

El tiempo del teatro y la feliz tragedia de las máscaras

La pregunta por la temporalidad en el arte del teatro gira en torno al hecho de que su representación está siempre necesitada de tiempo. Como otras realidades históricas, la obra teatral tiene su ser íntimamente ligado al devenir, pues acontece en la negrura del escenario durante un instante determinado.

Este proceso histórico-ontológico del arte ha constituido uno de los ejes que la propuesta estética de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer ha subrayado en las últimas décadas. La obra –dice en **Verdad y Método**– siempre *espera la ocasión para poder ser (...) esa ocasión para que salga lo que hay en ella.*¹

El teatro evidencia esta particular relación con el tiempo en el vínculo ancestral que guarda con el juego. En alemán como en otros idiomas la semejanza semántica descubre las mutuas referencias; dice Gadamer al respecto:

Schauspiel, término alemán para la pieza teatral y su representación, significa etimológicamente “juego para exhibir”. Los actores son “Schauspieler”, literalmente “jugadores que se exhiben”, y en forma abreviada simplemente Spieler, “jugadores”.²

El lenguaje pone de manifiesto la relación entre el juego y el acto de la mirada, que define la esencia del teatro como *el juego hecho para mirar.*³ Cuando, por ejemplo, la obra *Seis personajes en busca de un autor* es puesta en escena, el momento de su representación es la ocasión donde se hace presente. Ese tiempo es el instante de un nuevo cumplimiento; por el que ella acontece sobre el escenario. Así el teatro evidencia, tal vez más que ninguna otra arte, con excepción de la música, que *su ser es ser representado.*⁴ La obra emerge en el transcurso del devenir. Ese es su carácter ocasional, su momento de volver a la presencia; el “instante oportuno” de su nacimiento. En este sentido, para Gadamer, *es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez*

¹ Gadamer, Hans-Georg, **Verdad y Método**, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 197

² Ibidem. p 52

³ Gadamer, Hans-Georg, **Estética y Hermenéutica**, Sobre el carácter festivo del teatro, Madrid, Tecnos, 1996, p. 214

⁴ Cf. **Verdad y Método**, p. 154 y ss.

*que las condiciones son distintas.*⁵ Amanece en cada representación que se realiza sobre el escenario; y ese es el proceso óptico que se cumple toda vez que hay ocasión.

El teatro remite así a sus raíces antiguas en el culto dionisiaco. Según la mitología griega Dionisos es el único dios que muere y vuelve a nacer, por eso, el tiempo de la representación es un instante festivo por la presencia, y trágico por la precariedad de lo que aparece. Su oportunidad reside en ser el *kairós*, el “momento propicio”, para volver a hacer presente, y guarda correspondencia con el espacio del escenario. Su oscura vacuidad es el lugar de posibles, el abismo abierto, donde puede acontecer la creación. Por eso, el momento de representar una obra es también un tiempo de olvido.

En el teatro conviene olvidar y olvidarse, pues la aparición de la obra se cumple, si se ha descuidado lo suficiente el mundo y las preocupaciones de la existencia cotidiana. Frente al instante de la escena el tiempo cotidiano cede lugar a ese acontecimiento de “aparecer” que invita a demorarse. Esta es la llamada que según Gadamer hace del espectador un co-jugador, porque lo tienta a participar en la creación de lo que allí está naciendo, y a sumergirse en ese juego de dar a luz. Como indica la palabra que lo nombra, “espectador” es quien está a la espera, expectante por lo que va a suceder. Es el que permanece “fuera de sí”, el que confía en la oscuridad que lo rodea, y se olvida por un momento para presenciar ese acto de representación. Por eso, el juego del teatro, en el que participan actores y espectadores, acontece sólo para quienes lo han tomado en serio, y pueden realizar este autosacrificio, que implica no haber olvidado como jugar.

