

Sentido de la duda trágica en Shakespeare*

por

Félix Schwartzmann

EXPERIENCIA DEL PRÓJIMO E INTUICIÓN FISIIGNÓMICA

Leer en las líneas del rostro disposiciones recónditas de la persona ajena, es una posibilidad que limita con la índole misma del convivir. De ahí que, con independencia de las inspiraciones teóricas que animen a la fisiognómica y a la mímica, estas disciplinas siempre mantienen vínculos significativos con las complejas experiencias interpersonales que estimulan su desarrollo.

La historia de las distintas formas de conocimiento, según el objeto de que traten, puede aproximarse a distancia variable a los caracteres personales, experiencias humanas y concepciones del mundo donde esos modos de saber reconocen su origen. No siempre resulta posible al historiador alcanzar tal zona de experiencias primarias. La genealogía de las ideas podrá perseguirse más o menos en lo profundo, relativamente al grado de formalización que hayan alcanzado: Euclides, Copérnico o Newton —en contraste con Galileo—, apenas si dejan huellas directas del proceso de gestación de sus concepciones, que permitan vincular lo personal a su imagen

*Primera Parte del Capítulo xx, *Significado de la historia de la Fisiognómica*, de su *TEORÍA DE LA EXPRESIÓN*, que editará próximamente la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile.

del mundo. Desesperante madurez, es el calificativo que arranca a Koyré el estado de perfectibilidad con que se presentan los trabajos de Copérnico. Ocurre como si únicamente las investigaciones inacabadas dejaran resquicios por donde vislumbrar su fuente originaria. Pero el historiador no se resigna a contemplar obras como *De Revolutionibus* confinadas en sus propias excelencias. Inicia entonces un movimiento contrario al del sembrador, quiere ir desde el fruto a lo que lo hizo posible. Porque este mutismo humano e histórico es relevante y puede romperse, si, como sucedió en la revolución copernicana, nada insólito se había descubierto o hecho patente entonces en el nivel de las observaciones astronómicas, que confiriera fundamento empírico inmediato a ese cambio. Por lo que el investigador, al cabo, debe remontar el curso de la historia interna de la astronomía hasta encontrar los nuevos modos de concebir y de repensar fenómenos naturales y observaciones ya efectuadas. La figura de Copérnico, en este caso, comienza a mostrar relieves históricos concretos, justamente porque el viraje teórico se encuentra asociado a meditaciones y cálculos antes que a la tarea de observar*.

El abismo que a veces se abre entre las conquistas científicas, de un lado, y las visiones inmediatas de la realidad, las observaciones y las experiencias personales, de otro, por momentos hace aparecer a la obra desprovista de arraigos, como una flor de cristal. En la medida en que se acrecienta el formalismo de los enunciados científicos, este divorcio va en aumento. Así, el hermetismo matemático, tras el que se ocultan los fundamentos de la teoría física, también obscurece su impronta histórica. Hacerla visible, revelarla en la rica complejidad de su origen, es tarea propia de una filosofía de la historia de la ciencia. Recurriendo a un extremo opuesto, destaca más todavía la verdad de las consideraciones anteriores. En

*Alexandre Koyré, *La révolution astronomique*, Hermann, París, 1961, páginas 10, 18 y 23.

las teorías que tienen por objeto el estudio del hombre, a poco de iniciadas semejantes indagaciones, tocamos el fondo metafísico y humano de los supuestos manejados en dicha disciplina.

Veamos, ahora, de qué modo peculiar se integran la experiencia y la teoría en las llamadas ciencias de la expresión.

Luminoso ejemplo del arraigo de las ideas en una situación vital primaria, se encuentra en la fisiognómica que procura inferir, por sistema, de los rasgos permanentes del hombre sus disposiciones internas. Anticipémonos a decir que el impulso teórico de esta disciplina tiene su inspiración, al par que su destino y límites discursivos, en un rasgo social del hombre que designaremos como *convivencia expresiva*. En ésta observamos el atisbo recíproco de expresiones que suministran, ambiguamente, y en extrañío antagonismo, la certeza al tiempo que la indeterminación que acompaña al juicio sobre los demás.

La dialéctica de las relaciones humanas desencadena, en efecto, la percepción simultánea y con seguridad instintiva, de claras disposiciones que surgen, en el otro, unidas a algo arcano. Se nos revelan con evidencia intenciones y actitudes extrañas, pero nimbadas del inefable sello de un carácter. Pues en la convivencia se entretajan, en compleja urdimbre, la certeza con que captamos los indicios de un comportamiento real y posible, con el misterio de los motivos. Doble faz de transparencia y hermetismo del rostro que hace del hombre el ser hermeneuta y, de su convivir, un interpretar. Por eso las relaciones sociales ostentan esta sutil dimensión psicológica: cierto modo de atisbar que, a veces, alcanza relieves de verdadero acecho, para emplear una expresión de Willy Hellpach. En ciertas ocasiones el diálogo se convierte en un medido y disimulado recelar afectos; tórnase vigilante búsqueda de aquellas líneas de pensamiento que recorren un semblante imperceptiblemente y lo configuran, sin embargo; en fin, el diálogo se muda en la inquietante lectura de líneas mímicas que espejean en el rostro en mil direcciones, pero sobre el fondo profundo de un carácter personal enig-

mático. Certidumbre que diríase primitiva, para escrutar y descubrir lo oculto tras la máscara de la fisonomía, que se disipa expresivamente hacia adentro, hacia una interioridad que sólo sospechamos tras el fuera que es la cara. Tales son la seguridad y la indeterminación hermenéuticas que engendran, en gran medida, las grandezas y miserias de la convivencia, lo previsible y lo imprevisible en ella.

Es el misterio de la exterioridad humana, que remite a una voz interior donde la forma sólo representa el eco. Análogo a la exterioridad de las obras plásticas. Pues, ya se trate de la escultura antigua, de Miguel Angel, Rodin o Maillol, la forma creada anuncia siempre un dentro peculiar, correlativo de un modo de referencia al mundo, en cuya equivalencia el artista armoniza voces y ecos. Al hacerlo crea, misteriosamente, a favor de mínimos ritmos espaciales dados en un torso, expresiones reveladoras de una imagen del mundo. Las formas patentizan, asimismo, cierto género de dualismo expresivo. Los estilos de los escultores mencionados representan maneras particulares de revelar lo interno por lo externo. La forma, como culminación del vínculo expresivo dentro-fuera, encarna en tensiones y conciliaciones de volúmenes, planos y líneas. Esta movilidad plástica puede exteriorizar el puro impulso de superación de lo material, propagándose con la musicalidad unificadora de la forma espiritualizada; o bien, acaso se desborde en la terribilidad y desmesura que surgen del seno de la finitud corporal; o todavía puede exteriorizarse en rasgos de autodomínio unidos a exaltación subjetiva; en fin, puede constituir expresión de serena movilidad en el dormido reposo de lo femenino y vegetal, como en Maillol. De suerte que cada singular asociación de estas intuiciones formales implica, correlativamente, que se expresan notas primarias de la exterioridad y de la intimidad, iluminándose la una a través de la otra.

Ningún dualismo ostenta, tan genuinamente, el sello de lo primigenio, como el manifiesto en la fisonomía humana. Por eso el tono afectivo de la convivencia deriva, en uno de sus aspectos esenciales, de peculiaridades de la intuición de expresiones, de su alcance y límites. Aunque es posible la comprensión inmediata de los movimientos mímicos del otro, prima, con todo, el acecho. Porque en el mismo acto de percepción, tal vez se vislumbre en aquél algo lejano e inquietante. También existe, sin duda, esa especie de gramática universal de la expresión de que habla Scheler, y está dotado el hombre para ejercitar esta hermenéutica natural. Pero al aplicar esta última, al mismo tiempo que contempla la unidad de lo interno y lo externo, advierte que hay experiencias y sentimientos que no se manifiestan en su real singularidad. Pues, ya desde antiguo, se sabe que las expresiones exhiben las coordenadas más generales de una conducta posible, anuncian la dirección del ánimo y el impulso emocional, permaneciendo indescifrables para el observador los motivos de las actitudes. Vemos solamente la tristeza, que oculta la causa que la provoca. Siendo así, entre las manifestaciones expresivas y la intimidad, se interpone un halo de indeterminación, que relativiza la referencia básica de los signos mímicos a una intimidad. Se comprende, por consiguiente, que la actitud hermenéutica del hombre en sociedad, se corresponde con el doble carácter de evidencia e indeterminación con que percibe los signos de las disposiciones ajenas.

Existen, sin embargo, muchas formas de convivencia donde, guiados por la intuición fisiognómica, la correlación semblante-interioridad se revela en la plenitud de un orden afectivo-espiritual. De ahí que, desde los orígenes, la fisiognómica se haya inspirado —a pesar de reconocer la inefabilidad de la persona—, en la certeza psicológica que suministra la falta de azar expresivo. De tales conocimientos y experiencias derivan los principios aristotélicos de la fisiognómica. En suma, ellos se desprenden de percibir la insuperable necesidad que conduce de lo manifiesto a lo íntimo, no menos

que de las conmociones interiores a los movimientos mímicos correlativos.

