



EL ACTOR

DE LA ANTIGÜEDAD A HOY

Como he visto que en este curso sobre las funciones del actor no hay previsto nada más antiguo que los antiguos, que la Antigüedad, me veo un poco invitado a cargar también con la misión de situar un poco en nuestro mundo este invento: el teatro, en general, aunque me centre sobre los antiguos.

Para intentar entender este invento del teatro, del personaje teatral y del actor teatral, tal vez convenga dividir esta palabra *teatro* en dos, distinguir que se puede entender teatro en un sentido amplio y, en otro más restringido, el iniciado entre los antiguos griegos desde el siglo V antes de Cristo.

En el sentido amplio podemos decir que siempre que hay una danza regulada más o menos ritual y ligada a determinadas fechas o divinidades y que al mismo tiempo hay máscaras, maneras de disfrazarse de los participantes en la danza, desde ese momento hay teatro, y esto lo encontramos en todas las partes del mundo sin tener que acudir a líneas de herencias determinadas. Todo el mundo sabe que se encuentran danzas de este tipo ritual en que un grupo de gente se dedica a marcar el ritmo con evoluciones más o menos predeterminadas, con acompañamiento de más o menos instrumentos y con la aparición ocasional por lo menos de gritos, después también de palabras articuladas, de canto, si llega el caso, y todo el mundo sabe que también junto con esto suele darse lo del disfraz, lo de la máscara, sea que tome la forma en que los participantes se pinten la cara de maneras más o menos extravagantes, o más o menos simbólicas, o sea que se monten sobre ella algún artificio que llamamos propiamente máscara o careta. Esto es lo que os presento como teatro en general y que vale para cualquier parte del mundo y que procede de más allá de donde llega nuestra memoria histórica.

El teatro en sentido restringido es este invento que situó desde la primera parte del s.V antes de Cristo en varias de las regiones de la antigua Grecia, pero que hubo de cobrar preponderancia especial en algunas de las ciudades más florecientes por entonces, o poco después, como Atenas o Siracusa. Éste, como sabéis, es un artilugio bastante complicado, bastante monumental. Desde luego, de lo que no cabe duda es de que el teatro en este segundo sentido, que es el que después, a través del imperio, de la edad

oscura, de las edades medias y de los renacimientos se nos ha transmitido preferentemente como teatro, procede del otro.

Los antiguos mismos eran conscientes de esta procedencia aunque nuestros documentos para los griegos concretamente sean escasos. Los principales son las comedias conservadas de Aristófanes y las tragedias que nos han llegado de Esquilo, Sófocles y Eurípides y pocas noticias más. También algunos documentos en piedra. Pero tal vez se puede usar, aunque sea algo paradójico, lo que los romanos a su vez unos siglos más tarde hubieron de decir de los orígenes de su propio teatro, el teatro romano. Porque asistimos una y otra vez a este hecho de que los romanos tienden a reproducir como por una especie de traducción las cosas que los griegos mismos habían dicho. De manera que podemos suponer que si conserváramos más teoría de los antiguos griegos, de la que aparte de Aristóteles no tenemos mucho comparable en antigüedad, nos encontraríamos con observaciones, con teorificaciones semejantes a las que tenemos para los romanos.

Se supone siempre que de un rito ligado a veces con divinidades ciertas y especialmente con el dios Dioniso en Grecia y con determinadas actividades del año, unas veces cosecha, otras veces, por el contrario, como serían los grandes festivales en Atenas, para celebrar la muerte de un año y el nacimiento de otro en el corazón del invierno, se daban danzas y estas danzas se supone que a cargo, primero, de titiriteros de compañías más o menos ambulantes. Conocemos para los siglos siguientes la mención de los *deiquelistay* como un tipo de estos titiriteros que vinieron a regularse, a encontrar patrocinio por parte de las ciudades más florecientes y a desarrollarse en forma de teatro.

