

Félix Schwartzmann

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN



1967

Ediciones de la Universidad de Chile

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN

Tratado del lenguaje de las expresiones literarias y científicas
de la Universidad de Chile

Obra escrita por el autor de la

Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile

2. FOLIO SCHWARTZMAN

Impresión en 1965, 22.886, 1965

Edición 1965, 20.886 — 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

Comisión Central, Centro Chile, 2000, 219, 1965, 1965

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN

por *Félix Schwartzmann*,

miembro del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales
de la Universidad de Chile

Obra editada por acuerdo de la

COMISIÓN CENTRAL DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

© FÉLIX SCHWARTZMANN

Inscripción núm. 32.586, 1966.

Depósito Legal B. 30.805 — 1966

Distribución general, excepto Chile, Seix Barral, Provenza, 219, Barcelona (España)

Composición: MONOTYPE BEMBO - BASKERVILLE

Impreso en los talleres gráficos de I. G. SEIX Y BARRAL HNOS., S. A., Provenza, 219, Barcelona (España)

Proyectó la edición MAURICIO AMSTER

Índice

Agradecimientos, 1.

Prefacio, 3.

PRIMERA PARTE

Imagen expresiva del hombre y el mundo

CAPÍTULO I / EL PROBLEMA Y EL METODO

Contemplación del mundo desde la forma expresiva, 14.

Sentido y naturaleza de la expresividad, 22.

CAPÍTULO II / EXPRESION Y LENGUAJE

Expresar y significar, 27.

Dialéctica del trasver simbólico, 34.

El sentido del lenguaje como límite cognoscitivo del mundo, 40.

Silencio y palabra en la poesía de Neruda, 47.

Lenguaje y ciencia, 49.

La noción de lo «expresivo» en Leibniz y Wittgenstein, 58.

Las limitaciones del lenguaje y su relación con el misticismo, 64.

Diversidad de formas simbólicas, 69.

El sentido de la expresión en el arte no figurativo, 74.

Kandinsky, 81.

CAPÍTULO III / EXPRESION Y CONOCIMIENTO DE SI MISMO

La experiencia del autorretrato, 85.

Conocimiento de sí mismo y visión del mundo, 98.

El cogito y el conocimiento de sí mismo, 113.

SEGUNDA PARTE

La expresividad como forma de relación con el otro y el mundo

CAPÍTULO IV / LA DUDA TRAGICA EN SHAKESPEARE

Experiencia del prójimo e intuición fisiognómica, 126.

La ceguera fisiognómica y el carácter trágico del enmascaramiento, 130.

Oráculo y fisiognómica, 138.

Conocimiento de sí mismo y enmascaramiento, 145.

Significado de la historia de la fisiognómica, 151.

CAPÍTULO V / LA FISIOGNOMICA PSEUDOARISTOTELICA Y LA CONCEPCION DE LAVATER

La relación expresiva entre lo psíquico y lo corpóreo en Aristóteles, 154.

La fisiognómica de Lavater, 159.

CAPÍTULO VI / LA CONCEPCION ROMANTICA DE LA EXPRESIVIDAD

El simbolismo de Homúnculo, 173.
La naturaleza muerta y la expresión del espacio en Cézanne, 179.
El sentido expresivo de las marionetas de Kleist, 183.

La concepción de la expresión en Goethe y su antirromanticismo, 184.
La concepción de la expresión en Hegel y su crítica a la fisiognómica, 197.
La teoría de la expresión de Darwin, 203.
Engel, Piderit y Klages, 208.

CAPÍTULO VII / LA EXPRESIVIDAD COMO FORMA DE RELACION CON EL OTRO Y EL MUNDO

La expresión comprendida desde sí misma, 214.
El sentido de los límites de las expresiones y del conocimiento de ellas, 221.

La faz positiva de las limitaciones expresivas, 225.
Expresiones profundas y enigmáticas, 228.
Sobre el futuro de las teorías de la expresión, 229.

TERCERA PARTE

Expresión y concepción del mundo

CAPÍTULO VIII / DIALECTICA DE LA EXPRESION

Expresión, dualismo y autodomínio, 236.

La expresividad de los ojos, 247.

CAPÍTULO IX / EL DUALISMO Y LA EXPRESION COMO MODOS DE EXPERIENCIA DEL YO, DEL CUERPO Y DEL MUNDO

Expresión y límite ontológico del hombre, 253.
Conciencia de sí, del cuerpo y expresión. Las ideas de Husserl, Merleau-Ponty y Sartre, 255.

Los momentos de la dialéctica de la expresión, 265.
El sentimiento de dualismo y el sentido de las emociones, 267.
Dualismo y dolor, 274.

CAPÍTULO X / SENTIDO DE LA EXPRESION EN EL ARTE BUDISTA

La sonrisa búdica, 280.
La sonrisa en la escultura griega arcaica, 284.

El arte greco-búdico, 288.

CUARTA PARTE

Sentimiento de la existencia y expresión

CAPÍTULO XI / EL SENTIMIENTO TRAGICO EN EL GRECO

Expresión y sentimiento trágico, 296.
El gesto y la mano en el Greco, 301.
Rostro y expresión. Vivencia expresiva y conocimiento de las expresiones, 309.
El rostro en el Greco, 311.

El mundo del Greco como mundo expresivo, 320.
El sentido de las deformaciones expresionistas, 324.
Estilo y desrealización, 327.

CAPÍTULO XII / CONSIDERACIONES CRÍTICAS EN TORNO A LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

El misticismo y la idea de forma estética, 337.

Expresividad, forma y abstracción. Schiller y Schelling, 345.

CAPÍTULO XIII / ASCETISMO, MISTICISMO Y EXPRESION

Estilo, expresividad e historicidad, 355.

Estilo y expresión, 367.

El misticismo del Greco, 357.

CAPÍTULO XIV / VISION DE LOS COLORES Y EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Luz y color, 372.

Sentimiento metafísico del color, 378.

La teoría de los colores de Goethe, 375.

Experiencia temporal de los colores, 385.

CAPÍTULO XV / NATURALEZA E HISTORIA EN EL PAISAJE DEL GRECO

Expresión, estilo y dialéctica del paisaje, 392.

El Greco y Toledo, 394.

QUINTA PARTE

El hombre como creador de lo fantástico

CAPÍTULO XVI / LA EXPRESION DE LA MUERTE INTERIOR EN BOSCH

La doble vertiente de las deformaciones: hacia lo sublime y lo fantástico, 404.

Lo fantástico en el mundo de Bosch, 407.
Expresividad e ideología, 417.

CAPÍTULO XVII / MASCARA Y EXPERIENCIA DEL OTRO

El disimulo como expresión, 423.

Expresión, ser y apariencia, 426.

La imagen expresiva del hombre, 428.

Expresividad, máscara y magia, 430.

El éxtasis expresivo y el enmascaramiento, 434.

La máscara como forma de la experiencia del otro, 436.

Amor y enmascaramiento, 438.

Sentido de la máscara primitiva y africana, 441.

La máscara en Goya y la metafísica del expresionismo, 444.

La soledad del hombre y el significado visionario de la máscara en Ensor, 454.

La máscara y la muerte en Solana, 461.

El temor a mirar dentro de sí y la máscara en los personajes de O'Neill, 463.

La concepción del tiempo como forjador de máscaras en la obra de Proust, 465.

La dialéctica de la sinceridad y la máscara, 471.

Índice de ilustraciones, 477.

Índice de nombres, 479.

Agradecimientos

ME COMPLACE expresar mi gratitud a don EUGENIO GONZÁLEZ ROJAS, Rector de la Universidad de Chile, quien con tan generosa vehemencia me estimuló en la realización de esta obra.

Deseo, igualmente, exteriorizar reconocimiento a mi amigo ALBERTO PÉREZ MARTÍNEZ, que, como profesor de historia del arte y pintor, contribuyó al presente trabajo con valiosas indicaciones.

A don JOSÉ MEDINA ECHAVARRÍA, que fortaleció la decisión de escribir este libro, le agradezco también profundamente.

Me alegra, además, tener aquí la oportunidad de hacer presente hondo reconocimiento a mi amigo JUAN DE DIOS VIAL LARRAÍN, a quien no sólo debo numerosas sugerencias y fecundas observaciones, sino también una atenta lectura crítica del manuscrito.

Me apresuro, asimismo, a dejar un testimonio de mi agradecimiento al profesor Mario Góngora, quien, en varias oportunidades, me hizo importantes consideraciones acerca del tema, unidas a referencias bibliográficas. Por motivos semejantes, agradezco a mis amigos Luis Oyarzún, José Ricardo Morales, Cedomil Goic y Luis Campodónico, cuyas sugerencias favorecieron igualmente esta tarea.

A mi amigo Miguel Rojas Mix debo, en fin, su lectura detenida del original, que se tradujo en observaciones de estilo que lo beneficiaron.

Prefacio

EL CENTRO expresivo de la convivencia es el rostro y la mirada del otro. Sin embargo, la expresividad del semblante, merced a la cual se establecen vínculos humanos, representa un enigma en varios sentidos. Y ello es así, a pesar de que en las sociedades modernas se experimenta la angustia de la soledad en medio del impersonalismo de las relaciones, como un sentimiento correlativo del anhelo de establecer contactos ingenuos con el prójimo; y el rostro continúa siendo un misterio, aun cuando el individuo vive en un mundo que se deja fascinar por imágenes expresivas que revisten las más diversas formas, y cautivar por la magia cósmica de señales e «informaciones» en las que emplea las técnicas más refinadas.

Esta es una situación compatible con el hecho de que las ciencias positivas que tratan de los fenómenos expresivos (la psicología, la lingüística y la historia del arte, entre otras), lo hacen a partir de supuestos tales que convierten en inobservables algunas de sus manifestaciones fundamentales. Por eso, lo que esta obra se propone es contribuir, en alguna medida, a esclarecer la naturaleza y sentido de la expresividad. En razón de ello, no resulta superfluo indicar la finalidad que guía al autor, destacando, además, las similitudes o semejanzas que su estudio guarda con otras investigaciones realizadas dentro del mismo campo. Sobre todo que, como a menudo ocurre en las disciplinas científicas y filosóficas cuyos métodos y finalidades no se han establecido con rigor, imperan en ellas vacilaciones y ambigüedades en los conceptos y teorías empleados, dela-

toras de que no se investiga ciñéndose a las necesidades internas planteadas por problemas definidos objetivamente.

A través de la larga historia desenvuelta en torno al análisis de la expresividad humana, generalmente se la ha comprendido como la manifestación, a través de signos sensibles, de lo que alguien piensa o siente, identificando como tales signos a los movimientos mímicos y a los gestos. De manera que, dentro de los límites de esta definición, la fisonomía reflejaría, exteriorizándolas, ciertas experiencias internas. Ya esta noción de las expresiones como signos sensibles animados de significado, implica una limitación que es necesario superar. Señalemos, desde luego, que la expresividad del rostro alcanza más allá de lo que exteriorizan o revelan los signos sensibles como manifestaciones correlativas de un pensar o sentir. Pues cuando el hombre se expresa o comunica con el otro, no sólo evidencia un sentido, sino que, al hacerlo, deja entrever algunas peculiaridades de su condición existencial. Es ésta una ambigüedad muy significativa, que parecería escindir la expresivo entre aquello que manifiesta como reflejo directo de un estado interno singular, y lo que muestra como revelación metafísica de un modo de ser personal. No es fácil, por cierto, aislar lo uno de lo otro. En efecto, la realidad existencial de la persona únicamente aparece a través de expresiones, y el carácter de éstas, a su vez, no es dissociable del modo de ser de aquélla. Entonces, hasta podría decirse que si en la expresividad aflora la condición del ser personal asociada a una disposición anímica singular, se justifica volver a la primera definición que concibe a las expresiones como signos sensibles de pensamientos y emociones.

En todo caso, es necesario descifrar el significado del hecho de que observamos a lo personal unido a lo metafísicamente inseparable de la vida misma. Porque ocurre que las líneas expresivas que ahondan en la intimidad, convergen hacia aquellas otras que reflejan el curso de la existencia en su finitud. Ello quiere decir que el rostro nos comunica algo a partir de la exteriorización de cierta pugna entre la finitud existencial y el carácter «ilimitado» de la melodía expresiva del semblante. Así, una fisonomía penetrada de angustia o dolor, cuando parecería que todo el ser personal se convierte en mirada, no sólo deja entrever dichas emociones en su singularidad, sino que también exterioriza una indefinible infinitud expresiva; actualiza, en suma, el misterio de la existencia en sus limitaciones simbolizando, paradójicamente, lo insondable en sí mismo y en el mundo. Es decir, la existencia de la persona se revela como expresividad, en cuanto no es la mediación de los signos sensibles lo que caracteriza a las expresiones, sino que son las expresiones como actualización de una realidad existencial, las que confieren sentido a esos signos. En consecuencia, la expresividad ilumina más allá de lo dado como fisonomía en sentido mímico-corporal, por lo que no se limita a desvelar un mundo interior acotado. De ahí que en todo rostro alienta algo de metafísicamente indefinible. En este sentido, puede de-

cirse, como también lo ha hecho E. Levinas, que las expresiones del otro, son la fuente de todo significado y de toda relación de convivencia¹.

Se comprende que, por su índole misma, esta tesis abre perspectivas teóricas diversas que las propias de la fisiognómica y la mímica en el significado clásico y tradicional. Particularmente, en cuanto la teoría de la expresión aquí expuesta, implica desarrollar ciertas ideas acerca de la naturaleza del hombre, no menos que el examen de algunos rasgos de la época contemporánea, puesto que las formas de expresión en la vida y en el arte experimentan cambios históricos de cuyo conocimiento no debe prescindirse. En otras palabras, la teoría de la expresión, así concebida, limita con la antropología filosófica, aspirando a una fundamentación que oriente el estudio de las expresiones hacia su arraigo humano más profundo. La fecundidad de semejante ampliación de la escala de observación, se evidencia en el hecho de que diversas formas de expresividad sólo pueden comprenderse en función de la compleja trama de implicaciones que ellas actualizan entre los vínculos del hombre consigo mismo, el otro, la naturaleza y la cultura. Se explica, por ello, que haya sido necesario indagar fenómenos psicológicos, del lenguaje y de las emociones; incursionar en el sentimiento religioso, en el conocimiento de sí mismo, en el acto moral y la experiencia del otro; y necesario estudiar formas poéticas, el lenguaje científico, la estética, la tragedia, el rostro, la mirada, el enmascaramiento y el disimulo sin olvidar, junto a todo ello, el arte fantástico, la significación de lo simbólico y las relaciones entre visión de los colores y experiencia del tiempo.

