

LA MASCARA Y LA TRAGEDIA

Juan Carlos Rodríguez Delgado

Desde hace tiempo se ha tendido a considerar antropológicamente la máscara como un medio por el cual el que se sirve de ella adquiere un identidad distinta a la suya propia. Esto es, se ha acostumbrado a asignar a la máscara una función de identificación.

La máscara trágica, sobre la que nos vamos a centrar en las siguientes consideraciones, se encontraba separada, en la Grecia Antigua, de las máscaras culturales, las máscaras que utilizaban para disfrazarse los participantes en un rito o las que servían para figurar una divinidad¹.

En lo que se refiere a la máscara trágica griega, John Jones² establece una identidad entre las máscaras y el personaje, de modo que «no debían su interés a realidades más lejanas situadas detrás de ellas, porque ellas declaran al hombre completo». Según esto no es necesario «escudriñar detrás de la máscara y reclamar del actor que cese simplemente de sostener la acción, y empiece a explotar la máscara al servicio de la interioridad».

Helene P. Foley³ muestra su acuerdo con estos puntos de vista de J. Jones, tras cuya cita comenta que «cuando 'la construcción del espíritu' no se puede encontrar en la cara, la máscara se vuelve inútil»⁴. Nos remite en apoyo de este punto de vista a la práctica trágica de Esquilo y Sófocles y a las representaciones visuales posteriores al siglo V a. C., donde aparecen poetas dedicados a la composición mirando máscaras.

Helene P. Foley, siguiendo a J. Jones, subraya la importancia que tiene en la obra de Eurípides la ruptura de esta convención relativa a la función identificadora de la máscara. En lo que se refiere en concreto a la máscara de Dioniso en *Las Bacantes*, H. P. Foley escribe:

«Como hemos dicho, por convención una máscara trágica representa un personaje y un sentido. Sin embargo, Eurípides ha llamado nuestra atención sobre el hecho de que la máscara sonriente representa diferentes identidades para los personajes y para la audiencia. Además, como la acción de la obra continúa, la naturaleza precisa de lo que la máscara representa para la audiencia se vuelve cada vez más ambigua».

¹ En relación a esta función de la máscara ver el artículo de J. P. Vernant y F. Frontisi-Ducroux «Figures du masque en Grèce ancienne», *Journal de psychologie* 1/2, 1983, pp. 53-69, recogido en el libro de J. P. Vernant y P. Vidal Naquet, *Mythe et tragédie deux*, París, 1986 (trad. esp. *Mito y tragedia II*, Taurus, 1989)

² John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*. Oxford 1962, pp. 45-46 y 270.

³ «The Masque of Dionysos», *TAPA* 110 (1980), pp. 107-133.

⁴ *op. cit.* p. 128.

Este carácter ambiguo de la máscara de Dioniso señala por lo tanto, en contra de la normal convención, a «las realidades más lejanas que se sitúan detrás de ella».

Ya W. F. Otto⁵, dentro de una interpretación de la máscara como encarnación, como representación de la epifanía del dios, mostraba, sin embargo, la doble dimensión propia a Dioniso que aquélla ponía de relieve como «símbolo y aparición de lo que es presente y al mismo tiempo no es presente; la presencia más inmediata y la absoluta ausencia en una sola forma». Esta duplicidad de presencia y ausencia de la máscara dionisíaca ha vuelto a ser señalada recientemente por las investigaciones de F. Frontisi-Ducroux y J. P. Vernant⁶. En esta línea, escribe J. P. Vernant:

«Subrayando a la vez las afinidades y el contraste entre la máscara trágica que sella la presencia de un carácter, que profiere la identidad estable de un personaje, y la máscara cultural donde la fascinación de la miradā impone una presencia imperiosa, obsesiva, invasora, pero al mismo tiempo la de un ser que no está allí donde parece, que está además en otros sitios, en vosotros y en ningún sitio: la presencia de un ausente —este juego se expresa en la ambigüedad de la máscara que lleva el dios y el extranjero—. Es una máscara 'sonriente' (432, 1.021) contrariamente a las normas de la máscara trágica, máscara, por consiguiente, diferente de las otras, desplazada, desconcertante y que, sobre la escena del teatro, en eco, evoca la figura enigmática de algunas máscaras cultuales del dios de la religión cívica».

Desde la perspectiva abierta por estas investigaciones, M. Detienne⁷ ha explorado esa doble dimensión de ausencia y presencia que caracteriza a Dioniso y que adquiere en la máscara su identidad figurativa.

