

La cabeza de Medusa: el miedo, el espejo y la muerte*

Vicente Domínguez

Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades
CL Teniente Alfonso Martínez, s/n
33011 Asturias – España
www.vicentedominguez.org
zoe@uniovi.es

«Sea pues el miedo (*phóbos*) una aflicción o barullo de la imaginación (*phantasia*) cuando está a punto de sobrevenir un mal destructivo o aflictivo»

Aristóteles, *Retórica* 1382 a 21-22

«El miedo siempre permanece. Un hombre puede destruir todo lo que hay en su interior, el amor, el odio, las creencias e incluso la duda; pero mientras se aferra a la vida no puede destruir el miedo. El miedo, sutil, indestructible y terrible, que invade todo su ser; que impregna sus pensamientos; que ronda su corazón; que observa en sus labios la lucha del último aliento»

Joseph Conrad, *Una avanzada del progreso*¹

1. EL MIEDO EN LOS LABIOS DEL ÚLTIMO ALIENTO

Kurtz yace en la cabina de un vapor destartalado que navega a lo largo de un río que serpentea por los lugares más oscuros de la tierra, «un río grande y poderoso (...), parecido a una inmensa serpiente desenroscada, con su cabeza en el mar, su cuerpo en reposo curvándose a través de un extenso país y su cola perdida [12] en las profundidades del continente [África]»². Es un río que lleva al corazón mismo de las tinieblas, un lejano y desapacible lugar selvático donde Kurtz expira. Pero durante el breve instante de «este momento supremo de completo conocimiento», Kurtz gime en un susurro que no pasa de

* La numeración que aparece entre corchetes a lo largo del texto indica el número de página real en la publicación

¹ Traducción de Javier Alfaya y Bárbara McShane en: Conrad, *Una avanzada del progreso* (1896), Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 44. El título original de esta obra es *An outpost of progress*.

² Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1902), Madrid, Alianza Editorial, 1976. (Traducción de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo)

una respiración, por dos veces, a alguna imagen, a alguna visión: «The horror!, The horror!». Porque el horror tiene cara. Y esa cara contrae, congela, destruye por completo el alma³ de cualquiera sobre el que caiga la terrible calamidad de encontrársela de frente. Quien contempla la cara del horror, una mujer con enormes colmillos de jabalí y melena de serpientes por ejemplo, queda petrificado. Kurtz vio la cara del horror con nitidez cristalina, en cada uno de sus detalles y rasgos. Por eso, cuando se enfrentó a ella por última vez, en sus labios, pero ahora ya en los labios de un Kurtz que agoniza en una enigmática Angkor tragada por las selvas de Camboya, sólo habita con absoluto dominio una potencia: el miedo.

2. EN EL PRINCIPIO FUE EL MIEDO.

En 1927, H.P. Lovecraft comenzaba su ensayo *Supernatural Horror in Literature* afirmando que la emoción más primitiva y más fuerte de la humanidad es el miedo (The oldest and strongest emotion of mankind is fear). Es decir, en el principio fue el miedo. El miedo, además de estar en el fin, sólo y triunfante, como nos descubre Conrad, también está en el principio. Pero esto no es casual, sino que es necesario en todo lo que se mueve según el esquema de lo circular, la vida por ejemplo, "pues común principio y fin en la periferia del círculo"⁴, como reveló Heráclito de Éfeso, apodado no por nada el oscuro, hace más de dos milenios. [13]

3. EL MIEDO A LA MUERTE

T.S. Eliot, en el primero de sus Cuatro Cuartetos, «Burnt Norton», escoge como epígrafe dos fragmentos de Heráclito. El segundo cuarteto, East Coker, comienza así: «In my beginning is my end», otra manera de decir que en un ciclo el principio y el fin son uno y el mismo. Más adelante, Eliot escribe «o dark dark dark»...

Oh tiniebla tiniebla tiniebla. Todos entran a la tiniebla,
los vacíos espacios interestelares, lo vacío en lo vacío,
los capitanes, mercaderes, banqueros, eminentes hombres de letras,
los generosos protectores de las artes, los estadistas y gobernantes,
funcionarios distinguidos, presidentes de muchas comisiones,
señores de la industria y mezquinos contratistas, todos van a la tiniebla,
y en tinieblas el Sol y la Luna, y el Almanaque de Gotha
y la Gaceta de la Bolsa, el Directorio de Directores,
y queda frío el sentido y perdido el motivo de la acción⁵.

