

EL ROSTRO Y LA MÁSCARA

Reflexiones sobre el arte y el carnaval

César García Álvarez

En este breve texto proponemos una triple mirada sobre el carnaval. En primer lugar, analizamos algunos de sus principales rasgos y su íntima conexión con la esencia última del arte según es comprendida por la tradición teórica del platonismo. En segundo lugar, veremos como las constantes simbólicas y estructurales de la fiesta del carnaval se hacen patentes en la Edad Media en un ciclo iconográfico no estudiado hasta tiempos recientes, que se encuentra en las enjutas absidales de la catedral de León. Por último, llevaremos a cabo un breve acercamiento a un texto reciente pero que consideramos de gran calado, como es *El Último Carnaval*, de Victor Stoichita y Ana María Coderch, que servirá para comprobar como la carnavalización juega un gran papel en la obra de Goya, y que muestra cómo el carnaval desempeña una serie de funciones simbólicas de permanente valor en la historia cultural.

Primera máscara: la Antigüedad. Platón, Dionisos y las formas del arte

Entre los rasgos esenciales que definen el carnaval, suelen citarse indefectiblemente la alegría, la trasgresión caótica de las normas establecidas, la suspensión del tiempo profano por otro ritual, al mismo tiempo sagrado y desacralizador, y la inversión de la realidad cotidiana en su reverso especular. Pero existe un rasgo que ha sido menos analizado, y que en nuestra opinión constituye también una importante clave para comprender la significación profunda del carnaval. Se trata del hecho de que la deformación de la realidad, que ha sido denominada acertadamente como carnavalización, establece con dicha realidad una relación de mimesis fantástica, tal como fue definida por Platón¹. Considerada por el filósofo ateniense como el modo inferior de creación artística, la mimesis fantástica se caracteriza por la reproducción alterada de las características del original, con la finalidad de engañar al ojo del espectador. El ejemplo que siempre se cita es el de una escultura destinada a estar emplazada en una posición elevada y a ser contemplada desde abajo, cuyas

¹ La bibliografía sobre la teoría artística de Platón es tan extensa que remitiremos únicamente a los propios *Diálogos* platónicos y, a modo de ejemplo, al estudio de Moshe Barasch. Madrid: Alianza, 1998.

proporciones deben ser alteradas para que desde el punto de vista del espectador parezcan correctas. Así, la cabeza debe aumentar su tamaño, deformación que corregirá la posición del contemplador. La mimesis fantástica trata de borrar las huellas de las diferencias que separan la copia del original, pero al mismo tiempo exhibe reveladoramente la distancia que los separa, puesto que la ilusión de realidad sólo existe si la forma es percibida desde una posición precisa. En caso contrario, la ilusión se destruye, y el enmascaramiento se convierte en exhibición, por parte de la forma artística, de su condición de máscara.

El carnaval comparte con la mimesis fantástica un rasgo relevante. La máscara, icono y sustancia de la carnavalización, supone una imitación fantástica del rostro que al mismo tiempo revela y expresa una realidad ficticia y convierte en ficción la realidad a la que suplanta. La máscara mimetiza a la par que falsifica. Es más, al falsificar una verdad, instaura otra nueva, provisional, efímera y ficticia, pero que logra suspender temporalmente el principio de realidad². No obstante, del mismo modo que en la engañosa imitación fantástica la copia es incapaz de lograr una identidad plena con su modelo, del mismo modo la máscara carnalesca no consigue producir una imitación perfecta de la realidad. Es más, ni puede ni *debe* lograrlo, porque si lo consiguiera destruiría su efecto expresivo, que depende de su ambigüedad. Imaginemos un disfraz de policía tan perfecto que se confundiese con un uniforme real, de modo que resultase imposible decidir si se trata de un policía auténtico o disfrazado. Automáticamente, el efecto carnalesco quedaría anulado, ante la imposibilidad de percibir la diferencia entre el modelo y la copia. Por el contrario, la carnavalización del uniforme policial exige que las diferencias sean perceptibles, incluso ostentosas, entre las que se incluyen las porras, esposas o pistolas de tamaño desmesurado, o los bigotes gigantescos a lo Mack Sennet, que constituyeron el recurso fundamental de la carnavalización del uniforme policial durante el cine mudo.