Desde un punto de vista que se puede considerar divergente de las interpretaciones que defienden como propia de la máscara trágica una función de identificación, C. Calam⁸ insiste en mostrar la máscara de Dioniso como instrumento privilegiado de «este doble proceso que se lleva a cabo en la inversión de los valores thymicos que él engendra».

Veamos esto más despacio. C. Calame empieza llamando la atención sobre la función representativa que indica la función identificadora asignada generalmente a la máscara: «el portador de la máscara encarna para el otro la identidad que le confiere su disfraz». Un análisis de la máscara exige, por lo tanto, según C. Calame, tener en cuenta el contexto en el que se utiliza, «el proceso de enunciación del que es una de las piezas».

C. Calame, cuya argumentación resumimos, siguiendo una perspectiva abierta por E. Benveniste⁹ y desarrollada por Greimas y Courtés, parte de una distinción previa: la que se establece entre el proceso «real» de comunicación y su enunciación en un enunciado. Según «la aproximación enunciativa», inaugurada por D. Bertrand¹⁰ en relación a la máscara, y considerando la secuencia ritual en la que puede insertar la máscara «como un enunciado, de naturaleza somática y gestual», atribuye a ésta un «papel de tipo actorial», la función de «un actor protagonista».

⁵ *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933, pp. 81 ss.

⁶ artículo citado.

⁷ *Dionysos à ciel ouvert*. París, 1986 (trad. esp. *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, 1986, pp. 21 ss.

⁸ *Le récit en Grèce ancienne*. Meridiens-Klincksieck, París, 1986, pp. 85-100.

⁹ *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, París 1966.

¹⁰ Comunicación titulada «Masques, sujet et representation», presentada en el Coloquio de Montecatini sobre la máscara (oct. 1981), citada por C. Calame, *op. cit.*

En lo que hace referencia concretamente a la máscara trágica griega, C. Calame pone en cuestión su supuesta función de identificación y de representación. Las primeras máscaras trágicas no eran utilizadas con pretensión identificadora alguna, sino más bien, por el contrario, con el propósito esencial de ocultar, de desidentificar. Las fuentes que nos dan noticia de la máscara antigua griega nos enseñan que:

«antes de la introducción de la máscara propiamente dicha, se ocultaba completamente el rostro —el texto insiste en esto— con la ayuda de hojas de higuera, un árbol consagrado a Dioniso; por otra parte, se sabe que Tespis, que pasa por haber realizado la Primera representación trágica propiamente dicha, untaba su cara de blanco de albayalde; a la vez autor y actor, se puso a continuación a ocultarse la cara con flores u hojas de verdolaga para terminar inventando una máscara hecha de tela fina. En cuanto al coro que acompañaba a este actor todavía único, parece ser que sus miembros tenían el rostro embadurnado de heces de vino o de yeso»¹¹.

Esquilo parece ser el primero que da a las máscaras de tela del teatro trágico griego una función expresiva, convirtiéndolas, mediante la utilización de colores, en instrumentos provocadores de temor.

Esto es, la función de la máscara en Grecia era, a principios de la época clásica, principalmente desidentificadora o de ocultación. Difícilmente unos trazos sobre ese velo que se utilizaba de máscara en el teatro podían llegar a designar la personalidad del actor que la llevaba en escena, pues «no apuntan a superponer al yo del enunciador un yo nuevo». Según C. Calame, dos testimonios antiguos confirman esta conclusión: el de Pollux y el de Aristóteles.

La clasificación de las máscaras del teatro clásico realizada por Pollux en el siglo II a. C. apoyan esta conclusión, en cuanto que los criterios utilizados en el ordenamiento hacen referencia a los colores o a la forma del pelo de la máscara, pero no proporcionan ninguna información acerca de las características existenciales o los estados anímicos del personaje encarnado por medio de dicha máscara. En palabras de C. Calame:

«Si se creen los criterios taxonómicos de Pollux, la máscara trágica griega no funciona en ningún caso como un antropónimo; no identifica. No designa, por lo tanto, con raras excepciones, ningún individuo, ningún ser de escena, sino que corresponde a clases formales que delimitan el sexo y la edad. Las pocas representaciones figuradas de máscaras que, datando del siglo V a. C., han llegado hasta nosotros confirman ampliamente esta constatación»¹².

Aristóteles, por otra parte, en la *Poética* ni siquiera menciona la máscara, a pesar del papel central que, junto a la acción (*praxis*), concede a la imitación (*mimesis*), en su pormenorizada definición de la tragedia. Esta omisión es más significativa aún si tenemos en cuenta que Aristóteles hace hincapié también en el aspecto visual (*opsis*) de la obra trágica.