De la seguridad absoluta de que nuestro destino inexorable es la obscuridad se alimenta el miedo fundamental, el Miedo a la muerte («La angustia del día de hoy se llama Mañana y la angustia de Mañana Pasado mañana: pero la angustia de las angustias, esa angustia elevada a la máxima potencia que podríamos llamar ansiedad, la angustia difusa, la angustia última, en fin, se llama Muerte»⁶). Cuanto más se teme a la propia muerte, pero en general, es decir, sin que se nos haya fechado a corto plazo (pena de muerte y variantes naturales), más engorda el miedo que brota de la amenaza fundamental. Y qué curioso, de todos los miedos imaginables, éste es el más ridículo, el más tonto, el tonto del miedo, el miedo a

³ Anne Radcliffe, como recuerda Roberto Cueto aquí mismo en *Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo*, dice que «el terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia; el segundo, la contrae, la congela y la aniquila por completo»

⁴ Diels-Krantz 22 B 103

⁵ Traducción de José María Valverde en: T.S. Eliot, *Poesías reunidas 1909 / 1962* (1963), Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 200.

⁶ Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, (1977), Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 59.

nada, a la nada («la muerte no es únicamente la nada de nuestro ser somático, sino también el nada, e incluso el nunca-jamás-nada de nuestro todo psicosomático; con esto está todo dicho y la negociaciones sucesivas se convierten en superfluas; después de esto, es inútil insistir en que el nada mortal excluye, con mayor motivo, la relación y el cambio, el tiempo y el lugar»⁷). Porque, en el fondo, lo que da miedo de la muerte, sin otros matices [14], no es la muerte misma, que a fin de cuentas es sólo un instante, incluso el "instante de supremo conocimiento", sino el estar muerto, el llevar vida de muerto en el mundo de los muertos

Epicuro (342-270 a.C.) expresó de manera magistral lo ridículo y absurdo que es tener miedo a estar muerto.

Acostúmbrate a pensar que la muerte para nosotros no es nada, porque todo el bien y todo el mal residen en las sensaciones, y precisamente la muerte consiste en estar privado de sensación [como dice Jankélévitch, «la nada, salvo para un espíritu echado a perder, no es visible en ninguna parte» p. 65]. Por tanto, la recta convicción de que la muerte no es nada para nosotros nos hace agradable la mortalidad de la vida; no porque le añada un tiempo indefinido, sino porque nos priva de un afán desmesurado de inmortalidad. Nada hay que cause temor en la vida para quien está convencido de que el no vivir no guarda tampoco nada temible. Es estúpido quien confiese temer la muerte no por el dolor que pueda causarle en el momento que se presente, sino porque, pensando en ella, siente dolor: porque aquello cuya presencia no nos perturba, no es sensato que nos angustie durante su espera. El peor de los males, la muerte, no significa nada para nosotros, porque mientras vivimos no existe, y cuando está presente nosotros no existimos.

Epicuro, *Carta a Meneceo* (DL. X, 124-125)⁸

Es decir, el hombre, una vez que abandona esta vida, no accede a ningún otro lugar donde también existen dimensiones espaciales y temporales, por muy distintas y especiales que se quieran imaginar. Con la muerte, el ser se extingue, no se distingue. Como dice Jankélévitch, «mi muerte es para mí el final de todas las cosas, el final total y definitivo de mi existencia personal y el final de todo el universo, el fin del mundo y el final de la historia; el fin de mi tiempo vital es verdaderamente para mí el final de los tiempos, la tragedia metafísica por excelencia, la inconcebible tragedia de mi nihilización»⁹

Sin embargo, no se puede mirar hacia otro lado ante el hecho de que ya desde los primeros testimonios literarios de la tradición occidental, la *Ilíada* y la *Odisea*, las tinieblas infernales son el destino último de las almas de los hombres, donde Hades, el dios [15] de los muertos, reina despiadadamente. Aunque también es necesario precisar que esas almas de los muertos moradoras de las profundidades de la tierra no son más que pálidas, vagas, difuminadas sombras de las que en ningún momento Homero dice que sean inmortales. Por tanto, muy probablemente, con el tiempo se acaben esfumando por completo. Como dice Erwin Rohde en su siempre imprescindible *Psique*. La idea de del alma y la inmortalidad entre los griegos (1891-1894/1994.), «sería falso hablar, con antiguos y modernos eruditos, de una 'vida inmortal' de estas almas. Apenas viven más que como la imagen del hombre vivo proyectada en el espejo, y en ningún pasaje de Homero leemos que su vida de imágenes o sombras se mantenga eternamente». Y añade Rohde que «el luminoso mundo de Homero se halla, pues, libre de esos espectros nocturnos (pues ni siquiera en sueños se aparece ya la psique, después de quemado el cuerpo), de esos espíritus-almas inconcebiblemente fantasmagóricos, cuyos misteriosos manejos hacen

⁷ *Ibid.*, p. 95

⁸ Traducción de Montserrat Jufresa en: Epicuro, *Obras*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 59