LA CEGUERA FISIOGNÓMICA Y EL CARÁCTER TRÁGICO DEL
ENMASCARAMIENTO

La relativa impotencia fisiognómica del hombre constituye una experiencia primordial. Ello se pone especialmente de relieve cuando esa ceguera reviste hondura trágica. En efecto, el sentimiento de la ambigüedad mímica del otro, alcanza a veces intensidad dramática. Sobre todo, cuando asalta el presagio de sus posibles desdoblamientos psicológicos, merced a un juego de visajes en que se intercambian apariencia y realidad internas. Designaremos como *duda trágica* a esta angustiada percepción de la simultánea lejanía y proximidad de los demás. A semejante duda, Shakespeare le infunde vida en la forma de un recelo paralizador de la voluntad que bordea los límites del acecho dramático. Además, el poeta proclama cómo empuja al cumplimiento del sino trágico la perplejidad que suscita la doble presencia del prójimo, unida al ineludible enmascaramiento inherente a las relaciones mismas. Deja entrever que son actitudes misteriosas y vacilantes manifestaciones de la convivencia, las que hacen posible el desvarío de los celos, del egoísmo o de la ambición. Porque el enmascaramiento representa en la vida —como en su obra—, la condición de posibilidad de esta azorante duda trágica.

Lo inescrutable en el rostro del otro, condiciona la imagen de su ocultamiento. Y ello al extremo de despertar el angustiioso temor a la pérdida de la identidad ajena. Tal es la metamorfosis que cree percibir Troilo en Cressida. *La intensificación de los límites humanos del dolor, en la culpa trágica, deriva de la visión aniquiladora del prójimo como doble presencia.* Shakespeare deja atrás el empleo de la máscara, como pura metáfora de lo oculto en el universo y en el hombre. Eleva el enmascaramiento a la categoría de experiencia

humana esencial. Entonces lo trágico le aparece en la ambigüedad dialéctica del rostro concebido como naturaleza, al tiempo que erige a la naturaleza como velando su desarrollo viviente.

Sibilino augurio de lo trágico como universal enmascaramiento, se eleva desde el coro de brujas de *Macbeth*, quien proclama que “lo hermoso es feo, y lo feo es hermoso”. Se comprende, entonces que Duncan, frente a la traición de Cawdor y herido por su ingratitud, no menos que deseoso de exteriorizar gratitud, declare que “no existe un arte capaz de descubrir las construcciones de la mente en el rostro”,

DUNCAN. There's no art

To find the mind's construction in the face.

Macbeth, Acto I, Escena iv.

Sin embargo, entendemos que deben cuidarse las luces que se encienden en el semblante como peligrosas señales surgidas del alma. Por eso, al tiempo que Lady Macbeth aconseja a Macbeth ser la serpiente que se esconde bajo una flor, le previene de los riesgos que encierra exteriorizarse a sí mismo: “¡Sólo la mirada franca! Alterar las facciones es siempre de temer”,

Only look up clear;

To alter favour ever is to fear:

Macbeth, Acto I, Escena v.

De ahí la peculiar manera de Macbeth de comunicar su decisión, tan firme como su voluntad de disimulo: “¡Estoy resuelto! Voy a tender todos los resortes de mi ser para esta terrible proeza. ¡Vamos! Y que se trasluzcan risueños semblantes: un rostro falso debe ocultar lo que sabe un falso corazón”,

I am settled, and bend up
Each corporal agent to this terrible feat.
Away, and mock the time with fairest show:
False face must hide what the false heart doth
know.

Macbeth, Acto I, Escena vii.

En estos versos se anudan la acción, el enmascaramiento y la posibilidad de que se despliegue el conflicto trágico. En efecto, Macbeth siente como necesario “hacer de nuestras caras máscaras (*vizard*) de nuestros corazones, a fin de ocultar lo que son”,

Present him eminence, both with eye and
tongue:
Unsafe the while, that we
Must lave our honours in these flattering streams,
And make our faces vizards to our hearts,
Disguising what they are.

Macbeth, Acto III, Escena ii.

Hasta la invocación de la naturaleza tiene por designio convertir los elementos en propicios al gran disimulo, a la gran careta cósmica: “Ven, noche cegadora, exclama Macbeth, ¡venda los tiernos ojos del lastimero día, y con tu sangrienta e invisible mano cancela y reduce a pedazos ese gran pacto que mantiene mi palidez! La luz agoniza y el cuervo tiende sus alas hacia el bosque grajero. Las cosas buenas del día comienzan a debilitarse y adormecerse, mientras los negros agentes de la noche se abalanzan sobre sus presas”,

MACBETH. Come, seeling night,
Scarf up the tender eye of pitiful day;
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond

Which keeps me pale! Light thickens; and the crow
Makes wing to the rooky wood:
Good things of day begin to droop and drowse;
Whiles night's black agents to their preys to rouse.

Macbeth, Acto III, Escena II.

En el mundo de diálogos de Shakespeare, el rostro no sólo expresa, sino que oculta y mimetiza intimidades. La mediación ejercida por el semblante entre el yo y el mundo, adopta de ordinario un exterior que deforma lo que disimula. De ahí que Mercucio exclame, al colocarse su antifaz: “¡Dame un estuche para poner mi rostro! ¡Una máscara para otra máscara!”.

MERCUCIO. Give me a case to put my visage in:
A visor for a visor!

Romeo and Juliet, Acto I, Escena IV.

Avasalla el ánimo la duda trágica, cuando surge frente al asombroso contraste entre lo que se exterioriza y lo que verdaderamente se es. Lo cual sucede en tal medida, que llegan a percibirse extraordinariamente asociados lo santo y lo demoníaco, la apariencia y la realidad. Y, ciertamente, la fisonomía es el lugar natural para tan sombrío intercambio de visiones.

Temiendo haber sido víctima del imperio de turbadoras apariencias, Julieta se expresa dolorosamente sobrecogida, al informarse de la muerte de Teobaldo a manos de Romeo: “¡Oh, corazón de serpiente, oculto bajo un semblante de flores! ¿Habitó jamás un dragón tan seductora caverna? ¡Hermoso tirano! ¡Demonio angelical! ¡Cuervo con plumas de paloma! ¡Cordero con entrañas de lobo! ¡Horrible sustancia de la más celestial apariencia!, ¡exactamente opuesto a lo que exactamente semejas, santo maldito, honorable malhechor! ¡Oh Naturaleza! ¿Qué criatura tenía reservada para el infierno, cuando alojaste el alma de un demonio en el paraí-

so mortal de cuerpo tan agraciado? ¿Qué libro, con tal primer encuadernado, contuvo nunca tan vil materia? ¡Oh! ¡Que se albergue la falsía en palacio tan suntuoso!

JULIETA. O serpente heart, hid with a flowering face!
Did ever dragon keep so fair a cave?
Beautiful tyrant! fiend angelical!
Dove-feather'd raven! wolvish-ravening lamb!
Despised substance of divinest show!
Just opposite to what thou justly seem'st,
A damned saint, an honourable villain!
O nature, what hadst thou to do in hell,
When thou didst bower the spirit of a fiend
In mortal paradise of such sweet flesh?
Was ever book containing such vile a matter
So fairly bound? O, that deceit should dwell
In such a gorgeous palace!

Romeo and Juliet, Acto III, Escena II.

Por su parte, frente a la fuerza del amor, a Romeo se le evidencia, al mismo tiempo, el sortilegio que encierran los impulsos eróticos, capaces de metamorfosear lo real: “¡Oh odio amoroso! ¡Oh suma de todo, primer engendro de la nada! ¡Oh pesada ligereza, grave frivolidad! ¡Informe caos de seductoras formas! ¡Pluma de plomo, humo resplandeciente, fuego helado, robustez enferma, sueño en perpetua vigilia, que no es lo que es! Tal es el amor que siento, sin sentir en tal amor amor alguno”.

ROMEO. O brawling love! O loving hate!
O any thing, of nothing first create!
O heavy lightness! serius vanity!
Mis-shapen chaos of weel-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!
This love feel I, that feel no love in this.

Romeo and Juliet, Acto I, Escena I.

Ocurre como si cada forma de lo existente se convirtiera en su contraria, tan pronto como da origen a relaciones emocionales. Es la singular metamorfosis dialéctica que experimentan las cosas, trocándose en fuente de vínculos posibles. En otros términos, Shakespeare desarrolla una especie de fisiognómica de los elementos, elaborada con antítesis que envuelven al paisaje natural mismo, pero cuyo origen se encuentra en el paisaje humano, en ambigüedades de las cosas engendradas por el toque de vínculos personales.