De este modo, el arte restituye a la existencia seria y preocupada, los momentos oportunos para el juego, las ocasiones de olvido que tejen los recuerdos. Su tiempo es opuesto al tiempo vacío, que se dispone y se ocupa con quehaceres diarios es, según Gadamer, el “tiempo lleno” donde se da el cumplimiento de la obra en un instante de plenitud. Así dice en **Estética y hermenéutica**:

*Un instante que no tiene su sentido merced a aquello que soporta,
merced a aquello que se persigue y debe reportar beneficios, sino un
instante que, en cierto modo, se cumple consigo mismo.*⁶

⁵ Ibidem, p. 198

⁶ **Estética y hermenéutica**, p. 215

Por eso, la temporalidad del teatro coincide con la fiesta. Ella retorna cada vez que es celebrada y ordena el devenir cotidiano. Del mismo modo, en la representación se celebra asistiendo a lo que acontece cada vez que hay ocasión. Ese es para Gadamer: *El carácter festivo que desde siempre forma parte esencial del teatro.*⁷

En este sentido, retornar y representar no significan volver a traer lo mismo desde el pasado, sino un aparecer de algo conocido, pero en otro de sus modos. Algo de su ser permanece y, a la vez, cambia en cada representación. Es el momento de mutua referencia entre identidad y diferencia, es el tiempo para que un ser muestre sus posibilidades y acontezca él mismo de otra manera. Sobre este carácter histórico tan peculiar, dice Gadamer en **Verdad y Método**:

*Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar. Sólo hay fiesta en cuanto que se celebra (...) y se celebra la fiesta porque está ahí. Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador (...) (cuyo ser) está determinado por “su asistencia”.*⁸

El juego de miradas, que es el teatro, redescubre en esta estructura temporal común a la fiesta, el hecho de que toda mirada es participativa y, de algún modo, rememorante. Cuando alguien mira reconoce algo familiar que, al mismo tiempo, es extraño en su modo de aparecer. Tomar parte de lo mismo en su novedad. La noción griega de *theoría* conserva este sentido de comunión sacral con aquello que se contempla:

*(...) la teoría –dice Gadamer– no debe pensarse primeramente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado. Theoría es verdadera participación, no hacer sino padecer, un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación.*⁹

⁷ Ibidem, p. 214

⁸ **Verdad y Método**, p. 168-169

⁹ Ibidem, p. 170

Esta forma lúdica de la teoría como *puro asistir a lo que verdaderamente es*¹⁰, corresponde a la significación de la mimesis antigua del arte. La verdad que arrastra e invita a participar es el ser que la representación hace presente. Por eso, la imitación teatral no significa copiar, sino ese volver a hacer presente del que varios toman parte. Cada vez que una obra es puesta en escena, ella misma acontece en otro de sus modos verdaderos posibles. Habla al presente, señalando al mismo tiempo su pluralidad e infinitud de sentido. Así el aparecer mimético se caracteriza como el acontecer de lo verdadero (*aletheia*).¹¹

*Toda imitación verdadera es transformación. No es un hacer-ser-ahí-otra vez- a algo que ya es ahí. Es ser-ahí transformado de tal modo que lo transformado remita claramente a aquello a partir de lo cual ha sido transformado. Pero está transformado en tanto que llega a ponernos ante los ojos posibilidades crecidas que no habíamos visto nunca. Toda imitación es crecimiento, es una puesta a prueba de los extremos...en la inmediatez de la comunidad de actor y espectador se está produciendo continuamente la prueba sobre este osado experimento de transformación.*¹²

Cuando sobre el escenario la obra hace presente su ser verdadero, garantiza la existencia de otras posibilidades, no sólo para ella, sino también para quienes participan de la representación. Por eso, todos, espectadores y actores, salen transformados. Al entrar a “presenciar” son tentados, como en un juego, no sólo a olvidarse de sí mismos, sino que ha quedar tocados por lo que ahí ha acontecido. En este sentido, la irrealidad de la representación artística evidencia la riqueza de la trama secreta e infinita de lo real.