De manera que la presente teoría de la expresión posee un contenido teórico diferente respecto de las doctrinas fisiognómicas clásicas que parten de definir la expresividad desde las correlaciones entre ciertos signos sensibles y la experiencia íntima. Tal es el caso de la tradición que se remonta a la llamada fisiognómica aristotélica, cuyo influjo se deja sentir no sólo en la obra de Juan B. Porta, sino que él alcanza hasta las concepciones de Lavater. De ahí que no es nuestro propósito acuñar un vocabulario o «diccionario» mímico, como lo hacen algunos autores del siglo pasado y del presente, inspirados en Darwin. Del mismo modo, no se ha considerado relevante, para nuestros análisis antropológicos, la referencia específica a los estudios de anatomía y fisiología de la expresión, ni las sistematizaciones en torno a los movimientos y localizaciones de los músculos que intervienen en los fenómenos expresivos del rostro (según el método seguido por Fritz Lange, entre otros). Tampoco esta obra es una historia de las doctrinas desenvueltas en torno al mismo tema como lo es, en gran medida, la *Teoría de la expresión* de Karl Bühler. Sin embargo, en la Segunda Parte, capítulos v y vii, describimos las etapas esenciales de dicha historia, con vistas a integrar las concepciones de la expresividad polarizadas en una sola dirección (como ser, mero

¹*Totalité et Infini*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1961, páginas 273 a 275.

análisis de la relación interioridad-exterioridad, fisiognómica aristotélica, doctrina de Lavater, o descripciones puramente anatómicas o biológico-evolutivas de la expresividad).

Debemos insistir en que la búsqueda de la unidad antropológica que subyace a los fenómenos expresivos, no aleja de lo empírico; al contrario, lo que oscurece la real complejidad del fenómeno, es el atenerse a la sola identificación de expresiones, elaborando una especie de taxonomía mímica que, por su misma falta de fundamentación teórica, es inadecuada para comprender lo que investiga. Describir las distintas zonas expresivas del rostro, en términos de pliegues y contracciones musculares específicos, a la alegría manifestándose en la elevación de las comisuras labiales y a la tristeza por la retracción de las comisuras labiales hacia abajo, no constituye un método que permita interpretar el sentido del rostro como exterioridad, en su alcance psicológico y ético. Ello al extremo de que la diferencia que existe entre un «diccionario» mímico y una teoría antropológica de la expresión que atienda a las implicaciones intersubjetivas de la expresividad, es comparable a la que media entre las descripciones morfológicas más ingenuas de las plantas y la genética moderna.

Advirtamos, por otra parte, que, con frecuencia nada azarosa, caracterizamos expresiones con ejemplos tomados de obras de arte. Ello obedece a dos razones. En primer lugar, porque hacerlo permite verificar la hipótesis acerca de las relaciones entre expresión y concepción del mundo (concretamente expuesta en torno a las peculiaridades de la expresividad en el arte budista y cristiano); y, en segundo término, porque la intuición expresiva del artista representa disposiciones íntimas en forma de tensiones psicológicas y éticas máximas, que dejan entrever más claramente la naturaleza del hombre a través de la expresividad, sobre todo cuando erige a ésta en un límite de la vida. Lo cual no significa aventurarse en la historia o filosofía del arte, aunque se utilicen sus resultados, por considerar que la evolución de los estilos arroja luz sobre la antropología. Y al revés, la antropología de la expresión puede iluminar misterios de los fenómenos artísticos que la historia del arte a veces no puede comprender.

Tal es el caso de las obras en que aparecen rostros enigmáticos, que resultan casi indescifrables para los análisis fisonómicos en el sentido clásico. Recordemos el *Arlequín*, de Picasso (1917). Su mirada manifiesta un modo ambiguo de referencia a sí mismo, en el que se mezclan lo próximo y lo remoto, la continuidad de lo íntimo unida a la absoluta extrañeza respecto de sí. Esta complementariedad entre interiorización y sentimiento de extrañeza, entre ensimismamiento y un conocerse a sí mismo experimentándose como otro, que Picasso ha representado con tanta hondura en dicho cuadro, se hace más comprensible merced a un análisis de la expresividad como el que en esta obra se intenta.

Por la misma razón, al tratar del problema y el método, en el Capítulo I, comenzamos por describir las peculiaridades del sentimiento expresivo del artista,

puesto que éste vive en el límite de la experiencia posible la inconmensurabilidad entre lo que siente y lo que expresa. Además, lo importante es que, en torno a dicha desarmonía, se enlazan la vivencia de existir y el expresarse, al tiempo que la historia de los estilos enseña que ella representa un desajuste que siempre impulsa a vislumbrar nuevas revelaciones formales. Lo cual significa, generalizando ahora la validez de tal experiencia, que cualquiera que experimente esa inconmensurabilidad, percibirá la expresión como un límite ontológico del hombre. Y es, justamente, la naturaleza de los vínculos que existen entre ser personal y expresión, lo que procuramos investigar: es decir, estudiar las implicaciones fundamentales que envuelve el hecho de ser el hombre un ser que se expresa.

Hegel prevenía que puede contribuir más bien a oscurecer lo que se intenta conocer, determinar las relaciones que aproximan una obra filosófica a otras investigaciones acerca del mismo tema. Con todo, si a fin de adelantar la finalidad que el autor se propuso realizar, señalamos ciertas discrepancias respecto de enfoques diferentes del problema que nos preocupa, no juzgamos menos esclarecedor indicar también algunas semejanzas. En este sentido, me limitaré a mencionar, por la afinidad objetiva que percibo entre sus puntos de vista y los míos, a Plessner, Buytendijk, Levinas, Merleau-Ponty, Sartre y Scheler, de cuyas concepciones trataré en el curso de la obra, entre otros pensadores que han escrito sobre la expresividad. Mas, debo referirme, todavía, a un filósofo que ha investigado sobre el mismo tema y en una dirección bien específica: Eduardo Nicol.

En su importante libro *Metafísica de la expresión*, define al hombre como el *ser de la expresión*. De ahí que, en las «formulaciones de principio», afirme que sólo en la expresión se evidencia «el modo óntico individual de la existencia». Ahora bien, tomando este enunciado sin atender a las conexiones teóricas en que se fundamenta, podríamos decir que coincide con la tesis que nosotros exponemos. Pero, si se repara en el punto de partida, es posible advertir divergencias objetivas. Nicol intenta desarrollar una metafísica de la expresión porque, a su juicio, «la verdadera ciencia de la expresión es la metafísica: sólo ella da cuenta del fenómeno adecuadamente, y según sus términos propios». Limitémonos a consignar, en este lugar, el hecho de que nosotros *tratamos, preferentemente, de lo que Nicol designa como «física de la expresión»*. Dicho autor considera que el estado actual de las ciencias positivas que investigan la expresividad, posee un nivel teórico suficiente para comprender al hombre como el ser que se expresa y, opina, además, que la metafísica rebasa ese mismo nivel al conquistar una visión unitaria frente a los enfoques parciales de aquéllas. Por nuestra parte, juzgamos indispensable volver a observar los fenómenos, a repensar lo ya conocido y, por consiguiente, estimamos necesario recorrer una trayectoria inversa. Sin caer, por ejemplo, en la pura mecánica de los músculos faciales, procuramos describir los fenómenos expresivos desde su modo de apa-

recer, encontrando en ellos mismos, en el rostro, en la sonrisa, en la mirada, en la mano, en la poesía, el silencio o la tragedia, la posibilidad de verificar el tránsito posterior a la metafísica. En fin, nos parece que esas mismas descripciones muestran, elocuentemente, que las ciencias positivas que abordan las expresiones, lo hacen a partir de supuestos insuficientes que configuran los fenómenos dentro de los marcos de la fisiognómica clásica, que únicamente permiten extrapolaciones metafísicas muy aventuradas. Son estas viejas supervivencias, las que intentamos dejar atrás merced a la dialéctica de la expresión, en el sentido particular que le conferimos. Creemos que no basta postular que el hombre puede comprenderse ontológicamente por la expresión. Para verificar la vigencia de este enunciado en toda su complejidad, es necesario investigar previamente las diversas formas de expresividad en sus manifestaciones concretas. Y ésta es la tarea que aún permanece inacabada¹.

La articulación de las partes de la obra ilustra sobre la índole de nuestros propósitos teóricos y su alcance antropológico. En la Primera Parte examinamos la imagen expresiva del hombre y el mundo. Incluimos en ella el estudio de la expresividad del lenguaje, de la ciencia y el arte abstracto, y las relaciones entre la expresividad y el conocimiento de sí mismo, junto a otros modos de la contemplación expresiva del universo. La expresividad como forma de vínculo con el otro y el mundo, constituye el contenido de la Segunda Parte. A ella sigue, en la Tercera Parte, como necesaria consecuencia teórica, el examen de las correlaciones entre la concepción del mundo y la expresión, con especial énfasis en las resonancias expresivas de las variedades de la experiencia religiosa. Siguiendo este mismo camino de incorporación de elementos humanos y culturales, cada vez más complejos, al análisis expresivo, en la Cuarta Parte tratamos de las formas en que se asocia el sentimiento de la existencia a las expresiones, actualizando las nociones de naturaleza a historia a la luz del simbolismo de un paisaje del Greco. Todo lo cual conduce, en la Quinta Parte, a observaciones y reflexiones en torno al hombre como el ser creador de lo fantástico, donde se estudian algunas formas de lo fantástico en el arte, la máscara y la experiencia del otro, el tiempo como forjador de máscaras, hasta enfrentar el problema de la dialéctica de la sinceridad. En resumen, la sucesión en el encadenamiento de los temas va mostrando, con necesidad interna, cómo diversas formas de ser, actuar, sentir y crear, exhiben rasgos ocultos, cuando se las examina a la luz de sus afinidades con la dialéctica de los fenómenos expresivos.

Confesemos, finalmente, que a pesar de la vuelta a los hechos que propugnamos, entendida como una manera diversa de encararlos, la teoría de la expresión aquí desarrollada sólo tiene una posibilidad de verificación compatible

¹Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, F.C.E., México, 1957, véanse especialmente páginas 127, 307, 239, 227, 308 y siguientes.

con el tipo de observaciones de que deriva. Es ella la posibilidad de coincidir en la visión de ese mundo en común, de que hablaba Heráclito, y que todos reconocemos en la vigilia. Claro que, en este caso, lo dado en común, es lo inmediatamente perceptible en el rostro como expresión originaria, en la exterioridad del semblante animado de sentido, que constituye un lenguaje universal capaz de conciliar lo diáfano con lo enigmático. Y no es poco, puesto que el «hecho primero de la significación.—como lo ha señalado Levinas— se produce en el rostro»¹.

Barcelona, octubre de 1966

¹*Ob. cit.*, página 236.

No puede haber sonido donde no hay movimiento o percusión del aire. No puede haber percusión del aire donde no existe un instrumento. Ni tampoco puede existir instrumento sin cuerpo. Siendo esto así, un espíritu no puede tener voz, figura o fuerza, y en caso de tornarse corpóreo, tampoco podría introducirse en ningún lugar cuyas puertas se encontrasen cerradas.

LEONARDO B 4 v., *Carnets*

Imagen expresiva del hombre y el mundo

Construcción del mundo desde la forma expresiva

El primer punto de partida en la historia de la filosofía del arte, como en la historia de la filosofía en general, es el problema de la naturaleza del arte. En el arte, como en la filosofía, se trata de la relación entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que permite al hombre comunicar su experiencia del mundo. En el arte, el hombre se enfrenta a la realidad y la transforma en una imagen expresiva. Esta imagen es una representación de la realidad, pero no es una copia fiel de ella. Es una interpretación de la realidad, una visión del mundo que el artista quiere compartir con los demás. El arte es una forma de conocimiento, una forma de entender el mundo y a nosotros mismos. A través del arte, podemos descubrir aspectos de la realidad que de otra manera no podríamos ver. El arte es una forma de vida, una forma de estar en el mundo. El arte es una forma de amor, una forma de conectar con los demás. El arte es una forma de esperanza, una forma de creer en un futuro mejor. El arte es una forma de libertad, una forma de expresarse sin restricciones. El arte es una forma de poder, una forma de influir en el mundo. El arte es una forma de belleza, una forma de hacer que el mundo sea un lugar más agradable. El arte es una forma de verdad, una forma de descubrir lo que realmente importa. El arte es una forma de vida, una forma de estar en el mundo. El arte es una forma de amor, una forma de conectar con los demás. El arte es una forma de esperanza, una forma de creer en un futuro mejor. El arte es una forma de libertad, una forma de expresarse sin restricciones. El arte es una forma de poder, una forma de influir en el mundo. El arte es una forma de belleza, una forma de hacer que el mundo sea un lugar más agradable. El arte es una forma de verdad, una forma de descubrir lo que realmente importa.

El arte es una forma de vida, una forma de estar en el mundo. El arte es una forma de amor, una forma de conectar con los demás. El arte es una forma de esperanza, una forma de creer en un futuro mejor. El arte es una forma de libertad, una forma de expresarse sin restricciones. El arte es una forma de poder, una forma de influir en el mundo. El arte es una forma de belleza, una forma de hacer que el mundo sea un lugar más agradable. El arte es una forma de verdad, una forma de descubrir lo que realmente importa. El arte es una forma de vida, una forma de estar en el mundo. El arte es una forma de amor, una forma de conectar con los demás. El arte es una forma de esperanza, una forma de creer en un futuro mejor. El arte es una forma de libertad, una forma de expresarse sin restricciones. El arte es una forma de poder, una forma de influir en el mundo. El arte es una forma de belleza, una forma de hacer que el mundo sea un lugar más agradable. El arte es una forma de verdad, una forma de descubrir lo que realmente importa.

El problema y el método

Contemplación del mundo desde la forma expresiva

AL DIRIGIR una mirada crítica a la historia y a la filosofía del arte, estas disciplinas descubren, desde el primer momento, su inseguridad teórica. En efecto, causa asombro comprobar cómo se investiga en ellas prescindiendo de una teoría de la expresión objetivamente fundada, cuyo campo de validez se conozca con algún rigor; sorprende verificar, asimismo, cómo el empleo de supuestos vagos e inconsistentes oscurece dicha esfera de análisis. La deficiencia anotada agudiza las dudas que cercan al historiador cuando se esfuerza por interpretar el significado de una obra; especialmente, si aspira a precisar su genealogía atendiendo a la compleja trama de influjos que imprimen su huella en las creaciones artísticas de períodos de transición. Verdad es que se comparan y analizan estilos, pero careciendo de criterios que permitan asir el sentido propio de las expresiones en que estos estilos encarnan. Situación que, por cierto, resulta teóricamente precaria. Análoga a la de un filósofo de la historia que intentara penetrar el sentido último de los sucesos, olvidando indagar la naturaleza de los hechos históricos cuyo significado aspira a descifrar.