Lo trágico en Shakespeare adquiere una fuerza arrolladora que se agiganta a parejas con las falacias que perturban las relaciones, y por dudas que disipan la apariencia de lo auténtico. Por eso el poeta recurre a veces a la tiranía de las pruebas de amor genuino, puesto que sus personajes viven bajo la sombra de una desconfianza esencial. No se trata, por consiguiente, del amable y mágico deleite que produce el empleo del disfraz; tampoco del ocultamiento como medio gozoso de encuentro y expresión de coquetería; ni se trata, en fin, sólo de juvenil voluntad de establecer vínculos amorosos y de descubrir los verdaderos anhelos íntimos, como sucede en *Los Trabajos de amor perdidos*. Trágica, en cambio, es la dualidad insuperable que envuelve la presencia misma del otro en cuanto tal presencia. De ahí que el mundo pueda ser descrito por Antonio, en *El mercader de Venecia*, como "un teatro donde cada uno debe representar su papel", y en el cual, luego, se asombrará del "bello exterior que puede revestir la falsedad". Por eso Bassiano, que aspira decididamente a la mano de Porcia, cuando elige el cofre de plomo, considera la tragedia de las apariencias y la ambigüedad de los signos del mundo: "Las más brillantes apariencias pueden encubrir las más vulgares realidades. El mundo vive siempre engañado por los ornamentos. En justicia, ¿qué causa tan sospechosa y depravada existe que una voz persuasiva no pueda, presentándola con habilidad, disimular su odioso aspecto? En religión, ¿qué error detestable hay cuya enormidad no pueda desfigurarse bajo bellos adornos un personaje de grave continente, bendiciéndolo y apoyán-

dolo en textos adecuados? No hay vicio tan sencillo que no consiga ofrecer en su aspecto exterior alguno de los signos de la virtud. ¡Cuántos cobardes, cuyos corazones son tan falsos como gradas de arena y a quienes cuando se los escruta interiormente se encuentra el hígado blanco como la leche, llevan en sus rostros las barbas de Hércules y de Marte, con el ceño malhumorado! No se adornan con estas excrecencias del valor más que para hacerse temibles”,

BASSANIO. So may the outward shows be least themselves:
The world is still deceived with ornament.
In law, what plea so tainted and corrupt
But, being season'd with a gracious voice,
Obscures the show of evil? In religion,
What damned error, but some sober brow
Will bless it and approve in with a text,
Hidding the grossness with fair ornament?
There is no vice so simple but assumes
Some mark of virtue on his outward parts:
How many cowards whose hearts are all as false
As stairs of sand, wear yet upon their chins
The beards of Hercules and frowning Mars,
Who, inward search'd, have livers white as milk;
And these assume but valour's excrement
To render them redouted!

The merchant of Venice, Acto III, Escena II.

Finalmente encuentra en el interior del cofre el retrato de Porcia, junto a un pergamino en que se enaltece a los que no se dejan guiar por apariencias.

Los claroscuros del acaecer dramático son fecundos en sombras que originan situaciones insólitas. El presagio de ellas se condensa en una especie de temerosa invocación de la expresividad, estimulada por el anhelo de saber lo que ronda el ánimo inhóspito del otro. Tal es el significado de la exclamación de Ana en *Ricardo III*, (Acto I, Escena II): “¡Quién conociera tu corazón!”.

—“¡En mi lengua está representado!”, responde falaz Gloster, sombríamente obstinado en traicionar. La implacable voluntad de realizar sus designios, le mueve luego a decir que intenta parecer un santo mientras representa el papel del demonio, para lo cual oculta la desnudez de su fealdad interior echando mano de algunos pasajes de textos sagrados. Una vez más lo santo y lo demoníaco se articulan como apariencia y realidad, hasta conducir al desenlace trágico. La máscara de la virtud prepara en los personajes de Shakespeare acciones funestas, merced al disimulo de impulsos demoníacos. Por lo que en este mismo drama, y dentro del aura natural de presentimientos en que se agitan estos seres acosados por lo trágico, la Duquesa se lamenta de que “la perfidia adopte dulces formas, y que el inmundo vicio se oculte bajo la máscara de la virtud”. Diríase que todo ocurre bajo la engañosa apariencia de la bondad. Sucede como si el antecedente inmediato de la acción adecuada a oscuros propósitos, fuera el virtuosismo mímico del disimulo. El rostro, como un arma, parece destilar sangre cuando, significativamente, Buckingham dice a Gloster, en la Escena v: “Tengo a mi disposición miradas espectrales, sonrisas forzadas, y ambas siempre dispuestas, cada una en su empleo, para dar a mis estratagemas la apariencia conveniente”. Se explica así que a menudo surja en su obra la gran pregunta que Stanley dirige a Hastings: “¿Qué trazos de su corazón habéis percibido en su rostro por las apariencias que hoy ha dejado entrever?”.

Aciagos velos, que ocultan vicios tras engañosas apariencias de virtud, en Shakespeare crean la atmósfera trágica. Pero no son menos trágicos los anhelos frustrados de veracidad, que se ahogan en impotencia expresiva. Ello sucede cuando la mediación del rostro y de todo el ser estremecido por emociones, condiciona una especie de esencial inexpresividad. En tales situaciones críticas, la fisonomía evidencia posibilidades limitadas de exteriorizar lo vivido en su real complejidad. El repertorio de movimientos mímicos diríase menor que la melodía interior de los afectos. Esta es la

impotencia que obliga a Cordelia, la infortunada hija del rey Lear, a decir con vehemencia: "¡Infeliz de mí, que no puedo llevar dentro de mis labios el corazón!" En el fondo, esta exclamación refleja la misma confianza que luego le inclina a augurar que "el tiempo descubrirá lo que encubren los pliegues de la astucia". Pero, sólo es un destello de fe en la posibilidad de diálogos cristalinos. Predomina, al cabo, la imagen de una sociedad falaz. Y en tal medida que, en *Pericles*, Gower llega a afirmar que la confianza puede ser aniquilada por sombrías apariencias. Siendo así, reconoce finalmente que "no hay careta que oculte mejor la negra villanía, que la dulce y tierna adulación" (IV, IV).

La intuición del rostro como mediador ineludible de la presencia del otro, contribuye al ahondamiento de la conciencia trágica. Porque la amenaza de lo inexorable a veces se erige bajo la forma de equívocas apariencias humanas. De manera que la interiorización del temple de ánimo trágico, culmina en la experiencia de la finitud del hombre como posibilidad de expresión y de comprensión de expresiones. En otras palabras, la atmósfera trágica no es creada solamente por un contrapunto con el cosmos o con el destino mítico, sino por la lucha existencial de las miradas. Por eso Hamlet enfrenta a lo que siente dentro de sí, lo que puede simularse, lo que es mera apariencia de exteriorización del dolor, de abatimientos susceptibles de fingirse. Pues, lo vivamente experimentado por él, "sobrepaja a todas las exterioridades que no vienen a ser más que atavíos y galas del dolor" (Acto I, Escena II).

Impulsado Hamlet por su voluntad de verdad, debe emplear la máscara de la locura y de la ironía, debe aparentar no saber para ser veraz. Es ésta una observación de Jaspers que engarza perfectamente en lo que venimos afirmando. Se enmascara a fin de no simular; su desvarío voluntario y consciente refleja la realidad de la convivencia equívoca. Ahora bien, que la intuición de la verdad lleve a enmascararse, equivale a proclamar el encegucimiento que

provoca la visión de un alma desnuda; implica, en fin, reconocer dolorosamente la necesidad trágica de mediación fisiognómica.

Póstumo, en *Cimbelino*, escépticamente declara necesario tener "menos exterior, más interior" (*less without and more within*, Acto iv, Escena iv). Resulta esclarecedor recordar que lo hace a fin de avergonzar hábitos mundanales, confesando además que enarbo-la esa consigna como un imperativo moral. En el fondo, esta actitud la inspira el sentimiento de una insoportable dualidad, de la distorsión trágica contemplada a veces en la armonía expresiva de lo interno y lo externo.

La visión de la metamorfosis de la fiel Cressida en tortuosa infiel, por eso culmina en la pregunta por el verdadero ser de Cressida. Y se explica el carácter obsesivo de dicha interrogante, puesto que anuncia la dialéctica del rostro como inevitable mediación deformadora. Tal es el contenido de este monólogo en que Troilo exterioriza su congoja ante la amada infiel: "¿Era ella? No, era la Cressida de Diomedes. Si la belleza posee un alma, no es ella; si las almas dictan los votos, si los votos son santos, si la santidad es un placer de los dioses, si hay una ley de la identidad misma, no es ella. ¡Oh locura de la lógica que puede defender el pro y el contra de la misma causa! Autoridad equívoca, que permite a la razón rebelarse sin perderse y al error abrirse paso sin rebelión de la razón. ¡Es y no es Cressida! En mi alma se libra un combate de tan extraña naturaleza, que un ser idéntico se divide en dos personas, más separadas la una de la otra que el cielo está de la tierra; y, sin embargo, el espacio inmenso comprendido entre estas dos divisiones no admite abertura lo bastante amplia para que se pueda introducir por ella un punto tan sutil como uno de los hilos de la tela rota de Ariadna",

TROILO. This she, no, this is Diomed's Cressida:
 If beauty have a soul, this is not she;
 If souls guide vows, if vows be sanctmonies,
 If sanctimony be the gods'delight.

