

LAS MÁSCARAS DEL SÍ MISMO

JACINTO CHOZA

The Masks of the self. The rising of human self-consciousness is developed in six steps: 1) Looking at the face; 2) Visible and audible masks; 3) Tattoos and acting; 4) The mask of the 'Proto-agonist'; 5) The mirror of Narcissus; 6) Feelings speculations. Eros and Psyche.

1. Mirarse a la cara.

En la ya clásica historia del chimpancé Viki, criado por el doctor y la señora Hayes desde los 3 días hasta los 3 años, se registra que, al cabo de ese tiempo, el animal no era capaz de identificar su propia nariz, sus manos ni sus pies¹.

En el no menos clásico relato de Jean Itard sobre Victor de l'Aveyron, el niño encontrado en estado salvaje durante la post-revolución francesa, se refiere que el pequeño aprende a responder cuando le llaman, como ocurre con muchos animales domésticos, y se recogen algunos experimentos con espejos. El doctor Itard, iniciador de la otorrinolaringología, no estaba directamente interesado en la autoconciencia humana, pero sí en estudiar el modo en que los niños escuchan los sonidos que salen de su propia garganta y, en concreto, los que pueden producir con las cuerdas vocales, la lengua y el conjunto de los órganos de fonación. Ni el diario clínico de Jean Itard, ni la versión cinematográfica que realizó Truffaut², permiten determinar con precisión el grado de autoconciencia que llegó a adquirir el pequeño Victor.

El caso de Helen Keller, la niña ciega sordomuda, que logra una integración social plena y que da cuenta de su proceso, está más documen-

¹ C. Hayes, *The Ape in Our House*, Londres, 1952.

² El film *L'enfant sauvage* fue realizado por François Truffaut en 1969.

tado, tanto científica como literaria y cinematográficamente³. Ana Sullivan consigue que la pequeña Helen capte la noción de signo y expresión, que se exprese a sí misma y que se haga cargo de sí misma.

Los estudios etológicos y los reportajes filmados sobre el comportamiento social y comunicativo de los animales son cada vez más numerosos y de mayor calidad científica. También lo son los estudios sobre el modo en que el ser humano adquirió conciencia de sí mismo mediante su propia voz y su propia imagen.

En la película *En busca del fuego*, la intuición artística de J.J. Annaud, asesorado por Desmond Morris, ofrece una versión del modo en que una tribu de *homo sapiens*, hace 40.000 años, empieza a hablar, descubre la risa, el pudor en la unión sexual, el amor, el horror de la antropofagia, la técnica de producción del fuego y la familia monógama⁴.

Los lingüistas pueden rastrear raíces de las lenguas habladas actualmente hasta varios milenios atrás, y formular hipótesis sobre algunos troncos comunes a partir de los cuales se desarrollaron. Esos troncos parece que se pueden datar antes de la revolución neolítica, hasta hace 14.000 años; sus antecedentes hace 20.000 o 35.000 años son una incógnita, y la lengua de los primeros *homo sapiens*, cuya aparición actualmente se sitúa más de 100.000 años atrás, es algo completamente ignoto⁵.

Por supuesto, los antropólogos y los lingüistas han recogido lenguas de pueblos que han vivido o viven en condiciones analogables a las de los primeros *homo sapiens*, pero no de pueblos que carezcan de lenguaje y de signos "artísticos" o de algo que pueda considerarse adornos.

La perfección técnica y la difusión comercial del espejo por cuenta de la república de Venecia, en los comienzos del segundo milenio de nues-

³ H. Keller, *Anne Sullivan Macy*, Mirasol, Buenos Aires, 1962. Versión cinematográfica de Arthur Penn, *El milagro de Ana Sullivan*.

⁴ Desmond Morris, que alcanzó fama al comienzo de los 70 con sus libros *El mono desnudo* y *El zoo humano*, logra junto con J.J. Annaud, una representación de la tribu de *homo sapiens* muy inspirada en los reportajes filmados sobre el comportamiento de los chimpancés, que concuerda con los relatos sobre los seres humanos privados desde la primera infancia de comunicación con una cultura humana.

⁵ V. Shevoroshkin, "The Mother Tongue. How Linguists Have Reconstructed the Ancestor of All Living Languages", *The Science*, 1990 (30, 3), 20-27.

tra era, parece bien documentada históricamente, pero el reconocimiento de la propia nariz, los propios pies y las propias manos por parte del hombre, es muy anterior.

La conciencia es una actividad por la cual uno se refiere a algo (se da cuenta de algo) de lo que, a la vez, se distancia o se diferencia, y eso crea un espacio interior, una intimidad. La conciencia es una manera de mirarse en un espejo y de crear un escenario para uno mismo; es una especulación, una reflexión.

En los medios cultos del mundo occidental la conciencia se relaciona casi inmediatamente con la subjetividad y la persona. Tener conciencia y ser persona se consideran sinónimos en algunos contextos.

Entre las primitivas formas de la reflexión, mediante la que los hombres se reconocieron a sí mismos y entre ellos, está el mirarse a la cara: darse cuenta de que tenían cara, nariz, pies y manos. Una de las primeras formas de adquirir conciencia de que tenían cara fue pintársela. Pintarse la cara, hacerse marcas en ella con colores, heridas, perforaciones, incrustaciones, etc.

Hacerse tatuajes, ponerse adornos, es colocarse algo que inicialmente uno no tiene. Los humanos pueden reconocerse gracias a esas marcas y definirse mediante ellas. Así, pueden identificarse con algo que antes no eran, y también con aquello que eran sin saberlo. Eso que no eran, significa todo aquello de lo que estaban desprovistos, separados y diferenciados, como los símbolos, las costumbres y las herramientas; y eso que eran pero sin saberlo significa aquello en lo que estaban sumergidos e indiferenciados, como la cara, el sexo y las manos.