⁹ *Ob. cit.*, p. 33

temblar a la superstición de todos los tiempos. El hombre vivo del mundo homérico no se amedrenta ni se inquieta por los muertos. El mundo se halla gobernado por los dioses, no por pálidos espectros, sino por figuras de carne y hueso, vigorosamente corporales, que obran a través de todos los ámbitos, que moran en alegres grutas 'iluminadas por un glorioso resplandor'. Junto a ellos y en contra de ellos, no obra poder demoníaco alguno; ni siquiera la noche pone en libertad las almas de los difuntos»¹⁰

¿Por qué el hombre inventó una morada para los muertos y empezó a imaginársela más tarde como un lugar siniestro, terrorífico, fuente desde entonces de los miedos más cervales? Quizá una fatal transposición injustificada debió de tener mucho que ver con la creación de ese mundo oscuro y tenebroso que en realidad sólo existe en la imaginación de los hombres. ¿Cuál fue esa fatal transposición injustificada?

Cuando el hombre logró la domesticación de gramíneas, por fin pudo dejar de errar de un lugar a otro a la búsqueda de frutos silvestres y animales salvajes que llevarse a la boca. Es decir, con el cultivo de la tierra, con la agricultura, el hombre se transformó en sedentario, se estableció en un trozo de tierra, echó raíces. A partir de ese momento, el tiempo de su vida cotidiana estuvo acaparado de aurora a crepúsculo por el cuidado de la tierra, cuyo último surco cultivado, por otro lado, se convirtió sin proponérselo [16] en el límite espacial de la comunidad. Pues bien, el establecimiento de este límite, de esta frontera, dividió el espacio en dos partes; en un sentido estrictamente topográfico, lo que está 'más acá' del límite y lo que está 'más allá' del límite.

Al principio, lo que está 'más acá' y lo que está 'más allá', pues, no se diferencian más que relativamente. Sin embargo, las rigurosas exigencias del nuevo modo de subsistencia, la agricultura, enraizaron al hombre al trozo de tierra que empezó a cultivar con la misma fuerza que lo hicieron las semillas que sembraba. Entonces, la vida del hombre sedentario comenzó a transcurrir desde el primero hasta su último aliento en el espacio interior delimitado por el limes, por la frontera. Como consecuencia de esta manera necesaria de vivir el espacio, lo que está 'más acá' del límite se convierte psicológicamente en 'lo conocido' (+), a la vez que lo que está 'más allá' queda representado y sentido como 'lo desconocido' (-). Por otro lado, "lo conocido" es "lo seguro" (+), mientras que "lo desconocido" es "lo inseguro" (-), "lo peligroso" (-). En último término, ante "lo conocido" y "lo seguro" no se siente amenaza alguna, mientras que ésta brota a chorros incontrolados de todo "lo desconocido", "lo inseguro", "lo peligroso". A partir de este momento, todo lo que se mueve por la superficie de ese espacio topográfico vital se contagia de sus características. De ahí que cualquier cosa que venga de 'más allá' del limes, de la frontera, adquiera automáticamente sus rasgos. Por eso, lo desconocido, lo que viene de 'más allá' del límite se percibe como amenazante, inseguro, y peligroso. Y por eso mismo también, todo lo que procede de 'más allá' del límite, todo lo que intenta entrar en el 'más acá' del límite, es una fuente de miedo, produce miedo. Esto se llama xenofobia, literalmente 'miedo al extranjero', 'miedo al otro', miedo al alien. Ridley Scott, experto fabricante de metáforas del miedo¹¹, consiguió crear una imagen perfecta de la fobia que mana del xénos, del alien.

¹⁰ Erwin Rodhe, *Psique. La idea de del alma y la inmortalidad entre los griegos* (1891-1894), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 14

¹¹ Uno de los miedos más difusos y extendidos que ha atemorizado a la sociedad europea en los últimos años ha sido el miedo a contraer la enfermedad de Creutzfeldt-Jacob, supuestamente cogida por los humanos al ingerir carne infectada de *vacas locas*. *Hannibal* (2001) de Ridley Scott es una metáfora de este miedo (un conspiranoico podría pensar que promovido por un acuerdo secreto entre Estados nacionales para reducir las sobreesaturadas cabañas de vacuno. Sobre conspiranoias, véase en estas mismas páginas el artículo de Alex Mendíbli, *Apocalipsis total: El terror posmoderno*). Si no, por qué cuando al final Hannibal Lecter arrincona a Clarice Starling contra la nevera aparece un libro titulado «Vegetarian Times»!

En resumen, como dice Eugenio Trías en *La lógica del límite*, el «'más acá' era, para los antiguos, el mundo. En el mundo [17] podía habitar el ente investido de razón, de derecho, de lenguaje, de cultura. Más allá habitan bárbaros, seres extraños, extranjeros, todavía en estado silvestre, sin formar ni cultivar, sin ley. El mundo tenía, pues, en el limes su frontera, frontera entre razón y sinrazón, entre cultura y naturaleza, entre ley y selva»¹².