Hay que decir que en Grecia, antes de esto, el precedente más inmediato es el de la danza de los coros. El canto grande relacionado con ella del que nos han quedado partes de la letra especialmente bajo el nombre de Píndaro. Funciones en las que el coro, a lo largo de evoluciones simples y repetidas, majestuosas de ordinario, realizaba una parte de funciones glorificadoras, por ejemplo, las conservadas de Píndaro glorifican los triunfos en las competiciones deportivas, especialmente en las carreras de caballos, mezclándose con estas celebraciones algo de lo que los antiguos llamaban *mythos*, es decir un inicio de argumento de cuento que de alguna manera estaba sometido al canto y, con ello, consideraciones más o menos altisonantes sobre la vida y la muerte que se intercalaban en lo uno y en lo otro. Éste es el precedente más inmediato y podemos suponer que es a partir de estos ritos y danzas de los coros de donde surgió un poco más tarde lo que llamamos teatro en sentido estricto. Luego veremos cómo, porque los romanos vuelven a decir que allá también por los finales del siglo V a. C., algo más tarde, en el siglo IV, en los primeros siglos de la República, con motivo de algunas ceremonias de purificación o de alejamiento de la peste que llevaban a necesitar ritos especialmente dedicados a alguna divinidad de las relacionadas con la peste, como el propio dios Apolo, que la aplacaran, se introdujeron funciones que, en parte a través de los etruscos como siempre (esto es lo que nos cuentan Tito Livio y otros), introdujeron en Roma los *hystriiones* (la palabra es etrusca precisamente, sin duda, y hubo de quedar como uno de los nombres de los actores). Y a partir de estos humildes orígenes rituales y medio extranjeros vino a desarrollarse poco después el teatro que nos ha llegado ya como literatura, es decir, el que va de Plauto a Terencio, o sea hasta el momento en que el teatro antiguo termina, tal como entendemos la palabra *teatro*, porque después de esa mitad del s. II antes de Cristo, ya hay que anunciarlo desde aquí, no tenemos propiamente tragedias ni comedias ni lo que podemos llamar teatro en general.

De manera que se reproduce un poco respecto a los orígenes del más tardío teatro romano lo que sabemos del griego, pero en uno y otro caso aparece esta relación más o menos inmediata con lo que he llamado teatro en sentido amplio y que he caracterizado por la danza, por el ritmo de la danza ritual junto con una intervención, que en el caso de los coros del gran canto griego llegó a ser enorme. Una intervención de la voz

contando alguna forma de cuento que se cantaba al mismo tiempo que celebrando héroes, dioses o personajes actuales y haciendo reflexiones acerca de la vida y de la muerte.

El paso que nos interesa aquí sobre todo es aquel por el cual surge el actor, de quien no he hablado para nada. He dado por supuesto que el teatro, incluso en el sentido restringido, es anterior a la aparición del actor. Para entender la aparición de éste es mejor que entendamos la aparición del personaje en sentido estricto, la aparición del *proson* que es lo que, seguramente a través del etrusco, los romanos tradujeron como *persona*, una palabra de tanto éxito, un término destinado a designar tanto a la máscara como, a través de ella, al personaje.

El personaje surge frente al coro. Podéis imaginarlo como uno de los elementos del coro que se separa o bien como un personaje ajeno que se enfrenta al coro. Este enfrentamiento puede tener el carácter de una verdadera lucha, lo que en el teatro griego se conserva en partes de la comedia con el nombre de *agon*, una lucha que unas veces es, todavía, del personaje frente al coro y otras veces entre dos de los personajes surgidos.

Ya bastante desarrollado el teatro antiguo en sentido estricto, no ya con el medio legendario Frinico sino con el propio Esquilo de quien conservamos unas cuantas tragedias, se nos recuerda que el personaje separado empezó siendo uno y que por tanto no había más que un actor (se entiende, naturalmente, aparte del coro) y de una manera que parece un poco demasiado escolar se nos dice que con Sófocles los actores tuvieron que ser dos para arreglarse de forma que representaran más de dos personajes, naturalmente haciendo una función múltiple cada uno de los actores, y que con Eurípides se introdujeron tres actores como una necesidad. Algo de esto es sin duda verdad en cuanto nos remite a este origen secundario del personaje frente al coro y la progresiva importancia que el personaje y los actores separados iban a ir tomando en esto del teatro desde pronto.

