, todo esto es el lugar de la representación. Después está, alrededor de esto, toda la realidad geográfica. La gente que acude, los actores... Éste es el espacio de la vida que se llama ‘real’, de la vida corriente, donde viven unos ciudadanos que tienen que trasladarse al teatro, viven gente en los pueblos que tiene que bajar a Madrid o a Mérida, para hacer la representación...

(Alguien pregunta: ¿Es eso el rito? Y responde AGC)

No, no: ‘el rito’ es el rito: todo esto es si queréis— preliminar, contribuye a que después la cosa marche bien o marche mal, pero por supuesto, no es el rito. Esto es exterior, se refiere a la realidad geográfica, social, familiar, de las personas que van a acudir; también a los propios titiriteros que se trasladan de una ciudad en otra, con todos sus archiveros, para la representación; todo esto son cosas que evidentemente están ligadas con, pero no se refieren, no pueden entrar en el juego que he dicho, de combate entre la representación y lo representado.

Se trata de otro ‘lugar’, que es el que antes he presentado con respecto al tiempo, si siendo el ficticio, es precisamente el real, es el lugar de la corte de Dinamarca en la cual estaba vagando Hamlet, o bien el de la Tebas donde están peleando los siete contra Tebas; esos son lugares, y son los lugares ficticios, que en cierto modo, por ser ficticios, (como he dicho del tiempo), pretenden ser reales. Son tres cosas

diferentes: cuando se va al teatro, la gente va como persona: si el teatro —el rito, danza del teatro— marchara bien, a ese público le tenía que pasar, *d u r a n t e* la representación, algo maravilloso, que lo cambiara de conjunto de personas en otra cosa; y es esto a lo que tienen que contribuir los actores y las artes mismas de la representación

Entremos ahora a los resortes *trágicos*: hay que precisar la cosa, porque el término se ha hecho corriente: es un término retórico, literario, pero que ha tenido éxito, y hoy se habla de ‘tragedia’ cuando se quiere decir pues ‘un desastre’, cualquier cosa más o menos terrible o desagradable, y por supuesto que eso no es el sentido propio de lo trágico. De entre los resortes trágicos, que son otros muchos, me voy a centrar aquí en uno sólo, en torno al cual seguirá girando esta exposición. Este resorte es el del conflicto: *conflicto: choque*. Como lo iremos viendo, se trata de un conflicto entre dos tipos de ley: conflicto entre dos tipos de ley: una ley contradictoria con otra ley: no voy a definir ‘ley’, supongo que se irá entendiendo lo que con esto quiero decir, a medida que avancemos.

Un conflicto entre dos tipos de ley, que fuerzan a la decisión: o lo uno, o lo otro. Y estos dos tipos de ley recaen sobre *u n a* persona, *u n* personaje: en un mismo personaje, las dos leyes, y la necesidad de elegir; que es una necesidad que, cuando se produce de verdad tragedia, es una necesidad imposible de cumplir: irreconciliable con la propia realidad (ficticia) del personaje. Eso es lo que acabará por hacer, de alguna manera, *romper la máscara*, que —como sabéis— no quiere decir otra cosa que ‘la persona’; puesto que nuestro término ‘persona’ (eso supongo que lo sabéis todos) es un préstamo que los latinos tomaron, a través de los etruscos, del griego *prósopon*, que precisamente quiere decir ‘máscara’; de forma que, de una manera muy elocuente, esto de ‘la persona’, tan generalizado por todas partes entre nosotros, procede del teatro: procede de la máscara.

El conflicto, imposible, pero necesario, tiene que acabar por romper la máscara, es decir, *romper la persona*; y esto que os digo en general, puede darse de muchas maneras particulares; pero desde luego me parece que es el punto clave, para que se pueda decir que hay propiamente ‘tragedia’.