Si se tiene rostro, sexo y manos, pero no se sabe, desde cierto punto de vista es como si no se tuviera. Empezar a saberlo es diferenciarse *uno mismo* de sus *lados*, de sus formas, de sus manifestaciones. Diferenciarse y distanciarse de sus caras ofrece ya una posibilidad de asumirlas como propias, de tomar posesión de ellas y, consiguientemente, de poseerlas. De ese modo, el hombre ya *tiene* rostro, sexo y manos.

2. Marcas visuales y marcas sonoras.

La hipótesis que aquí se adopta es que uno toma posesión de *sí mismo* al tomarla de al menos esas tres dimensiones *suyas*, y que esa posesión se toma mediante los tatuajes y los nombres, mediante las normas para las relaciones mutuas y mediante el desarrollo de habilidades, todo lo cual hace posible, y a veces incluso agradable, la supervivencia.

Uno se reconoce en sus formas, y sabe quién es por ellas. Las aprende porque los demás le tratan, se amoldan y le configuran a uno según ellas. El *sí mismo* se manifiesta y se refleja en esas formas propias, que son desde luego más de tres. El hombre sabe que tiene y que es su cara, su sexo y sus manos, y la mujer, también. El hombre se expresa y se refleja hacia los demás, en los demás, que son muchos. Los otros le devuelven una o muchas imágenes de *sí mismo* que pueden ser más o menos unitarias y congruentes, reales o ficticias, verdaderas o falsas, pero que tienen siempre, por definición, una cierta carga especulativa. El *sí mismo* puede no reconocerse en sus expresiones, perderse en ellas. Puede perder la diferencia con sus lados, creer que es uno de ellos, o ninguno, que no tiene lados, o incluso creer que es un espejo.

Los prehistoriadores aceptan que el *homo sapiens* usa herramientas y adornos desde el principio, y relacionan esos adornos con diversas formas de expresión y de lenguaje⁶. Por supuesto, frecuentemente no están de acuerdo sobre el significado de los adornos.

Por ejemplo, no hay acuerdo sobre si el ocre rojo era un símbolo de la vida y en qué grados. El ocre rojo se podía utilizar para pintarse al ir de caza; para teñir el suelo de la cueva como "espolvoreado ritual del espacio habitado"; para representar la "caverna madre", símbolo femenino recurrente; y para espolvorearlo sobre los muertos⁷.

El color rojo parece aquejado de una polisemia que plantea problemas hermenéuticos no resueltos, entre los cuales está el de si se puede llamar "adorno". Para los primeros *sapiens*, el ocre rojo podría considerarse un adorno en un sentido análogo a como en la actualidad pueden considerarse "adornos" un título de licenciado en medicina y cirugía, un

⁶ G. Clark, *La prehistoria*, Alianza, Madrid, 1987, 44-45 y 548-551.

⁷ A. Leroi-Gourham, *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Istmo, Madrid, 1984, 619-621.

pasaporte en el que consta el nombre, la cara, el sexo y el estado civil, y una vivienda amueblada.

De todas formas, parece claro que el ocre rojo se colocaba donde previamente no lo había, y que de ese modo se expresaba o se significaba algo.

Pintarse la cara y el cuerpo para salir de caza o ir a la guerra quiere decir que ahora toca ir de cazador o de guerrero, y que antes no. Quizá significa que unos son cazadores y guerreros y otros no, o que lo son durante un tiempo y luego dejan de serlo por otro periodo. Quizá significa que unos van de hombres y otras van de mujeres, por un tiempo corto o largo; que unas han parido y otros conjuran los supremos poderes de la vida y la muerte. Quizá, que han dejado de ser niños y pasan ya a ser, los varones, jóvenes cazadores y guerreros, y las hembras, muchachas casaderas. Quizá, que han terminado esta etapa de la vida y se adentran en otra junto con los demás antepasados.

Todo acontece en el transcurso de unas ceremonias en las que se ejecutan esos ritos. Cantos, polvos y ungüentos coloreados, marcas en la cara y en el cuerpo, heridas, perforaciones, susurros, alaridos, yerbas que tienen poderes como los colores y las heridas. Comidas y bebidas comunitarias con los restos del fuerte abuelo sacrificado⁸.

Intercambio de herramientas, de atuendo, de saliva. Ancianos expertos y adultos fuertes. Jóvenes que protagonizan. Niños que observan. Una señal en la cara, en el hombro, en el labio. Unas voces que indican que alguien es ahora otro, y por eso tiene un nombre nuevo. Le toca hacer de hombre, y va de hombre⁹.

⁸ Cuenta Herodoto que los maságetas, habitantes de la región del Turkeistán, sacrificaban a los adultos que llegaban sanos y fuertes a la ancianidad y se los comían en banquetes rituales, mientras que a los débiles y enfermos los enterraban sin ceremonias honoríficas. Cfr. Herodoto, *Historias*, I, 215-216, Gredos, Madrid, 1984, 268.

⁹ M. Eliade, *Iniciaciones místicas*, Taurus, Madrid, 1989, (ed. original, 1958). El tratado más clásico sobre el tema es el de 1909 de Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Taurus, Madrid, 1986, que lleva por subtítulo: "Estudio sistemático de las ceremonias de la puerta y del umbral, de la hospitalidad, de la adopción, del embarazo y del parto, del nacimiento, de la infancia, de la pubertad, de la iniciación, de la ordenación, del noviazgo y del matrimonio, de los funerales, de las estaciones, etc."