Dice Gadamer en **Estética y hermenéutica**:

La representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo

¹⁰ Ibidem.

¹¹ El término griego para verdad *aletheia*, que significa propiamente “develamiento”, permite tejer una imagen totalmente válida respecto a la acción de descubrir un escenario. Antes de una función el lugar de la representación está velado. Descorrer sus cortinas significa abrir y preparar para lo que va a acontecer allí frente a nosotros. Ese descubrimiento posibilita la creación. Y sabemos que esta tarea, como el vacío develado, de algún modo, nos conciernen.

¹² **Estética y hermenéutica**, p. 219

*representado no es “real”. No es la distinción de representación y representado, sino la no-distinción, la identificación, es el modo en que se realiza el re-conocimiento como reconocimiento de lo verdadero.*¹³

Y continua un poco más abajo:

¿Donde encontramos lo mímico en el arte? ¿Dónde es lo mímico arte? Bien, sobre todo en el teatro.

Sobre este juego de presentación e inagotabilidad, que posee también lo simbólico, se sostiene la identificación como reconocimiento -de lo mismo, pero no de lo igual-, que hay en la mimesis antigua. La herencia cultural del arte, del juego y de la representación mimética encuentra un ejemplo clarificador en la imagen del *kólossos* de la cultura griega. Su figura consistía en una forma monolítica fijada en el suelo, cuya función era representar a los muertos. Ella ponía en relación este mundo con el otro, era el juego oscilante de ida y vuelta que comunicaba ambas dimensiones. Por eso, la virtud de su representación no era en poseer una semejanza o parecido con el muerto, pues no lo copiaba sino que lo encarnaba, es decir, que, de algún modo, lo hacía presente. En su ser ocasional saltaba ese abismo que separaba ambos mundos, sin anular la diferencia y desigualdad de lo que era puesto en relación. Por eso, en el momento en que él se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible.

La hermenéutica se sostiene en ese juego con la extrañeza. La obra de arte como cualquier objeto del pasado guarda una novedad, una *verdad óptica superior* -dirá Gadamer-, que es la aparición de su propia esencia en el hecho de ser representada.¹⁴ Así el tiempo lúdico del teatro es doble, fascina con su juego y sorprende con el acontecimiento de algo de otro orden, que puesto en relación con el mundo cotidiano constituye un incremento óptico, un *plus de ser*. Escribe Gadamer:

¹³ **Estética y Hermenéutica**, Arte e Imitación, p. 88

¹⁴ Según varios comentaristas de Gadamer, su postura hermenéutica niega un “modo de metafísica” donde el fundamento está “separado” de aquello que funda, y no constituye la negación de todo sustrato. La separación entre infinito y finito, ser y apariencia, cosa en sí y fenómeno, es lo que rechaza en su crítica a la abstracción de la conciencia estética. Por eso, hay un presupuesto metafísico del arte que es, como hemos dicho, que su ser no está separado de su representación y que se hace presente en ella. En este sentido, a la auténtica experiencia del teatro y de la verdad que nos sale en ella al encuentro, le cabe esta actitud, que Gadamer llama, de *no-distinción estética*.

También el teatro, como el culto, es una creación genuina, esto es, en él sale algo configurado de nosotros para tornarse en figura delante nuestra, algo que experimentamos y reconocemos como una realidad superior a nosotros mismos. Es una verdad que, por así decirlo, con una dimensión sobrenatural –por salir evocada desde los recovecos de nuestro olvido- eleva su voz ante nosotros.¹⁵

De este modo, en el tiempo teatral la vida se aliviana y libera del sobrepeso que la asfixia, pues, se llena de posibilidades permitir un lúdico, pero efectivo, “hacer como si”. En él también se cumple esa identificación mimética que describía Aristóteles. Ante la escena, el espectador reconoce “esto es aquello”. Esa es la coincidencia de representación y representado, el descubrimiento de la identidad junto a la diferencia, el reconocimiento la obra, pero en la novedad de otro de sus modos verdaderos. En este sentido, en el juego mimético no se plantea como deberían ser las cosas, mostrando como auténtica una sola posibilidad, sino como deben ser en el sentido de resguardar la pluralidad de posibles.