Esta comparación es válida, pues, como esperamos poder mostrarlo, sólo ahondando en el conocimiento de los fenómenos expresivos, es posible llegar a comprender las obras de arte en sus conexiones culturales originarias. Y ello ocurre porque las *preferencias* estéticas están condicionadas por el *sentimiento expresivo* del artista. Lo cual implica que dichas preferencias, creadoras de la unidad entre lo expresado y el modo de expresarlo, derivan de una particular metafísica del hombre, concebido en cuanto ser capaz de expresarse. Este es el verdadero núcleo

de experiencias desde el cual el artista vive su ser en el mundo. Se descubre y revela a sí mismo, iluminado, en el centro de su drama ontológico, por sentimientos de pugna expresiva.

Seguir semejante método, confiere relativa seguridad al análisis de las preferencias estéticas cuyo estudio, por otras vías, se ha evidenciado azaroso. Equivale a señalar que postulamos la naturaleza primordial de la expresividad y, en consecuencia, su valor antropológicamente constitutivo, adecuado para comprender rasgos esenciales del hombre. Este carácter de realidad primera de la forma expresiva, se hace patente en movimientos de elevación interior que surgen de tensiones íntimas. Mas, no sólo aflora en ellos, porque dichas manifestaciones originarias, el artista no las contempla, únicamente, en los reflejos fisiognómicos de la vida interior, ni en puras antítesis de forma, de color o diseño. En otras palabras, aquél vislumbra que la expresividad, considerada en sentido amplio, confiere su ser patente a todas las cosas.

Claro está que en la historia de los estilos, la universalidad de esta visión expresiva adopta múltiples formas. Cada nueva revelación de aspectos ocultos de lo real, descansa en concepciones diversas de la expresividad. El sello de lo revelado depende, en cada caso, de una singular metafísica de la expresión. En efecto, el creador resuelve las situaciones y antagonismos formales desde su experiencia expresiva. Esto significa que lo estéticamente valioso se subordina a la manera de intuir la expresividad como fenómeno primario.

La representación del paisaje en la pintura china ofrece claros ejemplos de

ello. Enseña cómo el fundamento de todo sentido y las expresiones creadoras, poseen la misma genealogía. Esto se manifiesta especialmente en el modo de armonizar los elementos naturales con el espacio.

Recordemos, al menos, una singular conquista plástica de esta pintura: la tendencia a enlazar formalmente la imagen del mundo físico con lo animado. Se trata de obtener que la tenue melodía vegetal que circula por sus árboles florezca, se propague y haga vibrar el espacio cósmicamente vacío en el que surgen; de lograr, también, que esa indeterminación espacial, apenas bosquejada indirectamente por leves toques de existencia material se llene de vida, sin embargo; el artista intenta conseguir, por último, que el espacio se unifique con un tiempo interior que lo recorre con esencial simplicidad reveladora. Y es el hecho que tal virtuosismo deriva, a su vez, del peculiar sentimiento metafísico de la expresividad, afín con el anhelo de autodominio que se piensa confiere al hombre su fortaleza espiritual. Ese mismo sentimiento condiciona el carácter de la actitud contemplativa y de las preferencias estéticas, no menos que la posibilidad de revelar la naturaleza con una austera referencia plástica al agua, al cielo, las montañas y los árboles. En este punto, es ilustrativo recordar que para Lao Tsé, sólo los espíritus libres de pasiones pueden conocer la misteriosa esencia del principio universal. Pues, quienes sucumban a pasiones no conocerán de las cosas más que los efectos. Únicamente cuando el hombre alcanza la serenidad, consigue contemplar y representarse a la naturaleza en toda su grandeza. Lo cual, como designio estético, es simbolizado por la ambigüedad de aquellos espacios vacíos, pero henchidos de virtualidades. Y aún debemos destacar otra conexión muy significativa. Que la misma estabilidad del universo deriva, para Lao Tsé, de la simplicidad de los elementos que lo forman. El cielo y la tierra participan de ella, y también otorga al hombre su sabiduría. Esta valoración de la simplicidad primordial susceptible de objetivarse plásticamente es, por sí misma, expresividad fundada en la consideración del autodominio como fuente de todo ser y de todo ver. De manera que la intuición de la naturaleza, lo juzgado éticamente valioso, la sensibilidad plástica y la experiencia expresiva, condicionan la *unidad* de la obra de arte. En otras palabras, estas actitudes crean el orden interior del paisaje, en cuanto se implican y remite la una a la otra, impulsadas por la concepción expresiva.

Se comprende, entonces, que los diversos estilos reflejen la forma como se integran esos y otros momentos posibles de la intuición creadora. Ahora bien, del carácter de tal unidad dependerá lo que exterioricen una naturaleza muerta, la apariencia de la figura humana y lo manifiesto al exaltar ese género de expresividad difundida por el *diseño* en cuanto tal (Matisse); en fin, de esa unidad derivará qué sea dado descubrir al artista que siente que la forma animal sólo puede expresar una actividad natural (Schiller). Es decir, lo estética-

mente configurado arraiga en virtualidades metafísicas inherentes a cada tipo de intuición expresiva.

Las peculiaridades estilísticas están subordinadas, en consecuencia, a la manera de concebir ontológicamente lo que hace posible la aparición de expresiones como fenómeno universal. Conduciremos, pues, el estudio del sentido del arte y de la expresión, dejándonos orientar por el criterio que es legítimo inferir de los rasgos ya descritos de la experiencia creadora.

De este modo, encontrarán respuesta adecuada aquellas preguntas que nos formulamos, sin poderlo evitar, en presencia de la escultura o del cuadro. Especialmente obtendremos respuesta para ese tipo de interrogación que Jacobo Burckhardt se dirige a sí mismo en su *Cicerone*, al tratar de las figuras femeninas creadas por Tiziano. Vacila en decidir si «se halla frente a una belleza determinada o ante un problema de la belleza convertido en cuadro». Duda Burckhardt, frente a *La Bella* y *la Flora*, «en qué medida» el diseño del Tiziano al ejecutarlas fue hacer unos retratos o si obedeció a un puro y libre impulso artístico. Y ésta constituye una alternativa crucial. Porque, supuesto lo segundo, el primado de lo expresivo, esto es, que el artista siempre procede a transfigurar un problema de expresión en obra artística, surge toda una serie de implicaciones teóricas que inclina a revisar los principios de concepciones seculares en la teoría del arte.¹

Esta subversión de la jerarquía de los motivos creadores, refleja el sentido originario de la actividad del artista. Reconocerla implica, asimismo, ahondar en la genealogía de las intuiciones estéticas; significa vincular lo expresivo a esas experiencias básicas de perplejidad elemental, donde las relaciones del hombre consigo mismo, el otro y el mundo, son vividas en su estremecimiento metafísico primero. Por consiguiente, la perspectiva adoptada introduce en el conocimiento de nuevos aspectos relativos a los nexos que existen entre experiencias estéticas, éticas y realidades antropológicas. Y ello es debido, justamente, a que la idea, tan antigua como inexacta, que afirma la existencia de «motivos» inspiradores —la naturaleza, el paisaje, el amor, la muerte o las cosas— y como tales arquetipos de motivación, diferenciables e independientes del impulso expresivo, es sustituida, en esta teoría, por el drama mismo de la expresividad, ahora convertido en verdadera fuente del poetizar.

Así se explica el hecho, tantas veces advertido, de cómo el artista, cuando en las naturalezas muertas exalta plásticamente objetos en su puro reverberar metafísico, descubre, al mismo tiempo, profundidades de su yo. Pues, el creador revela el mundo desde el sentimiento de la expresividad percibida como

¹En su estudio sobre el retrato, M. J. Friedländer también se pregunta, guiado acaso por motivos estéticos y metódicos semejantes, si al contemplar la expresividad enigmática de la Mona Lisa nos encontramos frente al retrato de una florentina del año 1500 o en presencia de la «materialización de un sueño de misteriosa, seductora y desconcertante femineidad».

fenómeno originario. Tal es el contenido esencial de su sentimiento de la naturaleza. Por eso, la síntesis configuradora de las visiones plásticas descansa en esta fusión íntima de una intuición expresiva con una imagen de la naturaleza. Intuición e imagen, que, cabalmente, constituyen dos lados inseparables de la misma experiencia.

Demos, todavía, un paso más adelante siguiendo este cauce. Cuando se reconoce que el impulso expresivo es vivido como naturaleza viviente, se comprende el énfasis místico que pone el pintor a fin de obtener, merced a un solo toque, la correspondencia estética entre forma, sentido y realidad.

Su modelado, por consiguiente, describirá con misteriosa necesidad y coherencia plásticas, un movimiento análogo al curso interior del crecimiento vegetal. Entonces aparece claro, además, por qué el artista se empeña en la búsqueda de adecuación entre gesto y significado; por qué tiende a conseguir sutiles correlaciones entre lo orgánico y un sentido, por cuya virtud los movimientos fisiognómicos revelen las pasiones ocultas; por qué aspira a ello antes que a reproducir rasgos mimicos con opaca pasividad realista. Trátase de la lucha por encontrar la forma material de lo que es mera virtualidad interior, cuya correspondencia siempre representa un misterio metafísico que envuelve al creador. Y esta lucha, por cierto, se desarrolla alternativamente transida de sentimientos de impotencia y exaltación. Singular ciclo de opuestos, y distinto en cada caso, según la intención reveladora predominante.

De ahí que el misticismo de la época Sung encontrara, en la figuración pictórica del bambú, equivalencias con el desarrollo de disposiciones ascéticas. Pues sus atributos de verticalidad, rectitud y vacío interior le convertían, por sí mismo, en objeto expresivo de comunión simbólica entre ser y significar, en signo de cierta espiritualidad budista¹.

Para comprender mejor estas correlaciones expresivas, resulta fecundo examinar otros matices de afinidad entre las intuiciones del budismo (*ch'an*) Zen y la concepción pictórica del paisaje durante la dinastía Sung. Es ilustrativo estudiar la unidad representativa, que en esos tiempos se busca con ahínco, entre mirar dentro de sí y contemplar el mundo, visiones en las que se desdobra y concilia todo mirar profundo. Estas equivalencias simbólicas que enlazan el paisaje interior al exterior, a lo mirado y a quien mira, descansan además en un fondo místico taoísta, y sobrepasan el nivel significativo de analogías superficiales que, de la expresividad de un rasgo formal se limitan a inferir huellas de lo íntimo

¹Comentaristas y críticos del siglo xi establecieron ya tales conexiones. Acerca del contenido ético y estético de los paisajistas del período Sung, Kuo Hsi y Mi Fei, véase de Hugo Munsterberg *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokio, 1955, particularmente, capítulos I, IV y V; asimismo, de René Grousset *La Chine et son art*, Plon, París, 1951, págs. 169-171; y *La peinture chinoise*, de Peter C. Swan, traducción del inglés de G. Lambin, E. Tisné, París, 1958, capítulo sobre la dinastía Sung.

en la realidad pictórica. Diríase que ese modo de representar a lo existente —personajes, espacios, árboles, ríos, brumas o rocas— sitúa a hombres y cosas más allá de su ser aparente. El artista los evoca en su esencia más profunda. Formalmente ello implica desrealizar los elementos del mundo proyectándolos a lo remoto e inmutable. En ese espacio plástico los objetos emergen, paradójicamente, merced a un impulso de abandono de lo material. Semejante desvanecimiento de lo sustancial en brumas, infinitud y pura melodía espacial, reproduce el paisaje interior trocado en imagen del mundo. De donde deriva el singular advenimiento de lo *fantástico* en la presencia del puro espacio o en la magia de la bruma, extraña metamorfosis de la forma en lo informe, de lo vago en la rigidez de lo invariable. La fascinante perfectibilidad de estas obras deriva de la particular correlación que en ellas se da entre fantasía y realidad. Puesto que cada idea de lo real da origen a modos correspondientes de lo fantástico. Y en la pintura Sung este juego de polaridades se establece entre la visión de la esencial simplicidad del mundo y la ambigüedad de un claroscuro que crea formas disipándolas. Piénsese en la obra de Kuo Hsi, *Montañas y valles, paisaje de otoño*, o bien, recuérdense las pinturas de tinta sobre papel de Mi Fei, *Paisaje brumoso* y *Pinos y montañas en primavera*. El encantamiento de lo sobrenatural brota en ellas de la representación de lo puramente esencial, del espacio como posibilidad de presencias insólitas. En estos paisajes, forma y destino cósmico se asocian en la infinitud de lo espacial estremecido por la poesía de la extinción. Y, por lo mismo, la unidad hombre-mundo es ética y plásticamente conquistada desde el autodominio. La fantasía reviste aquí el carácter de un espacio modulado como paz interior y camino sin límites de aproximación del hombre a sí mismo. Por eso el paisaje aparece disipándose y con ello se ahonda hasta convertirse en el triste y dulce romance de la «meditación». Hay manchas de tinta que alcanzan a lo fantástico desde su audaz simplicidad. Así el mundo se recrea a partir del «gran vacío». Se hace transparente en la profundidad de su silencio, observa Max Picard. Meditación, beatitud, fuerza reveladora de lo que se desvanece, son los singulares elementos que constituyen este paisaje, y que convierten al mundo en una realidad insondable como un alma. Tal es la genealogía de esa lírica y romántica de lo infinito y de lo vago, donde todo es mero signo del mundo como meditación, según la concibe la secta budista Zen.

Advirtamos que semejante introspección pictórica no excluye lo esencial del paisaje como género. Al contrario, de esa melodía de la comunión alma-mundo surge la poesía metafísica que exalta, en imágenes de pinceladas simples, el ser de lo elemental («comentarios sobre los montes y las aguas», se titulan los escritos chinos de estética del paisaje). Lo elemental erígese desde manifestaciones ambiguas de vacío y plenitud. Tal es la constelación de motivos creadores que condiciona la «presencia» del espacio, de que habla Grousset. Exaltado en

cuanto objeto plástico y a manera de personaje, el espacio cobra sentido por sí mismo, merced a su propia desrealización proyectada a lo infinito, pero que hace vibrar intensamente cada punto del ámbito finito (como ocurre en el rollo de Hsia Kuei *Paisaje de montaña y lago*).