3. Tatuajes y actuaciones.

Lo primero que el hombre inventó fueron los escenarios y la coreografía. El drama, o sea las actividades que se representaban o las carreras que tenían lugar¹⁰, era el conjunto de la vida humana dividida en cuatro actos, primavera, verano, otoño, invierno. Nacimiento, juventud, madurez, ancianidad. En dos sesiones, noche y día.

Decorados: la selva. En el fondo, el desierto. Más allá, el océano. Arriba, Orión, Aldebarán, Sirio, la Osa Menor, la Vía Láctea completa. Luminotecnia: sol, luna, rayo, incendios. Efectos especiales: los dioses, la atmósfera.

La representación empieza nuevamente desde el principio cada vez que los ancianos más expertos y dignos, y que pueden recordar los nombres de sus bisabuelos, se despiden de la vida habiendo tenido ya nietos capaces de propagarla.

No hay nombre para designar la generación de lo que serían los "biznietos", porque cada cinco "generaciones" se empieza otra vez desde el principio. Es decir, el término con el que se designaría al "biznieto" es el mismo con el que se designa al "bisabuelo": los nombres designan una sucesión de cinco generaciones transcurridas las cuales empieza nuevamente la primera¹¹.

Entonces los escenarios y los decorados se han repetido ya muchas veces. El firmamento ha dado varias veces las mismas vueltas, y se puede estar absolutamente seguro de cómo son las cosas, de que eso es todo lo que hay y de que no hay más¹².

Los seres humanos saben de sí mismos cuando saben sus caras, y saben de sus caras cuando las marcan, las nombran y las conjuran para

¹⁰ La voz griega *drama* proviene del verbo *drao* que significa "hacer algo grande", "hacer algo con grandes sufrimientos", y simplemente "hacer" (latín, *facere*, inglés, *to do*). También es una forma irregular del verbo *trecho*, que significa "correr", "correr una carrera", "correr rápidamente" y "correr riesgos". Liddell & Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1991.

¹¹ C. Geertz, "Persona, tiempo y conducta en Bali", en *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1989.

¹² El año del mundo, tal como Platón lo calcula, dura 36.000 años solares, que es el tiempo que comprende una revolución entera de los puntos equinociales según Hiparco. Según Newton, los equinoccios coinciden cada 25.920 años solares. Platón, *La República*, VIII, 3, 546 a-d, Edición del Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1969, tomo III, 53-54.

actuar en sus escenarios, para representar unos dramas que ya saben de qué va porque conocen los papeles y el desenlace.

En la China antigua, el simbolismo de los tatuajes se corresponde con el de los caracteres simples de la escritura y con el de la sabiduría política de Confucio¹³. Lo que se es tiene que ver con lo que se expresa, con lo que se hace, con lo que se le pide a uno y se espera de uno, con el orden social y político, con la sabiduría.

En general los tatuajes se confieren en ritos de iniciación, que ponen al iniciado en comunicación con los poderes sagrados. La iniciación-tatuaje que significa y efectúa la integración en un grupo social, es un símbolo de identificación con la virtud de algún ser animado de la que uno queda revestido, lo cual, a la vez, inmuniza contra otras fuerzas maléficas de ese ser animado.

El tatuaje-identificación tiene también el sentido de un don, de una consagración o de una alianza. Así hay tatuajes que significan la fuerza (león), la fecundidad (toro), el peligro mortal (escorpión). En este sentido no es un adorno. Es un título: eres "ingeniero": ya puedes dominar la naturaleza: la razón y el cálculo son tus aliados.

El tatuaje en tanto que símbolo visual gráfico, desempeña las mismas funciones que el nombre en cuanto símbolo acústico verbal, y se confiere en las mismas ocasiones y mediante las mismas ceremonias. El nombre puede significar también la fuerza del león, la fecundidad del toro y el peligro del escorpión: "toro sentado", "gacela silenciosa", "cuervo ingenuo", "roble frondoso". El que pone el nombre sabe lo que significa, y el que lo recibe, también. Responde cuando le llaman por su nombre. Los animales también responden cuando se les pone un nombre y se les llama, pero no se hacen tatuajes. Desde luego, lo que tampoco hacen es llamarse a ellos mismos como "los que acuden cuando se les llama", como algunas tribus autóctonas de Florida, donde según dice Cabeza de Vaca, "hay una lengua en que llaman a los hombres por mira acá; arre acá"¹⁴.

Las marcas visuales y las marcas sonoras se imponen a la misma realidad. También los tatuajes y los nombres; y frecuentemente al mismo

¹³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris, 1982, 929, (cit. *Symboles*).

¹⁴ Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, *Nafragios*, Cátedra, Madrid, 1989, cap. 26, 172.

tiempo. También se dan los unos sin los otros, pero no cuando la realidad en cuestión es un ser humano.

Cómo y cuando se asocian, en el caso de los seres humanos y en general, cosa, signo visual y signo auditivo, es una cuestión abierta. También la cuestión de cómo se disocian. Se puede suponer que lo primero es darse disociados, o que hay una unidad audiovisual originaria.

Todavía no parece haber datos suficientes para probar la tesis de Vico de que la génesis de la escritura precedió o fue simultánea con la del lenguaje hablado¹⁵. En nuestra cultura frecuentemente a las niñas al nacer se les da un nombre terminado en "a", se les perforan los lóbulos de las orejas y se les viste con color rosa, mientras que a los niños se les da un nombre terminado en "o", se les circuncida y se les ponen pañales celestes.