El carnaval opera por tanto mediante la referencia a un modelo, al cual deforma, transgrede e invierte, suplantándolo por una falsa pero seductora apariencia que se impone al contemplador como una verdad que oculta y exhibe su condición de deformación.

La suplantación del rostro por la máscara convierte al carnaval en la fiesta por excelencia de exaltación de la alteridad. El carnaval supone el exilio temporal de la identidad en el extraño territorio de lo otro. No es por ello de extrañar que la máscara por excelencia del mundo antiguo, el rostro de Dionisos (lám. 1, pg. 1), sea la faz del dios que representaba para los griegos la alteridad, el extranjero, el abandono temporal de la serenidad apolínea por la exaltación orgiástica que producía la invasión de la humanidad por parte de una animalidad irracional y al mismo tiempo casi divina³.

La máscara de Dioniso no sólo es el paradigma de toda ocultación carnalesca, sino también la síntesis de todos los desvaríos que para la filosofía platónica podía provocar la contemplación de las obras de arte. Toda creación artística, para Platón, está marcada por el estigma del engaño y el olvido⁴. La imagen artística es una suplantación de la realidad a la que imita, y por muy sincero y elevado que sea el deseo del artista en lograr la imitación perfecta y exacta de la idea, las formas por él creadas sólo serán vanos y efímeros fantasmas, máscaras que velan y ocultan la verdadera realidad inteligible a la que el alma debe aspirar, y que la sumergen en las procelosas aguas del olvido de su origen. Toda obra de arte,

² Un interesante acercamiento a la dimensión simbólica de las máscaras en Titus Burchardt. *Simbolos*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1982.

³ Cfr. Marcel Detienne. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1997. Jean Pierre Vernant. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001, y *El universo, los dioses, los hombres. El relato del mito griego*. Barcelona: Anagrama, 2001. Asimismo, Walter Otto. *Dioniso*. Madrid: Madrid, 1997.

⁴ Como ha demostrado brillantemente Pedro Azara en su estudio *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

por intensa que sea su belleza, e incluso podría afirmarse que cuanto mayor intensidad revista su hermosura, es veneno para el alma, un tóxico que arrastra a su contemplador al fango del mundo inferior. Toda obra de arte es, por tanto, una máscara, y toda creación artística conlleva inevitablemente una carnavalización de la realidad. Evidentemente, Platón no podía aludir a una realidad para él desconocida como el carnaval, pero su concepción del arte revela un recelo incurable frente a los inmensos poderes de la creación artística para configurar un universo de ilusiones, desordenado, placentero y falso, un *kaosmos* de máscaras sin rostro. El arte está, para Platón, del lado del engaño, la ilusión y el olvido.