If there be rule in unity itself,
This is not she. O madness of discourse,
That cause sets up with and against itself!
Bi-fold authority! where reason can revolt
Without perdition, and loss assume all reason
Without revolt: this is, and is not, Cressid.
Within my soul there doth conduce a fight
Of this strange nature that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth,
And yet the spacius breadth of this division
Admits no orifex for a point as subtle
As ariachne's broken woof to enter.

Troilus and Cressida, Acto V, Escena II.

Troilo cree entrever, según estas palabras, una inconcebible conciliación de contrarios: pérdida de la identidad de un yo que se hace múltiple, al mismo tiempo que la unidad de la persona, que se convierte en plural en el mero acto del aparecer. Por eso el abismo que percibe, abierto como una sima sin espacio interior, representa un terrible símbolo de la mediación de la corporalidad. Porque tan inevitablemente como el rostro exterioriza una forma interior, algo vela en ella. El semblante más límpido desvanece hacia adentro las líneas de la fisonomía, en la misma medida en que anuncia ilimitación interior en la exterioridad de esos rasgos. Así, el rostro es máscara que, en el sentido también señalado por Lukacs, "significa el combate original y de doble faz de la vida, la máscara que se lleva a fin de ser reconocido por otro y la que se lleva a fin de abstraerse a su mirada".

El hecho que sume a Troilo en dolor y perplejidad es signo, igualmente, de interiorización de la conciencia trágica, en cuanto ésta emana, a su vez, de una peculiar intuición de la naturaleza del hombre. La cualidad propia del acontecer trágico deriva, entonces, del hecho de que la mediación del rostro se convierte en suceso aciago, en sombrío destino de la exterioridad expresiva.

Trágica resulta ser, por otra parte, la definitiva impotencia de Desdémona para comunicar con caracteres de certidumbre y para hacer visibles sus sentimientos a Otelo, como es trágico para éste matar a su inocente esposa, incapaz de ver la verdad en ella. Es la tragedia de dos evidencias íntimas, pero sombríamente inconfrontables. El ocultamiento del otro, insuperable en su misma presencia, condiciona aquí el temple trágico. La ceguera de Otelo lo mueve a incurrir en la culpa trágica. Y es que la expresividad no da la medida certera de sí misma.

ORÁCULO Y FISIIGNÓMICA

La experiencia humana que anima las indagaciones fisiognómicas, se perfila claramente parangonando algunas características expresivas de lo trágico antiguo y de lo trágico moderno. En esta última forma de drama, el rostro, por sí mismo, erígese como culpa. Hamlet espía e interpreta semblantes y actitudes. Edipo, en cambio, descifra enigmas, interroga oráculos. Paralelo que se justifica, pues en torno a la vivencia del rostro ajeno se manifiestan, directa o indirectamente, todos los momentos objetivos de lo trágico. *Así, el modo aparecer de la fisonomía puede condicionar la liberación personal, no menos que el conflicto dramático seguido de su cortejo de presagios y sucesos inevitables.* La mímica desaparece bajo la máscara rígida, correlativa del destino invariable que vive el personaje de la tragedia clásica. El actor antiguo podía, por consiguiente, según lo observa Hegel, "adaptarse a la expresión de un pathos trágico general". En el drama moderno, por el contrario, aflora el juego expresivo de la fisonomía. La variedad inagotable de los gestos representa, desde entonces, la mediación exterior insuperable convertida en destino.

Resulta hondamente significativo que, en la tragedia antigua, el oráculo se haga patente o se enmascare en lugar de las expresiones íntimas. En el *Agamenón* de Esquilo, en efecto, Casandra

advierte enigmáticamente, que “ahora el oráculo no se mostrará más a través de velos a manera de una recién desposada. El aparecerá como un soplo resplandeciente y se lanzará, respirando furor, hacia el sol que nace, en una ola de desgracia más terrible todavía”*. Pero esta transparencia del delirio profético no evita al individuo que, frente a la fatalidad, y poseído por ella, sobrelleve un destino, donde “los verdaderos actores —como también lo señala Jaeger— no son los hombres, sino fuerzas sobrehumanas”. En consecuencia, sólo el arte adivinatorio posee la virtud de descifrar el simbolismo de las maldiciones familiares. En *Antígona*, de Sófocles, Tiresias aconseja a Creonte obedecer al adivino, escuchar su arte de los presagios funestos, contemplar los signos que ofrecen los sacrificios. Y Creonte reconoce, por último, que si bien es terrible ceder, amparándose en el resistir iracundo no conseguirá más que estrellarse con la ciega fatalidad**. En el verdadero encuentro que implica el diálogo, por el contrario, los individuos se contraponen en su singularidad; tratan de disipar, a través del vínculo directo, apariencias de enmascaramiento aunque éste, finalmente, resulte inevitable. Porque es inherente al aparecer del rostro, la dialéctica propia del hecho de revelar ocultando. De manera cabal, la fisonomía constituye el profundo misterio de una exterioridad expresivamente ilimitada que ilumina un interior que vela. Si el sentimiento de lo fatal es substituido por la creencia de Macbeth en la imposibilidad de leer en las líneas del rostro, lo trágico se desarrolla y culmina en las lamentaciones de Troilo ante la dualidad de Cressida. En esta obra lo trágico tiende a coincidir con la percepción de una especie de límite de convivencia posible, que se encuentra en la opacidad psicológica del otro.

Existe, por lo mismo, un haz armónico de relaciones formado por presentimientos, augurios, signos enigmáticos, vaticinios y creen-

*Esquilo, *Agamenón*, vers. 1175 a 1185.

***Antígona*, v. 1000-1015, 1095, Ed. “Les Belles Lettres”.

cias en la determinación del individuo por fuerzas exteriores a su curso íntimo. El crimen no permanece oculto en *La Orestíada*, pero es llevado de las sombras a la luz por arte adivinatorio, descifrando oráculos, antes que por intuición fisiognómica. Porque el *sino* conduce a una expiación familiar inevitable —la muerte de Agamenón paga sangre vertida en el pasado—, que explica la especie de impotencia expresiva y la limitada capacidad hermenéutica de los personajes de la tragedia antigua. Aniquila un dios o un infortunio colectivo, puesto que lo trágico constituye una revelación mítica antes que personal. *Donde impera el vaticinio como regulador de las relaciones y de los actos, el drama ocurre a través de la persona, la penetra, pero permanece, con todo, exterior a ella.*

Los presagios y temores, en Shakespeare remiten a la búsqueda de la genuina disposición interior del prójimo. Verdad es que hay elementos agoreros en Shakespeare, aquelarres, invocaciones de brujas y sucesos enigmáticos, como el anuncio del bosque que se desplaza en *Macbeth*. Por otra parte, también existe el recelo fisiognómico en Esquilo. Sin equívoco alguno dice el coro en su *Agamenón*, que los hombres tienden más a parecer que a ser; y a veces son incapaces de experimentar verdaderos sufrimientos, aunque los aparenten, porque son capaces, en cambio, de ejercer violencia sobre el rostro, para hacerle brillar una sonrisa forzada; si bien, el conocedor avezado puede discernir entre los sentimientos verdaderos y los que se fingen, entre la mistad auténtica y los afectos que son el "fantasma de una sombra"*. Pero la presencia aislada del vaticinio en Shakespeare, y de la indagación mímica en Esquilo, no contradice la radical oposición señalada. Al contrario, existiendo como elementos subordinados a otros órdenes de la acción trágica, destacan más todavía los rasgos diferenciales de una y otra forma de poesía dramática. Porque en cualquiera experiencia trágica se conservan los momentos objetivos esenciales del conflicto trágico.

*Esquilo, *Agamenón*, V. 790-805 y 840.

Pues como sostiene Kierkegaard a propósito de la permanencia de lo trágico, "todo desarrollo histórico no se cumple sino en el fondo de su propia noción". Destellos de augurios, presentimientos y adivinaciones, sufrimiento y dolor, dudas y vacilaciones frente a signos mágicos y enigmáticos de la naturaleza, son otros tantos modos de lo trágico que se manifiestan en el drama antiguo y en el moderno. Y, por sobre todo, claro que en variable medida, erígese la rebeldía del individuo en contra de su destino, en la cual la persona alcanza sus propios confines dentro de las posibilidades y límites del dolor humano. En fin, en ambas formas poéticas, el héroe trágico vive la dialéctica de inocencia en la culpabilidad y de culpabilidad en la inocencia. En su *Antígona*, Kierkegaard ha mostrado, con seguro análisis, que los extremos de la absoluta culpabilidad, como de la inocencia absoluta, desposeen a la obra de interés trágico. De ahí que cuando una época resuelve por entero, lo que posee destino, en individualidad y subjetividad, a juicio de Kierkegaard no comprende la esencia de lo trágico. Pero las modalidades de culpabilidad, de dolor y de sufrimiento, unidas a los otros modos objetivos de la tragedia, se manifiestan diversamente según el grado de interiorización de los vínculos interpersonales en la conciencia trágica*.