El coro mismo es por supuesto un personaje también y este carácter personal a veces lo conserva de una manera muy clara. Por ejemplo, en lo que se ha creído mucho tiempo que era nuestra más antigua tragedia, *Las Suplicantes* de Esquilo, la aventura y la pasión son realmente las del coro, el coro de las Danaides, el coro de las cincuenta hijas de Danao, que con una sola excepción mataron a sus novios en la noche de bodas por obediencia al padre. Éstas, en su pretensión de refugiarse, de encontrar refugio contra la persecución, son el verdadero personaje y esto sin duda responde a una situación muy originaria en el teatro.

Después el carácter más o menos personal del coro se mantiene unas veces más otras veces menos y desde luego la historia del teatro antiguo es la pérdida de importancia y finalmente la desaparición del coro frente a los personajes. Sabéis que las propias comedias de Aristófanes, ya viejo el *Plauto*, apenas cuentan con el coro, el *pluto*, que había sido en sus primeras comedias políticas de importancia tan primaria, y la comedia nueva, la comedia de Menandro, la contemporánea de Aristóteles, no tiene ya coro, es decir, hay un coro incidental en cuanto que la acción de la comedia nueva puede interrumpirse por algún baile de una *troup* ajena en realidad a la acción dramática y el teatro romano, el de Plauto y Terencio, y el de la tragedia, de la que no conservamos más que fragmentos, la tragedia republicana romana, es también sin coro de lo cual nos dan testimonio incluso las estructuras arquitectónicas como podéis ver en las ruinas mejor conservadas que nos han quedado, entre otras las del teatro de Dioniso en Atenas. El espacio esencial en el edificio era en primer lugar el del coro, la *orchestra*, el espacio circular en el que el coro evolucionaba, frente al cual la *skene*, que empezó siendo la tienda de cambiarse de ropa de los actores y que sólo después y progresivamente se hizo relevante sobre el suelo, adquirió una condición todavía lejanamente semejante a lo que en el teatro moderno se llama escena. Frente a ello los teatros romanos, los gran-

des teatros romanos que se hicieron en piedra cuando ya el teatro había muerto, porque como os digo después de Terencio no hay teatro propiamente dicho, y es por entonces cuando empiezan a hacerse teatros romanos en piedra, para otras funciones que ya no llamamos teatrales, de las que sirvieron para entretener a las masas del imperio durante unos cuantos siglos; en estos teatros ya no está el gran círculo de la *orchestra*, del coro. No hay más que una separación, generalmente menos de un semicírculo, entre las primeras filas de los asientos de la *cavea* y la escena ya generalmente relevada sobre el suelo, notablemente relevada como podéis ver por tantos ejemplos. La arquitectura es pues ahí también documento, testimonio, de lo que digo.

Vuelvo al actor, al actor personal separado del coro, de esta manera secundaria, como os lo he mostrado. Entre los griegos se llamó sobre todo *hipocrités*, esta palabra que también iba a tener todo el éxito que sabéis hasta el uso que nosotros le damos como *hipócrita*. Se llamó *hipocrités*, una palabra cuya etimología puede ser dudosa, pero en la que lo más probable es que se trate del verbo *hipocrínomai*, 'responder', y que por tanto el personaje aparezca en primer lugar como el que responde, evidentemente al coro, a la parte esencial del teatro originario; el que da la respuesta.

Justamente quería que aparte de estas curiosidades históricas tomáramos esta mañana como tema central la relación entre personaje y actor, que es una relación como podéis comprender entre dos mundos en cuya diferencia y separación, precisamente para mejor entender la relación, tengo que insistir.

Los actores son personas de la vida real porque nosotros los llamamos personas gracias a que hemos tomado la palabra *persona* del teatro, de la máscara, si no no podríamos llamarlos personas. Disponemos desde hace muchos siglos de este útil que es de origen especialmente teatral. Estas personas de la vida real de vez en cuando se encargan de las funciones de hacer teatro, de hacer una función teatral. De las condiciones sociales que es a lo que alude lo de vida real que acabo de emplear de los actores, a lo largo de la antigüedad tenemos noticias mas bien dispersas, pero sin duda aprovechables. Desde luego por lo que vemos en otros pueblos de los que en otros tiempos se llamaban presuntuosamente primitivos, en los cuales se ha desarrollado teatro en el sentido primero, podemos desprender, podemos deducir que esas personas que hacían ocasionalmente teatro eran simplemente gente del pueblo, alguno de los del pueblo más o menos destacados por su habilidad, por su vocación o por su amistad con el sacerdote u oficiante que estuviera encargado de organizar la función correspondiente, o por algunos otros motivos más o menos religiosos, más o menos laicos.