El misterioso equilibrio expresivo conquistado por el pintor entre representación de la naturaleza y experiencia íntima, deriva de la esencia misma de la meditación budista *ch'an*, que es anhelo de ver y sentir más allá del mundo de las antítesis. Búsqueda, pues, de visiones no mediatizadas sólo posibles alejándose de la oposición entre el ser y el no ser, sobrepasando todo dualismo. En la experiencia Zen, la vaciedad es realidad y la realidad es vaciedad. Trátase de una especie de realismo existencial, que no diferencia lo visto de lo vivido. Y es este sentimiento del yo-naturaleza el que hace comprensible que la vacuidad del puro espacio, capaz de suscitar el horror de la nada por su abrumadora indeterminación, se revele pictóricamente tan lleno de estremecimientos de vida.

Se conservan, por fortuna, textos taoístas del siglo v, de Tsung Ping y Wang Wei —aunque no sus cuadros—, donde lo que hemos inferido a partir de la expresividad de obras posteriores, coincide con lo que, desde antiguo, constituía la conciencia estética animadora de esas «introducciones a la pintura de paisaje» de los autores mencionados. Para esa tradición, la unidad creadora que concilia imagen del mundo y experiencia interior descubre la naturaleza propia de la pintura. Esta concepción, con todas sus implicaciones, Tsung Ping la formula dentro de la fascinante simplicidad de esta pregunta: «¿No tienen, acaso, mucho en común el sabio y las montañas y los ríos?»¹

La equivalencia que existe para Tsung Ping entre virtud y paisaje fundamenta su discurso estético. Pues, en su pensamiento, la purificación del espíritu crea, realmente, la posibilidad de experimentar el goce de formas. Y siendo así, el paisaje desarrollará caracteres y colores hasta donde alcance la lucidez de la mente, puesto que la verdad de las cosas se refleja en sus manifestaciones y el espíritu puede morar en todas las sustancias materiales. Lo interno y lo externo representan diferentes caras de una misma realidad. Ser y ver, obra y experiencia, por consiguiente, tampoco se distinguen entre sí.

Esta concepción adquirirá plenitud en el budismo Zen y en la pintura inspirada en la filosofía de la naturaleza de la época Sung. La meditación Zen aspira a conquistar la suprema unidad del silencio. Porque en su dormida desnudez, el silencio todo lo incluye, al excluir de todo la tensión existencial. En la experiencia Zen, silencio y elocuencia se identifican, como afirmación y negación, en una búsqueda del no-yo que se realiza más allá de antítesis místicas².

¹*Sources of Chinese Tradition*, Columbia University Press, New York, 1960, véanse textos de Tsung Ping y Wang Wei, págs. 293 a 295.

²Acerca de las ambigüedades místicas del budismo Zen y de la significación del silencio en esa experiencia, véanse los ensayos fundamentales de D. T. Suzuki, particularmente el volumen

En el arte de la arquería, practicado en la tradición japonesa como modo de condicionar la experiencia Zen, esa unidad que no es conciliación de contrarios, se conquista superando el «artificio del arte». Herrigel caracteriza la actitud del arquero japonés como un paradójico relajamiento físico, cabal expresión de libertad espiritual, en fin, singular técnica de la arquería que conduce al «movimiento inmóvil», a la «danza no bailada». Tal es la «técnica» espiritual del arquero japonés, derivada de la dialéctica Zen, que en la pintura se manifiesta como unidad de ser y ver, para lo que se aconseja al artista «convertirse», por ejemplo, primero él mismo en bambú y luego principiar a pintar. Ese es el camino de la maestría.

Si para el pintor es necesario convertirse en la cosa pintada, el virtuosismo ético del arquero reside en acertar en el blanco distante, apuntando a sí mismo, tendiendo el arco en un esfuerzo sin esfuerzo, sin violencia, como el vuelo de un pájaro. Trátase de un hacer que implica un participar. El adiestramiento y el ejercicio con el arco deben trocarse en acontecer natural, donde no se distingue el hombre de la naturaleza; donde el arquero al tender el áspero arco, sus músculos permanezcan relajados, merced a un tipo de respiración que es fuente de energía espiritual. Quien se adiestra debe conquistar la impresión de «ser respirado», antes que de respirar, y llegar a experimentar sentimientos de viviente participación. Es ésta la paradoja en que descansa el hecho de desplegar el arco espiritualmente. Que es otra manera de referirse a la ausencia de esfuerzo como inmersión en el todo. De ahí que una tensión sin esfuerzo dé por resultado el disparo correcto. Porque es la unión del arco, el yo y el blanco consumado por el adiestramiento místico¹.

primero de sus obras completas. *Introduction to Zen Buddhism*, Londres, 1949, Rider & Company, págs. 35-36, 44-45 y 55-56. En dicho lugar se encuentran, también, penetrantes análisis de los distintos tipos de misticismo oriental. Asimismo, Suzuki se esfuerza por mostrar las peculiaridades místicas de la experiencia Zen, el adiestramiento sistemático de la mente —el ejercicio *kōan*— exaltado como vía de acceso a la claridad espiritual, en lo que el budismo Zen difiere de otras actitudes místicas. Pues esa experiencia, en cuanto sistema y disciplina, está más allá de antítesis y conciliaciones, de dualidades como sujeto-objeto, pensamiento-mundo, porque tiende a desarrollar una pura voluntad de ser, donde ser es participar, en la medida en que participar en el Todo es ser.

En cuanto al intercambio de influencias entre el budismo y la filosofía china, y a las relaciones existentes entre el budismo chino y el arte Sung, ver de E. V. Zenker, *Histoire de la Philosophie Chinoise*, Payot, París, 1932, págs. 315 a 324.

¹Eugen Herrigel, *Zen y el arte de los arqueros japoneses*, Buenos Aires, 1959, Ed. La Mandrágora, págs. 25, 27, 66 y 75.

Hay que tener presente, además, que los artistas orientales designaban como «paisajes» a composiciones pictóricas cuyo motivo básico lo constituía la figura humana. A juicio de Tsuneyoshi Tsudumi ello se explica porque, para los pensadores de Oriente, carecía de fundamento contraponer la naturaleza en sí a lo humano. Este sentimiento del todo desvanece los límites existentes entre lo vegetal y lo humano. De ahí, proceden, también, los rasgos de

Se ve en qué medida resulta esclarecedor para la historia del conocimiento que el hombre ha tenido de sí mismo, investigar estas correspondencias. Es decir, examinar dicha historia a la luz de la *metafísica de la expresividad*, en cuanto ésta es otra designación para *imagen de la naturaleza*. Sobre todo porque este sentimiento de comunión cósmica entre sentido del universo y expresividad, no rige únicamente para el arte oriental.

Debemos admitir, por último, que existe una fuente inspiradora esencial: *contemplar el mundo y la vida desde la forma expresiva y comprender el hombre en cuanto ser que se expresa*. Y ésta es la vía teórica necesaria para responder a la interrogante de Burckhardt, nacida de vislumbrar, por un lado, el pasivo realismo del motivo, y una revelación creadora de la expresividad, por otro.

Sentido y naturaleza de la expresividad

LA PERSPECTIVA metódica elegida para investigar la condición de las expresiones, enfrenta a nuevos y difíciles problemas. Desde luego, cabe reparar en que las expresiones no pueden patentizarse hipostáticamente, en sí mismas, como pura expresividad, como «fuerza» comunicativa autónoma. Sólo las observamos manifestarse en movimientos dialécticos concretos. En efecto, el artista persigue, con afán, objetivar una viva adecuación entre elementos materiales y el impulso interior capaz de configurarlos. Pero esta especie de impregnación estética de lo corpóreo por un significado, es de tal índole que lo revelado y la actitud metafísica frente a la expresividad parecen coincidir pudiendo, por lo mismo, comprenderse lo uno por lo otro. Que el *motivo* se transfigure esencialmente bajo el imperio de un estilo dado, subordinando la individualidad física del objeto a su modo estético de aparición, constituye una prueba de ello. Ocurre, así, que según cómo pinte Braque guitarras o Cézanne manzanas, y en armonía con el drama expresivo que guíe a esos toques y líneas, guitarras y manzanas exhibirán insólitos aspectos de su realidad. En suma, no pueden diferenciarse cabalmente, sin alterar el sentido esencial de la obra, *la singularidad del impulso expresivo de los atributos existenciales en ella manifestos*. Lo que tales cuadros revelan luce, justamente, merced a esta coincidencia entre forma de ser y modos expresivos.

Reciprocidad que resulta paradójica, sin embargo, en su misma hondura. Porque dicha armonía entre apariencia de los objetos y estilo, diríase encubre

vegetalidad con que se representaba la belleza femenina, véase su obra *El arte japonés*, Barcelona, 1932, págs. 78 a 82.

Sobre las relaciones entre el arte abstracto oriental y japonés y su afinidad con las concepciones de la doctrina Zen, véase el artículo de Sabro Hasegawa, «Abstract Art in Japan», en el volumen *The world of abstract art*, G. Wittenborn Inc, New York, págs. 69 a 72.

un enigma: el de la íntima correspondencia entre ciertas posibilidades de alumbrar nuevos aspectos de lo real y el modo estilístico de descubrirlos. Esto es, aquella armonía enfrenta al misterio de cómo el sentido que penetra un objeto puede exteriorizarse surgiendo de materiales que constituyen su antítesis ontológica. Es así como un movimiento de profunda piedad, lleno de espiritualidad cristiana, elévase desde el puro mármol en la *Pietà* de Miguel Angel. En ella el escultor ha convertido lo aparente en signo de lo inaparente, inundándolo de esa asombrosa claridad con que transparece la materia cuando la impregna una intención significativa. Esta paradoja indica, según las notas que la realzan, qué debemos entender, estrictamente, por expresión: *lo dado, manifestado y visible a través de realidades irreductibles, por su misma naturaleza, al sentido de lo descubierto estéticamente*. Ocurre como si, con necesidad, una tensa relación entre diversas esferas de ser, entre opuestos ontológicos, representara el fundamento de los fenómenos expresivos.

Pero esta condición básica de la existencia de expresiones, por la que un movimiento corporal aparece animado de significado, no se cumple sólo en la exteriorización de las emociones o en los diseños plásticos. Al contrario, es posible verificar cómo todo el acaecer expresivo —considerado con amplia generalidad— ostenta similitud constitutiva. Esta analogía se muestra en el hecho de que surgen expresiones tan pronto como se «interpenetran» realidades heterogéneas, cuya unión establece su diversidad al tiempo que apuntan a un significado. Merced a este recíproco develarse, destellos significativos dan la medida de sí mismos y del opuesto en que surgen. Ahora bien, lo importante es que este simultáneo vislumbrar sentidos y diferenciar realidades, ocurre en todas las «formas» portadoras de «contenidos» distintos de la «estructura» que los refleja. En efecto, en la misma esfera lógica encontramos la dualidad sentencia-proposición representando, de un lado lo gramatical, y lo lógicamente significativo, de otro.

Cuando el artista, por su parte, tiende a objetivar un sentido, dispone de este solo medio: procurar adecuación reveladora entre «materia» y «significado». Pero ello, de suerte que la armonía lograda haga posible ver iluminarse, a través del significado, la «materialidad» de donde éste surge. Dicha correspondencia encubre, pues, esta fundamental ambigüedad: cuanto más abierta e ilimitada es la «unidad» expresiva creada, tanto más parece trascenderla el sentido. Esta especie de sombra material proyectada por los impulsos interiores, se percibe incluso en los rasgos de la escritura que guían las inferencias psicológicas del grafólogo. Cabe aprehender, análogamente, el espíritu que anima el simbolismo dinámico de los gestos y movimientos propios de la danza, en la finitud de la forma corporal que los sustenta, y merced a ella. Tal es la melodía expresiva de la imagen del cuerpo humano. Por otra parte, aunque en el espacio plástico el artista sólo maneja elementos materiales —mármol, piedra, de-

biendo el pintor, además, con dos dimensiones evocar lo tridimensional— y precisamente por ello, se esfuerza por realzar la expresividad articulando formas de manera que revelen adecuaciones en el seno de antagonismos ontológicos. Porque la categoría de lo expresivo implica, fenoménicamente, trascendencia y tensión interior. Se trata, por consiguiente, de poder comprender en su real enlace cómo lo inaparente aflora en opuestos que se concilian. En suma, importa encerrar esa existencia en la que coexisten dos «realidades» cuyo desdoblamiento es causado por un impulso que la trasciende.

Con lo que precede, no se agota todavía la enumeración de las posibilidades de darse una forma de ser a través de otra. La variedad de manifestaciones del mundo expresivo así lo evidencia. Su índole antinómica se muestra aun cuando difieran los términos que la constituyen. En efecto, se hace patente en el brillo lleno de virtualidades de la mirada, como en el encadenamiento lógico que enlaza sentencia y proposición, no menos que en los complementarios palabra-sentido, signo-significado, cuerpo-alma o naturaleza-historia. Pues, dondequiera despunta un «significado» descúbrese, al mismo tiempo, cómo se articulan diversos modos de ser en una relación *sui generis*. Pero la peculiaridad de cada uno de esos encadenamientos significativos entre realidades heterogéneas, no borra su universalidad dialéctica. Puesto que cualquiera patentización de un *sentido*, ilumina una dualidad. Por eso, los movimientos mímicos, el lenguaje, la obra de arte o el fenómeno de la interpenetración naturaleza-historia, poseen en común implicarse en la heterogeneidad de sus polos constituyentes. Pero, la afinidad verificable en un punto entraña profundas diferencias cualitativas en otros. Pues fácil es comprobar, p.ej., que la interdependencia entre el signo y lo denotado por él, representa una dualidad de índole muy diversa en la relación dentro-fuera propia de los organismos. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de tipos de enlaces existentes entre formas de ser que se trascienden, ocurre que la actualización de un sentido sólo es posible en virtud de ese recíproco reflejarse por el que aparecen unidos «elementos» heterogéneos entre sí. Esta generalización no introduce uniformidad arbitraria en las diversas antítesis expresivas. Tampoco es una extrapolación coherente sólo como pura metáfora. Como no es metáfora ni confusión de niveles ontológicos, afirmar cierta unidad bioquímica de lo vivo, ni de ello se deduce una semejanza sustancial entre las bacterias y el hombre. En cambio, sí es verdad que resulta necesario elaborar una especie de *sistemática comparativa* de los diversos tipos de antítesis reveladoras de significados. En efecto, las innumerables formas dialécticas que adopta el fenómeno primario de *encarnarse* un sentido abren, por sí mismas, un fecundo territorio de análisis, en el que esta investigación aventura unos pasos.