*Cuando Shakespeare recurre al oráculo, insistamos en ello, éste sólo desempeña la función de un elemento de la trama, a manera de un *deus ex machina* que desencadena la acción. De modo que el dramaturgo no concede a los augurios el valor de encarnar simbólicamente el contenido del *sino* y de su *expiación*. Decisivo es, en este punto, que Leontes en *The winter's tale*, que se imagina traicionado por Hermione, su mujer, sólo acude al oráculo para hacer una concesión a creencias ajenas que no comparte. Pues confía en su evidencia personal y, aunque ella resulta incommunicable, sabe que en su fuero interno no requiere de la confirmación del oráculo. No por azar, entonces, el dramaturgo distingue claramente, estos dos momentos subjetivos contrapuestos. "Sin embargo, para confirmarnos más soberanamente en nuestra creencia —dice Leontes— (pues en acto de tal importancia sería deplorable mostrarse precipitado), he despachado a toda prisa hacia el sagrado Delfos, al templo de Apolo, a Cleomenes y Dión, de quien conocéis su probada capacidad. Ahora, del oráculo

Lo trágico antiguo se desarrolla mediatizado por cadenas de expiaciones, refleja un "delito santo"*; la interiorización del motivo en el drama moderno, elabora el conflicto a partir de inevitabilidades de los vínculos humanos. Propicia, en consecuencia, la búsqueda de la realidad interior del otro escrutando rostros, antes que mediatizando relaciones como ocurre en el *vínculo-oráculo*. La conquista de certidumbre, vislumbrando autenticidad o falacia en la fisonomía, desenvuelve lo trágico al hilo de la complejidad de la experiencia del prójimo. La metafísica de lo trágico de Shakespeare, lleva a límites dramáticos la relación apariencia-realidad, bajo la

dependerá todo; cuyo consejo espiritual hará que me detenga o que avive el asunto". Y frente a la aprobación con que su interlocutor acoge esa decisión, escéptico en el fondo, replica luego: "Aunque yo estoy convencido y no tengo necesidad de saber más de lo que sé, no obstante, el oráculo calmará las almas de otras personas parecidas a Antígono, cuya credulidad ignorante se resiste a la evidencia". (Acto II, Escena I). Consecuente con su sentimiento íntimo, al conocer el dictamen de Delfos, Leontes se rebela diciendo: "No hay una palabra de verdad en todo ese oráculo. Seguirá su curso el proceso. Eso es pura falsedad" (Acto III, Escena II). Ciertamente es que más tarde pide perdón a Apolo por sus "palabras impías", pero ello no altera la falta de interiorización de la verdad revelada por las palabras délficas. Análogas vacilaciones turbadoras acosan a Paulina, consejera de Leontes, al plantearse la posibilidad de descendencia del Rey, puesto que el oráculo advirtió que no tendría heredero antes de hallar a su hija perdida, esperanza que Paulina califica de "monstruosa", similar a la de concebir que su hijo Antígono vuelva a la vida. Y, nuevamente, aparece el movimiento contrario del juicio, cuando Paulina reconoce que si bien la posibilidad anunciada es contraria a la razón humana, el negarla supone oponerse a los designios secretos dejados entrever por Apolo. Estos y otros vaivenes entre duda y confianza en los vaticinios, muestran suficientemente que es necesario distinguir entre el oráculo en cuanto *trama* y en cuanto *sino*, es decir, como mero elemento que desencadena la acción y como la substancia espiritual misma del conflicto y del personaje.

**Antígona*, sobre la idea del "santo delito", y del carácter sagrado de su crimen, véase vers. 75 a 80, y la obra de María Rosa Lida, *Introducción al teatro de Sófocles, Losada*, Buenos Aires, 1944, página 45.

forma de vínculos interhumanos. Es decir, desde la pura perspectiva del acecho fisiognómico, siguiendo todo el curso psicológico que va de la inmediatez a la mediatización de los nexos con el otro.

Hondo simbolismo envuelve el hecho de ser Rumor quien actúe de preámbulo en *La Segunda Parte del Rey Enrique* iv. Ello se comprende por lo que Rumor expresa, y también dentro de la significación ético-trágica que adquiere el enmascaramiento en la obra de Shakespeare. Representa el soplo de mil lenguas calumniosas e indeterminadas, capaces de crear una atmósfera de desconfianza y de temor. "Hablo de paz —dice Rumor— mientras una hostilidad oculta hiere al mundo bajo la capa de una sonriente seguridad". Ese cortejo de sospechas, recelos y conjeturas que salen de la flauta de Rumor, encarna de múltiples maneras en los personajes del poeta inglés. Toma la forma, sobre todo, de un persistente atisbar juegos de apariencia y realidad del alma, de un perseguir el reflejo de lo interno en lo externo y su viva reproducción en el rostro. Claro ejemplo de tal mirada dramática, es lo que dice Northumberland en el Acto Primero de esta obra: "Tiemblas, y la palidez de tus mejillas refiere con más claridad tu mensaje que tu lengua". Y a ese reverberar de lo íntimo en lo exterior, se agrega luego la creencia en la revelación por los signos de la fisonomía, cuando el mismo personaje completa su pensamiento: "El que teme solamente lo que no querría saber, por instinto reconoce en los ojos de los otros que lo que temía ha sucedido". Durante este acecho fisiognómico, se leen en los ojos toda suerte de señales y de confesiones. En el Acto Tercero, Warwick extiende este avizorar desde los movimientos mímicos hasta la forma de vida de los hombres. Las acciones de los individuos le aparecen previsibles atendiendo al desenvolvimiento de los rasgos que las anuncian. "La vida de todos los hombres —dice— constituye una historia que representa la Naturaleza de los tiempos que fueron; y por las observaciones de esta historia, un hombre puede vaticinar, casi a ciencia

cierta, las cosas probables que están todavía por nacer y que reposan envueltas en sus semillas y en sus débiles orígenes”,

WARWICK. There is a history in all men's lives,
Figuring the nature of the times deceased;
The which observed, a may prophesy,
With a near aim, of the main chance of things
As yet not come to life, which in their seeds
And weak beginnings lie intreasured.

The Second Part of King Henry IV, Act. III, Esc. I.

Pero esta necesidad que orienta lo que acaece, Shakespeare la juzga más bien como el producto de un acontecer orgánico, que tiene su número, medida y destino en una decisión primera del hombre como ser libre. En esto difiere de la concepción griega de las vicisitudes y fatalidades aciagas. Por eso, también, el poeta vuelve una y otra vez a los arcanos que abren la mirada y el semblante. Descubre, infatigable, la interioridad ajena como enemiga, porque siempre la visión del rostro sorprende unos fantasmas y ahuyenta otros. Típica en este sentido, es la reflexión que hace el Rey en el Acto Cuarto, dirigiéndose al Príncipe Enrique: “Has ocultado en tus pensamientos mil puñales que has aguzado en tu corazón de piedra para asesinarme en la última media hora de mi vida”.

Sucede como si, para el dramaturgo, el problema esencial de la vida de la comunidad se condensara en lo equívoco de la situación dialógica, en su sombría secuela de tristezas simuladas y alegrías fingidas, y de toda suerte de opuestas disposiciones enmascaradas por su contraria.

Recordemos, por último, la desconfianza esencial que exterioriza el Rey Lear, que pide “perfumar su imaginación” al representarse el carácter de la lujuria femenina disimulada con bondadosas sonrisas. La describe atribuyendo al ser de la mujer una asombrosa y desconcertante dualidad: “Aunque de la cintura arriba son mu-

jeros, de la cintura abajo son centauros; los dioses sólo reinan en ellas de la cabeza al talle; de él para abajo pertenecen al demonio; allí está el infierno, las tinieblas. . .”*

En resumen, el proceso de interiorización de lo trágico es correlativo de variaciones en la experiencia del otro. Estos cambios se reflejan en el sentimiento y en la conciencia de que, en alguna medida, los individuos se descubren a sí mismos en el disimulo recí-

*Cuando Philip Parsons estudia la máscara en Shakespeare, se limita a hacerlo en cuanto ella representa un disfraz que sepulta un yo para impulsar el renacer de otro. Pero no percibe, o prescinde por entero, de la existencia del rostro-máscara, del ocultamiento natural de los contenidos íntimos que acompañan y prestan vida a la fisonomía carnal. Dentro del marco de dicha limitación sólo alcanza, por cierto, a describir la fenomenología del disfraz, la simbología que encierra el antifaz negro, como imagen de luz y tinieblas, de noche y día, de oscuridad, de vida espiritual y muerte. Pero destacando únicamente esos rasgos, no aparece lo propio de la dramaturgia de Shakespeare, puesto que ellos también son relevantes de otros tipos de mascaradas y de diferentes estilos de arte dramático. Porque las analogías, de un lado entre el disfraz, la coquetería, el amor, la muerte, y la máscara como autorrealización, de otro, constituyen descripciones que sólo tocan con los aledaños metafóricos del núcleo trágico. En este fino estudio, con todo, Parsons intenta analizar cómo emerge a través de la máscara una autoconciencia más profunda, particularmente en *Trabajos de amor perdidos* y en *Romeo y Julieta*. Pero, según lo hemos mostrado, el enmascaramiento de los personajes de Shakespeare ocurre aquende el disfraz, porque el hombre mismo es un ser enmascarado. De ahí que Parsons se limite a analizar y ejemplificar con las obras mencionadas, en las que Shakespeare emplea concretamente el disfraz, y donde abunda en el tono equívoco y cómico, adecuado a la placentera contrariedad que implica el antifaz como su natural cortejo social. En cambio, nosotros espigamos la tesis afirmada a lo largo de toda su obra, y hasta podríamos ejemplificarla, sin forcejeo hermenéutico, en sus sonetos. En fin, el hombre vive enmascarado, y no se le puede comprender en su tragedia desde la careta concebida como mero “instrumento externo del proceso de autorrealización”, a lo menos en el sentido en que lo piensa Parsons para esos personajes de Shakespeare. Véase en el volumen *Shakespeare Survey 16, Shakespeare in the modern world*, Cambridge University Press, Londres, 1963, el ensayo “Shakespeare and the mask”, páginas 121, 130, 131.