Cuando entre los griegos el artilugio, el gran artilugio del teatro que he descrito como teatro en el sentido segundo, se desarrolla, sabemos desde luego que lo esencial, los participantes en el coro, eran también gentes sin más que se dedicaban a esta función como podían dedicarse a preparar otra festividad cualquiera. No cobraban, no había tal cosa de cobrar como actores aunque el corego u organizador de la función sí que parece que desde el principio cobraba gracias a la promoción estatal, al menos en sitios como Atenas.

Los actores que van hacer personajes frente al coro, que luego se desprenden, tuvieron que empezar por ser también ciudadanos corrientes, pero desde pronto, lógicamente, debió desarrollarse una especialización de la que no tenemos mucha noticia. Nos encontramos con que, cuando empieza el teatro romano y hasta en los tiempos de Plauto mismo, es frecuente que los actores de la compañía, de la *grece* cómica, sean esclavos: son esclavos. No sabemos hasta qué punto esto está ya en Atenas y en Grecia, en general, había empezado a desarrollarse. Desde luego el hecho de que en las comedias de Aristófanes, en tres o cuatro de ellas, *Las Avispas*, *La Paz*, *Los Caballeros*, aparezcan iniciando la función un par de esclavos que salen corriendo del apaleamiento o que se pelean entre sí o que insultan al auditorio, no tiene porque guiarnos a pensar que los actores eran de esa condición. Eso sería una de las muestras de la confusión que combato

entre actor y personaje y que estoy tratando de aclarar.

Pero en todo caso para los romanos, y para el imperio en general, sabemos que era frecuente que la compañía de cómicos fuera de esclavos, incluso conocemos alguna curiosa ley del imperio en la que se prohíbe que los esclavos de una *grece* de una compañía se vendan por separado, es decir, que si se venden o compran ha de ser la *grece* entera. Lo cual nos sugiere que en el imperio, cuando ya no se producía teatro en el sentido propio sino esas otras funciones de entretenimiento, o en todo caso alguna reposición ya de carácter arqueológico de las viejas tragedias y comedias, tenemos que suponer que había señores que podían, como pasaba con alguno de los lores ingleses unos siglos más tarde, podían tener entre sus servidores una *grece* cómica compuesta de esclavos. No hay, tal vez, que darle demasiada importancia a esta ocasional condición de los actores como esclavos en la realidad, pero desde luego alguna hay que darle.

Hay que aludir a los otros grandes teatros del mundo aunque sea por un momento. Todos sabéis que aparte del nuestro, tenemos la presencia más o menos antigua de teatro también muy desarrollado como artilugio en China, en el Japón, en Bali mismo, en la India, con artes diversas de la danza, del canto y de la máscara. Las condiciones de los servidores del teatro en esos sitios no parece que sean muy distintas, incluso en su ambigüedad, en su cambio de condición de las que os he descrito. Hace poco en algunas de las películas más o menos populares habréis podido contemplar la educación de actores para la ópera china, la penosa educación de los escolares de teatro que recuerda un poco lo que he dicho respecto a la condición de las *greces* de esclavos en el imperio.