Pues bien, esta caracterización psicológica e ideológica del espacio físico determinada por el establecimiento de un límite topográfico, al ser trasladada injustificadamente al espacio de la vida como duración, crea lo increíble pero cierto, el 'más allá' de ultratumba con las mismas notas que el 'más allá' topográfico. Es decir, el 'más allá' de la vida se representa como lo desconocido en absoluto, con lo cual se comprende por qué desde siempre ha sido una fuente inagotable de miedo, y más exactamente, del miedo más primitivo y fuerte, el miedo a lo desconocido (H. P. Lovecraft: «the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown»)

Ciertamente, la muerte es el límite de la vida, pero al modo como la pared de un acantilado es el límite de la llanura que interrumpe de forma abrupta y sin solución de continuidad. Es decir, el acantilado establece de modo absoluto el fin y la extensión definitivos de la llanura que llega hasta su borde. Pero esa llanura, más allá del acantilado, no existe en ningún sentido. La no-llanura no es clase alguna de llanura.

En conclusión, el miedo a estar muerto o a lo que pueda venir del imaginario mundo de los muertos es un miedo completamente infundado.

4. CITA CERRADA CON LA MUERTE: «EL INFIERNO DE LA DESESPERACIÓN»

La muerte y el estar muerto son situaciones ajenas por completo a la experiencia. Porque si se tiene experiencia de una u otra de estas situaciones, no se está muerto, sino vivo. Por tanto, es una necesidad tener miedo de algo que nunca se va a experimentar, que nunca se va a vivir. Esto es objetivo. Pero además, subjetivamente, tendemos a creer que, como dice Jankélévitch, «la muerte, todo el mundo lo sabe, es algo que sólo les sucede a los demás»¹³. Y aún en el caso de que contemplemos la posibilidad de [18] nuestra propia muerte, lo cierto es que durante la mayor parte de la vida se tendrá como una posibilidad muy lejana, y, por tanto, nada atemorizante, pues, como escribe Aristóteles en su *Retórica*, «los males muy lejanos no se temen. Pues todos saben que morirán, pero si no es cercano, no se preocupan»¹⁴.

Pero ¿y si nuestra propia muerte irrumpe como algo próximo y cierto?

Quando el acontecimiento de la muerte, que algún día tendrá que llegar, pero un día indeterminado, se fija para una fecha precisa, la desesperación hace presa en el hombre: es el caso de los condenados a muerte, torturados por la monstruosa e inhumana precisión.¹⁵

Pero «desesperación» y «miedo» no son la misma cosa. Ni siquiera parecida, aún reconociendo que una pueda, en determinadas circunstancias, abrirle el camino al otro, y viceversa.

En *Hana-Bi*, el poema cinematográfico de Takeshi Kitano sobre una cita confirmada con la muerte, el miedo no tiene ni una sola línea, a pesar incluso de que la muerte es representada por el asesino que trabaja para el yakusa Hitman. En efecto, ese matón implacable, siempre vestido con americana y polo de cuello de cisne blancos, es la muerte

¹² Eugenio Trías, *La lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 15.

¹³ *Ob. cit.*, p. 21

¹⁴ 1382 a 25-27

¹⁵ Jankélévitch, *ob. cit.*, p. 31.

en persona. Pues en las creencias japonesas, el blanco es el color de la muerte. Aunque por si esto no fuera suficientemente explícito, este sicario, después de haber hecho uno de sus funestos e implacables trabajos, se sitúa al lado de un gran cuadro en el que se representa un esqueleto cuya calavera posee en sus ojos orientales una mirada colérica y furiosa, la mirada de la muerte.

Hana-Bi es el viaje que el ex policía Nishi y su mujer Miyuki emprenden hacia la muerte, una muerte segura al menos para Miyuki, pues ha llegado a la fase terminal del cáncer que le han diagnosticado dos años antes. Cuando Nishi y Miyuki inician su viaje, contemplan tranquilamente el monte Fuji. Pero este plano no se trata sólo de una bonita estampa. Es el anuncio del destino final: la muerte. En efecto, porque las montañas ocupan un lugar muy destacado y preciso en las concepciones religiosas japonesas: la montaña es donde se entierra a los muertos, es el reino de los muertos tanto en la tradición antigua como en la época budista¹⁶. [19]