La información proporcionada por los documentos antiguos permite concluir que la máscara trágica del teatro ateniense no «representaba» ninguna identidad individual. Es decir, C. Calame insiste en que la máscara no proporcionaba a su portador el poder de convertirse, por el simple hecho de ponérsela, en una figura determinada. No le confería el poder de ser otro, sino el de llegar a serlo. Según

¹¹ C. Calame, *op. cit.*, p. 88.

¹² C. Calame, *op. cit.*, p. 89.

este autor la máscara presenta al «enunciador» como otro y el mismo a un tiempo: otro, en cuanto que la máscara oculta su rostro «real» y le convierte en actor (cuyo carácter, como explica Aristóteles, no está establecido de antemano, sino que se dibuja en el desarrollo mismo de la acción); él mismo, en la medida en que bajo esta máscara «que no le confiere ninguna identidad *a priori*» deja percibir, a través de esos agujeros de los ojos que deja vacíos, la mirada de la persona que la lleva. En términos de la «hipótesis enunciativa» defendida por C. Calame:

«la máscara trágica de los griegos, incluso si no llega a constituir el equivalente de un *él* narrativo, contribuye al menos a instaurar una cierta distancia, en relación a la mirada del enunciatario, entre el *yo* del enunciador y el *yo/él* del protagonista que encarna en la escena. Realizando una situación de cara a cara con el enunciatario por su aspecto de frontalidad, la máscara restablece en parte, por medios visuales y no ya por marcas lingüísticas, el cuadro actorial y espacio-temporal del relato mítico y del mundo de posibles otros que éste construye. Restituye, pues, parcialmente, por el desembrague que opera, la distancia instituida en la narración por la alteridad que define el uso de pronombres y de deícticos espacio-temporales diferentes de los de la enunciación enunciada. Al pasado narrativo substituye un presente visualmente velado: incluso si está ahora presente sobre la escena, el protagonista de la acción mítica es mantenido a buena distancia del enunciador y sobre todo del enunciatario»¹³.

Este efecto de distanciamiento permite contemplar con fruición la actualización, por medio del juego de la mimesis, de las pasiones negativas que pone en escena el espectáculo trágico, dentro de una perspectiva de inversiones de esos valores negativos que le confiere a la obra dramática su función paradigmática.

C. Calame termina su análisis destacando el valor normativo y cívico que garantiza de este modo Dioniso, pues

«él es el garante de la copresencia en la máscara del enunciador (encarnación del «Mismo») y del actor (encarnación del «Otro»): si mantenemos estas categorías un poco simplistas pero de moda, diremos que asegura la recuperación del «Otro» en «el Mismo»: es, en fin, el garante, por el rodeo de la inversión imitativa, del valor normativo y cívico de la tragedia»¹⁴.

Este autor concluye destacando una potencial función identificadora de la máscara trágica, en cuanto que la considera como el instrumento apropiado para «realizar una identidad a través de diferentes figuras de la alteridad»¹⁵.

En resumen, C. Calame a través de este análisis extiende a la máscara trágica en general esa ambigüedad que los autores anteriormente referidos atribuían excepcionalmente, desde la perspectiva de la función identificadora de la máscara, al rostro sonriente del Dioniso de *Las Bacantes* de Eurípides. Ahora bien, C. Calame en este trabajo, aparte de señalar una recomposición de la identidad en un plano no estático, no hace ninguna referencia concreta a esta máscara sonriente del Dioniso de la última tragedia de Eurípides. Esto es, deja sin plantear hasta qué punto la máscara de este dios comparte con las demás máscaras del teatro trágico esa conjuración de la desidentidad que realizan los personajes a través del desarrollo de sus acciones, llegando a dibujar *a posteriori* un carácter, a perfilar una identidad como sugería Aristóteles en la *Poética*.

¹³ C. Calame, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴ C. Calame, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵ C. Calame, *op. cit.*, p. 100.

Partiendo de un acuerdo respecto al carácter ambiguo, contradictorio, de la máscara de Dioniso en *Las Bacantes*, se trataría de dilucidar si, como afirma J. P. Vernant, «la máscara, cuyos ojos desorbitados os fijan como los de la Gorgona, expresa y resume todas las formas diversas que puede adoptar esta terrible presencia divina»¹⁶. A nuestro modo de ver no es válida la afirmación de que esa ambigüedad inicial de la máscara adquiere, en el transcurso del espectáculo trágico, perfiles suficientes como para ver en ella lo que C. Calame afirma en general de la máscara, es decir, la realización de una identidad «a través de diferentes figuras de la alte- ridad».