Eso sólo no permite teorías para relacionar dichas vocales con tales cortes en la piel y con grafismos alfabéticos, jeroglíficos ni heráldicos. Los tatuajes de la antigua China quizá lo permitieran un poco más. Pero aún así, los nombres propios, la identificación y las apropiaciones y propiedades no parecen ser las claves básicas del lenguaje. El lenguaje hablado y el escrito pueden ser madre e hijo, hermanos gemelos o parientes lejanos. Aquí no se está indagando sobre esa relación. Lo que aquí se está haciendo es tomarlos como dos elementos distintos del maquillaje de un mismo rostro, o del vestuario de un mismo actor.

Más en concreto, la cuestión es si sabemos que se trata del mismo rostro y del mismo actor precisamente por el maquillaje y el vestuario. Y no sólo si lo sabemos nosotros, sino también si lo sabe el propio actor por eso.

4. La máscara del 'Proto agonista'.

Los trabajos más clásicos dedicados por los antropólogos a la identificación del sí mismo en relación con los otros, son tal vez el de Marcel

¹⁵ Vico relacionó la escritura con el lenguaje hablado a través de la adivinación, la idolatría, la heráldica, las formas de adquirir la propiedad, los jeroglíficos, los calendarios, las etimologías, las metáforas, etc. G. Vico, *Scienza Nuova*, libro III de la edición de 1725; traducción española en F.C.E., México, 1978, 159-235.

Mauss *Une catégorie de l'esprit humain: La notion de personne, celle de 'moi'*¹⁶, y el de L. Lévy-Bruhl, *El alma primitiva*¹⁷.

El poder numinoso indiferenciado, o el "sí mismo" universal, tiene muchas manifestaciones, asumidas en diversos momentos por los seres humanos en ritos y ceremonias, de los que forman parte los tatuajes y los cantos, pero también, y con mayor frecuencia en culturas de mayor complejidad, las máscaras, las recitaciones semitonadas y las danzas.

Así es como se celebran los cultos en los que se representa la creación y la organización del mundo y de la sociedad. Con esos cultos lo que se hace es manifestar la permanente actualidad del principio y reactivarlo en el momento presente de nuevo; traer aquí y ahora a los ancestros, los dioses y los héroes civilizadores, y establecer comunicación con ellos; regenerar el tiempo y el espacio y recordar a los seres humanos su puesto en el universo; mostrarles el acontecimiento de su vida y su muerte como parte de un drama colectivo que les da un sentido comprensible.

Se trata de celebraciones que integran algo así como el cambio de paradigma científico, la revolución social y tecnológica, la renovación religiosa y artística, y un referendum con unas elecciones generales, en el esquema de una representación en tres actos o quizá en uno solo.

Las manifestaciones del sí mismo universal son muchas. Lo mismo y lo otro. Lo indiferenciado y lo diferenciado. Lo uno y lo múltiple. El individuo es una parte del conjunto, del grupo, y no recibe poderes, ni lleva a cabo actividades, ni se comprende a sí mismo más que en sus determinadas relaciones con todos los demás. El grupo es uno, pero las actividades que forman el conjunto de su vida son muchas. Por eso también las máscaras, los cantos y las danzas son muchas.

La máscara del chaman y la del jefe, son distintas. Expresan poderes distintos y, a diferencia de los tatuajes permanentes, se usan solamente en determinadas ocasiones; en las funciones de ejercicio del poder numinoso correspondiente.

Las máscaras funerarias se usan para captar el espíritu vital del que muere, con objeto de apropiárselo, de darle acceso al puesto adecuado

¹⁶ Hay edición española en *Obras de M. Mauss*, 3 vols. Barral, Barcelona, 1972.

¹⁷ L. Lévy-Bruhl, *El alma primitiva*, (1927), trad. de E. Trías, Península, Barcelona, 1974.

en la otra vida, de evitar que quede como una fuerza errante y peligrosa, como alma en pena vagando por las eternidades, etc.

Las máscaras carnavalescas permiten la exteriorización de tendencias demoníacas, satánicas e inferiores, y tienen funciones catárticas y exorcizantes.

Las máscaras de caza, de ritos agrarios, iniciáticos, y otros episodios de la vida, se distinguen unas de otras, se guardan como objetos de culto, y se utilizan en los momentos apropiados¹⁸.

Las máscaras representan una determinada función más que un individuo singular e irreplicable, aunque la función sea llevada a cabo sólo por un individuo, por ejemplo el chaman, que se enfrenta a las fuerzas maléficas mientras los demás gesticulan, susurran o guardan silencio unánimemente, como participantes que corean la acción, y no solo como espectadores que la presencian.

La función es desarrollada por un individuo, pero no es su individualidad irreplicable lo que representa. No es "la sombra de ojos exclusivamente tuya que la gama Margaret Astor te permite conseguir", sino más bien "entonces llegaste tú, con tu aire de hombre de verdad. MEN, el perfume del hombre", o la bata verde pastel para entrar en quirófano.

Se puede usar la máscara de algún dios, o de algún héroe, un ser singular e irreplicable, para representarlo, como Apolo o Aquiles, o bien utilizar algunas de sus herramientas o armas, que también son singulares e irreplicables. Se puede llevar la indumentaria de Che Guevara o Búfalo Bill, o el peinado de Estefanía de Mónaco y la nariz de Jodie Foster. Pero todo eso es después de que los dioses y los héroes se diferenciaron de los demás seres vivientes en general y de los demás seres divinos y humanos en particular.