Es para mí un problema no resuelto saber si estos otros grandes artilugios de danza y máscara en el Oriente, se desarrollaron independientemente del teatro más viejo del que tenemos testimonio, que es el nuestro. No tenemos en ninguna parte ninguna pieza conservada que pueda competir en antigüedad ni con *Las Suplicantes* o *Los Persas* de Esquilo, ni con *Los Acarnienses* de Aristófanes. No hay nada más antiguo en ninguna parte; la ópera china se desarrolla después de los siglos X y XII y los grandes tipos de teatro japonés o del de Bali, con sus famosas máscaras, no pueden ser mucho más viejos, y desde luego el teatro indio, del que tenemos como pieza más conocida *El anillo de Sakuntala*, es mucho más tardío ya y de nuestra era. No sé si del teatro en el sentido primero, en diferentes sitios, se ha producido esto del desarrollo al favor del patrocinio de señores o de Estados, de un artilugio un tanto fenomenal como el del teatro en el sentido segundo, o si esto ha sucedido una vez solamente como siempre en el imperio próximo y de ahí la idea, la ocurrencia, se ha desparramado por el resto del mundo. En todo caso las condiciones que he presentado como originarias e independientes, la presencia de la máscara, que es la persona frente a la danza y el rito, que más o menos representa la pluralidad, el pueblo, eso en todas partes se da de una manera o de otra.

Podemos, yo creo, sin más volver a incidir en esta consideración de la relación y separación entre actor y personaje. Es una cuestión en la que me he visto envuelto no como historiador de lo que no tengo nada, ni siquiera como filólogo, sino como aficionado activo al teatro. Estoy ahora mismo con la preparación de grupos de actores en el Teatro de la Abadía que D. José Luis Gómez ha tenido la ocurrencia de fundar, y la lucha con ellos en este intento del *coro-didascalia*, de preparación de coro y preparación de actores es siempre en torno a esta cuestión, la de la separación frente a la identificación entre personajes y actores. Es esto lo que vamos a distinguir brevemente.

He presentado un poco el estatuto social de los actores y de las *greces* de actores de diferentes sitios como testimonio de su pertenencia a la realidad social. Su estatuto, como individuos componentes de comunidades y hasta de Estados. El tiempo de la realidad es el tiempo del trabajo, el tiempo determinado por los calendarios y por los relojes cuando se inventan, inventos que suelen acompañar al comienzo de la historia en el sentido estricto. Frente a esto, por supuesto, el coro de una función teatral, y cuando se

desarrolla, los actores que se le contraponen como *respondedores*, no pertenecen a la realidad, porque el tiempo de una función más o menos desprendida de sus orígenes rituales o religiosos no es el tiempo del trabajo, el tiempo de los relojes y calendarios, el tiempo de la realidad.

Esto es un poco paradójico a primera vista porque evidentemente una función teatral dura un tiempo real también. Esto lo sabemos bien respecto al teatro antiguo: una función teatral normal en los tiempos de Esquilo y todavía algo más adelante, duraba lo que dura la luz del día más corto del año, es decir era una función de unas 7 u 8 horas. En ella se desarrollaba por ejemplo la trilogía, las tres tragedias seguidas relacionadas al principio por un mismo argumento (éste es el caso de la única que conservamos, que es la *Orestíada* del propio Esquilo, con sucesivamente *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*), acompañado de un drama satírico para remate en el que el coro semianimal de una manera muy característica, con partes de macho cabrío, intervenía para romper un poco la seriedad, el dolor o como queráis llamar al sentimiento que se suponía que tenía que haber quedado por obra de una tragedia o de una trilogía de tragedias.

Pero no se trata de que el tiempo de la representación se pueda medir desde afuera en realidad. También el nuestro. También sabemos que una obra de teatro normal acaba por ceder y por adaptarse a una película, es decir, durar una hora y media como mucho, y esto a pesar de oscilaciones, porque hace muy poco, por ejemplo, las de Shakespeare, sin duda duraban entre 3 y 4 horas. Pero estas duraciones medidas desde afuera no afectan a lo que he llamado el tiempo desde dentro, que es otro.

El tiempo de la representación es un tiempo que precisamente por estar regulado por el ritmo, el ritmo de la danza y, cuando se desarrolla, el del canto acompañante, y cuando se desarrolla todavía más por el del silabeo de los parlamentos de los actores y sus disputas, está fuera del tiempo medido por calendarios y relojes. El ritmo mismo en el tiempo de la representación libera del otro tiempo y si la función se desarrolla bien, y por tanto el público participa en lo mismo que los actores, el público está en este tiempo del ritmo de la acción dramática y se exime, al menos provisionalmente, del tiempo de la realidad sometido a la ley del drama.