Por supuesto, el conflicto entre dos leyes, y la necesidad de elegir, a la fuerza, se puede resolver también al revés: se puede resolver por la risa: conviene notar esta posibilidad contraria, que no es de la que hoy nos ocupamos. Se puede resolver por la risa: por ejemplo: en *Los carboneros* —los *Akharnais*— de Aristófanes, hay una escena en que Buembecino, harto de la guerra, ha decidido montar por su cuenta un mercado libre, donde puedan acudir los varios mercaderes de pueblos griegos a vender sus cosas; y acude un pobre megarenses, muerto de hambre, acompañado de dos hijitas suyas, no menos muertas de hambre, y entonces él plantea el problema sobre escena, y ha decidido disfrazarlas de cerditos a las niñas y venderlas como cerditos en la feria que el otro ha abierto; y les pregunta a las niñas “A ver qué queréis mejor: ¿que os venda como cerditos o seguir pasando una hambre mala?”, y las niñas responden “Que nos venda, que nos venda.” De esa manera, en ese punto de

Los *acarnienses*, pues el conflicto se resuelve en risa: la piedad del amor paternal y familiar, y el hambre de la guerra y la posguerra, las dos cosas que entran ahí en conflicto resuelven su contradicción cómicamente, en risa. O, sin ir más lejos, la situación que se da en esos versos populares que muchos conoceréis:

*Si tu casa ves arder,
y en tu culo un avispero,
y a tu mujer con un fraile,
¿a cuál acudes primero?*

En este caso es triple, pero que coloca a la persona ante “tu casa”, “tu culo”, “tu mujer”: se refieren al mismo, se supone—, y coloca a este ‘el mismo’ bajo la coacción de elegir: una coacción acompañada además con el tiempo (está muy bien la urgencia del tiempo). Se da el conflicto también entre leyes, la necesidad de elegir: eso se puede resolver con el otro arte teatral: se puede resolver cómicamente, con comedia.

Pero aquí nos interesa la situación en que el conflicto entre las dos leyes produce un desgarramiento, intolerable, de la persona, del personaje, y por tanto de la máscara. Eso es lo que os invito a considerar como ‘trágico’: lo que implica el desgarramiento: desgarramiento de la persona.

Voy a recordaros algunos ejemplos de tragedias antiguas que todos conocéis, para que esto se haga más inteligible:

Os recuerdo primeramente a Agamenón en Áulide, es decir, obligado a sacrificar a Ifigenia —o a *Iphianassa*—, porque esa es la única manera de que los dioses concedan vientos favorables para ir contra Troya. De manera que ahí tiene que sacrificar a su hija, a Ifigenia, y sacrificarla por su [mano.] El cumplimiento de lo cual se convierte —en Lucrecio, por ejemplo, en su diatriba contra la religión— se convierte en un argumento serio: a eso llevaba la religión, para eso estaba la religión —clama Lucrecio, acordándose de Agamenón sacrificando... sacrificando a Ifigenia—. Pero esto es una reacción posterior. Ahora estamos en el momento de la tragedia. Agamenón está obligado, por un lado, a ser el rey —u *anax andrón*—, el jefe de las mesnadas, de los ejércitos, y cumplir con ellos; y cumplir con la misión, militar y política, que le lleva contra el oriente. Esta ley pesa sobre él. Por otra parte tiene que ser un padre, y además un padre de una hija: un padre de una tierna hija, con todos los tiernos vínculos familiares: y esos también los tiene. Ahí tenéis: un caso de incidencia de dos leyes sobre una misma persona, y ahí tenéis el desgarramiento: se resuelva como se resuelva el conflicto, siempre será desastroso: llevará a la muerte o llevará a la locura o a otras formas de desgarramiento, pero nunca será conciliable con la realidad: cuando las tragedias acaban en una reconciliación (todo el mundo lo sabe), se pierden: por ejemplo, la trilogía que nos queda, *La Orestíada*, acaban *Las Euménides* con conciliación: esto es, desde luego, contra lo que estoy presentándoos como esencial en la tragedia.