Diferenciarse de los demás implica mantener la referencia a ellos; quedar uno como figura y los otros como fondo. El que se destaca, generalmente lo hace debido al relieve que tiene una determinada actuación, por ejemplo oponerse a las fuerzas maléficas que provocan la enfermedad, la muerte o el hambre, y superarlas. El que se opone, el que es un rival, el que lucha y el que compite, se denomina *agonistés* en lengua griega, y al primero que lo hace o al que lo hace el primero, *protou*. El 'proto-agonista' es el que primero realizó actuaciones que los demás

¹⁸ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Symboles*, 614 ss.

pueden repetir, representar. El protagonista es, así, un ejemplo a imitar, un *paradeigma*. Actuaciones admirables y diferentes; cada vez más acciones, admirables por su provecho y utilidad. Diferenciación de las actuaciones, acciones, actividades. División del trabajo social.

Ser alguien digno y hacer algo digno es ser un héroe o ser como ellos, imitarlos. Vencer como ellos y padecer como ellos. En la Grecia del siglo V a. de C. Píndaro dedica todo su esfuerzo a reflejar en cantos, a captar en palabras, a los que compitieron y fueron los mejores. Esos son los que imitan a los dioses y a los héroes, y pueden comprobar si "Zeus, el de brillante rayo, / se interesa por los hombres / que aspiran con ardor / a conquistar gran gloria / y un respiro de sus fatigas"¹⁹. Esquilo también canta y representa en templos, delante de un muro, en lugares cubiertos que en su época se llamaban *skéné*, escenario, las actuaciones, hazañas y padecimientos del rey de Persia, del de Tebas, de Prometeo, de Agamenón, de Orestes.

Alguien, un hombre (en ningún caso una mujer), se ponía la máscara (*prosopon*) de Atenea o de Agamenón, y cantaba sus acciones, las hacía resonar, *personare*. Las cantaba frente a una fila de personajes, de enmascarados que ejecutaban danzas, *orchestys*, rodeando al protagonista en un semicírculo llamado *orchestra*.

El protagonista, el vencedor, se separa del coro, que acoge y refleja sus acciones, su canto. Cuando termina la representación se quita la máscara y ya no ejecuta ni canta acciones gloriosas, memorables. Ya no es un personaje, no es nadie, es simplemente sí mismo.

Ser sí mismo sin herramientas, sin armas, sin tatuajes, sin cantos, puede resultar incómodo ante los demás y ante uno mismo. Uno puede no saber cómo comportarse, cómo poner las manos o los brazos, qué decir entonces y de qué manera, cómo entonar la declamación y componer la mímica, en definitiva, cómo ser. El silencio puede resultar tenso, amenazante, como un peligro.

Los demás actores pueden haber desaparecido, y también el coro, los que forman la orquesta. Con todo, el escenario no desaparece. Los espejos están vacíos, pero están, y uno mismo también. Es la conciencia.

¹⁹ Píndaro, "Olímpica VIII, 3-7", en *Obra completa*, edición de E. Suárez de la Torre, Cátedra, Madrid, 1988, 104.

Al quitarse la máscara puede aparecer el sí mismo en su realidad profunda, puesto que ya ha surgido la diferencia entre profundidad y superficie. La cuestión entonces es qué hay en esa profundidad, quién es ese sí mismo, o qué es.

Algunos mitos chinos e hindúes representan al león, al dragón, al ogro, como suplicantes que acuden ante el dios que les ha creado pidiéndole víctimas a las que devorar para calmar sus ansias. El dios como respuesta, les condena a alimentarse de ellos mismos, y entonces se dan cuenta de que son una máscara, una apariencia, un deseo insaciable y vacío de toda substancia²⁰.

En la raíz griega de nuestra cultura el drama transcurre con otro ritmo. Píndaro responde "llega a ser el que eres", y Sócrates escucha del oráculo "conócete a tí mismo". Como si en la respuesta "alimentaos de vosotros mismos" fuera también dicho "teneis entidad suficiente para ser vosotros mismos", "sois profundamente sustanciosos y substanciales", "expresaros", "realizaros".

Píndaro enseña que en cada uno hay un "alma" dormida, que es lo mejor del sí mismo, y que despierta y actúa cuando duerme²¹. Sócrates parece ejecutar una danza diferente. La actuación va precedida de un interrogar "qué es", que conduce según cómo sea la respuesta o incluso aunque no la haya.

En ambos casos hacía ya tiempo que el acontecimiento de quitarse la careta había tenido lugar. El sí mismo se había quedado sólo, sin nada, sin tatuajes, desnudo. Los seres humanos se miraron a la cara y se miraron a los cuerpos. Y entonces, con un estruendoso estallido, les conmovió algo que parecía oculto en las profundidades más sublimes: la belleza.

Sin duda esa era la clave que permitía explicar y comprender el origen del mal en el mundo (la hermosura de Pandora), la expansión hacia oriente y las guerras de Troya (rapto de Helena), la expansión por el Mediterráneo (rapto de Europa), y todos los acontecimientos importantes de lo que ahora empezaba a llamarse "historia".

²⁰ Ésa es al menos la interpretación de J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Symboles*, 618.

²¹ W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, cap. V, F.C.E., Madrid, 1982.

Ciertamente Heródoto comenta, a propósito del rapto de Helena, y Medea, que "desde luego, es evidente que, si ellas, personalmente, no lo quisieran, no serían raptadas", pero da por supuesto que la belleza de una mujer es causa explicativa de esos y otros acontecimientos, y explica cómo en otros casos es fuente de poder político y económico²².