A partir del inicio del viaje, la belleza, la tranquilidad, la risa, lo cómico y lo emotivo, se mezclan a partes iguales con seguros momentos de tristeza y meditación, quizá de desesperación. Pero saben que van al encuentro de la muerte. De hecho, Miyuki se empeña en ir a ver la nieve, blanca como la muerte. Y por cierto, allí, en lo alto de la montaña, Nishi tiene el último encuentro con la mafia yakusa que lo había estado extorsionando. Los asesina a todos menos a uno que logra huir. Quizá todo esta escena tenga un cierto sentido alegórico-religioso, pues las creencias búdicas en Japón también conciben las montañas como un lugar de paso hacia la muerte. Como escribe Hartmut O. Rotermond, director del Centre d'études sur les religions et traditions populaires du Japon, «el que la montaña es un lugar de paso hacia el más allá queda bien expuesto, por otra parte, en el concepto de shide no yama (‘montaña del viaje de ultratumba’), montaña de la que el budismo ha hecho un lugar peligroso, poblado por demonios maléficos»¹⁷, o la mafia yakusa.

Pero la prueba más evidente de que Miyuki sabe que van al encuentro de la muerte es que ya al final, a la orilla del mar, le da las gracias por todo su amor y por esos últimos momentos a Nishi. Han llegado al destino final de su viaje, y no por casualidad se sitúa a la orilla del mar. Porque antes del budismo, el más allá, el Ne no kuni, es un “país paradisíaco situado al otro lado del mar”¹⁸. Entonces Nishi mata de un disparo a Miyuki y un segundo después se suicida.

Quizá Nishi y Miyuki afronten la muerte con esa aparente paz porque crean en un más allá paradisíaco, semejante, puede, a los Campos Elíseos donde finalmente descansan eternamente felices las almas de Orfeo y su amada esposa Eurídice. Sin embargo, sea por esto, sea por la fortaleza de un refinadísimo espíritu, lo cierto es que la muerte no es una experiencia de miedo en ningún sentido.

5. «SOY UN HOMBRE MUY SUPERSTICIOSO»

Cicerón (106-43 a.C.), en el Libro II de su obra *De natura deorum* da una etimología popular de la palabra «supersticioso». Dice Cicerón que aquéllos que se pasaban los días sacrificando y pidiendo a los dioses que sus hijos les sobrevivieran, les fueran [20] supérstites, recibieron el nombre de ‘supersticiosos’¹⁹. Con esta palabra retrataban su falta. Pero no es que estuviese mal visto pedir que los hijos le sobrevivieran a uno, o dicho de

¹⁶ Massimo Raveri, «Montañas sagradas (Japón)», en Filoramo, Giovanni, *Diccionario de las Religiones* (1993), Madrid, Akal, 2001.

¹⁷ Hartmut O. Rotermond, «Montañas (Japón)», en Bonnefoy, Yves, *Diccionario de las mitologías. Vol. V. Las mitologías de Asia* (1981), Barcelona, Destino, 2000, p. 568.

¹⁸ Macé, François, «El más allá (Japón)», en Bonnefoy, Yves, *ob. cit.*, p. 551.

¹⁹ Cicerón, *De natura deorum* II, 71: nam qui totos dies precabantur et immolabant, ut sibi sui liberi superstites essent, supersticiosi sunt appellati, quod nomen patuit postea latius

otro modo, que uno no tuviera que ver la muerte de un hijo, sino que la religión romana tenía un calendario cultural muy estricto, con lo que si alguien se dedicaba exclusivamente a solicitar una misma cosa todos los días, obviamente estaba ignorando lo establecido de manera concreta para cada día en el mencionado calendario cultural, que fijaba anualmente el Pontífice Máximo. Es decir, al principio, la superstición es la expresión de un miedo muy concreto, el miedo a la muerte de un hijo. Escribe Fernando Beltrán aquí mismo, en *Amar el miedo*, que en cierta ocasión un amigo le dijo: “mi hija es mi miedo”.

Por supuesto, la pérdida de los hijos es una fuente indiscutible de miedo si se tiene una muy precisa concepción personal de aquéllos. Por ejemplo, la que expresa Michael Corleone al comienzo de la tercera parte de *El Padrino* (estúpidamente maltratada, en mi opinión, por una crítica estúpida): «La única riqueza en este mundo son los hijos. Más que todo el dinero y el poder que hay sobre la tierra. Vosotros sois mi tesoro». Para quien siente así, los hijos son el mayor miedo, un miedo que por atenuarlo se hará lo que sea, cueste lo que cueste. Como Don Vito Corleone, un mafioso que no teme a nada y a nadie, y con muy pocos escrúpulos (quizá la familia sea su único escrúpulo: “un hombre que no cuida de su familia no es hombre”), pero que, sin embargo, atemorizado por el miedo paterno llega al extremo de renunciar a la venganza del asesinato de su hijo Santino para garantizar la vida de Michael, el menor de sus hijos. En una reunión de los jefes de todas las familias, Don Vito deja muy claro que si hay algo que le preocupa por encima de cualquier otra cosa, poder, dinero, lo que sea, es la seguridad de su hijo. Porque él es, dice, “un hombre supersticioso”, caracterización que en aquel cónclave mafioso y en sus palabras sólo tiene sentido si ese “I’m a superstitious man” lo entendemos en relación con el miedo a vivir uno, a ver uno, la muerte de los hijos.