Os presento otro caso de conflicto: ahí tenéis a Antígona, después de la muerte de Polinices en el sitio de Tebas, y ahí tenéis a Antígona combatida entre dos leyes: hay una ley, que es la ley escrita, la ley constitutiva del Estado de Tebas: ésta es la ley nueva, más reciente, sin embargo es la ley que incorpora Creonte, el tío —el tío de Antígona, y el rey—; y frente a esta ley, que efectivamente implica no enterrar al enemigo, al que ha atacado al Estado, a la Polis, está lo que Antígona misma reconoce como una ley no escrita, un *nómos ágraphos*, que evidentemente es más vieja: es la ley de enterrar a los difuntos de la propia sangre, que es mucho más vieja, es anterior a la escritura, pero que en la tragedia es precisamente Antígona, la joven, la que la recoge. Y de ahí la situación ‘desgarramiento de Antígona’, termine como termine (según la tragedia), y también la indecisión de su hermana Ismena —al lado de Antígona—, la indecisión entre lo uno y lo otro, son a mi propósito reveladoras: ahí se demuestra también, otra vez, el conflicto entre dos tipos de ley, una vieja y otra nueva, y el desgarramiento que eso tiene que traer.

Otro ejemplo: ahí tenéis a Orestes después de terminada la operación de la muerte de Clitemnestra y Egisto: —ya recordáis— en el *Agamenón*, se ha terminado con el asesinato de Agamenón por obra de Clitemnestra, de su mujer, y de Egisto, su amante; Orestes viene a continuación, y tiene que verse entre estas dos leyes: por un lado, Orestes tiene que ser el vengador del padre: esto es elemental: es un tipo de ley. Tiene que vengar a su padre, asesinado por el usurpador: por el usurpador y la propia madre: tiene que matar a su madre. Y entonces, al matar a su madre Orestes, del mismo golpe con que lo hace, se está cargando las dos leyes: está vengando: está vengando al padre, pero inmediatamente aparecen las Furias, que le van a perseguir, y que son las Furias enviadas por la madre —por la madre asesinada por su hijo—. La obligación... la obligación de vengar al padre se ha cumplido a costa del surgimiento de las Furias de la madre desde el otro mundo, que van a perseguirlo: ahí tenéis por tanto —supongo—, en Orestes, otro buen ejemplo de las dos leyes en conflicto una con otra, que recaen sobre una misma persona y su desgarramiento.

Podemos lanzarnos a otro a otro nivel: ahí tenéis el caso de Prometeo: parece que nos estamos saliendo ya de los personajes humanos, pero la ley de lo trágico que os estoy diciendo sigue rigiendo igual: Prometeo es efectivamente un Titán, es decir, es un hijo de la Tierra. Y ahí, entonces, en el trance de oposición entre Prometeo frente al nuevo rey, o tirano, de dioses y hombres, Zeus, se da una clara contraposición entre dos leyes: la ley vieja es la ley de los hijos de la Tierra, que, curiosamente, trae consigo la compasión de los *thnetoi, brotoi*: de los mortales: de ‘los condenados a muerte’—: ésta es la que por un lado está viva en Prometeo y le va a obligar a enfrentarse con la nueva ley, la ley del Olimpo, la ley de Zeus, el nuevo Estado de Zeus, la ley de mortales y de inmortales por igual. Ése es el conflicto que va a desgarrar a este gigantón que aparece en la escena del *Prometeo encadenado* y que termina justamente con la fulminación y rotura del enorme artificio de este gigantón que es Prometeo.