5. El espejo de Narciso.

Narciso fue engendrado por el río Cefiso en la ninfa Liriope, y cuando nació era tal su hermosura que todas las ninfas quedaron prendadas de él. Su madre acudió al adivino Tiresias para saber el destino del niño y si viviría mucho tiempo. "Vivirá mucho si él no se ve a sí mismo"²³.

Se convirtió en un efebo al que todas las mujeres y todos los hombres deseaban ardientemente, y a quienes él rechazaba con implacable desdén. La ninfa que más le amó y la única que llegó a encontrarse con él fue Eco.

Eco era de tal belleza, tan alegre y tan locuaz, que cautivó a Zeus. Juno se irritó tanto por el adulterio que le impuso como castigo "no poder nunca más hablar *por completo*; su boca no pronunciaría sino las últimas sílabas de aquello que quisiera expresar".

Cuando se enamoró de Narciso sintió la necesidad de expresarle su pasión, pero las palabras le faltaban. En una ocasión en que Narciso se despistó de sus acompañantes y les buscaba, Eco se acercó sin que él le viera. "¿Quién está ahí?" Eco repite las últimas palabras: '...está ahí'. Marvillado queda Narciso de esta voz dulcísima de quien no ve. Vuelve a gritar: '¿dónde estás?' Eco repite '...de estás'. Narciso remira, se pasma. '¿Por qué me huyes?' Eco repite '...me huyes'. Y Narciso: '¡juntémonos!' Y Eco: '...juntémonos'. Por fin se encuentran. Eco abraza al ya desilusionado mancebo. Y este dice terriblemente frío: 'no

²² Heródoto, *Historia*, Gredos, Madrid, 1984. Cap. I, 4; I, 8-13, episodio de Candaules y Gíges; I, 196, procedimiento de los babilonios para casar a las mujeres feas utilizando el dinero obtenido mediante el casamiento de las guapas.

²³ Sigo la versión del mito de Ovidio, *Las metamorfosis*, III, 3, Espasa Calpe, Madrid, 1992, 60-63.

pensarás que yo te amo...' Y Eco repite, acongojada: '...yo te amo'. '¡Permitan los dioses soberanos –grita él– que antes la muerte me deshaga que tú goces de mí!' Y Eco: '...¡que tú goces de mí!'

Desesperada completamente, Eco invocó a Némesis "diosa de la venganza, y, a veces, de la justicia" con un ruego: "Ojalá cuando él ame como yo amo, se desespere como me desespero yo".

Némesis escuchó a la ninfa, y un día que Narciso se acercó a beber a una fuente que nunca había sido hollada por ningún animal,

Cupido le clavó por la espalda su flecha. "Insensatamente creyó que aquél rostro hermosísimo que contemplaba era el de un ser real ajeno a sí mismo". Entonces una especie de voz interior le reprochó, "Insensato, ¿cómo te has enamorado de un vano fantasma? Tu pasión es una quimera. Retírate de esa fuente y verás cómo la imagen desaparece. Y, sin embargo, contigo está, contigo ha venido, se va contigo, ... ¡y no la poseerás nunca!"

Narciso recibe el reproche y rompe en desesperación ante su desventura: "Yo veo al objeto de mi pasión y no le puedo encontrar. No me separan de él ni los mares enormes, ni los senderos inaccesibles, ni las montañas ni los bosques. El agua de una fontana me lo presenta consumido del mismo deseo que a mí me consume /.../. Pero ... ¿si me amais, por qué os sirvo de burla? Os tiendo mis brazos y me tendéis los vuestros. Os acerco mi boca y vuestros labios se me ofrecen. ¿Por qué permanecer más tiempo en error? Debe ser mi propia imagen la que me engaña. Me amo a mí mismo. Atizo el mismo fuego que me devora. ¿Qué será mejor: pedir o que me pidan? ¡Desdichado yo que no puedo separarme de mí mismo! A mí me pueden amar otros, pero yo no me puedo amar... /.../ Mas no ha de aterrarme la muerte liberadora de todos mis tormentos. Moriría triste si hubiera de sobrevivirme el objeto de mi pasión. Pero bien entiendo que vamos a perder dos almas una sola vida".

Narciso se quedó así, prendado de su imagen, mientras el ardor le consumía poco a poco, hasta que, al cabo de unos minutos, no quedaba al borde de las aguas sino una espléndida rosa que seguía contemplándose en el claro espejo. Antes de cumplirse la transformación pudo exclamar "¡Objeto vanamente amado... adiós...!", y Eco: '¡adiós!', cayendo enseguida sobre el césped, rota de amor. Las náyades, sus hermanas, le lloraron amargamente mesándose las doradas cabelleras. Las dríadas

dejaron romperse en el aire sus lamentaciones. Pues bien, a los llantos y a las lamentaciones contestaba Eco... cuyo cuerpo no se pudo encontrar. Y sin embargo, por montes y valles, en todas las partes del mundo, aún responde Eco a las últimas sílabas de toda la patética humana".

Narciso queda cautivado por la voz de Eco, que refleja las últimas palabras de él, pero cuando se encuentra con la imagen de ella la rechaza. Sólo cuando se encuentra con la imagen de él mismo, en el instante en que recibe por la espalda el flechazo de Cupido, se enamora. Ciertamente se enamora de su imagen sin advertirlo, y luego al ver reflejados unos movimientos que él hace, cae en la cuenta. "Debe ser mi propia imagen la que me engaña. Me amo a mí mismo".

En realidad amarse a sí mismo es lo que no consigue hacer: sólo ama a su imagen pero no a sí mismo. De sí mismo no sabe nada y no ama nada excepto el reflejo. También los sentimientos que se le depientan son reflejo de los que él despertó en Eco.