Por otra parte, si el carnaval es la fiesta de la alteridad, del sumergimiento de la identidad en los territorios ignotos de lo Otro, es posible afirmar, de un modo más preciso, que representa la liberación ficticia y pasajera, pero jocosa y gratificante, de la condición humana, que abraza momentáneamente la condición animal y divina. Una de las constantes del carnaval es la animalización de la figura y del comportamiento, el olvido de la racionalidad y la sociabilidad, y de las normas de relación y comportamiento sancionadas por la ley y la costumbre. Probablemente quepa sospechar en ello una reminiscencia del totemismo, y del deseo de adquirir las facultades y potencias del animal. Pero, al mismo tiempo, esta animalización encubre y posibilita la identificación del hombre con el extremo opuesto al animal, con el dios. Animalizándose, el hombre se diviniza, como ejemplifica el comportamiento de las bacantes en las dionisiacas. Amamantando cervatillos o destrozando cuerpos a dentelladas, el olvido de ser humano retrotrae al estado del caos originario, estado divino anterior incluso a la fijación de la divinidad en forma antropomorfizada. El carnaval destruye la corriente del flujo ordinario del tiempo, y al hacerlo añicos, al anular su flujo, lo aquieta, lo eterniza. Esta ilusión de eternidad es la misma que logra crear el arte. Sus formas no son más que falsedad, engaño, ficción y apariencia, pero su falso rostro, su máscara de materia, eternizan la ilusoria realidad que exhiben. La apariencia que ofrece una obra de arte no cambia, atraviesa el tiempo sin perturbación, y logra una existencia más prolongada que su creador. La máscara permanece mientras el rostro que encubre se altera hasta pudrirse y desaparecer. El arte, visto siempre desde esta perspectiva platonizante, es un carnaval de formas, un permanente engaño que, precisamente por ello, puede permitir al espectador intuir la atemporalidad inefable de la condición originaria del ser. Si los románticos afirmaban que el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando despierta, el arte es uno de los agentes esenciales de esta ilusoria divinización. El arte carnavaliza la realidad, configurando un espacio ilusorio en el que los límites temporales e identitarios se alteran y anulan, estableciendo así un puente entre el ser y el no ser, otorgando al no ser una máscara que finge con éxito ser el rostro del ser.

Segunda máscara: La Edad Media

La máscara de Dionisos, el dios de la gozosa y orgiástica alteridad, subyace como un rostro velado y desvelado bajo la máscara de la lámina 2 (pg. I). Se trata de una enjuta de la catedral de León, que forma parte de uno de los conjuntos escultóricos más desconcertantes y enigmáticos del arte gótico. Su análisis completo desborda el límite de estas páginas, pero es preciso ofrecer una síntesis, aunque resulte sumamente apretada, para poder comprender la relación de esta imagen con el carnaval⁵. Las 111 enjutas talladas que se conser-

⁵ Hemos estudiado este ciclo de enjutas en *El laberinto del alma. Una interpretación de las enjutas de las capillas absidales de la catedral de León*. Universidad de León, 2004.

van configuran, de acuerdo con la interpretación que hemos propuesto, un itinerario simbólico por la existencia humana, que comienza con la vida terrena, marcada por la elección de la virtud y el rechazo del vicio -simbolizados por animales del Bestiario-, continúa con la muerte del cuerpo, el sufrimiento temporal del Purgatorio, y culmina en el Juicio, tras el cual la salvación conduce al Paraíso. La vida humana es entendida como un laberinto que se desarrolla en las tinieblas de la noche más oscura del año, el solsticio invernal, noche que marca el tránsito de Sagitario -última enjuta del ciclo- a Capricornio -primera enjuta.

En este laberinto simbólico desempeña un importante papel un conjunto de imágenes que componen, en nuestra opinión, un carnaval muy significativo, la fiesta del asno o de los locos. La fiesta del asno se celebraba durante los días de la Navidad, es decir, los posteriores al solsticio de invierno, y en ella el pueblo, con las cabezas cubiertas por máscaras animales, entraba en la catedral, en la cual celebraban una misa paródica oficiada por un asno, tras la cual se elegía al rey de los locos. En las enjutas están presentes todos estos elementos. Las cabezas de animales, cuyo listado coincide significativamente con el de los animales importantes en los ritos dionisiacos; el rey de los locos, en una doble forma de peregrino desnudo e *insipiens*, y como rey necio con un haba y una seta (¿?) en sus manos; una pelea de gallos, y otras extrañas imágenes, dan forma al *festum asinarium*, carnaval en toda regla que actualiza las constantes simbólicas que anteriormente hemos comentado. Se desarrolla en un tiempo fuera del tiempo, durante las fiestas de Navidad, y en él, a través de la animalización, el pueblo logra acceder temporalmente al poder y condición del clero y de la realeza, de modo burlesco y paródico, es cierto, pero al mismo tiempo teñido por la ambigüedad que caracteriza al peregrino desnudo, cuya desnudez une y reconcilia la pecaminosa falta de pudor con la sagrada pureza del estado humano anterior al pecado.