Otro ejemplo todavía es el que tenéis, bien patente, en *Las bacantes* de Eurípides. Ésquilo había también escrito una *Lycurgeia*, a propósito de otro per-

sonaje —Licurgo— de un destino similar. Pero tenemos *Las bacantes*, una de las tragedias que sigue funcionando mejor entre nosotros, en la cual os encontráis con el rey, con Penteo, y es, desde luego, el rey, es decir, el representante del orden social vigente en Tebas: él es el rey del orden social de la ciudad. Por otro lado, en la ciudad ha entrado el nuevo dios —Dioniso—, ha entrado Baco-Dioniso, que se está ganando las almas de ciudadanos y especialmente de las mujeres: entre ellas, la madre de Penteo: Agave. Y supongo que todos recordáis la tragedia: Penteo tiene que oponerse al nuevo dios, y al oponerse al nuevo dios, tiene que oponerse a las mujeres de su reino y a su madre, que es ya una adicta: una fiel de la nueva religión. Ése es el conflicto entre leyes, y en el caso de Penteo se da. Podría decir, sin jugar mucho con las palabras, que una de las leyes es la del *status* —la del Estado—, y la otra es la ley del *ékstasis*, es decir, del salirse justamente de sí mismo, que es la que representaba la embriaguez dionisiaca que atraía a estos hombres y mujeres: ésas son las dos que se juntan sobre él. Ya sabéis que en la tragedia de Eurípides acaba desgarrado, confundido con un gamo —desgarrado—, a manos de su propia madre: por tanto, el cumplimiento es justamente lo que se podía esperar de todo esto.

Entre paréntesis, os recordaré que también podemos saltar a la realidad de los fabricantes de tragedias, por ejemplo, a la realidad de Eurípides, y notar que por supuesto un fabricante de tragedias, como cualquier persona, está condenado también a encontrarse sometido a leyes contradictorias, y a sufrir un desgarramiento: en el caso de Eurípides la cosa es muy clara: en algunos de los pasajes alaba y añora la felicidad (se supone) de aquellos que creen, de los que todavía siguen creyendo en los dioses (de cuya compañía hace mucho tiempo que Eurípides, educado entre sofistas y todo eso, tiene que haber salido), de manera que, por un lado, no puede menos de sentir esa añoranza, esa alabanza, de la santa felicidad de los que creen en los dioses; pero, por otra parte, ya ha sabido que es mentira: ya ha sabido que toda esa piedad estaba fundada sobre una mentira: él se ha lanzado a la búsqueda del misterio por medio de la razón (que es una cosa a la que algunos nos dedicamos de vez en cuando, que desde luego tiene bastante de elemento trágico de por sí). A la busca del misterio por medio de la razón, a través de la razón.

Bueno, me he referido al teatro antiguo, pero por supuesto, en la medida que sigue viviendo el teatro, como danza, como juego entre 'tiempo de la representación' y 'tiempo de lo representado', eso puede referirse a otras muchas situaciones: la propia situación de Hamlet, que todos recordáis muy bien, es una situación típica de conflicto, de conflicto entre leyes, que le obliga a tomar decisiones, que desarrolla en él una gran resistencia a tomarlas, y que por ello mismo las vuelve más dolorosas: como si no pudieran por menos de producirse: más enconadas.

En La Celestina, Celestina por un lado tiene que servir al dinero: para eso está: ella está para la venta: la venta del amor de las mujeres; pero por otro lado sirve al amor: no se puede olvidar cómo está revolviendo con sus manos a Pármeno y a Areusa, cuando lo lleva a que se acueste con Areusa aquella noche: desinteresadamente, al principio: está sirviendo al amor. Y servir al dinero y servir al amor no puede ser:

Celestina tiene que acabar mal. Es decir, sólo quien ha convertido el amor en dinero puede salvarse del desgarramiento: entonces ya no hay problema: si ha convertido al amor en dinero, por prostitución, por matrimonio o como sea, ya no hay problema: se pueden vivir muchos años y sin desgarramiento. Pero si se sirve intencionalmente a las dos cosas, se acaba mal, como Celestina, que peca también justamente por esto. Notad que cuando Celestina sirve al amor y sirve al dinero, ella misma debe darse de alguna manera cuenta de la contradicción: hay una escena en que invoca al diablo; lo invoca, y está invocando con ello, justamente, al demonio de la contradicción: al espíritu de la contradicción; que es algo a lo que nos estamos aquí refiriendo constantemente.