proco. Varía, pues, el sentido del ocultamiento cuando se reconoce que su reciprocidad conlleva una especie de autognosis. pero es condición necesaria, a fin de que la simulación ajena reobre en el conocimiento de uno, considerar a la persona extraña en su simultánea transparencia y opacidad psicológica. De modo que el hombre también se conoce en el prójimo, en el sentido de descubrirse uno *en* el otro cuando se descubre *para* el otro. Shakespeare describe este hecho esencial, con profunda simplicidad, en la réplica de Políxenes a Camilo, quien no se atreve a confesar lo que sabe. "Buen Camilo, vuestras facciones —dice el primero en *The winter's tale*— alteradas son para mí un espejo, que muestra que las mías están alteradas también, y debo de ser parte en esta mudanza, pues, contemplándola, distingo mi alteración propia",

Good Camillo,
Your changed complexions are to me a mirror
Which shows me mine changed too; for I
must be
A party in this alteration, finding
Myself thus alter'd with't.

(Act. I, Esc. II).

Por lo que, cuando más adelante, Políxenes le expresa a Camilo confianza en su lealtad confesándole que ha visto su corazón en su semblante, justo es concluir que el curso interior del pensamiento de Shakespeare culmina en la afirmación de que uno descubre su propia alma tan pronto como cree descubrirla en el rostro ajeno.

Contemplados en su estrecha interdependencia, el fenómeno de interiorización de lo trágico y el sentimiento expectante del otro, se comprende el orden de valores y disposiciones íntimas que anima cada una de las siguientes series de conexiones de sentido, que resumen dos modos de lo trágico: Lo trágico antiguo implica la existencia de vínculos humanos mediatizados por un origen mítico, entrevisto en presagios de determinaciones inexorables, que la

invocación del oráculo aspira a descifrar; implica el empleo de la máscara rígida en lugar de rostro y, unido a ello, la revelación del enigma de sí en los signos de los sacrificios y en las palabras, antes que en las confesiones de la mirada. En Shakespeare, la duda trágica responde, en cambio, a la dialéctica propia de la interiorización de los vínculos inmediatos con el otro. En este proceso se unen el presentimiento del encuentro del prójimo en el rostro, percibido como máscara viviente, y el encuentro de sí en el otro, antes que en signos y augurios. Búsqueda, por lo tanto, del yo y el tú en las confesiones de la mirada y en la realidad que los ojos dejan vislumbrar tras las apariencias de la fisonomía.

A cada visión de máscaras, por otra parte, corresponden determinadas imágenes del mundo y formas peculiares de experiencia del prójimo que reflejan distintos niveles de interiorización. Lo cual significa, a su vez, que en los diversos modos de experiencia trágica existe cierto grado de identidad entre el sentimiento de sí, el hecho de percibir la máscara en el otro y la intuición del propio enmascaramiento. En verdad se descubre lo mismo que puede simularse. En otros términos, la manera de experimentar la propia fisonomía se convierte en la contrafigura del valor expresivo de la fisonomía ajena*.

*Spengler contrapone el drama antiguo a las tragedias de Shakespeare, en el sentido de que éste representa el "trágico del azar", de lo fortuito, y es quien eleva el azar a la dignidad del sino. En Edipo o Antígona, en contraste con Lear o Hamlet, no existen cualidades accidentales que se truequen en destino. En las obras antiguas, lo que le sucede a un personaje hubiera podido acontecerle a cualquiera, es "el *fatum* «universal humano» —éscribe—, que vale para un cuerpo cualquiera y no depende en modo alguno de la personalidad accidental" (*La decadencia de Occidente*, Primera Parte, Capítulo Segundo, 16). En este punto advirtamos, tan sólo, que la caracterización de Spengler contrapone únicamente algunos rasgos del drama antiguo y moderno, pero deja sin tocar el núcleo de donde derivan, según la tesis que venimos exponiendo, sus aspectos diferenciales más significativos: la interiorización de lo trágico que acaece en relación con una determinada experiencia del otro.

CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO Y ENMASCARAMIENTO

El impulso de ocultamiento adopta también otros modos complejos y sutiles. A partir de los vínculos inmediatos puede propagarse a las valoraciones culturales y a los estilos de vida. Nietzsche ha descrito con ágil impiedad especies de enmascaramiento que a veces condicionan las preferencias éticas. Este tipo de análisis se reconoce ya, a lo menos como primera forma larvada, en la duda trágica de Shakespeare, sólo que mostrando un primer germen que resulta posible generalizar al estudio de las ideologías. Porque Nietzsche es el llamado a despojar de su velo a manifestaciones casi indiscernibles de mimetismo moral, y a descubrir en ellas la línea apenas visible que une lo personal en el rostro a las preferencias estimativas en los actos.

Siguiendo el orden interior impuesto por el objeto mismo de esta exposición, nos referiremos solamente a bivalencias en las relaciones fundadas en aquellos vínculos de la mirada capaces de transparentar los motivos de los actos. Trátase de ese mirar que, al mismo tiempo que interpreta, descubre abismos expresivos en el otro. Claro está que debe distinguirse el ocultamiento de las actitudes y juicios, del enmascaramiento ineludible del rostro. Porque el brillo de la fisonomía, aun oscureciendo zonas de lo íntimo, permite sospechar, y hasta inferir, de lo patente lo secreto. El primer enmascaramiento —el de las actitudes— se oculta bajo el segundo —el del semblante. En períodos históricos de decadencia, penetrados de nihilismo, la sensibilidad se encuentra alerta a fin de sorprender resentimientos individuales y colectivos, que simulan o niegan valores. Caso tal es el de Nietzsche. Este filósofo posee fuerza profética para desnudar ideologías equívocas, y mirada de psicólogo para describir las angustias y misterios de las relaciones expresivas en la comunidad. Nietzsche describe con maestría el juego de reflejos y de transparencias observables entre rostros y motivos; percibe ideas

a través de la fisonomía y vislumbra visajes en el fondo abstracto de las ideas.

En tiempos críticos y en etapas de transición cultural, intensifícase dolorosamente el sentimiento —particularmente en el hombre solitario—, de “una vida que se desenvuelve entre disfrazados que no quieren que se les llame tales”*. Esas “máscaras cuerdas” que, según Nietzsche, evitan se indague más allá de la exterioridad de su vestuario, ocultan ídolos y motivos subterráneos que inspiran hasta el espíritu de las leyes. Pues, éstas revelan, a su juicio, antes que el carácter de un pueblo, “lo que le parece extraño, raro, monstruoso, exótico”. De ahí que tanto importe conocer los motivos reales de los actos, cuanto lo que el individuo imagina o cree ser el motivo de ellos. Consecuente con esta afirmación, no juzga la “apariciencia” como la antítesis de algún Ser, sino que la convierte en “lo vivo y lo eficiente mismo”, antes que en la “máscara muerta”, que se puede poner o quitar a voluntad sobre lo existente, puesto que “no hay más que apariencia y fuego fatuo y danza de fantasmas”. Mas, el que conoce, también ejecuta una danza; vive como del sueño de sí, que impide ver claro en el otro y asistir al despertar interior. De donde que las relaciones se establezcan en el penoso juego de un desenmascarar desde la propia máscara. Sobre todo, porque “cada cual de quien más distanciado se halla, en rigor, es de sí mismo”.

Nietzsche establece, igualmente, cierta relación entre la impotencia del europeo para estar desnudo —incapaz de permanecer “sin ese disfraz llamado indumentaria”—, y el disfraz de los “hombres morales”, hecho de fórmulas y normas éticas. Este último engendra “todo el prudente ocultamiento de nuestros actos tras los conceptos de deber, virtud, solidaridad, honradez y altruismo”. Ahora bien, lo inquietante, para Nietzsche, es que el europeo no recurre al disfraz

**La Gaya Ciencia*, 365, y para lo que sigue, véanse los aforismos y reflexiones 43, 44, 54, 335 y 352.

moral a fin de ocultar su índole fiera e inhóspita, sino, lejos de ello, se sirve de él como de una suerte de mediación ineludible de su monotonía y pobreza interiores. No oculta el mal, pero sí su mediocridad temerosa.