En el centro de este carnaval, enigmática y desafiante, aparece la máscara. Humana, pero con sus cabellos y barbas convertidos en fuego, y con orejas de asno de las que brotan ramas, este rostro tensa y une el mundo elemental, vegetal, animal, humano y divino en una forma imposible que evoca la naturaleza y la mitología. Sileno, Midas, Pan y el propio Dionisos asoman sus rasgos en ella, pero al mismo tiempo emerge la identidad del salvaje, símbolo durante el Medievo de la alteridad peligrosa, del pecado que acecha en la dimensión natural del cuerpo. Pero también brilla en esta máscara la concepción agustiniana del monstruo, cifra de los prodigios del mundo y advertencia de lo que Dios hará con los cuerpos tras la Resurrección de los muertos⁶. De modo que esta máscara, que arraiga en el mundo salvaje de la Naturaleza, es también signo y señal del tiempo más allá del tiempo, en el que el cuerpo cobrará la condición divina. De esta manera, cumple ejemplarmente la función estructural que proponíamos al comienzo del texto como esencial e inherente al carnaval, como es la mediación entre los extremos de los que el hombre es medio: el animal y el dios, lo inferior y lo elevado, el inconsciente y la supraconsciencia, el instante y la eternidad. La máscara catedralicia muestra la pervivencia insospechada de Dionisos, la vigencia del carnaval como necesidad profunda del ser humano para lograr, a través de la alteridad, el encuentro con su identidad más esencial.

La ambigüedad de la fiesta del asno, apoteosis de irreverencias y profanidades, pero al mismo tiempo aceptada y hasta promovida por el clero, se refleja en su propia ambigüedad dentro del ciclo de enjutas. Resulta difícil determinar si su evidente sentido negativo simbolizaba una admonición hacia las fiestas y mundanidades del siglo, causa de pecado y perdición, o una exaltación del abandono de la condición humana que esta fiesta precon-

⁶ San Agustín. *La Ciudad de Dios*. Madrid: B.A.C., 1978, 21, VIII, 983. Cfr. Roger Bartra. *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Edit. Destino, 1996, 150

zaba, al permitir, mediante la animalización y la locura, una momentánea participación de la inocencia sagrada del tiempo anterior al pecado, y un anticipo del tiempo sin tiempo del Paraíso.

Tercera máscara: Goya y el último carnaval

Todo lo que hemos comentado encuentra una ejemplar y significativa confirmación en la obra de Goya, cuya conexión con el carnaval ha sido magistralmente abordada por Víctor Stoichita y Ana María Coderch. Las líneas que siguen no quieren servir de comentario crítico a su obra, *El Último Carnaval*⁷, lo que requeriría mayor profundidad y espacio, sino que aspiran a mostrar cómo alguno de los conceptos e hipótesis defendidas por los autores enlazan con las que se plantean en estas páginas.

El punto de partida de la tesis central del libro es que Goya planeó la publicación de sus *Caprichos* coincidiendo con la fecha del carnaval del año 1799, el último del siglo XVIII. La validez de esta hipótesis no depende, como pudiera suponerse precipitadamente, del hecho de que realmente el siglo acabase en 1799 o en 1800, sino de que Goya pensase que terminaba en 1799. En cualquier caso, se trata únicamente del punto de partida para una investigación exhaustiva sobre la presencia de la carnavalización en la obra de Goya. Los autores no se limitan a realizar un catálogo curioso pero estéril de temas carnalescos, sino que analizan con profundidad la presencia de la carnavalización como proceso que permite dar cuenta de algunas de las claves más profundas de la creación goyesca, que de nuevo nos vemos obligados a resumir.