Bueno: las dos leyes que entran en conflicto, al chocar en una misma persona, descubren la vanidad, el sinsentido de la ley en general. Supongo que esto os parecerá un poco demasiado atrevido, decir 'la ley' por lo alto, pero no tengo más remedio que insistir en ello: es así: cuando se presentan con toda su fuerza, sobre escena, dos leyes, que se contradicen la una con la otra, el resultado no puede ser otro sino una aparición, por lo menos un asomo, de descubrimiento de la vanidad, del sinsentido, de la ley en sí misma: sea cualquiera.

Éste es un resultado que se da a la vez que la coincidencia de ambas, la coincidencia del conflicto sobre una misma persona—, arrastra consigo el desgarramiento de esa persona. ¿Cómo es así? Pues, simplemente porque la persona estaba constituida por la ley: vosotros todos: vosotros y yo mismo, a ratos, padecemos de muchas ilusiones respecto a 'persona': es decir, respecto a esto de la 'máscara' real, que se da, no ya en el teatro, sino en las personas de la vida corriente: tenemos muchas ilusiones respecto a la intimidad personal de uno, respecto a la libertad personal: una ilusión vana, un engaño sangriento sobre el que está fundado el más mortífero de los regímenes, que es el de la democracia: muerte del pueblo: un engaño respecto a la libertad personal, y tantas otras cosas: "Cada uno es libre de hacer lo que quiere": una mentira: no es así. La persona está constituida como dice el documento de identidad que te pide la policía: está constituida por la ley. Es un hecho social, es una aparición —la persona misma, esa máscara— es una aparición de la ley.

Por eso es tan importante que 'la persona' pueda tener 'culpa', que se le pueda echar 'culpa': esta palabra es, a nuestro propósito, muy interesante: es una palabra griega, *aitía*, que significa indiferentemente 'culpa', 'causa', y más cosas, y es para nuestro propósito de constitución de la persona y su desgarramiento, muy importante. Como decía parece que mi santo, "*Felix culpa*", cuando él creía (era un creyente de la persona, la personalidad, San Agustín) cuando él decía esto se daba bien cuenta de cómo la culpa es constituyente: si una persona no tiene la culpa, entonces es muy dudoso que sea una persona: para ser una persona como Dios manda, hay que ser capaz de tener la culpa; si no se tiene la culpa, no. La culpa constituye. Y es muy importante que esta culpa, que parece algo social, se traslade tan fácilmente a ser 'causa': 'causa física'. No tenemos tiempo para detenernos en este traslado y descubrir cómo la ideación en la ciencia de una causa

costituyente, acaba también por disolverse bajo el razonamiento libre que se le puede dedicar, pero por lo pronto reina: reina la idea de causa en física, porque tiene que seguir reinando la culpa, la noción de culpa en la sociedad. La una está hecha para sostener la otra.

Ésta es la condición de 'la persona': que está hecha por la ley. Lejos de ilusiones de que el individuo personal se pueda contraponer a las instituciones, al Estado, al Capital, habría que desnudarse de todas esas ilusiones y reconocer que la persona está hecha por, y constituida por, la ley. Por eso, cuando sucede, cuando al chocar una ley con otra, en el momento trágico, se descubre la vanidad de la ley —culpa, causa— que lo regía todo, eso es trágico para la persona, en la cual se produce ese conflicto: queda desconstituída, teniendo que atender o a una ley o a otra, tratando de atender a una o a otra, pero en cualquiera de los dos casos, haciendo igual de mal: obligado a elegir donde no puede elegir, el descubrimiento de la falsedad de la ley lo deja desnudo.