Consecuente en su audacia, Nietzsche descubre en los orígenes de todas las llamadas virtudes socráticas, una especie de enmascaramiento animal, de mimetismo que busca seguridad en los grandes enunciados de alcance moral ilimitado*. Es que en el fondo, siempre ronda la incertidumbre relativa al conocimiento de sí mismo. Y de aquí hay un paso a concluir que los hombres hacen más por los "fantasmas de su ego", que por su verdadero yo. Puesto que viven en un mundo de apariencias y fórmulas banales, cuya universalidad, sin embargo, postulan. Singular sociedad de fantasmas que transforma las relaciones en algo impersonal, justamente por querer vincularse a través de una máscara: al aproximarse a favor de la ficción del hombre abstracto, los individuos continúan permaneciendo recíprocamente desconocidos. De manera —insiste Nietzsche— que el hombre no es lo que parece ser, de dónde deriva el hecho que se observen extraños contactos sociales, en torno al desconocimiento de los individuos respecto de sí mismos. Por lo tanto, a la pregunta, "¿qué es, pues, nuestro prójimo?", el filósofo no podrá dar otra respuesta que la de afirmar que vivimos en un mundo de fantasmas, ya que de los demás sólo conocemos el reflejo de sus acciones en nuestra sensibilidad; en otras palabras, el conocimiento de los otros viene a ser un destello del imperfecto saber relativo a nosotros mismos, que alcanza más acá de la verdadera lucha de motivos que condicionan los actos. Así, el hombre es descrito por Nietzsche como el ser que siempre se oculta. De ahí que en sus "cuestiones insidiosas", formule esta dura advertencia: "A todo lo que un hombre deja ver le debemos preguntar, qué es lo que quiere

**Aurora*, 25, y para las consideraciones que siguen, parágrafos 105, 115, 118, 129 y 533.

ocultar, de qué quiere desviar nuestra mirada, qué prejuicio quiere evocar. Y también, hasta dónde llega la sutileza de su disimulo y hasta qué punto comete una equivocación”.

Existen, en consecuencia, las máscaras morales, y entre ellas la “generosidad como máscara”, especie de careta que disimula la envidia hacia los demás inclinando al desprendimiento histriónico; existen los antifaces de carácter moral empleados por las distintas clases, y también máscaras de mediocridad, que a veces usan los espíritus superiores para engañar y no irritar a los inferiores*.

Son éstas deformaciones de la persona, que pueden patentizarse o no en el rostro, según se expresen en actitudes o en ideologías. El comportamiento que venimos describiendo, se desarrolla particularmente en el encuentro, en que los individuos se defienden del escrutar, y donde la conducta se esgrime como un arma. También es frecuente la disposición del hombre que tiende a “espíar” a los demás, eludiendo a su vez ser objeto de espionaje.

Lejanía del hombre de sí mismo y enmascaramiento, aquí se tocan. Pues sucede, en verdad, que por ser imperfecta la observación de sí mismo, quien intenta descubrir al otro, se enmascara al hacerlo. Y entonces comienza la terrible danza —a veces inmóvil aecho—, del ocultamiento de motivos, de enlaces en torno a la misma lejanía que todos conservan respecto de sí; son relaciones fantasmales, penetradas por el temor a ser conocidos; surge, asimismo, la turbadora pregunta, qué es el prójimo, dirigida al valor de las apariencias personales, unida a presagios acerca del señorío universal del enmascaramiento; en fin, se ve pulular por todas partes a individuos disfrazados, que huyendo de la desnudez moral, concluyen en actores.

Todas estas representan manifestaciones correlativas del desarrollo de ideologías, que las preceden y en ocasiones les son ajenas. Pe-

**Humano, demasiado humano*, volumen II, 383; “El viajero y su sombra” 63, 175; y volumen I, 491.

ro en ellas, el rostro establece vínculos llenos de ambigüedades, semejantes a los reflejos de unos en otros de mil espejos, cosa que Nietzsche describe con dolorosa maestría. Y tanto, que al procurar ver en la intimidad humana, se esfuerza en el fondo por encontrar alguna armonía entre lo exterior y el espíritu, capaz de conciliar tarea y palabra. Un signo elocuente de ello es la dualidad que postula entre "obrar moralmente" y "ser moral", puesto que lo primero puede estar impulsado por la desesperación, cuando no es consecuencia del instinto de esclavitud, producto de la vanidad, fanatismo y hasta resignación. De esta manera, Nietzsche contempla y desenmascara implacablemente, sin cansancio. Tal es la experiencia fisiognómica que anima sus indagaciones y que le hace posible descubrir en la vida de la comunidad las zozobras causadas por miradas casi depredatorias, con frecuencia falazmente mitigadas.

Puesto que el disfraz psicológico y el enmascaramiento mímico y ético constituyen fenómenos esenciales de la convivencia, ellos sólo pueden comprenderse cabalmente destacando al mismo tiempo lo que encierran de positivo, de real conocimiento del otro. Por igual motivo, la experiencia fisiognómica considerada con amplitud, debe contemplarse en su doble faz, positiva y negativa, de ocultamiento y de moral preocupación por el otro. El ciclo interior de la máscara se inicia con el disimulo y culmina en un sentimiento ético de responsabilidad en las relaciones interhumanas, donde el conocimiento de sí y del otro se entrecruzan ya que el enmascaramiento sería imposible si no representara una forma de saber del yo y del tú engendrada por el enfrentamiento de ambos.

En Schopenhauer, el disfraz limita con el egoísmo humano, entendido como una condición negativa insuperable de la fealdad de su naturaleza. Esta es la que funda su visión sombría del enmascaramiento. Para Schopenhauer es inherente a la sociedad cierto despliegue de disimulo, que corre parejas con la fuerza de la individualidad que se mimetiza. La comunidad le parece siempre "insidiosa", ocultando graves males tras apariencias deslumbrantes. La

miseria de las relaciones reside —a juicio suyo—, en que en ellas no se enseña “nunca más que una sola cara”. Los individuos “tienen un talento innato para transformar su rostro por medio de una mímica hábil, con un disfraz que representa muy exactamente *lo que debieran ser*; en realidad ese disfraz, cortado exclusivamente a la medida de su individualidad, se adapta y se ajusta tan bien que la ilusión es completa”. Esta realidad, es algo que, para Schopenhauer, no cabe eludir, por dos motivos. En primer lugar, porque siendo malo y bestial el fondo de la naturaleza humana, es necesario ocultarlo, si bien ello únicamente justifica el disimulo y no la disimulación. No debemos, pues, revelarnos aunque, finalmente, el disfraz cae. Y, en segundo lugar, el fingir es una oscura condición de la convivencia, porque la verdadera amistad supone identificarse con el amigo, a lo que se opone el egoísmo que hace de esos vínculos una fábula*. Pero Schopenhauer no percibió verdaderamente el valor del enmascaramiento, por no haber atendido a su aspecto positivo. Ocurre que ninguna de sus fases puede comprenderse en sí misma, pues, cada una de ellas remite orgánicamente a la otra. Quien se oculta, se configura exteriormente a sí mismo anticipando la perspectiva mímica que ofrecerá al prójimo; y éste, a su vez, descubrirá el ajeno ocultamiento ejercitando una suerte de autognosis, de manera que se entrecruzan el conocimiento de sí y el encuentro de sí en el otro a través de un disfraz.

En la imagen del hombre de Nietzsche, el individuo aparece como un ser enmascarado, por su rostro, disimulado en las relaciones y disfrazado por valores que proclama como vividos y verdaderos. Sin embargo, toda ella no se despliega a la sombra de las reflexiones de Schopenhauer, relativas al destino de las cosas humanas. Afirmando anteriormente que la concepción de Nietzsche se remonta a una experiencia que se sitúa en los orígenes de cualquiera forma de convivencia expresiva y de indagación fisiognómica. Lo cual sig-

**Eudemonología, Parèrga y Paralipomena*, Capítulo v.

nifica que la idea del hombre de Nietzsche comporta un aspecto ético positivo, en el cual el enmascaramiento que nos oculta ante el otro, nos revela a nosotros mismos descubriéndonos en un acto que es moral preocupación por los demás. Por lo tanto, más allá de Schopenhauer, y dentro del ámbito propio de una intuición profunda de la fenomenología de la experiencia de la máscara, como naturales consecuencias se desgajan las consideraciones de Nietzsche en torno a la ética del disfraz.

Para el autor de *Más allá del bien y del mal* el rasgo propio "de una humanidad delicada es tener respeto para la máscara, no emplear en sitios inoportunos, la psicología y la curiosidad". Se trata, por eso, del uso del disfraz, asociado, a veces, a un cierto epicureísmo, que defiende de la tristeza y la profundidad, "para precaverse del contacto de manos importunas y compasivas y en general de todo lo que no es su igual en el sufrimiento". En el fondo, actúa el orgullo que se defiende de entregar un saber que puede deslumbrar y enceguecer, como la locura misma, que en ocasiones constituye una defensa, puesto que "es una máscara que oculta un saber fatal y demasiado seguro"*.