Quiere unirse con su representación, fundirse con el *objeto* de su amor, que es él mismo en tanto que objeto. Y si se convierte en objeto pierde la única vida que tenía. Las dos almas pierden una sola vida, la del sí mismo. Queda solo un esquema, una figura, una apariencia sin realidad, pues la realidad viva ha sido succionada en una especie de vampirismo de la presencia visual.

Narciso no quería ser sí mismo, quería ser su imagen, ser objetividad. Quería agotar toda su energía en acoger y sostener la imagen, en ser, por una parte, objeto, y, por otra, absolutamente objetivo.

La pretensión de ser plena y completamente objetivo, de reflejar las cosas como son, sin interferencias de intereses o pasiones subjetivas, es una vieja aspiración de los filósofos. Evitar todo antropomorfismo. Lograr con los medios audiovisuales una síntesis perfecta; mostrar con esos espejos lo que las cosas son.

Puesto que rechaza a *otra* persona, puesto que desprecia el sí mismo de Eco y la apariencia de Eco, queda castigado a su propia apariencia y enajenado igualmente de sí mismo. Queda castigado a ser espejo, escenario, en el que representa el drama de consumirse y anular su sí mismo en su imagen. Y Eco también. Eco queda convertida en reflejo de ese consumirse y de esa anulación de la imagen, en reflejo puramente sonoro, sin cuerpo. Primero por causa de Zeus, y después por causa de

Narciso. Muerte de eros, metamorfosis. Termina la escena y cae el telón.

¿Qué sabes de tí mismo? Conócete a tí mismo, asómate y mira cómo eres. Averígualo. Exprésalo. ¿Estás satisfecho de tu apariencia?, ¿te basta con eso o deseas algo más?

Para una criatura humana, para alguien que es subjetividad, ser significa, por una lado, substancia, y, por otro, apariencia; lo que no se muestra y lo que se muestra. Lo que se muestra, aparece solamente para quien puede captarlo, percibirlo.

Quien capta y percibe mi apariencia, normalmente hace o dice algo en relación con ella, la refleja de modo tal que yo puedo captarla. Entonces mi autoconciencia es conciencia de mi substancia por una parte ("fondo vital", "ello", "yo radical", "lo dionisíaco" o como se le quiera llamar según el aspecto que se enfoque), y conciencia de mi apariencia, de mi puesta en escena, por otra ("super-ego", "otro generalizado", "conciencia moral", "lo apolíneo", etc.)²⁴.

Las formas en que pueden relacionarse mi ser y mi aparecer, y mi conciencia de ambas realidades, son muy variadas y complejas. Narciso parece tener un ansia similar a la de Edipo. También quiere conocerse y poseerse plenamente a sí mismo, pero no en las raíces de su ser, sino en la pantalla de su apariencia. Eso era todo lo que quería y no quería nada más que eso. Si era más que eso, el excedente quedó cancelado; él lo yuguló. No quiso y no pudo ser más que lo que conocía, lo que reconocía, lo que se mostraba radiante de hermosura.

"Conócete a tí mismo, si quieres; pero no hace falta que te especialices", así es como reformula el imperativo socrático Ramón Buenaventura en el relato *El abuelo de las hormigas*²⁵.

²⁴ Para un estudio sobre la génesis de la conciencia y la autoconciencia, en relación con los mitos platónicos sobre el lenguaje escrito, E. Lledó, *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Crítica, Barcelona, 1992.

²⁵ Fórmula utilizada como lema por A. Arce en su tesis de licenciatura *La autoconciencia humana. Un estudio a partir de W. Dilthey*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1992.

6. La especulación sentimental. Eros y Psique.

La imposible unidad de los vivientes, de los amantes, en la síntesis audiovisual que supere la diferencia, la heterogeneidad de las formas del aparecer, y de las formas del ser, vuelve a ser recogida casi cien años después de Ovidio por Apuleyo en el mito de Eros y Psique²⁶.

Pero ahora quien se expresa y puede ser conocido a través del sonido de su voz solamente es el personaje masculino, Eros, mientras que Psique, la presencia visible de radiante belleza, es el personaje femenino, que provoca la envidia de la diosa más bella.

Como en el caso de Eco, también la hermosura de Psique había cautivado tanto a los seres humanos, que se olvidaban de los honores debidos a Venus. La diosa no podía "soportar el culto a una sustituta, como si fuera mi otro yo". Por eso pidió a su hijo Cupido que le disparase un dardo de tal modo que quedara enloquecida de amor por el último de los hombres, alguien "que no se pueda encontrar en el mundo un desecho semejante".

Pero Cupido al verla no es capaz de cumplir la petición de su madre e, hiriéndose inadvertidamente a sí mismo con uno de sus dardos cuando encuentra a Psique, queda rendidamente enamorado de ella. Le declara su amor y, para mantener en secreto los antecedentes de la relación, le insiste en que ella sólo podrá oírle; que podrá sentir sus caricias en la noche, pero que no podrá verle, y que si lo intentara ocurriría algo espantoso.

Psique acepta las condiciones de su amante y esposo, y vive días de felicidad. Hasta que sus dos envidiosas hermanas, tras una larga porfía, la persuaden para que intente verle la cara una noche, al quedarse dormido.

Psique enciende un candil de aceite para mirarle y entonces descubre que su esposo es el dios Cupido. Una gota de aceite del candil cae sobre el durmiente, que despierta sobresaltado y que huye, roto ya el encanto, sin poder mantener sus amores con una mortal.