Vamos a fijarnos en qué es lo que queda desnudo. Queda uno desnudo de su persona, precisamente, es decir, de la máscara: es la máscara la que se ha roto en el conflicto de las leyes. Queda desnudo de su persona: desnudo de su persona, que es, en escena, la máscara del personaje, que es, en la vida real, la máscara de este teatro, mal hecho y torpe, que es la vida real que nos traemos: en el que efectivamente se diferencia del otro en lo mal hecho que está: en que está hecho sin ritmo (juego con el tiempo), y sin todos los recursos que el arte teatral imprime en la producción de obra de teatro. Pero se puede decir en algún sentido 'teatro', sólo que mal hecho: arrítmico, mal teatralizado, pero un teatro. Rotura también de esta máscara en este teatro mal hecho de la realidad. Y, entonces, uno se pregunta qué es lo que queda, cuando la máscara se rompe, y para eso es para lo que el teatro nos da una ayuda, como ninguna otra cosa: cuando el personaje se rompe, en escena, lo que queda es el actor: se desnuda el actor.

Pero fijaos bien que *el actor no es nadie*: no es ninguna persona real. Esto es muy importante, porque sobre esto sí que hay grandes equivocaciones, contra las cuales querría meterme. Si una defensa por parte del personaje, una defensa de su máscara (en el teatro lo mismo que en la vida real), progresa hacia el descubrimiento, de que esa persona era mentira, de que no era nada de lo que de lo que creía ser. Ese progreso se da —como sabéis— de una manera especialmente clara en el *Edipo Rey*: cuando el descubrimiento se va haciendo ya claro para el público mismo, antes que para Edipo, en cuanto Yocasta ya ha descubierto, tiene que decirle, como en el verso de Sófocles: “¡Ay, infeliz!: ¡que nunca sepas tú quién eres!”: “¡Que nunca sepas tú quién eres!”. Éste es el seguimiento, ante este progreso hacia el descubrimiento de la falsedad de la persona. Hay una resistencia, pero la tragedia es la rotura, que no puede menos de descubrirle. Lo que se descubre, puesto que la persona era lo real. Se descubre, lo que queda desnudo, es, evidentemente, lo desconocido: algo no propiamente real. Antes lo he citado con el nombre de 'el actor': el actor desnudo. Pero he dicho: con tal de que el actor sea un buen actor, y *un buen actor es un actor que no es nadie*. Todos los que tengáis contacto

con el teatro debéis de recordar bien esto: en esto es en lo que el teatro de verdad se distingue esencialmente del cinematógrafo, y por tanto de la novela. No hay cosa más contrateatral, más horrible para el teatro, que el que resulte que, cuando se está produciendo lo que sea (p.e en la aventura cinematográfica), resulte que por debajo siga estando Humphrey Bogart, o María Callas: cuando suceden estos horrores, que suceden normalmente en cine, y en mucho mal teatro, entonces no hay nada del juego que estoy diciendo: la condición de un actor teatral es que no es nadie: si el actor sigue subsistiendo —como Humphrey Bogart o María Callas—, pues entonces, ése, no es actor, es simplemente otra persona. Esto os debía dar a entender bien por qué en las recomendaciones de hacer teatro de Brecht, se insistía sobre todo en la no identificación con el personaje: él sentía, aunque nunca lo dijera tan claramente, que el actor no es nadie, y que un actor que se identifica con el personaje es lo mismo que ese actor que se identifica con su nombre puesto en el cartel de fuera, o al que le hacen entrevistas en la televisión. Eso ya no vale como actor: eso no es un actor teatral: no puede haber 'persona': no puede haber otra 'máscara'. El actor es el que actúa, y el que actúa no es nadie: éste es el misterio, el descubrimiento de la desnudez. El que... el que actúa no es... no es nadie, y es justamente ese nadie —ese nadie real, pero que está actuando— lo que se descubre justamente con la rotura de la máscara.