Esto hace que un actor, cuando esta figura se desarrolla, esté necesariamente dividido en dos y que por un lado sea el personaje que no es más que el danzante originariamente, el que participa en la danza, en el rito; y, por otra parte, su persona cotidiana, como nosotros llamamos persona, a la cual he aludido antes al hablar de alguna de las condiciones sociales de los esclavos antiguos. Está necesariamente dividido en dos y es respecto a esta separación, respecto a la que está siempre vigente ese debate del que antes os hablaba, en el que me encuentro metido con frecuencia frente a actores en ciernes o frente a directores consumados.

Antes de volver sobre el debate quiero haceros constar que en esta presentación me he limitado a contraponer el tiempo de la representación, el tiempo en que los actores y el coro danzan y en el que el público debe estar latiendo con el mismo ritmo, si la función marcha bien, con el tiempo real del que procede, el de fuera del teatro. Pero como desde pronto el teatro desarrolla un *mythos*, un argumento y, por tanto, aparte del personaje que es el coro, aparecen personajes individuales, resulta que se nos mete aquí un tercer término, al que me voy a referirme ahora, como intermediario.

Se nos desarrollan personajes individuales. Desde el principio, a pesar de lo que he dicho de *Las Suplicantes*, es así: por un lado se desarrollan personajes que son grandes, de una medida mayor que lo común, esto lo dice el propio Aristóteles que tiene que ser propio de la tragedia: una medida mayor de lo común. Tienen que ser héroes, ocasionalmente también dioses, pero sobre todo héroes, semidioses, de tal forma que los dolores, los vicios y las aventuras que les acontezcan representen como en grande tal vez los dolores, las aventuras y las incidencias de cualquiera, pero hechas resaltar de esa manera por su

propia grandeza. Mientras, por otro lado, aquí está la gran diferencia entre los géneros, se desarrollan personajes individuales que son caricaturas. De una manera muy notable en nuestras más viejas comedias, las de Aristófanes, son caricaturas incluso de personajes contemporáneos. Sabéis bien cómo en Aristófanes aparece en escena el demagogo Cleón, al que él tenía una especial inquina, naturalmente disfrazado y ridiculizado de diferentes formas, o incluso, el caso famoso de *Las Nubes*, con el propio Sócrates también caricaturizado de la manera que conviene. Recordáis que se cuenta que asistiendo el propio Sócrates a la representación de *Las Nubes*, al ver aparecer su caricatura en escena tomó la decisión de ponerse en pie entre las gradas no se sabe muy bien si para que el público apreciara la diferencia entre la caricatura y el original o, por el contrario, de una manera benévola para que la gente no se distrajera mirando entre los asientos a ver si encontraba al Sócrates real, sino que siguiera atendiendo a lo que importaba que era el Sócrates de *Las Nubes*, el Sócrates allí representado.

Éstos son dos desarrollos por vías enteramente opuestas. Por la vía de la grandeza de los semidioses, por la vía de la caricatura de los individuos, de la realidad contemporánea. Pues bien, con el personaje individual y con la multiplicación de personajes que acarrea, como antes decíamos, la necesidad de multiplicar a los actores, aparece al mismo tiempo el Argumento. El Argumento, igual que los caracteres, van a ser los elementos que van a ir predominando cada vez más en el teatro y que acabarán anulando al teatro en el sentido de la función fiel a los orígenes que aquí he presentado. Acabarán comiéndose al teatro tanto el argumento como los caracteres y de consuno, lo uno por otro.

Pues bien, os quería hacer constar que, desde que hay un teatro con argumento y con personajes individuales, resulta que se nos ha introducido en el teatro un tercer tiempo que no es ninguno de los dos anteriores que os he mostrado. Porque el *mythos*, el argumento, exige que se desarrollen acontecimientos en un tiempo que ya no sabemos cómo llamar, porque evidentemente no es el tiempo de la representación, es decir de la danza, no es el tiempo del ritmo de los pasos, los gestos, el canto y el silabeo, no es el tiempo de fuera del teatro, el tiempo de la realidad, puesto que ésta es una realidad ficticia, la del argumento. Pero de alguna manera podemos decir que frente al tiempo de la representación, frente al ritmo, el tiempo del argumento, el tiempo de lo que allí pasa, el tiempo de lo representado es el tiempo real, aunque con respecto al teatro de fuera de la fiesta digamos que es el tiempo de la ficción. Ésa es la situación ambigua en que quería presentaros este otro tiempo.