Claro está que urdir una sistemática que se proponga caracterizar esos nexos sutiles entre modos de ser heterogéneos, enfrenta a una tarea erizada de dificultades y que orilla lo conceptualmente inaccesible. Estas surgen, desde luego, al

indagar la naturaleza de la unión del significante y el significado. Para sortear provisoriamente este obstáculo, es fecundo atender, en primer lugar, a los aspectos más generales del fenómeno en que se implican entes heterogéneos entre sí. Dicha índole común se patentiza en el hecho de que los elementos implicados revélense como opuestos justamente en tanto se unen de cierta manera. Porque lo percibido como «sentido» brota de una indefinible articulación interior de dualidades, y siempre, se establece en algún tipo de objetividad. Adoptando esta mira más universal, los fenómenos expresivos se divisan como un caso particular de la estructura modal general consistente en el encadenamiento de opuestos que se transparentan y hacen visibles sólo en virtud de su mutuo «contacto». Por eso resulta esclarecedor parangonar diversos tipos de relaciones entre opuestos ontológicos: el hacerlo, además, es indispensable a fin de delinear el ámbito de análisis de la posible *morfología dialéctica* del arraigo «material» de las significaciones.

Importa hacer ver aquí dónde reside lo peculiar y dónde lo común, v.gr., en el tipo de relación interna con lo heterogéneo que condiciona la vida de la conciencia y la expresividad. Vemos, desde luego, dos componentes esenciales: la «conciencia de» como inherente al ser de lo consciente, y el «ser a través de» como forma de realización de lo expresivo. En otros términos, a pesar de su diversidad como fenómenos la conciencia, por definición «conciencia de algo» (Husserl), y la expresividad en sentido amplio, admiten un paralelo, en tanto lo expresivo siempre patentiza un antitético «ser a través de». Aunque ambas series de encadenamientos entre modos de ser irreductibles son esencialmente desemejantes, puesto que merced a la una se conoce y en virtud de la otra se expresa, ostentan en común, sin embargo, trascender aquello desde lo cual apuntan a un objeto o a un significado. Y este trascender deja como indefinible estela los términos de la antítesis en que alumbra el sentido. Además, la «conciencia de algo» y el «ser a través de» son por entero independientes de la naturaleza propia de las realidades que se interpenetran. Poseen sólo afinidad formal y esta similitud se diversifica en las esferas propias de las distintas uniones entre elementos heterogéneos, que es lo invariable en tales simbiosis dialécticas siendo ilimitados, por otra parte, los contenidos de los posibles vínculos. (Como ejemplo de ello, recuérdense las ambigüedades del fenómeno analizado por Hartmann, de la «cercanía a la conciencia» como carácter propio de los objetos ideales.)

Ahora bien; la visión unitaria de los fenómenos expresivos no elimina la posibilidad de diferenciar en ellos direcciones particulares, de índole mímica, lingüística o plástica; tampoco excluye la existencia de múltiples fuentes expresivas ni su unidad, fundada en la condición de posibilidad de todo patentizarse expresivo. Por eso, esta generalización sólo compromete el originario darse «a través de», que es el modo de advenimiento propio de todo significado. En con-

secuencia, no debe inferirse de esa universalidad, que los aspectos sensibles de las expresiones y sus correlatos significativos sean equivalentes, término a término. Es decir, no existe equivalencia esencial entre aquellas polaridades en que se espejan sentidos en distintos niveles de «realidad». En suma, la visión unitaria aquí bosquejada no envuelve afirmar que sonido, palabra, «cuerpo», naturaleza, de un lado, y fonema, sentido, mímica, historia, de otro, se correspondan, permitiendo urdir con cierta simetría una estructura conceptual de valor descriptivo. Del mismo modo como no son equivalentes en cuanto a ser y sentido, el bien y el mal pensados, aunque ambos opuestos «contenidos» posean de común la radical heterogeneidad respecto de la conciencia de que son objetos intencionales. En resumen, este misterioso «ser a través de», constituye la forma universal en que se manifiestan las significaciones. Pero, al mismo tiempo, ese fenómeno en el que mutuamente se transparentan realidades, tornándose visibles las unas por las otras, difiere en cada caso porque obedece a la índole singular del impulso expresivo. *Así, todo lo que conocemos del ser, patente como significado, se manifiesta en un «ver a través de», que es un «ser a través de».* Dilucidar, entonces, el proceso dialéctico de cómo encarna un sentido en los movimientos expresivos del hombre y en la obra de arte, representa el diseño de esta investigación.

Expresión y lenguaje

Expresar y significar

RESUELTAMENTE se objetará que las consideraciones anteriores encubren una concepción mística, que postula lo Uno expresivo como real fundamento de la unidad de todo lo que comunica y actualiza un sentido. Se dirá, también, que ello supone desconocer la diferencia irreductible que existe entre *expresar* y *significar*. Esta semejanza residiría, según piensa Ortega y Gasset, en el hecho de exteriorizar las expresiones algo oculto, en tanto que el lenguaje exhibe identidades significativas desprovistas de un trasfondo capaz de permanecer invisible.

Advirtamos, con todo, que a pesar de la vigencia objetiva de esa distinción, impera en todas las «comunicaciones» y expresiones lingüísticas, mímicas y pictóricas, una dualidad esencial que funda la semejanza constitutiva de expresiones y significaciones en un nivel ontológico originario.

Veamos, ahora, de qué manera esa unidad subyace a los diversos «lenguajes». Para ello, ante la distinción entre expresiones y significaciones que afecta a los modos de comunicar, es necesario tener presente un hecho que desplaza dicha dualidad hacia su verdadero lugar. Trátase de que la universalidad de los fenómenos expresivos, no sufre restricciones por las diferencias verificables entre designar y expresar, entre «expresiones significativas» y expresiones en sentido amplio, que exteriorizan disposiciones íntimas: en fin, trátase de cómo tampoco aminora su universalidad contraponer las significaciones consideradas como unidades ideales del lenguaje a las expresiones concebidas como atributos del arte, respectivamente.

La realidad de tal oposición, insistamos en esto, no restringe la generalidad de la forma expresiva. Y ello es así, aunque se imponga a nosotros el contraste entre las significaciones del lenguaje, recortadas por claros límites sintácticos y semánticos y los impulsos expresivos, cuya «sintaxis» es creada en cada obra por el modo como el sentido plástico pugna en ella por desprenderse de la materia en virtud de la cual aflora.

Cierto es que las idealidades significativas, en cuanto tales, opónense como un mundo cerrado al mundo abierto de las expresiones artísticas, creadoramente indeterminadas e indelimitadas. Y tanto, que en el hecho de brotar el sentido de la obra de su misma particular indeterminación, reside acaso la más profunda diferencia que existe entre arte y lenguaje. Así y todo, dicha polaridad no desvanece la índole común que subyace, con el carácter de básica condición de posibilidad, a ambas formas de comunicar un sentido. Porque, si bien no cabe desconocer lo señalado ya por Ortega, entre otros, no es menos imperioso admitir la existencia de una dialéctica del «ser a través de», manifiesta, ya sea en la relación palabra-sentido, sonido-fonema o en la de signo-significado. De manera que la oposición palabra-gesto, por ejemplo, es sólo relativa. En uno y otro caso opera una misteriosa articulación dialéctica. Merced a ella observamos aquel singular espejarse de realidades heterogéneas entre sí, como un proceso que alumbra un sentido al tiempo que polariza dichas realidades en su diversidad. Tal es el caso, tanto en la relación palabra-sentido, como en el vínculo somático que advertimos entre el gesto expresivo y la significación anímica que lo trasciende.

Además, basta reflexionar en *qué* percibe quien interpreta expresiones, para evidenciar el carácter dialéctico de la expresividad. Pues la enigmática unidad, que ésta manifiesta, entre lo que expresa y lo expresado, ilumina al mismo tiempo la esencial heterogeneidad de los elementos que la constituyen; y ello ocurre ya sea que el sentido captado irradie del rostro, de la voz, que luzca en la tela o ya sea que brote de una obra musical. Se puede decir que la relación significante-significado es distinta, por ejemplo, en el lenguaje que en la música; todavía cabe añadir que la relación del *dentro* y del *fuera* varía en las diversas modalidades expresivas. Y en fin, cabe agregar, en sentido goetheano, que en algunas de ellas «lo que está dentro está fuera». Con todo, debemos reconocer que esos matices de las formas expresivas, no menos que la oposición entre significar y expresar, se establecen a partir de una intuición expresiva de naturaleza dialéctica. De manera que cuando Ortega hace ver que «expresa lo que no significa» y que «significa lo que no expresa», esta posición tiene por origen la presencia de algo que simultáneamente oculta y revela. Se explica, entonces, que el pensamiento de Ortega derive, en este punto, hacia la búsqueda de una nueva lingüística, fundamentada en la realidad primera del «decir» que es anterior a la palabra y al habla. Desarrolla por este camino una concepción más universal

del comunicar, tal que llega a descubrir en el lenguaje momentos expresivos propios del arte y de los gestos. Con igual inspiración, destaca en la pintura a su vez, cierta reveladora semántica del silencio, que conserva algunos rasgos del lenguaje, en cuanto al cuadro como la palabra, resplandecen al exteriorizar por igual algo patente y recóndito, «ansia de expresar» y «resolución de callar».

Esta especie de impulso expresivo, diríase vuelve a manifestarse tan pronto como se analiza el acto de leer. Al mismo Ortega todo decir le aparece entonces como gozando de la doble propiedad de ser «deficiente» al tiempo que «exuberante». Y luego de sentada esta distinción entre decir «menos de lo que se quiere» y dar «a entender más de lo que se propone», es previsible que salgan al paso una serie de antítesis correlativas. Destaca, en primer lugar, lo patente y lo latente en las palabras. A lo cual Ortega agrega otras contraposiciones que están implicadas en aquéllos. Tales como el silencio y la inefabilidad del lenguaje, cuya raíz última se encontraría, a juicio suyo, en la integridad humana del gesto expresivo. De ahí, igualmente, se sigue que vincule la fonética de cada lenguaje a las actitudes características de la faz de los pueblos que los hablan. De suerte que Ortega, frente a los rasgos articulatorios de la lengua, concede primacía configuradora a la melodía originaria de los gestos. Erige, pues, a la palabra, en contorno semántico, en núcleo de significación dentro de situaciones humanas y lingüísticas muy complejas. Y por eso, con plena consecuencia, conjetura que los enigmas del pensamiento de Platón se esclarecerían ante su viva voz y presencia¹.

Ciertamente, varias concepciones mixtas se eslabonan entre las teorías que reducen a expresividad todas las formas animadas de un sentido —como es el caso en la doctrina de Stenzel, Werner, Klages o Cassirer— y las que adoptan el extremo contrario. La marcada anfibología que aureola al término «expresar», así lo hace posible. Pero no debe olvidarse que su multivocidad encubre la situación originaria, metafísicamente esclarecedora, que acabamos de descri-

¹Importa señalar, en este lugar, cómo la teoría de los nombres desarrollada por lógicos hindúes, deriva también de una especie de intuición expresiva de los fenómenos del lenguaje. Así, en la dialéctica de los nombres de la lógica, *Dignāga*, las palabras sólo pueden expresar su propio significado, merced a contrastes, «repudiando» la significación opuesta. En consecuencia, decir «tener origen», únicamente se reviste de sentido en oposición a la idea de lo eterno. De manera que a cada palabra se atribuye un ámbito significativo antitético. Las afirmaciones no son «puras» ni «directas», sino que siempre se efectúan negando otras significaciones. Lo cual, insistimos, se remonta a una primaria visión expresiva de las palabras. Acerca de la teoría *Dignāga* de los nombres, consúltese la obra básica de Stcherbatsky, *Buddhist Logic*, Holanda, 1958, Mouton, tomo I, págs. 457-460, 471, y tomo II, págs. 413-414.

Sobre estas ideas de J. Ortega y Gasset véase su ensayo *Vitalidad, alma, espíritu*, en el volumen V de *El Espectador; El hombre y la gente*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, págs. 278 a 282; *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid, págs. 18 y ss., 20 y ss.; y «Dificultad de la lectura», publicado en la revista *Diógenes*, 1959, núm. 28 páginas 4, 7, 13 y 20.

bir. Un «contenido», únicamente puede revelarse merced a la unión entre formas de ser heterogéneas. Ahora bien, considerando este aspecto de lo expresivo, su ambigüedad muda de signo. Porque tan pronto como el «ser a través de» erigese en criterio heurístico para indagar la naturaleza del lenguaje y la expresividad, ocurre que su contraposición apenas conserva alguna validez relativa a determinados niveles descriptivos. En suma, el dialéctico «ser a través de», poseedor de más esencial jerarquía metafísica, proyecta distinciones semejantes a una esfera de meros deslindes específicos entre expresar y significar¹.

Edmundo Husserl, por su parte, que no ignora las peculiaridades expresivas de naturaleza fisiognómica, plástica o lingüística, debe reconocer, asimismo, la existencia de una dualidad inherente al lenguaje. En cuanto sistema de signos, el lenguaje constituye una «formación» espiritual objetiva en la que encarnan expresiones llenas de sentido. En consecuencia, caracteriza el lenguaje como «corporeidad espiritual». Y, desarrollando todavía la misma idea, describe cómo ocurre que la intención del discurso tiende hacia un sentido, no hacia las palabras en que se materializa, aunque sólo «a través de» ellas el que habla puede dirigirse a una significación. De esa manera concibe Husserl el sentido del «expresar» propio del lenguaje².

Naturalmente, el fenómeno de *mostrarse* un sentido, acaece cada vez, y en su singularidad, a favor de modos particulares de *encarnar*. Pues ostenta una variabilidad ilimitada, la índole de las relaciones entre lo que se objetiva y aquello en que se exterioriza ese mismo significado objetivable. Contemplamos

¹Hasta qué punto esta relatividad refleja la situación concreta del lenguaje, también lo corrobora el hecho de que su índole expresiva no permanece oculta a la mirada —por cierto nada esteticista— del epistemólogo. En efecto, F. Gonseth, reconoce el carácter «orgánico» de los elementos del discurso, cuyo sentido depende del conjunto sistemático en que aparecen. La «intención de coherencia», como una suerte de teleología discursiva, prefigura el alcance de las significaciones. Más todavía, Gonseth advierte que en «los elementos discursivos tomados separadamente, no habría que hablar tan sólo de un sentido inacabado, sino de un sentido más o menos indeterminado». De lo que concluye la ilegitimidad de reducir el problema del lenguaje «al problema de las significaciones». Al contrario, lo discursivo debe estudiarse —a su juicio— vinculado a la pluralidad de «intenciones de coherencia» con que aparece asociado. Sobre esto, véase su artículo «Le problème du langage et l'ouverture à l'expérience» en *Dialéctica*, núm. 47/48, págs. 293-4, 1958.