El conflicto, que ahora he referido poniéndolo sobre escena, entre los personajes y el actor, al mismo tiempo tiene que trasladarse enfrente: al público —de alguna manera—. El conflicto, realmente irresoluble, el conflicto de las dos leyes que se contraponen la una a la otra, la rotura de la máscara, la rotura de la persona, el descubrimiento de lo desconocido, tiene que trasladarse al público, si la función teatral marcha bien. Porque el público, a su vez, eran —como antes decíamos— personas, con su documento de identidad, con sus ingresos, su seguridad social, todas esas cosas que hacen una persona; y que se ha comprado una entrada para ir al teatro ¿no? Son personas: pero si la cosa marcha bien, dentro, pasa con el público lo mismo que con el actor: en el descubrimiento dejan de ser 'persona': por un momento la situación personal se ha desvanecido, se ha dejado de lado, y queda lo que —en ese conjunto de personas— había verdaderamente de común: *xunón*, *koinón*, son los nombres —'común', 'público'— que se usan entre los antiguos. Se descubre lo que había de esa cosa que no existe, pero que la hay, que es pueblo; y a ese descubrimiento puede llegar el teatro: descubrimiento de la vanidad de la ley del poder (esto una persona, no: una persona está hecha por el poder: está al servicio); pero eso que nos queda de pueblo, eso que nos queda de común, que puede despertar ante la tragedia, eso sí que puede descubrir la falsedad de la ley del poder: aunque sea por un momento. Esto tiene relación, sin duda, con esa cosa, que ha tenido tan mal éxito, de la *kátharsis* de Aristóteles— de la 'purificación': es, efectivamente, sobre todo, una liberación, aunque sea por un solo momento: de la persona: liberación de la propia persona. Ése es el sentido contrario con que os presento aquí la tan recurrida como falsificada *kátharsis*.

Y termino recordándoos cómo esto se liga con la cuestión de la lucha entre los dos tiempos, con que empecé entreteniéndooos esta tarde: el conflicto es entre, por un

lado, lo que de verdad hay y actúa, que es ‘actor que no es nadie’, ‘público que no es personas’; y frente a ello, ‘personas’ —las reales: es decir, las ficticias, de lo... de lo representado—. Ése es el conflicto, el verdadero conflicto: el conflicto entre ‘actor’, que no es nadie, ‘público’, que es algo común, no personas, frente a ‘personas’, reales, ficticias, en lo representado (o ‘personas’ en el teatro arrítmico, mal hecho, de la realidad —las ficticias, no las reales—). Es el conflicto. Y ése coincide con *el conflicto entre los tiempos*: evidentemente, el tiempo que está pasando ahora, por ejemplo, el tiempo que está pasando este rato que os estoy hablando ahora mismo, que no hay quien lo coja, éste es el tiempo de verdad, el que no existe: éste que está pasando ahora mismo es el de verdad; y éste es el tiempo de la representación. No importa que después nos encontremos que termina y que se puede medir en hora y media: eso no toca al hecho de que ahora mismo, mientras os estoy hablando y me estáis oyendo, es imposible coger este tiempo que está pasando: es imposible. Éste es el tiempo que juega contra el tiempo representado; y el tiempo de lo representado, el tiempo de un argumento trágico cualquiera, no es más que una especie de imitación, perfeccionada, del tiempo de la vida real: El tiempo de lo representado, es el tiempo real, y por tanto el tiempo falso: falso como las leyes. Es el tiempo real y falso; y es contra éste, contra el que se contraponen el tiempo que de verdad está pasando, el tiempo de la representación, bien hecha, rítmica, de la obra teatral que está actuando el actor, que se desnuda de la persona, para descubrirse como no siendo nadie, y arrastrando consigo al público a un *desnudamiento de las personas*, para volver a ser ‘pueblo’, pueblo que no existe pero que lo hay, descubrimiento de lo desconocido.

Ésa es la manera en que deseaba que aprendiéramos a entender cómo es esto de la función del teatro, y con esto por tanto me contento por ahora.
(Y continuó el coloquio con el público y los actores). ■

**Conferència celebrada a Sevilla el 22 de març de 2004 en ocasió dels
Encuentros sobre Teatro Clásico.**