El despliegue de la dimensión ambigua de Dioniso, a lo largo de *Las Bacantes*, se da de un modo tan acentuado que no permite referirse ni *a posteriori*, a una identidad definida, sino que más bien enfatiza su carácter transgresor y disolvente de toda posibilidad de categorización o referencia que «expresa y resume todas las formas diversas que puede adoptar esta terrible presencia divina».

Dioniso, desde su súbita aparición en la que destaca su extraña máscara son- riente, en el inicio mismo de la obra, se muestra como una figura radicalmente ambigua e inasible: dios y hombre, tebano y extranjero, nacido dos veces (antes de tiempo y a su hora; de dentro de una mujer y de fuera, del muslo, de un dios masculino, vv. 89 ss), hombre con figura femenina (thelumorphon. v. 353; vv. 453-459).

Ahora bien, el culmen de la ambigüedad del dios se pone en juego, de una manera totalmente inusitada, en el llamado «milagro de palacio». Esta parte de la obra que nos cuenta la liberación de Dioniso del encarcelamiento al que quiere someterle el rey de Tebas, además de la gran riqueza simbólica que encierra, es crucial dentro de la estructura dramática en cuanto que sirve de catalizador de un proceso de inversiones y de aniquilación no sólo de la casa real sino también de la identidad de Penteo.

En este pasaje asistimos a una incesante metamorfosis de Dioniso. El dios que a la vez es hombre, el hombre que no se diferencia de una mujer, el extranjero que al mismo tiempo es tebano, se transforma ahora también en animal, en toro, y en un fantasma de aire. Pero, además, a la vez que Dioniso se transforma en toro, se encuentra sentado junto a este animal y llega ante ellos como una tercera persona. Si algo queda claro es el total aniquilamiento de cualquier referencia fija sobre la que puede asentarse la naturaleza del dios. Este polimorfismo, en su acentuada simultaneidad, echa por tierra, junto con la idea de identidad, la ideación de Tiempo sobre la que ésta se sustenta. Conviene advertir, por otra parte, que este transfor- mismo extremo y esta simultaneidad de figuras, sin comparación en la literatura conservada acerca de este dios, alcanza su máxima expresión precisamente cuando Penteo intenta encerrarlo, fijarlo mediante firmes ligaduras.

En resumen, a través de un juego simbólico, de un artificio de inapresables imágenes de dispar naturaleza, y de una reiterada y explícita autoafirmación de la vacuidad referencial del sujeto divino, se está señalando su radical hostilidad a ser

¹⁶ J. P. Vernant «Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide», *L'Homme*, 93, enero-marzo 1985, p. 45, recogido en J. P. Vernant y P. Vidal Naquet, *op. cit.*, cap. 10.

capturado en red conceptual o imaginaria alguna. Si se puede afirmar un predicado de este dios es el de evasivo, sorprendente, tránsfuga.

La utilización del lenguaje estético-simbólico para acentuar de una manera radical el polimorfismo y la ubicuidad de Dioniso, parece enfatizar no tanto la asunción por parte del dios de una forma o figura nueva, sino más bien el constante y radical abandono de toda representación. Ni en la máscara descansa esa metamorfosis dionisiaca en una representación definitiva o recapitulatoria. Ni la imagen del toro, ni la del fantasma de aire, ni la de la llama del rayo divino, ni la del Dioniso que se encuentra en otra parte que el personaje que le encarna en escena, pueden ser expresadas o resumidas por medio de esa extraña máscara sonriente. El Dioniso que se nos ha declarado dios, y que está por debajo de todas estas transformaciones y despliegue de poderes, ya no sabemos quién o qué es cuando llegados a este punto nos lo encontramos presente en escena pero negándose a sí mismo, al invocar con su nombre propio de dios a alguien que no es él, que no está presente y que, por tanto, ni habla ni lleva máscara alguna, ni tiene forma determinada (cf. también vv. 849-50, 975-76).

El permanente transformismo de Dioniso desborda a la máscara misma, resistiéndose de este modo también a su reducción a símbolo teatral, haciendo imposible la permanencia de representación a través del cambio. Así, pues, la máscara de Dioniso, con su excepcional y enigmática sonrisa, es en este sentido una máscara excepcional en el teatro trágico griego, ya que, en vez de servir de instrumento «para realizar una identidad a través de diferentes figuras de la alteridad», representa una de las aberturas hacia lo imposible de esclarecer.

Juan Carlos RODRIGUEZ DELGADO