Y por supuesto quien toma decisiones respecto a la identificación o separación del actor con el personaje está tomando decisiones con respecto a esta relación entre el tiempo ficticio-real de lo representado y el tiempo inmediato, rítmico, de la representación. En todo caso lo que el teatro no puede perder sin perderse a sí mismo es esa condición de juego entre los dos tiempos de disputa, incluso de *agón*, entre el tiempo de la representación y el tiempo de lo representado.

El teatro antiguo terminaba con Terencio, que es ya una comedia como la de Menandro, como la comedia nueva ateniense: de costumbres y de argumento. No se trata de semidioses o de caricaturas, se trata de tipos de la vida real, burgueses preferiblemente, por emplear a los antiguos este término nuevo. Es el teatro que se va a seguir reproduciendo después de la muerte del teatro como juego entre los dos tiempos.

Es complejo el desarrollo hasta el mundo moderno. No voy a poder desarrollároslo. Es complejo. Por un lado, con el final de las edades medias, como alguien os explicará mejor, vuelve a reproducirse el esquema de salida del teatro, en el sentido general y primario, ligado al rito, hacia la calle con una progresiva laicidad de la representación. Pero, por otro lado, están los antiguos latiendo por debajo y los sucesivos renacimientos empiezan en seguida. Hay libros donde queda testimonio del teatro antiguo. Así, a finales de la Edad Media, la Edad Media florida, se desarrolla una comedia latina muy artificioso-

sa incluso en los conventos. Es el caso de la monja Roswita de la cual va a proceder nada menos que la maravilla de *La Celestina*, entre otras cosas, y al mismo tiempo, en Italia preferiblemente, con los últimos renacimientos, los humanistas se hacen, a través de los documentos conservados, una idea de lo que había sido la tragedia entre los antiguos, una idea bastante desviada por lo que después hemos averiguado, bastante curiosa, pero que sirvió para desarrollar nada menos que la ópera y otras formas de teatro igualmente importantes y relacionadas con la misma.

Desde luego en lo que no se va a volver atrás es en cuanto a la presencia y a la necesidad del argumento y de los personajes. La presencia en el teatro de estos elementos que podemos caracterizar como con la palabra griega *éthos*, es decir, el carácter del personaje, el que originariamente debía haber estado representado en la máscara fija inmutable, y el *páthos*, es decir, los acontecimientos, la aventura, lo que le pase a cada uno, los sucesos. Lo que le pase naturalmente al personaje de esa realidad ficticia de la que hablamos.

Por ese camino se vendrá a una situación como la actual en la que el teatro se conserva, funciona de una manera esencialmente ambigua, sin que a este propósito podamos olvidarnos de la relación con otras artes, especialmente con el cinematógrafo y con el desarrollo de la literatura triunfante que es la de la novela.

¿Qué es lo que respecto a nuestra cuestión sucede? Lo que domina es un tipo de teatro que colabora con el cinematógrafo, que es esencialmente la novela puesta en imágenes, colabora a llenar el tiempo vacío, lo que llamamos entretenimiento, diversión; que todavía Aristóteles decía, aunque cuando Aristóteles ya estaban en plena decadencia, y, por otro lado, hay un teatro fino para masas de élite, para masas escogidas, que es un teatro que se hace y al que se va para hacer cultura, es decir, para presentar producciones que se consideran clásicas, con esta palabra que a los niños les carga aburrimiento nada más pronunciarse, pero que, sin embargo, o por ello mismo, a los dirigentes les gusta tanto emplear: clásico. Se va a los teatros de tipo o de corte clásico y allí tampoco se hace nada, se hace cultura. Ésta es la doble manera de contraponerse a la función que os he presentado como propia del teatro: como juego con el tiempo, juego entre los dos tiempos.

Es con esta función con la que tienen que ver aquellas maravillas que había en el teatro antiguo respecto a la *kátharsis* y demás cosas que tanto se han repetido. Es esa especial pasión del teatro que en el público tenía que producirse.