En conclusión, esta muerte, la muerte de un hijo, ya da miedo. De hecho, quizá nada dé tanto miedo como esto. [21]

6. EN EL OTRO LADO DEL ESPEJO.

6.1 *El espejo y la muerte*

Sergi Sánchez, aquí, en *Pánico en la escena*. Miedo Real y miedo representado, recuerda unas palabras del Orfeo de Jean Cocteau en las que el espejo se identifica con las puertas hacia de la muerte «Os entrego el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por las que la Muerte va y viene. No lo digáis a nadie. Por lo demás, contemplaos toda vuestra vida en un espejo, y veréis trabajar a la Muerte, como a las abejas en un enjambre de cristal».

El espejo, de cristal, de agua, o del reluciente bronce de los escudos, ya desde la antigüedad ha sido asociado de distintas maneras con la muerte. Aunque no siempre como el umbral por donde ésta se asoma, pues de hecho, el espejo también se ha considerado como el artefacto precisamente gracias al cual se ha podido burlar a la muerte. En efecto, por un espejo (de agua) le llega a Narciso la muerte. Un día cansado después de una calurosa jornada de caza se inclina sobre una fuente para refrescarse y calmar la sed. Pero, para su desgracia,

otra sed creció, y, mientras bebe, atraído por la imagen de la belleza contemplada, ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua. Se queda estupefacto a la vista de sí mismo y, sin mover su propio rostro, se mantiene inmóvil como una estatua cincelada de mármol de Paros (...) Sin saberlo se desea y él mismo, que da la aprobación, la recibe, y mientras busca es buscado y a la vez incendia y se inflama ¡Cuántas veces dio vanos besos a la fuente traicionera! ¡Cuántas veces sumergió sus brazos, que intentaban coger el cuello visto en medio de las aguas, y no quedó preso en ellos! Crédulo, ¿por qué intentas coger en vano esquivas imágenes? Lo que buscas no

está en ningún sitio; lo que amas, apártate, lo perderás. Esta que ves es la sombra de tu imagen reflejada: nada tiene ésta de sí misma: contigo viene y se queda, contigo se apartará en caso de que seas capaz de apartarte (...) “Me agrada lo que veo –ahora habla Narciso–, pero lo que veo y me agrada no lo encuentro empero: ¡tan gran engaño se apodera del enamorado! Y, para que mi dolor sea mayor, ni nos separa un enorme mar, ni un camino, ni montañas, ni murallas de cerradas puertas: ¡Me lo impide un poco de agua! ¡Él mismo desea ser tomado! Pues, cuantas veces acerco mis besos a las límpidas aguas, tantas veces éste se esfuerza con la boca hacia arriba en mi busca”²⁰

[22] Narciso ya no puede dejar de mirar a la superficie del agua, y no porque esté encantado consigo mismo, sino porque está profundamente enamorado de aquel ser trágicamente inaccesible que se halla al otro lado del espejo. Finalmente, extenuado, “dejó reposar su agotada cabeza en la verde hierba, [y] la muerte cerró los ojos que admiraban la belleza de su dueño. Incluso entonces, después de que fue recibido en la sede infernal, se contemplaba en el agua estigia”.

El espejo, para Narciso, en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio, es principio de muerte, pues, junto con la imagen de su ser amado, le devuelve el miedo, la angustia de una imposible unión.

Pero en otras muchas ocasiones el espejo también refleja todos los miedos que le atormentan a uno. Entonces...

El hombre que nos mira, nos detiene,
pide fuego, y muere tras doblar
la sucia esquina de la noche,
deposita su miedo en nuestro cuerpo.
Paraíso del miedo, la ciudad
despliega sombras, humedades,
abandonadas plazas, desgastados
balcones, gatos amarillentos,
portales del amor, negros como los taxis,
negros como el hotel que nos espera,
como la lluvia negros.
Son jirones de miedo las palabras,
las nuestras y las que latén
en el olor del hombre que pasó.

El hombre que ha creado esta ciudad
y el hombre que ahora escribe este poema
acaso son tan sólo el hombre
que se mira al espejo y se suicida²¹

Max está aterrorizado de miedo. Aunque tampoco es para menos, pues le acosan día y noche unos especuladores violentos y agresivos de Wall Street que trabajan para The Predictive Strategy Firm, y unos judíos hasidís²². Max está obsesionado con el número Pi. Los tiburones financieros con la obtención de unas [23] supuestas pautas con expresión numérica que les permita controlar y predecir los movimientos de la bolsa, y Lenny Meyer y sus correligionarios hasidies con las operaciones numerológicas sobre la Torah que teóricamente les dará el verdadero nombre de Dios. Todos creen que Max les puede proporcionar lo que tan desesperadamente ansían. Y en medio de todo esto, por si ya fuera

²⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 415-420 y 446-453. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias en: Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1997.