En esta ética que exalta el ocultamiento, prima, sobre todo, un imperativo de convivencia, de respeto por la inmediatez del otro y también de pudor. "Todo lo que es profundo—afirma Nietzsche—ama el disfraz". No se oculta sólo la perfidia, ya que en su opinión existe bondad hasta en la astucia. Por pudor, se deben ocultar los caminos de la propia autorrealización, creando acaso el espejismo del silencio en la palabra y de la palabra en el silencio. Vergüenza de sí que es amor al otro, voluntad de formarlo moralmente. Es lo que le acontece al «hombre oculto»: "Admitiendo, sin embargo, que quiera ser sincero, llegará un día en que note que, a pesar de todo, de él no se conoce más que una máscara y que es conveniente que así sea. Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara".

**Más allá del bien y del mal*, Sección Novena, 270.

ra. Yo diría más aún: alrededor de todo espíritu profundo crece y se desarrolla sin cesar una máscara, gracias a la interpretación, siempre falsa, es decir, superficial, de cada una de sus palabras, de cada uno de sus pasos, del menor signo de vida que da"*.

Ahora bien, un intento de clasificación de los distintos modos de experiencia fisiognómica, los sitúa en su lugar natural frente a la ética del enmascaramiento de Nietzsche. Existe, según ya lo hemos visto, la máscara como destino, en el drama antiguo, cuya inmovilidad delata más bien ausencia de semblante; hay la máscara como culpa que emana de la índole del rostro mismo, en las tragedias de Shakespeare; a las que se une una tercera forma, la del ocultamiento con fines morales; en fin, a ésta sigue la cuarta, que las fundamenta a todas y que permite sospechar imprevisibles posibilidades de enmascaramientos: es la fisonomía en cuanto implica el disfraz inherente a la inevitable mediación dialéctica de la persona misma.

Señalemos, todavía, otro aspecto esencial de la experiencia primaria del enmascaramiento de las relaciones, donde se amalgaman, en forma reveladora, los tipos de máscara expresiva que hemos distinguido.

Cabe describir un fenómeno interhumano que prueba hasta qué punto se manifiesta en la convivencia la dialéctica de verdad y falsedad en el enfrentamiento del yo y el tú, no sólo con matices de responsabilidad moral, sino de fantasía psicológica creadora, que evidencia cuán subjetiva es la substancia misma de lo que se objetiva como relación. Ocurre que contribuimos a crear, con nuestra propia mirada indagadora, los movimientos de simulación del otro, al ocultarlo bajo rasgos que le proyectamos. En otras palabras, nos descubrimos en el otro, al tiempo que lo ocultamos creándole un

**Más allá del bien y del mal*, Sección Segunda, párrafo 40. Sobre la máscara en Nietzsche, acerca de su necesidad y verdad, véase también la obra de Jaspers, *Nietzsche*, Gallimard, 1950, páginas 408-411.

rostro para comprenderlo. La siguiente observación sutil de Proust, constituye un ejemplo que ilustra adecuadamente lo afirmado: "Pero ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás. Y hasta ese acto tan sencillo que llamamos «ver a una persona conocida» es, en parte, un acto intelectual. Llenamos la apariencia física del ser que está ante nosotros con todas las nociones que respecto a él tenemos, y el aspecto total que de una persona nos formamos está integrado, en su mayor parte, por dichas nociones. Y ellas acaban por inflar tan cabalmente las mejillas, por seguir con tan perfecta adherencia la línea de la nariz, y por matizar tan delicadamente la sonoridad de la voz, como si ésta no fuera más que una transparente envoltura, que cada vez que vemos ese rostro y oímos esa voz, lo que se mira y lo que se oye son aquellas nociones"*.

*

*

*

Luego de este breve análisis de la imagen del prójimo y de sus relaciones con la intuición fisiognómica en la tragedia antigua, en Shakespeare y en Nietzsche, volvemos al punto de partida: a la afirmación de los diversos nexos existentes entre disciplinas científicas y experiencias humanas originarias. Podemos ahora, concluir que el objeto de la "ciencia" fisiognómica no sólo refleja las reacciones humanas que hemos descrito. Su desarrollo revela también etapas significativas de la historia de la conciencia que el hombre ha tenido de sí mismo. En ella se suceden interpretaciones diversas de la sorprendente fusión de lo que se expresa y de lo que permanece

**Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1919. Primera Parte, página 33.

ce inefable, distintas explicaciones de la ambigua unidad entre el perfil físico de ciertos rasgos y movimientos mímicos bien delimitados y el carácter ilimitado de su misma expresividad. (Real problema, puesto que no cabe fijar límites somáticos y significativos a la lumbrería de una mirada). Pertenecen a dicha historia, asimismo, las ideas del hombre y las concepciones relativas al valor de modos determinados de convivir. En otras palabras, es correlativa de cada teoría de la expresión una hipótesis antropológica, ya sea que ésta influya como supuesto implícito o que se la maneje con claro designio metódico. Buen ejemplo de esta última posibilidad se encuentra en la doctrina de Darwin, relativa a la expresión de las emociones en el hombre y el animal, elaborada dentro de los límites de su teoría de la evolución. En efecto, Darwin postula la universal animalidad que, por cierto, incluye a la naturaleza humana, desarrolla su llamado "zoocentrismo"; es decir, proclama la evolución diferenciada del animal-hombre, en contraste con el abismo que, según Lavater, existe entre el hombre y el animal. "Mientras el hombre y los animales —afirma Darwin—, sean considerados como creaciones independientes, un obstáculo invencible paralizará los esfuerzos de nuestra curiosidad natural, por llevar tan lejos como sea posible la búsqueda de las causas de la expresión". Por su parte, Lavater, sostiene, al establecer diferencias entre el hombre y el mono, cuyas semejanzas considera apariencias más bien que similitudes fundadas en la naturaleza de los antropoides: "La humanidad tiene siempre este carácter de superioridad al cual el animal no puede alcanzar de ninguna manera".

Ataño, por tanto, al campo propio de esta disciplina enfrentar problemas, donde las soluciones propuestas se remontan, necesariamente, hasta consideraciones esenciales relativas al conocimiento de sí mismo y del otro. A esa esfera pertenecen cuestiones tocantes a cómo conocemos lo invisible a través de lo visible, o a qué relación existe entre el sentido de lo expresado y la materialidad o mo-

vimiento facial en que encarna. Destaquemos algunos ejemplos. Se ve un comportamiento, pero es ajena e incognoscible la vivencia que lo condiciona. El dolor percibido no es el dolor experimentado; la mueca entrevista constituye un signo, sobre la base del cual podemos recrear o imaginar introspectivamente una experiencia dolorosa, análoga. Vemos y escuchamos llantos, risas, palabras, voces o movimientos mímicos, y concedemos la existencia de sentimientos que los animan a partir de la visión de esas expresiones. Pero no contemplamos la palidez separada de la imagen de la envidia, ni el enrojecimiento del rostro aislado de la cólera, aunque sí contemplamos en tales manifestaciones afectivas a las pasiones desprendiéndose del cuerpo en que surgen a través de las llamas de la mirada*. Es decir, en las expresiones existen impulsos que tienden a trascender la unidad psicósomática del rostro, en que aparece el rojo de la ira. Sólo cabe describir en términos metafóricos, de tensiones, el desprendimiento de lo que se exterioriza respecto de la materialidad donde se exterioriza. Ya el lenguaje empleado en tales descripciones evidencia el sello propio de los problemas que preocupan. Porque al plantear éstos resulta indispensable la referencia de signos externos a experiencias cuya forma interior permanece incognoscible. Se habla, así, en términos de dualidades inferidas de la peculiar presentación de los fenómenos. Se destacan imágenes alusivas a la vida interior, al dentro, a pasiones ocultas, a expresiones enigmáticas, a disimulos o apariencias fisonómicas, como términos correlativos de la exteriorización de afectos e ideas, del fuera corporal, de movimientos mímicos, en fin, correlativos de lo patente y sincero. Trátase, en el fondo, de establecer armonía descriptiva entre opuestos que se significan recíprocamente. Pero claro está que luego de intentar esa conciliación de imágenes contrapuestas, se presenta el problema de cómo conocemos la cualidad propia de la alegría ajena, por ejemplo, que podemos inferir de

*Cf. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 98, 144, 179, 209.

ciertos signos expresivos y reconstruir aproximadamente sobre esa base, aunque jamás vivir.

En razón de lo expuesto, la historia de la Fisiognómica simboliza la historia de un significativo límite del pensar, del comprender y del comunicar. En uno de sus aspectos, esa limitación se manifiesta como un dualismo que afecta a diversos estratos descriptivos; desde la pura hermenéutica de los fenómenos expresivos hasta la afirmación de realidades antagónicas últimas. De suerte que, de la dualidad dentro-fuera, pasando por la del significante y lo significado, se deriva hacia el postulado del dualismo cuerpo-alma.