Fijaos que la propia palabra *pasión* que os coloco al lado de la de *kátharsis*, la propia palabra *pasión*, que probablemente fue San Agustín el que la puso en uso, está muy relacionada con lo que a finales de la antigüedad San Agustín nos dice de las cosas que le pasaban a él cuando asistía a una representación teatral, no sé si de nueva invención o una reposición más o menos arqueológica de viejas tragedias que en Hipona o alrededor se pudieran hacer todavía en su época. Aquella manera de gozar con el llorar, llorar con el llanto y con el dolor de los personajes de la realidad ficticia que se le estaba poniendo al público delante de los ojos.

Pienso que si la función teatral tenía alguna virtud con la que puedan relacionarse esas alusiones a la purificación, a la catarsis de las almas o esa pasión tardía que dice San Agustín, ello se tenía que deber exclusivamente al juego y a la disputa entre los dos tiempos tal como os lo he presentado.

Una disputa que viene a ser la misma que la del actor con su propio personaje, es decir, allí se trata de hacer presente el divorcio, la separación entre un tiempo vivo, rítmico, que es el de la representación, y el tiempo de la realidad, aunque sea presentada como realidad ficticia en el argumento, en los caracteres y en el *páthos* y en los acontecimientos. Gracias a divorciarse consigo mismo el actor tiene que conseguir que esta disputa entre los dos tiempos suene viva para el auditorio y que de alguna manera tan

bién el público descubra este divorcio entre un tiempo vivo, rítmico y el tiempo de la realidad condenado a la ley del trabajo.

Es en ese sentido como el teatro debió tener desde siempre una función política. En este sentido más o menos contra lo que los dirigentes y patrocinadores del teatro podían suponer en una época u otra.

Es con esto con lo que contrapongo la técnica de la identificación entre actor y personaje que acarrea consigo la identificación del público con los personajes y que por lo tanto anula la disputa entre los dos tiempos y le hace perder al teatro esa función política, esa función de purificación de la que he hablado.

Identificación de la manera más típica se da en el actor cinematográfico: no hay quien distinga entre el actor-personaje y el personaje-actor. Muchas veces a los personajes de los pelicolones se les llama con el nombre de los actores, la gente habla del personaje con el nombre del actor, esto lo conocéis de hace muchos años ya.

Para el teatro, si el actor se identifica con su personaje, si no hay nada de ese extrañamiento que recomendaba Brecht en sus tiempos, entonces la separación entre el mundo real y el mundo de la danza ritual del teatro ha desaparecido del mismo modo. Entonces quedamos condenados a un único tiempo, el de los relojes, el de los calendarios, es decir, que la realidad en lugar de revelada y denunciada queda confirmada, y confirmada de esas maneras en las que termino insistiendo.

Por la vía del entretenimiento, se trata del tiempo de la diversión que no es distinto al tiempo del trabajo, se sabe que no va a pasar nada trascendente durante la función como se dice, que nadie ni siquiera va a ponerse a llorar como San Agustín, no le va a pasar nada del otro mundo, ni catarsis, ni revolución, ni nada que se le parezca; se entretiene uno, le llena el tiempo vacío y muchas veces los productores de géneros de entretenimiento en nuestros días lo proclaman descaradamente: escriben y producen para entretener; les parece algo muy glorioso o por lo menos inocente, esto que es descaradamente una dedicación a la confirmación de la realidad con su único tiempo sometido a la ley del trabajo.

Ya necesariamente, como os decía, las masas de élite, las masas de escogidos, pues, hacen teatro como otras cosas, haciendo cultura, y para hacer cultura y para hacerse cultos y para hacer ver que se es culto que es, como veis, otra manera de que a uno no le pase nada tampoco como público; que uno no pueda percibir nada de ese latido del público sino que se confirme en su propio ser como persona de la vida real, arrasando con ella la conformidad con la realidad misma, es decir, que haya perdido del todo el juego entre los dos tiempos, el de la representación y el de lo representado.

En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos. Vol I.* Coord. E. Rodríguez Cuadros. Acadèmia dels nocturns. Univesrsitat de València. 1997