El predominio del contexto sobre el significado de las palabras y la sintaxis, es una idea que se remonta a W. Humboldt. También el matemático L. E. F. Brouwer ya observó que el sentido de una palabra no se comprende nunca por entero, y sólo dentro de los límites de cierto «paralelismo volitivo», entendido como comunidad en el querer y en la imagen del mundo. De ahí que, en su opinión, poseen afinidad, en algún punto, ordenar y dirigir la palabra a alguien, por un lado, y obedecer y comprender a los demás, por otro.

²*Logique Formelle et Logique Transcendentale*, págs. 30-33, París, 1957. Acerca de la dualidad palabra-sentido, véanse también las agudas consideraciones de M. Merleau-Ponty en su *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, especialmente en el capítulo «El cuerpo como expresión de la palabra».

sutiles enlaces de «realidades», tanto en el caso de hacerse patente sentimientos de alegría que, como rayos luminosos penetran el cuerpo y se reflejan en la vivacidad desbordante de los rasgos del rostro, cuanto en las relaciones lógicas existentes entre las proposiciones y sus propiedades internas. Y estos hechos enseñan que los destellos «expresivos» sólo pueden, por decirlo así, ocultar o disimular en mayor o menor grado la estructura material en que el sentido se muestra. Tal es el caso de los significados lógicos; adheridos a sus límites formales, tórnanse casi indiscernibles respecto de los signos que los acogen. Con todo, cierta tensión dual es inherente al hecho de reverberar un sentido. Ludwig Wittgenstein, indagando en la realidad sin espejismos de las conexiones lógicas, y alerta a fin de evitar precipitarse en algún «sin sentido», afirma sin reservas: «La proposición no puede representar la forma lógica; se refleja en ella. Lo que en el lenguaje se refleja, el lenguaje no puede representarlo. Lo que en el lenguaje se expresa, nosotros no podemos expresarlo por el lenguaje»¹.

Para Wittgenstein, la posibilidad de todos los «trasuntos» reside en la lógica de la figuración. Esto es, cuando algo se expresa, las relaciones de la partitura respecto de la música actualizada, no menos que las del pensamiento, la notación musical y las ondas sonoras respecto de la melodía concreta, son casos particulares del vínculo figurativo que se establece entre el lenguaje y el mundo. Para el autor del *Tractatus*, la proposición es una «figura» cuya posibilidad enunciativa descansa «en el principio de la representación de los objetos por los signos».

Como lo muestra la teoría aquí sustentada, la expresividad del lenguaje posee los caracteres esenciales de las expresiones, en sentido amplio, su *dialéctica del trasver* y el *dualismo expresivo* que las condiciona. No carece, pues, de fundamento afirmar que, en la visión artística, las cosas son vistas como una realidad afín a la del lenguaje. Porque es inherente a la contemplación estética del mundo, ver los objetos y los sucesos, siguiendo el vuelo interior de la relación signo-significado. Lo real aparece al artista como una partitura que puede vivificar, descifrando su amplia gama. Crear artísticamente, equivale a conquistar una suerte de mayor agudeza para ver en el paisaje signos de algo que trasciende lo inmediatamente perceptible. Su labor es interpretación reveladora, más que un atisbar, la pura existencia en sí misma. Por eso, quien aspira a contemplar lo real como desnuda presencia, desprovista de resonancias que la trascienden, y sólo anhelando el ser de las cosas, antes se aleja que aproxima a la visión artística del mundo. Se comprende, por lo mismo, que cuanto más retrocedamos hacia formas de vida arcaicas, aparentemente ingenuas, tanto más la visión fi-

¹*Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, Routledge & Kegan, 1951, 4.121. Para lo que sigue véase también, 4.012, 4.014, 4.312 y 6.522.

siognómica del contorno descubre las cosas como señales de augurio, de destino y de acciones posibles.

De manera que, dicho con amplia generalidad, en la fusión de la imagen ontológica y funcional de las cosas, se aprehende su realidad como signo de significaciones. Siendo así, los objetos adquieren carácter representativo, aun en la pura actitud contemplativa; es decir, la percepción de las cosas en alguna medida remite a otras; y, asimismo, la visión del paisaje se impregna de significación emocional, ética y estética. Sólo en la actitud científica se intenta superar la imagen «significa» del mundo, aunque paradójicamente, el investigador no puede evitar describir por medio de símbolos la realidad que aspira conocer con independencia de su sentido metafísico. A la más elemental percepción, como lo señala H. Schmalenbach, es inherente proyectarse hacia un significado que la trasciende. Aun tratándose de la «simple visión de un rojo», éste es percibido «como alguna cosa», como «este rojo», lo cual desborda el puro percibir primario de carácter teórico. De modo que en las experiencias originales, las cosas son vividas desde una percepción significa antes que existencial¹.

El hecho ineludible de que contemplar el mundo equivalga siempre a un ver «a través de», sólo podría superarse, idealmente, merced a la intuición de lo real en su plena actualidad. Pero es el caso que la infinitud de contenidos que encierran los objetos, limita la índole de su percepción a un conocimiento simbólico. Por lo que la antítesis cabal de la situación expresiva y de la relación lenguaje-mundo se encontraría en la esfera de lo inexpresable, de lo Uno, en cuanto existe allende toda pluralidad. Resulta entonces elocuente que lo inexpresable represente para Wittgenstein, «lo que se *muestra* a sí mismo; esto es lo místico».

Ilimitadas son, por otra parte, las formas de iluminarse, recíprocamente, el significativo y lo significado. En concordancia con ello, la manera peculiar como se articulan dichos momentos del proceso semántico, confiere, a su vez, el sello propio a los diversos tipos de comunicación. Por lo que el enlace simbólico de heterogeneidades de la categoría signo-significación, con sus matices de señales indicativas o notificativas representa, pues, uno entre innumerables modos de apuntar a un significado merced a la antítesis dialéctica ya señalada; esto es, siempre un simultáneo «aparecer en» y un «trascender de», constituyen lo propio de la relación expresiva entre el signo y lo denotado por él.

Importa destacar aún otro ejemplo, particularmente ilustrativo, de «relación expresiva» entre elementos heterogéneos. Trátase de los «sistemas de comunicación» estudiados por Norbert Wiener. En sus investigaciones cibernéticas acerca de las «informaciones», orientadas a establecer una especie de interdependencia

¹ «Phénoménologie du signe», pág. 63, en el volumen *Signe et Symbole, Cahiers de Philosophie*, núm. 13, Neuchâtel, 1946.

física entre la posibilidad de información y un retardo correlativo del proceso de entropía, Wiener debe admitir también la existencia de una dualidad. Esta la reconoce bajo la forma de la distinción entre la «cantidad de significado», que define la semántica, y el sistema de comunicaciones que la transmite. Intenta, así, conferir a la «cibernética de la semántica» el rango de una disciplina científica y, como tal, capaz de «regular» la claridad y la pérdida de sentido en el empleo de los diversos lenguajes.

Afirmar, en suma, la índole expresiva de todas las manifestaciones humanas que comunican un sentido, es cosa que muestra con nitidez su universalidad tan pronto como se atiende al dualismo expresivo original, de que hemos tratado. En otros términos, reconociendo la ontología del «ser a través de», cobra toda su fuerza la universalidad metafísica de lo expresivo. Y ello es verdad, aun cuando en ciertos niveles de análisis, resulte teóricamente necesario establecer diferencias entre expresar y significar.

Por otra parte, no contradice la objetividad de tal distinción —si bien tampoco le confiere validez absoluta— el hecho de que las significaciones patenten su identidad ideal sobre un fondo de dualismo expresivo. «Todo hablar 'sobre...' —declara Heidegger en este sentido— y que comunica mediante lo hablado, tiene al par el carácter del 'expresarse'. Hablando se expresa el 'ser ahí', no porque como algo 'interno' empiece por estar recluso relativamente a un 'afuera', sino porque en cuanto 'ser en el mundo' y comprendiendo es ya 'afuera'». Pues es verdad que el lenguaje no posee caracteres de fenómeno en sentido amplio; no se despliega como lo patente, carece de la ambigüedad de la apariencia, que revela al par que oculta; en fin, no es lo decisivo en el lenguaje que se revele lo que está dentro por lo que se muestra fuera, y tampoco permite inferir un proceso de interiorización por la objetivación de un impulso interno que tienda a evadirse de lo corpóreo. Sin embargo, el hecho de que todo lo que se comunica, incluso mediante la palabra, se efectúe merced a un espejarse recíproco de heterogeneidades, confiere real preeminencia al dualismo expresivo. Y de tal suerte, que el revelar ocultando, inherente a toda imagen «significa» sobrepasa las determinaciones y diferencias que contraponen el ex-

«Ser y Tiempo, § 34; sobre el concepto de fenómeno y apariencia, véase también el § 7. A.— Es importante, además, destacar el hecho de que Heidegger atribuye a la falta de un estudio ontológico del lenguaje, la frustración de los ensayos realizados para «apresar la esencia del lenguaje». Sostiene, específicamente, la parcialidad de los análisis emprendidos. Porque en ellos se sobreestima un aspecto constitutivo del fenómeno comunicación, concediéndole indebida preeminencia. Lo cual deriva en el sentido de aislar elementos del lenguaje insuficientes por sí mismos para su cabal definición, tales como expresividad, forma simbólica, notificación, proposición, etc. (§ 34). Quede dicho que la teoría que exponemos en esta obra se orienta, asimismo, en la búsqueda de una ontología de la expresión. Sólo que a partir de otros supuestos que los heideggerianos.

presar y el significar, en cuanto se erigen como absolutos. Porque dicho dualismo representa la condición ontológica de la posibilidad de todas las direcciones comunicativas en las que puede exteriorizarse un sentido¹.

Dialéctica del trasver simbólico

CON LO EXPUESTO, continuamos, aparentemente, una tradición desde cuyo último recodo se descubre la atmósfera simbólica que rodea a todo lo humano. Pero sólo en apariencia, puesto que comprendemos este simbolismo en un sentido particular. Destacamos en él aspectos que no fluyen meramente de contraponer a la visión existencial la signífica. Concebimos el mirar simbólico en su posibilidad de integrar y fusionar lo inmediatamente percibido con escondidas virtualidades. *Pues, el ver humano es, cabalmente, un trasver.*

Postular el primado de una u otra de dichas disposiciones perceptivas, es cosa que envuelve dos concepciones diversas de los vínculos primarios del hombre con el contorno en que vive. Porque, en efecto, asignarle como rasgo antropológico básico el modo de referencia existencial —en que ver las cosas del mundo es contemplarlas como existentes antes que como significativas— equivale a investirlo de una hipotética virtud metafísica orientada hacia el primado de la visión ontológica. Por el contrario, comprender al hombre a partir del poder ilimitado de la *mirada reveladora*, de un *ver* que, como hemos dicho, es un *trasver*, equivale a descubrirlo en su *visión signífica*, donde todo ser muéstrase en múltiples estratificaciones y enlaces de realidades heterogéneas. En otros términos, se ubica entonces al individuo en el centro de un universo que le aparece como revelación continua de formas de ser, vale decir, como ontológicamente ilimitado, patentizándose en el inacabable remitir de unos signos a otros, y de objetos a significaciones. (Reflexiónese en el hecho turbador de que, en los

¹Gustav Siewerth en su *Ontología del Lenguaje (Wort und Bild)*, apunta sin reservas al carácter expresivo del lenguaje. En consonancia con ese criterio atribuye a la palabra una especie de «cualidad figurativa», de lo que extrae todas las implicaciones que ello envuelve. Por este camino es conducido al extremo de sostener que las palabras también originan los complementarios «presencia» y «apariencia». Finalmente, su concepción expresionista del lenguaje bordea, por así decirlo, una especie de teología de la expresión, que atiende a las significaciones trascendentales ocultas en lo simbólico. Desclee de Brouwer, Brujas, 1958, especialmente págs. 85, 113, 119, 123, 139 y 147.

Del mismo modo, H. Schmalenbach, en la obra ya mencionada, concede también su lugar a la visión fisiognómica y expresiva de los signos del lenguaje. En general, emplea un criterio expresivo al definir la relación símbolo-signo. Para Schmalenbach, en dicha asociación se da siempre un nexo entre modos de ser heterogéneos entre sí. De suerte que definirá el símbolo como un «signo que, a través de su significación, remite a una cosa distinta de sí mismo». Lo cual implica aplicar la categoría de expresión, en tanto que el significado es comprendido como algo que sobrepasa la pura materialidad del signo.

raros instantes en que se aísla una imagen de objetos en la percepción del contorno inmediato, especialmente si ello ocurre en el límite en que las cosas parecen mostrarse sólo en sí mismas, nos embarga un sentimiento de extrañeza que linda con un temor demoníaco a ellas.) Sin embargo, la consideración significativa de los nexos hombre-mundo, no siempre es una y la misma. De ahí la realidad de la discrepancia recién señalada que ahora precisaremos.

Los signos pueden comprenderse entre dos límites extremos en cuyo ámbito se acomodan innumerables tipos de lenguajes y de formas expresivas. Digamos que hay un límite superior donde los símbolos compréndense como reveladores, verdaderas señales de virtualidades inabarcables, que se erigen ante lo incógnito, abriendo un abismo ontológico; y digamos que existe un límite, llamémosle inferior, donde los símbolos son interpretados como simples anuncios de significaciones convencionalmente establecidas dentro de un lenguaje o sistema semántico determinado.

Aquí consideramos el símbolo en su fuerza reveladora. Nos alejamos, con ello, de la corriente que se limita a describirlo como una suerte de fatalidad convencional inherente a cualquiera forma de transmitir informaciones. Esta fatalidad es descubierta en el hecho ineludible de que toda significación comunicada deba «encarnar» en algo que le es heterogéneo, como el sentido en la palabra. Esta última tendencia la representan y elaboran, entre otros, E. Cassirer, N. Hartmann, Ch. Morris, S. Langer. Concebir el símbolo, en cambio, como lo que revela al tiempo que oculta, aproxima verdaderamente al conocimiento de la realidad de lo simbólico. En cierto modo, ésta es una interpretación de estirpe pascaliana. Lo es en el sentido en que Pascal señala claramente la ambigüedad de lo simbólico, al afirmar que en la figura, «el símbolo conlleva ausencia y presencia, placer y desplacer. El cifrado tiene doble sentido: uno claro donde se dice que el sentido está escondido». Como, asimismo, «un retrato implica ausencia y presencia», al tiempo que la «realidad» excluye ausencia y desplacer¹.