²¹ Leopoldo Sánchez Torre, *Lugares Comunes (1985 – 1990)*, Sevilla, Renacimiento, 1991.

²² Movimiento místico-religioso judío fundado en Ucrania, en 1750, por Israel ben Elizer. Ver Noja, Sergio, «Hasidismo», en Filoramo, Giovanni, *ob. cit.*

poco, Max descubre que le han hecho un implante en la cabeza, un chip que le permite calcular de manera prodigiosa, pero que le produce unos dolores insufribles que sólo puede calmar con un cóctel de pastillas. Max es ‘nueva carne’. Llega un momento en el que no puede más. Entonces se mira en el espejo y... se taladra la cabeza. Nuevamente el espejo es la superficie que le devuelve a uno sus miedos y el punto de encuentro con la muerte. Aunque hay que decirlo todo, Max sobrevive²³.

6.2 *El espejo protector: Perseo y la petrificación de Willard*

Willard, semidesnudo, reposa sobre la cama de un hotel en Saigón. Cuando lo vemos por primera vez (en primer plano cenital), su rostro aparece invertido en la pantalla y superpuesto al plano del incendio de la selva de palmeras con el que comienza *Apocalypse now*. La cara de Willard ocupa algo más mitad izquierda de la pantalla. Unos instantes después, se añade, superpuesto también, un primer plano de una gran cara de piedra, ésta boca arriba, que llenará el resto de la pantalla. El incendio de fondo ha adquirido un aspecto infernal. Pero, al margen de apreciaciones más o menos subjetivas, resulta indiscutible que Willard y el rostro de piedra tienen una relación especular. Pero, ¿quién es ese rostro de piedra? Quizá, otra vez, la clave esté en la tradición mitológica y religiosa griega y romana, y más exactamente en los mitos de Perseo y Medusa.

Ovidio, en las *Metamorfosis*, relata el descenso de Perseo a la morada de las Gorgonas, el mismo Hades según algunas fuentes literarias, para llevar cabo una hazaña memorable. Cuenta el propio Perseo que

alcanzó las mansiones de las Gorgonas, y que por todas partes vio a lo largo de los campos y de los caminos imágenes de hombres y de fieras convertidas en piedra de lo que eran con la contemplación de Medusa; que él, sin embargo, había contemplado [24] la figura de la terrorífica Medusa reflejada en el bronce del escudo que portaba en su mano izquierda y que, mientras un pesado sueño se adueñaba de las culebras y de ella misma, le arrancó la cabeza del cuello²⁴

Las Gorgonas, una de las cuales es Medusa, representan para los griegos, como dice Jean-Pierre Vernant, “el extremo del horror”. Pero Vernant es más explícito aún: «Cualesquiera que fueran las modalidades de distorsión empleadas, la figura [de las Gorgonas] siempre muestran cruces de lo humano con lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras. La cabeza alargada y redonda recuerda una cara leonina, los ojos están desorbitados, la mirada es fija y penetrante, la cabellera es concebida como melena animal o erizada de serpientes, las orejas son grandes y deformes –en ocasiones como las de una vaca–, la frente suele mostrar cuernos, la boca abierta en un rictus ocupa todo el ancho de la cara y muestra varias hileras de dientes con caninos de león o colmillos de jabalí, la lengua se proyecta hasta salir de la boca, el mentón es peludo y barbado, profundas arrugas surcan su piel»²⁵. No debe extrañar, pues, que Homero, en la *Odisea*, diga que la cabeza de Gorgona produce un “monstruoso terror”²⁶.

Es decir, la contemplación de la cara del horror, de Medusa, deja a uno petrificado, de piedra.

Willard, en la habitación del hotel de Saigón se coloca delante del espejo, y de un puñetazo lo rompe. Esta acción, quizá se asustó al ver trabajar a la muerte, tendrá

²³ *II. Fe en el caos*, de Darren Aronofsky, 1998. Este filme se estrenó en España en el 36 Festival Internacional de Cine de Gijón, 1998.

²⁴ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 779–785. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, *ob. cit.*

²⁵ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* (1985), Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 44

²⁶ Homero, *Odisea*, XI 634

consecuencias fatales. Porque Willard se ha quedado sin escudo, sin protección contra la visión del horror justo cuando va a iniciar su descenso al Hades, pues eso es el Angkor que habita Kurtz, un paraje infernal ricamente sembrado de cabezas sin cuerpo como el Hades de la Odisea, donde, por cierto, los muertos son nombrados a través de la fórmula «cabezas sin vida» o «cabezas sin fuerza»²⁷.