Esta experiencia de la representación teatral transforma, porque enseña a preservar los lugares de acontecimiento, a cuidar ese espacio vacío del escenario, ese abismo dentro del hombre que permite el juego y la creación. Así la hermenéutica, entiende la experiencia del arte como una llamada rigurosamente individual. Lo que dice Max Müller sobre el kairós corresponde aquí a la participación artística: *kairós es una situación que sólo reclama a quién está a la altura y en disponibilidad para ella.*¹⁶ Asistir al teatro y “mirar”, tomando parte de una representación, reclaman ser digno de dar respuesta a ese juego de creación y de dar a luz que acontece en la escena. Como el despertar del homo ludens, este llamado a “re-presentar” es una tarea de la infancia.

El niño pequeño –dice Gadamer- empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela ya Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El

¹⁵ **Estética y Hermenéutica**, p. 216

¹⁶ Muller, Max, **Existenz-Philosophie im Geistigen Leben der Gegenwart**, Heidelberg: Kerle Verlag, 1964, p. 28

niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué “es” esa representación.¹

En este sentido, el teatro recuerda que al jugar todas las posibilidades quedan abiertas. En él se trae a escena una respuesta al primer interrogante, el que Dios plantea al hombre en el texto del Génesis. Después de comer del árbol, le interroga: ¿Dónde estás?. Aquí el hombre se bautiza como el ser que se oculta. Es el primer ser de máscaras, aquel que necesita ser otro. El primero en negarse y desear perderse.

Como en un estado de inocencia natural el niño, al disfrazarse, encarna un personaje, se convierte en él. Esta potencialidad lúdica era lo que permitían las máscaras antiguas. Por eso, la representación no miente, pues indica no sólo la condición humana de ocultamiento, sino que, al mismo tiempo, devela las posibilidades que trae su vergüenza.

En eso consiste la representación teatral, es el momento para decir sí a la verdad que se hace presente a través de la escena, la autenticidad de una máscara que habla y no miente, que permite “poder ser de otros modos”. El juego de sus miradas responde a la pregunta divina en cada acontecimiento. Y recuerda el secreto de poder ser diferente sin agotarse, de poder continuar la tarea eterna de la creación. Esta es una esperanza alegre que forma parte del juego de disfraz, al “hacer como si” se encuentra una respuesta a la pregunta: ¿quién soy?

Ese es el teatro, el lugar y el tiempo donde se cumple la condición humana. Donde el hombre encuentra poder ser de otros modos de como es, porque las posibilidades y su infinitud son antológicamente fundantes de la realidad finita. Ellas permiten saldar -rememorando los orígenes culturales- la distancia interminable que nos separa del mundo divino. En este sentido, dice Hofmannsthal:

De las instituciones mundanas, el teatro es la única que ha permanecido poderosa e indiferente, que liga nuestra alegría por la fiesta, nuestro deseo de espectáculo, nuestro deseo de reír, nuestras ganas de compasión, de emoción, de excitarnos y estremecernos

*directamente con el viejo impulso festivo del viejo y eterno género humano.*¹⁷

La alegría del teatro, la alegría de la infancia, la posibilidades de la máscara y del juego, se sostienen sobre esta confianza de la representación que otorga el sabor de que el mundo cotidiano no es el único posible. Ante la evidencia de que la felicidad depende de demasiadas cosas que no dependen de nosotros, el escenario se convierte en el lugar que invita a creer y renueva la esperanza.

¹⁷ **Estética y Hermenéutica**, p. 217