La concepción restringida de la referencia por medio de signos lleva el sello de cierto organicismo, en tanto sitúa las múltiples manifestaciones de los «lenguajes» en la dirección de las estructuras del «comunicar» biológico e instintivo.

¹Pensées, 677, 678, 683, 684 y 685, según la Edición Brunschvicg. H. Schmalenbach sigue también una orientación pascaliana.

Hemos traducido la noción de *figure* de Pascal, por símbolo, atendiendo a su significado etimológico de «correspondencia» y a su posibilidad de expresar lo invisible por lo visible. Que tal es el enigma de que hablaba Hegel, refiriéndose al símbolo, en cuanto éste remite a algo que le es heterogéneo. Y en este sentido, figuración equivale a prefiguración y profecía. Atendiendo a esto, Erich Auerbach ha estudiado lo que designa como estilo «figural», o realismo figural cristiano, en el que lo suprasensible es consumación de lo sensible y lo terrestre, a su vez, figura de aquello, *Mimesis: la realidad en la literatura*, traducción del alemán de E. Imaz, F.C.E., México, 1950, págs. 53, 75, 78 y 187-192.

En este nivel de análisis, toda forma de vida, incluido el misterio de la certeza del actuar instintivo, es descrita en términos de mecanismos que se ponen en movimiento a favor de modos de interdependencia entre signos y reacciones. De manera que el cumplimiento de cada ciclo estímulo-reacción, promueve el despliegue de otra serie de imbricaciones entre signo y conducta en etapas más diferenciadas, o en distintos momentos del mismo proceso biológico. Análogamente, en el esquema teórico de la cibernética el organismo es imaginado como peculiar estructura de informaciones, capaz de integrar ilimitados «mensajes» en variable interacción.

Lo simbólico considerado, por el contrario, en sentido amplio, exhibe cierto carácter creador. Revela y descubre, puesto que su aparecer reviste la forma de un dentro y un fuera dados en singular tensión, en trance de simultáneo ocultarse y manifestarse de lo uno por lo otro. Naturalmente, existen ilimitadas formas de un dentro y un fuera correlativos. Por eso, las posibilidades de mirar el mundo no deben esquematizarse hasta reducirlas, como lo hace Heinz Werner, a la existencia de dos extremos: visión fisiognómica o imagen neutra del entorno. Porque entre la percepción de los objetos concretos y la visión fisiognómica, se sitúan las imágenes del trasver. Claro está que para el hombre civilizado se convierten en antagónicas, lejos de coincidir, la intuición contemplativa y la exaltación fisiognómica del mundo propia del hombre primitivo. Pero la mediación por signos, sin embargo, condiciona todavía en alguna medida, el conocimiento de los objetos exteriores, a pesar de que la oculta expresividad del mundo físico y su toque de algo interior, tienden a substituirse por la referencia neutral a las cosas.

Ahora bien, esa mediación a través de signos subyace a todo vínculo dinámico y cognoscitivo con el mundo, extendiéndose desde la esfera animal hasta la humana. Justo por ello, es necesario diferenciar tipos de referencias simbólicas, según el modo peculiar como el signo remite a un algo que lo trasciende. De esta manera, puede esquematizarse en seis direcciones, no sin cierto artificio, la jerarquía de las funciones comunicativas de los signos, como se expondrá en capítulos posteriores: comunicación animal, lenguaje, exteriorización fisiognómica, simbolismo científico, símbolos artísticos, hierofanías. Estas se encuentran a distancia variable una de otra, y tal que entre ellas puede establecerse una gradación muy fina¹.

¹En efecto, esta clasificación puede entrecruzarse, a su vez, con otras más generales, o bien fundadas en cada uno de los dominios expresivos distinguidos. Por ejemplo, con la de Brouwer, Mannoury, Eedel y Borel, que se refiere al lenguaje en sentido estricto, concebido como vehículo de significaciones que se intercambian entre el «actor» y el «auditor». En la clasificación mencionada se establecen gradaciones lingüísticas atendiendo, por un lado, al hecho de que las palabras se encuentran inmediata o mediatamente asociadas a complejos psíquicos no lingüísticos; y, por otro, en virtud del modo como influye la sintaxis sobre el contenido intuitivo

Se comprende que interpretar el «mensaje», en cada uno de esos niveles «expresivos», supone diferenciación creciente de las posibilidades hermenéuticas, tanto del expedidor como del intérprete de los signos. En formas primarias de comunicación, limitadas a un desencadenamiento dinámico reflejo, se da respuesta adecuada a los designios biológicos que encubren determinadas señales. En cambio, la diversidad de simbolismos lingüísticos a través de los cuales cabe expresar un mismo pensamiento, nos ubica más allá de la comunicabilidad refleja prefigurada. La posibilidad de alejarse del puro lenguaje de reflejos, alcanza hasta lo significativamente inconmensurable. Así, las expresiones fisiognómicas, las obras de arte y las hierofanías, como manifestaciones que tienden a trascender la materialidad donde se originan, constituyen auténticas revelaciones cuyos límites significativos no se perciben y, lejos de ello, se aureolan de creadora indeterminación.

En concordancia con este carácter inconmensurable de la expresividad profunda, cuya irradiación ilumina insospechadas realidades, sucede que el reconocimiento de signos por el intérprete se asocia a su vez a la interiorización de apariencias significativas, verbales o escritas, mímicas o plásticas. Porque son aspectos correlativos, la riqueza de virtualidades simbólicas y el proceso de interiorización del símbolo. Por eso el estudio de las diferencias en el modo de «vivir» los signos, da la medida, recíprocamente, de la índole y limitaciones de los contenidos que se comunican. Ocurre, además, que en la esfera simbólica más altamente diferenciada, como aquella en que se contraponen lo profano y lo sagrado, los distintos niveles de interiorización religiosa se evidencian justamente como modos diversos de experimentar la hondura insondable de ese simbolismo¹.

Sin embargo, por otra parte, las infinitas diferencias cualitativas existentes, por ejemplo, entre el «lenguaje» de las abejas y las revelaciones de objetos sagrados, no deben ocultar el común carácter signífico de las reacciones y experiencias de la conducta animal y humana frente a mundos que le son propios. Y ello es así, aun cuando, en contraste con el símbolo santo que anuncia recónditas virtualidades del ser, el número de vueltas y el estilo circular o diametral de las danzas de las abejas, se limita a comunicar a las demás pobladoras de la colmena sólo la ubicación precisa de una fuente de néctar. De suerte que siempre subyacen a las relaciones animal-mundo, peculiares vínculos signíficos.

de las palabras. Distinguen, según este criterio, lenguaje primitivo, expresivo, de comunicación usual, científico y, por último, lenguaje simbólico a partir del grado de consolidación, flexibilidad, rigidez o convencionalismo de los vínculos entre la sintaxis y los términos o símbolos empleados. Consúltase de G. Mannoury, *Les fondements psycho-linguistiques des mathématiques*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1947, págs. 17 a 20.

¹En este sentido se muestra la fecundidad del método seguido por M. Eliade al exponer la historia de las religiones.

Y éstos pueden revestir tanto la forma de rígida invariabilidad, propia de la estructura de señales de tipo instintivo o los modos de expresión completamente formalizados de tipo matemático, desprovistos de resonancias psicológicas, como alcanzar la profundidad de lo incommensurable, inherente a los símbolos creadores en la esfera espiritual.

Verdad es que las investigaciones de Cassirer, Hartmann y Morris —que continúan análisis de Leibniz, Kant y Hegel— han abierto camino en la maraña de implicaciones que dificulta el acceso a la realidad de lo simbólico. Sin embargo, ellas se han detenido en un punto que impide avizorar en toda su complejidad esa esfera de hechos. Porque describir lo simbólico en términos de facultades, categorías y funciones constituye, desde luego, una rémora que impide su cabal comprensión. Hartmann, siguiendo a Leibniz, opone el conocimiento intuitivo al simbólico. Tal parangón lo elabora en el sentido de caracterizar el conocimiento simbólico por su impotencia para reflejar el contenido inagotable e infinito de los objetos concretos. Además, los sistemas de símbolos poseerían una pura relación contingente con lo simbolizado, representándolo desde una perspectiva limitada. La libertad en la elección de sistemas simbólicos que preconiza Hartmann en su gnoseología del símbolo, le lleva a concebirlo como un modo imperfecto de representar, característico del conocimiento sensible. En su concepción prescinde del «ver a través de» y de las innumerables formas de augurio signífico latentes en lo simbólico como revelación. Pues, para Hartmann, la multiplicidad de representaciones posibles de cada cosa, deriva de limitaciones propias de esa forma de saber, que es una esquematización convencional de hechos. Pero un abismo media entre el *representar* y el *prefigurar* simbólico. En efecto, advirtamos que, paradójicamente, la índole no intuitiva del símbolo le permite revelar virtualidades del mundo desde su misma inadecuación cognoscitiva. Trátase, en suma, de que es ambiguamente abierto a manifestaciones de lo real.

Tampoco Cassirer soslaya esta crítica cuando establece una diferencia tajante entre signo y símbolo. Consecuente, por otra parte, con este criterio que fundamenta su teoría, afirma que el pensar simbólico sólo sería propio de los hombres, al tiempo que los sistemas de señales, cosas en común con los animales. Dentro de ese distinguo, que eleva el símbolo a la categoría de creación objetivada del espíritu resulta, con todo, desposeído por Cassirer de poder revelador. Por eso, su teoría simbólica de raíz kantiana lo inclina a postular la «función simbolizadora» del hombre¹. En esto le sigue S. Langer, quien llega al extremo

¹*The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, 1957, Tomo III, pág. 45. — Tampoco extrae Hartmann las consecuencias teóricas que, para el conocimiento de los sistemas simbólicos, derivan del incremento de posibilidades representativas de los símbolos en relación directa con la heterogeneidad que exista entre el símbolo y la cosa simbolizada.

de reducir la pintura a mero simbolismo no discursivo de carácter «presentativo»¹.

Destacaremos ahora un rasgo singularmente negativo de la concepción de Cassirer, relativa a la existencia de mundos culturales de índole simbólica. Como una de sus características, describe el proceso de pérdida creciente de lo expresivo en el lenguaje científico². Unido a esto, y de manera más general, afirma el incesante imperio de la visión mediata del mundo, condicionada por las creaciones del espíritu objetivo.

Surge aquí una ambigüedad teórica en la que Cassirer no repara: *que la mediatización simbólica de la imagen del mundo no es irreversible*. Al contrario, posee sentido bivalente, por así decirlo, puesto que siendo ella reveladora, abre siempre nuevas perspectivas de inmediatez. El horizonte natural que descubre un paisajista, al tiempo que mediatiza determinada visión de la naturaleza, deja entrever otra en originaria inmediatez. De suerte que este proceso de continua recuperación de lo inmediato, se torna infinito, desplegándose a partir de sucesivas mediatizaciones. En consecuencia, una concepción de lo simbólico muy limitada —a la par que inexacta—, conduce a Cassirer a juzgar el universo simbólico como un medio artificial que se interpone entre el hombre y el mundo, y empequeñece su visión. La verdad es lo contrario. Porque la imagen del mundo recibe toques de inmediatez, renovadamente, de esa misma mediatización simbólica. Pues ésta muestra y oculta, ya que es propio de su visión en escorzo, el simultáneo anuncio, que traspone lo real, de lo incógnito en lo presente³.

Ocurre, por otra parte, que en los enunciados científicos se da una coordinación inequívoca entre el significante y lo significado. Pero no se desvanece, por ello, el problema de la percepción de heterogeneidades que se implican, ni se disipa la cuestión relativa al carácter ontológico de las relaciones entre heterogeneidades, merced a las que algo se comunica. Véase sus *Principios de una Metafísica del Conocimiento*, Cuarta Parte, Sección Tercera.

¹La nueva clave de la filosofía, Buenos Aires, 1956, Ed. Sur, págs. 284, 86, 87, 114. No se modifica mucho la situación teórica con el distinguo que establece W. M. Urban entre el símbolo estético y el científico.

²Op. Cit., Tomo III, págs. 449 a 451.

³Exaltar la significación antropológica del símbolo, al extremo de comprender al hombre como un *animal simbólico*, no evita a Cassirer asociar sus formas simbólicas a cierto sentimiento de apocalipsis cultural. Así, en *Las ciencias de la cultura*, juzga el hacer simbólico como alejamiento de la inmediatez de lo natural y, acaso, como un «fatal extravío». Significativas son, en éste y otros autores, las irresoluciones teóricas indicios, en el fondo, del manejo de una inapropiada concepción de la expresividad. Prueba de ello es que dicha inseguridad no le impide, por otra parte, admitir la función fundamental del lenguaje en la representación de los objetos (en su estudio *El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos*).

Concebir el símbolo, por otra parte, como representación indirecta a la manera de Kant, es prefigurar su destino cognoscitivo en el sentido más amplio. Y ello a pesar de que Kant no diferencia lo simbólico del conocimiento intuitivo sino como una especie entre otras, según lo hace en la *Crítica del Juicio* (§ 59). No altera esta situación teórica distinguir una multiplicidad de orientaciones simbólicas (símbolos religiosos, estéticos, metafísicos, científicos, etc.). En cada uno de los casos señalados, procúrase comprender en su singularidad la relación que existe entre signo y significado. Pero esa especie de sistemática de las variedades de relación expresiva entre signo y significado, continúa desplegándose en la órbita hermenéutica de la definición clásica. Esto es, permanece atendida al hecho de ser el símbolo un signo que remite a algo esencialmente diverso de él mismo, sea en el sentido Schmalenbach o en el de Wittgenstein, que define el signo como materialidad del símbolo.

Es oportuno recordar en este lugar, la teoría de la «referencia simbólica» de Whitehead, porque ofrece una serie de ilustrativas vacilaciones internas, que oscilan entre la atribución al símbolo de un carácter tan pronto negativo, pragmático, como expresivo. Porque si bien admite la posibilidad creadora del símbolo que descubre sentidos y presencias, limita su genealogía al cruce del «modo de inmediatez presentacional» con la «eficacia causal». Ciertamente que también rechaza la primacía de la inmediatez presentacional, forma de percibir o interpretar lo real que juzga un producto tardío, muy evolucionado, de los organismos. Con todo, no alcanza la comprensión reveladora y expresiva de lo simbólico, aunque, por momentos tiende hacia ella¹.