El rostro del vivo –dice Vernant- con la singularidad de sus rasgos, es uno de los elementos de la personalidad. Pero en la muerte, la cabeza a la que ha sido reducido, cabeza intangible y despojada de fuerza, semejante ala sombra de un hombre [25] o a su reflejo en un espejo, está rodeada de oscuridad, hundida en las tinieblas. Es una cabeza vestida de noche (...) en el reino de los muertos²⁸

Pero además de cabezas humanas, en el campamento de Kurtz se erigen descomunales caras de piedra esculpidas sobre enormes columnas o en muros de piedra. Así es Angkor. Y no hay que olvidar que Kurtz, en un momento, aparece leyendo *The hollow men* de T.S. Eliot, poema en el que se habla de la tierra muerta, del reino de la muerte, donde se levantan imágenes de piedra²⁹.

Poco a poco Willard se irá internando en una oscuridad aterradora a bordo de una embarcación a la que, tras franquear el puente de Do Lung, le han pintado en la popa el nombre de 'Erebus'³⁰, la personificación de las tinieblas infernales para los griegos. Cuando finalmente Willard se enfrenta con la cara del horror, como ha cometido la imprudencia o la torpeza de romper su escudo, su protección reflectante, tendrá que mirarla directamente. Y entonces, como todos los que contemplan de frente a Medusa, queda petrificado: en el último plano de *Apocalypse*, sobre un fondo oscuro, negro, vuelve a aparecer la misma cara de piedra del principio. De pronto, en medio de la pantalla, emerge la obscurecida cara de Willard que, poco a poco, irá desplazándose hacia la derecha. Cuando los ojos y la cara de Willard se superponen a los ojos y la cara de piedra, aquélla se confunde hasta fundirse por completo con ésta. Al final, sólo queda la cara de piedra, la cara de quien ha visto el horror y se ha petrificado.

La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo (ese espejo en el cual los griegos sólo podían mirarse de frente y con la forma de una mera cabeza), pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá, una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolverte la apariencia de tu rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca [26] el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra (...) Lo que te muestra la máscara de Gorgo cuando quedas fascinado por ella es tú mismo, tú mismo en el más allá, esta cabeza vestida de noche, esta cara enmascarada de invisibilidad que, en el ojo de Gorgo, demuestra ser la verdad de tu propia cara.

En fin, Perseo nos enseñó el truco: cualquier horror es soportable a la mirada, incluso hasta el punto de que no tengamos que dejar de cenar o de ojear descuidadamente un folleto de ofertas de un supermercado, si lo contemplamos reflejado en un espejo, en el espejo de la televisión, el espejo protector del horror, del miedo. Porque la cara del horror, la cabeza de

²⁷ Homero, *Odisea*, X 521 y 536 y XI 29 y 49.

²⁸ Jean-Pierre Vernant, *ob. cit.*, p. 64.

²⁹ This is the dead land / This is cactus land / Here the stone images / Are raised, here they receive / The supplication of a dead man's hand / Under the twinkle of a fading star.

³⁰ 'Erebus' era el nombre de un barco de la armada inglesa que, junto con el 'Terror', Joseph Conrad cita al principio de *Heart of Darkness*. Ambos barcos integraron la expedición que John Franklin emprendió en 1945 a la búsqueda de un paso por el noroeste ártico. Un error fatal llevó a los dos barcos hacia un mar de hielo infranqueable donde finalmente todos los integrantes de la expedición hallaron una muerte horrorosa.

Medusa, vista en un espejo, no es insoportable, no da miedo. Y es que sólo tiene el poder de petrificar si se le mira directamente a los ojos.

Procuraba [el Doctor Rieux] reunir en su memoria todo lo que sabía sobre esta enfermedad. Ciertas cifras flotaban en su recuerdo y se decía que la treintena de grandes pestes que la historia ha conocido había causado cerca de cien millones de muertos. Pero ¿qué son cien millones de muertos? Cuando se ha hecho la guerra apenas sabe ya nadie lo que es un muerto. Y además, un hombre muerto solo tiene peso cuando le ha visto uno muerto; cien millones de cadáveres sembrados a través de la historia no son más que humo en la imaginación. El doctor recordaba la peste de Constantinopla, que, según Procopio, había causado diez mil víctimas en un día. Diez mil muertos son cinco veces el público de un cine grande. Esto es lo que habría que hacer. Reunir a las gentes a la salida de cinco cines, conducirlos a una plaza de la ciudad y hacerlos morir en montón para ver las cosas claras³¹.

³¹ Albert Camus, *La peste* (1947), Madrid, Alianza Tres, 1996, p.329 (Traducción de Rosa Chacel)