La máscara que aparece en el *Entierro de la Sardina*⁸ (lám. 3, pg. II) es el icono del modo en el que la carnavalización opera en la obra de Goya. La cara que aparece en el estandarte es probablemente una máscara simbólica del propio Goya, una deformación de su semblante que exhibe una ambigua risotada en la que se cifra una visión radicalmente crítica de la realidad⁹. La máscara en Goya funciona como un medio de revelar, a través de la alteración de la superficie perceptiva de la realidad, la irracionalidad de las estructuras sociales y el fondo abismático del alma humana.

También en Goya se observa la función mediadora de la máscara entre la animalidad y la divinidad. Así lo muestran tanto la serie de retratos satíricos en los que el espejo devuelve una imagen animal del contemplador, como, sobre todo, el autorretrato en el que el rostro de Goya emerge como un palimpsesto sobre las plantillas de un rostro de león y otro de Zeus (lám. 4-6, pg. II). Este autorretrato es una muestra del entroncamiento de Goya en la tradición del conceptismo, hipótesis que constituye otra de las aportaciones importantes del libro. De hecho, la mayor parte de los autorretratos de Goya revela su condición de máscara simbólica, que exhibe un rostro ficticio que se convierte en vehículo de expresión de un concepto. *La máscara es por tanto en Goya un procedimiento crítico de primera magni-*

⁷ Madrid: Siruela, 2000.

⁸ Existen dos hipótesis sobre la verdadera naturaleza de la sardina. Una, la que citan los dos autores, que la identifica con la mitad de un cerdo cortado en canal, cuya forma se asemeja a la de una sardina. La otra, como una corrupción de *sardina*, articulación femoral del cerdo que se corresponde simbólicamente con la parte del muslo en la cual, según Robert Graves (cfr. *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza, 1986, *passim*), eran heridos los reyes sagrados. En cualquier caso, parece clara la relación del ritual con la carne de cerdo y no con un pescado, cuyo entierro resulta paradójico como fin de una fiesta caracterizada precisamente por la exaltación de la carne y la negación de los ayunos y las dietas magras.

⁹ La carnavalización de la imagen regia durante la Revolución Francesa, como símbolo de la regeneración política a través del caos que supuso el cambio de régimen, y que permite identificar a la propia Revolución con un Gran Carnaval, o la dimensión carnavalesca del vientre hinchado, con sus connotaciones de hermafroditismo, son sólo algunos de los aspectos que los autores analizan con profundidad, pero en los que no podemos detenernos en estas páginas.

tud, que distorsiona la apariencia de la realidad para revelar su verdadero rostro. Por ello, los *Caprichos* se convierten en apoteosis de la máscara y de la carnavalización, y por esta razón la fecha de su publicación no se debe al azar, sino a una valoración precisa de las implicaciones simbólicas del último carnaval del siglo. La máscara del *Entierro de la Sardina*, con su risa sardónica bajo la que late la presencia de Demócrito y del desprecio del mundo, es el perfecto resumen de la actitud goyesca ante el espectáculo del mundo y la sociedad, pero también de la universalidad y trascendencia de la carnavalización, entendida como una forma de relación con la realidad que libera al hombre de sus ataduras para, a través de la irrealización de la realidad inmediata y el descenso a la animalidad y el instinto, rozar momentáneamente la dimensión sagrada del caos originario y elevarse hasta sentir pegada al rostro la máscara de la divinidad.

De Dionisos a Goya, el breve recorrido que hemos trazado en estas páginas muestra la ubicuidad de la máscara y su esencial afinidad con la creación artística. El Carnaval no se limita a ser una fiesta del calendario, sino que se revela como la revelación de un secreto esencial de lo real que todo rostro se nos revela a través de una máscara, y que el desfile inagotable de formas que componen no sólo la creación artística, sino la realidad toda, no es más que una efímera epifanía de máscaras sin rostro que encubren un rostro sin máscara.