²⁶ Apuleyo, *Las Metamorfosis o El asno de oro*, edición y traducción de J.M. Royo, Cátedra, Madrid, 1991. La historia de Eros y Psique comprende desde IV, 28 hasta VI, 24 (cit. *Metamorfosis*).

Psique se venga de sus hermanas, y acepta pasar por las pruebas que le impone Venus, con la esperanza de acabar su vida en ellas y, de ese modo, acabar con su desdicha.

La cuarta y última prueba consiste en descender a los infiernos, tomar una porción de la hermosura de Proserpina y llevársela a Venus, para que ella pueda lucir semejante joya en una próxima fiesta. Supera las muchas dificultades gracias a que sigue literalmente las instrucciones que se le han dado, y vuelve con el cofre en el que está guardada la hermosura pedida.

La última de las instrucciones recibidas fue que no abriera el cofre, porque le sobrevendría una gran desgracia. Pero vencida nuevamente por la curiosidad, lo abrió. No contenía más que una adormidera infernal, que poco a poco la fue convirtiendo en estatua dormida²⁷.

La salva Cupido, que consigue escapar de donde estaba encerrado. La reanima, y la lleva al Olimpo, donde suplica a Zeus que les ayude. A pesar de las protestas de Venus, Zeus se apiada. Convierte a Psique en inmortal, y de esa manera puede ya vivir eternamente con su esposo Eros.

La belleza es la presencia de la forma, el aparecer de una esencia. Pero el secreto de la hermosura es invisible; está encerrado en un cofre. Si se abre no contiene nada, y se pierde toda esperanza de una apariencia mejor. El resultado es paralización, cristalización de la apariencia en una estatua. Aquello que podía hacer más hermosa la apariencia no puede, a su vez, aparecer. Si se intenta lo que acontece es la muerte de Narciso, o su metamorfosis.

Por su parte, lo más abyecto que puede pensarse, desde el punto de vista de la figura, es lo informe, que es uno de los modos en que Eros puede ser caracterizado. Pasión, fuerza, actividad que da continuamente lugar a nuevas formas sin permanecer en ninguna. Que no puede estar nunca del todo presente, que siempre puede dar más porque siempre guarda más, porque siempre es más. Por eso Eros nunca puede aparecer del todo.

Lo que Narciso y los demás ven y saben de Narciso, es siempre menos de lo que Narciso realmente es.

Querer ser el dueño y fundamento de todo aparecer, y especialmente del propio aparecer, querer ser sujeto trascendental, aperccepción tras-

²⁷ Cfr. Apuleyo, *Metamorfosis*, 166-170.

cidental, todo eso y nada más que eso, es la muerte de Narciso²⁸. Eso es renunciar a ser humano, y quizá renunciar a ser en absoluto.

Ser sujeto, ser persona, quiere decir, diferencia entre ser y manifestación, y diferencia tal que permita engañarse respecto de sí mismo, desengañarse y mentir; y también acertar y ser veraz. Diferencia entre autor y actor. Dualidad tan originaria como la identidad personal

Desde este punto de vista resulta equívoca la tesis clásica de que lo primero en absoluto es el acto, y lo segundo la potencia. Porque suele entenderse en el sentido de que lo primero es la esencia en tanto que dada, el aparecer que se sabe. Sostener que lo primero es el ser en tanto que diferente de la esencia, equivale a sostener que lo primero es el ser en tanto que no dado y no conocido en el aparecer. Decir que lo primero es el ser, en tanto que actividad no dada en la forma, significa lo mismo que decir que lo primero es el poder, la potencia, la fuerza, lo dionisiaco²⁹.

La tesis según la cual el acto es lo primero resulta ambigua porque significa, indistintamente, que lo primero es la forma, o sea, Narciso, y que lo primero es la actividad que nunca puede aparecer del todo en una forma, o sea, Eros.

El espejo de Narciso es una apelación para que toda la fuerza de su sí mismo sienta el deseo de volcarse completamente en su figura y resolver en ella la dualidad originaria cancelándola. Eso es la seducción. La apariencia de Psique es un requerimiento para que Eros se vuelque completamente también en apariencia. Pero esta vez Eros no sucumbe a la especulación sentimental, a la seducción. Quien sucumbe nuevamente es Psique y no Eros. Por eso Eros puede rescatarla.

La apariencia que puede tener Eros, o lo que de sí mismo puede ver Narciso, su figura, es verdad, y es belleza, pero no es toda la verdad ni toda la belleza. Ni siquiera toda la de ellos mismos.

²⁸ Es posible interpretar la filosofía kantiana desde esta perspectiva, si se sostiene que la clave de toda ella es la *Crítica del juicio*, y que la clave de ésta es, a su vez, el juicio estético. Cfr. M. Fontán del Junco, *El significado de lo estético*, Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 1992.

²⁹ La tesis de que la potencia es lo primero ha sido sostenida, confrontando la metafísica más reciente con la más clásica, por Jesús de Garay, cfr. *Los sentidos de la forma en Aristóteles*, Eunsa, Pamplona, 1987, y *Diferencia y Libertad*, Rialp, Madrid, 1992.

JACINTO CHOZA

Lo que aparece es la belleza y la verdad, o, dicho desde la clásica doctrina metafísica de los trascendentales, la verdad y la belleza es lo que aparece. Lo que no aparece es el ser. Pero precisamente por eso en ningún caso aparece toda la verdad ni toda la belleza. Porque nunca la verdad es todo, y nunca la belleza es todo.

Jacinto Choza
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Universidad de Sevilla
Avda. San Francisco Javier, s.n.
41005 Sevilla España