El sentido del lenguaje como límite cognoscitivo del mundo

LLEGADOS a este punto, es necesario contrastar dos extremos, perfilándolos en sus limitaciones teóricas. Que se declare posible prescindir del análisis ontológico de las relaciones expresivas, constituye el uno; es el otro, postular el hecho del lenguaje como límite del mundo. Del primero, se hace responsable Ch. W. Morris al declarar que el «último comentario relativo a la definición de signo, sería anotar que la teoría general de los signos no necesita someterse a ninguna teoría específica acerca de lo que involucra dar cuenta de una cosa a través del uso de un signo. Verdaderamente, puede ser posible tomar el «mediato-tener-en-cuenta» como el único término primitivo del desarrollo axiomá-

¹Véanse sus conferencias Barbour-Page, en la Universidad de Virginia, 1927: *Symbolism, Its Meaning and Effect*, Edición Macmillan Company, New York, 1958, págs. 6-8, 10, 16 y 56-59; también sobre su noción de «referencia simbólica», consúltese *Process and Reality*, Segunda Parte, Cap. IV, Sección VII y Capítulo VIII, Secciones I, II y III.

tico de la semiosis»¹. Quiere decir que la índole misma de los signos sólo le preocupa en su sesgo operatorio, como semántica, sintaxis y pragmática.

Advirtamos que la huida de lo ontológico, de propiedades reales, no siempre posee el mismo valor metódico. Ocurre, así, que para la ciencia física es fecundo el abandono de la creencia en el alcance ontológico de sus enunciados, ya que ello contribuye a impulsar la dialéctica de su progreso². En cambio, otra cosa sucede con la semiótica. Porque abstenerse de indagar, por principio, la índole de la relación expresiva entre el signo y lo designado por él, limitando de antemano el curso del análisis al campo operatorio de los signos, equivale a estrechar las posibilidades de las investigaciones significativas. Siendo así, el intento de elevar la semiótica a la categoría de *organon* de la ciencia dejando atrás, para ello, la ontología de la relación expresiva, equivale a minar el camino por el que se procura avanzar; es caer en un formalismo que a veces conduce a establecer falsas distinciones en el proceso semiótico. En otras palabras, se desconoce y decide desconocer un probable subsuelo fenoménico común que subyace a la aparente multiplicidad. Recordemos que a Cassirer, dentro de la amplia esfera de su filosofía de las formas simbólicas, también le aparece confuso y arduo el tratamiento ontológico de los fenómenos expresivos, en sentido estricto³.

Muy por el contrario, nuestro punto de partida se ubica, justamente, donde Morris y Cassirer optan por la renuncia.

Del segundo extremo señalado más arriba, se hacen responsables Ludwig Wittgenstein y quienes reducen la filosofía a crítica del lenguaje. Establecen, por ese camino, un ambiguo vínculo entre las posibilidades de obtener un enunciado con sentido, como tal verificable, y una imagen correlativa del mundo a él asociada. (El sentido de las proposiciones —se dice— es el método de su verificación.) Este constituye un extremo negativo en cuanto la afirmación de Wittgenstein, según la cual «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», posee doble faz: una exhibe su significación estática (negativa), y otra muestra su aspecto dinámico (creador). Optar por la primera cara de dicha anfibia, es degradar el lenguaje hasta confinarlo a un punto en que amenaza dejar de serlo, al confundirse con meras «informaciones» biológicas, perceptibles como significativas por instintos preestablecidos. Puesto que sólo el «lenguaje» animal ciñe su espacio de acción a una órbita invariable de comportamiento, dependiente de un «mundo de signos» (Uexküll). El animal reacciona, pero no comprende. Admitir, en cambio, lo segundo, el valor dinámico de la

¹*Foundations of the Theory of Signs*, «International Encyclopedia of Unified Science, The University of Chicago Press, 1957, Vol. 1, núm. 2, pág. 5.

²Sobre las relaciones entre ciencia y ontología, véase mi ensayo *Husserl y la ciencia moderna*, en la *Revista de Filosofía*, núms. 2-3, Santiago de Chile, 1959.

³*Ob. cit.*, tomo III, págs. 49 a 67.

palabra concebida como descubridora, reconociendo el enlace dialécticamente creador de intuición y expresión, restituye al poder configurador del lenguaje su doble carácter de revelar limitando y de limitar revelando. De esta manera continuase, por otra parte, esa vieja tradición de la filosofía del lenguaje inspirada en el atisbo originario de este fenómeno esencial: ser el lenguaje el límite del mundo, significa que la visión que él constituye es correlativa de enunciados posibles, claros y distintos; pero, también significa que es inherente al modo de aparecer de ese límite, la posibilidad de trascenderlo.

A lo largo de dicha tradición, que reviste múltiples formas, se intenta articular vivamente pensamiento y lenguaje. Destacan en ella las reflexiones de Platón acerca de la función del nombre en el conocimiento de lo real (*Cratylus*, 439-b), quien, además, afirma que el saber cabal deriva del juicio verdadero acompañado de razón, de discurso (*Teetetos*, 201-c, 206-c). También destaca, con alcance semejante, la creencia de Herder de no tener «dos pueblos ideas para las cuales carecen de palabras». Esta situación, Herder la califica de humillante, por asignar «límites muy estrechos a toda la historia de nuestro intelecto», pues éste es una especie de «calculador de signos» eternamente al margen de la existencia íntima de los objetos. Siendo incognoscible para el hombre la esencia de las cosas, el lenguaje representa, con todo, «el camino del justo medio» entre la contemplación y la especulación¹. (Y es inevitable recordar en este punto a Berkeley, para quien las palabras constituyen el velo de maya del conocimiento.) En fin, Hegel, del mismo modo, integra esa tradición al atribuir «menos» realidad y verdad a «lo que no puede ser nombrado ni comunicado» (*Enciclopedia*, §, 20).

Situar los límites de las imágenes de la naturaleza en la índole propia del enlace entre lenguaje y conocimiento, no excluye reconocer la función creadora y dinámica de los enunciados en que los sucesos del mundo se patentizan. Al contrario, «límite» constituye aquí una designación ineludiblemente anfibológica; refleja ese misterioso acaecer del lenguaje en virtud del cual, lo que se conoce muéstrase como conocimiento escorzado y, por lo mismo, como posible punto de partida hacia otro límite de saber. De suerte que es inherente a la dualidad lenguaje-mundo, en cuanto representa un auténtico conocer humano, manifestarse como saber dialécticamente abierto. Este encubre siempre una virtual inadecuación respecto de lo real, justo por aprehender de las cosas el nombre, su mero símbolo, en el sentido de Herder.

Describiendo esta situación esquemáticamente, destaquemos tres direcciones «cognoscitivas» que implican formas particulares de «comunicación». 1) La respuesta animal a «informaciones» determinadas, a puros estímulos biológicos, carentes de objetivación semántica; 2) la dialéctica del «enunciado-límite», pro-

¹Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad, Segunda Parte, Libro Noveno, II.

pia de los lenguajes del hombre; y 3) la superación del puro reflejo de la cosa en un enunciado, merced a la participación mística en la realidad una. Esta clasificación, a pesar de su provisionalidad puramente ejemplificadora, otorga preeminencia a este rasgo esencial del lenguaje humano: el principio de equivalencia gnoseológico que rige entre las imágenes posibles de lo real y su correlato enunciativo, no constituye una restricción negativa que justifique el extravío en el agnosticismo. Ni siquiera la situación particular de las ciencias naturales exactas fundamenta una retirada escéptica. Puesto que si bien las leyes físicas representan nociones límites, que demarcan las cotas de sus respectivos campos de verificación, lo afirmado en ellas al tiempo que acusa validez relativa, permite vislumbrar un trasfondo cualitativo infinito. Y la verdad es que dichas notas, características de las leyes, son complementarias la una de la otra.

Las formas de comunicación que acabamos de distinguir, están asociadas a tres modos correlativos de vincularse con el mundo. En la esfera animal, a la señal percibida sigue una respuesta precisa, que corresponde a una suerte de interacción operante entre el individuo y el medio, desprovista de ambigüedades expresivas. Pero, tan pronto como el lenguaje propiamente humano actúa de mediador entre el sujeto y su contorno inmediato, y donde ocurre que *ver es enunciar*, la conciencia perceptiva, la perspectiva visual y la acción misma se pueblan de virtualidades. Finalmente, cualquiera ambigüedad tiende a desaparecer en el proceso de interiorización mística. Puesto que, en este último caso, en la absorción en sí mismo o en el mundo, se aspira a superar las dificultades expresivas a través de la experiencia de una fusión con el ser, donde la pluralidad de escorzos cognoscitivos se desvanece en la plenitud del todo.

Perfilemos, todavía, esas formas de armonía entre lenguaje y un mundo determinado.

El carácter de la reacción animal a lo percibido como significativo en sentido biológico, indica que ante él no se erige un mundo contrapuesto a su organismo, como le sucede al hombre. De suerte que los «símbolos de significación» de que habla Uexküll, capaces de estructurar un «mundo circundante» y de regir el sucesivo encadenamiento con otras tramas de signos, sólo metafóricamente pueden ser designados como lenguaje y significación en sentido estricto. Pues las articulaciones significativas del mundo animal poseen el sello de lo invariable. Esta permanencia del modelo de información, ilustra inequívocamente acerca del modo de «experiencia» del mundo que puede reinar allí donde el comunicar carece de ambigüedad. Recurriendo, así, a una experiencia idealizada y a lo que resulta legítimo inferir de ella, es posible «reconstruir» modos de «experiencia» de la vida animal, en contraste con la humana, tan sólo a partir de la invariabilidad de su melodía de signos-estímulos-respuestas. Evitamos, por cierto, degradar el comportamiento animal al propio de un mecanismo de reflejos, puede decirse, sin embargo, que en un mundo de signos desprovistos de ambi-

güedad, la reacción incoercible al estímulo, acompañada únicamente de ligeras variabilidades fluctuantes, aniquila toda posibilidad de hermenéutica espontánea y creadora frente a las «informaciones». Cabe conjeturar, entonces, con cierta verosimilitud, cuál es el modo de existencia que vive el animal, y la naturaleza de los nexos con «su» realidad.

La palabra, por el contrario, es un elemento descubridor. Tan pronto como aparece convierte lo real en inestable y creadoramente indeterminado. Su dualidad constitutiva —pues en la palabra entran en relación un significado y la materia sonora en que se manifiesta—, anuncia ya su fuerza reveladora. Merced a ella, el hombre puede sobrepasar la perspectiva del mundo limitada a ser «objeto de acción» o mero «objeto señal» (H. Werner); le es posible, asimismo, dejar atrás ese género de relación del animal con su medio que conserva el carácter de intimidad que enlaza entre sí las partes de su propio organismo (Buytendijk). En suma, el tránsito del «espacio de acción» al «espacio de visión» (Cassirer), está condicionado por la palabra: subordinado específicamente a la particular dualidad ontológica que la constituye como tal. Esto es, a su doble índole que cabe caracterizar por la contraposición entre lo significante y lo significado. Es la dialéctica que anima a la palabra, descrita por Buytendijk como esa ausencia de comunidad con lo que significa. Y aquí importa destacar este hecho: de cómo el poder escrutar en lo inmenso y la sensibilidad del ojo humano para adentrarse en perspectivas ilimitadas, deriva de aquella dualidad, de la independencia entre la palabra y significación, la que simultáneamente impulsa a trascender la invariabilidad del mundo de signos y despliega la visión. La señal animal, en cambio, «no suscita ningún desdoblamiento entre la cosa y su imagen», como subraya con acierto Buytendijk; difiere substancialmente del símbolo que, por definición, siempre remite a otra cosa que él mismo¹.

Para el hombre, de alguna manera, el acto de *ver* es equivalente del *nombrar*. La más vaga mirada dirigida al mundo, descubre el relieve de las cosas porque las individualiza denominándolas. Verdad es que también tenemos experiencias que orillan lo innominado. Sólo que, entonces, se desenvuelven como sentimientos oscuros, tomando la forma de augurios indeterminados y remotos. Trátase de experiencias angustiosamente inexpresivas, confusas, de pánicos que avasallan el ánimo y desencadenan impulsos incoercibles. Penetran tales experiencias un íntimo fragor compulsivo. Y porque ellas acaecen más acá de nombres y enunciados, lindan con formas de reacción animal, cuyo ver sin denominar es, por eso, compulsivo. En contraste con ello, la aproximación del hombre a sí mismo a través del soliloquio, y todo proceso de autoconocimiento, se realiza por in-

¹ *Traité de Psychologie Animal*, París, 1952, p. U. F., págs. 269-276. Véase también, de Heinz Werner, *Psicología evolutiva*, Barcelona, 1936, págs. 49-69.

termedio del lenguaje. Diríase que en el monólogo la persona al mismo tiempo se aleja y aproxima a sí misma; paradójicamente, sigue un camino para tener acceso al otro: se deja mediatizar por el lenguaje, pero sólo merced a él puede expresarse. De manera que el mismo hecho de atender a sí mismo posee carácter expresivo; muestra mutuamente condicionados lenguaje, conocimiento y conciencia de existir, pues hasta la más primaria intuición existencial de sí es iluminada por la palabra. Si la agudeza dolorosa de un augurio se hace rebelde al nombre, precipita en sentimientos confusos. La más radical experiencia de ser, se vive a partir de cierta heterogeneidad entre el sentimiento y lo que en el enunciado monológico se expresa; pero, sólo dicha heterogeneidad convierte ese curso íntimo de lenguaje en cabal proceso de autoconocimiento, más allá de un desnudo atisbo existencial. El lenguaje limita y empobrece las vivencias al expresarlas, mas, simultáneamente, las perfila, les presta fisonomía y las torna comunicables.

Cuando sentimientos desprovistos de referencias definidas, ensombrecen por entero la experiencia de la intimidad, se convierten en estados angustiosos. A juicio de Kurt Goldstein, la falta de objeto peculiariza a la angustia, a diferencia del temor, que siempre es temor de algo. Por eso, advierte que no por azar, se dice en esos casos que el enfermo «está» angustiado. (Siendo así, es ilustrativo recordar en este punto que, para Goldstein, lo propio del animal sería experimentar con más frecuencia angustia que temor, ya que este último supone percibir el mundo claramente contrapuesto al organismo, lo cual es ajeno a la naturaleza de la visión animal). Pero, al describir la forma interior que adopta la angustia, antes debería destacarse la ausencia de nombre que su falta de contenido. Señalemos, brevemente, qué justifica establecer este distingo.

El desborde interior del estado angustioso sumerge al enfermo en un mundo donde se desvanecen los objetos hasta perder su individualidad y significado vital. Interpretando esta característica, Goldstein estima fundado concluir que, en ciertas psicosis, se desarrolla el sentimiento de una conmoción que afecta por igual a la existencia del mundo y a la del propio cuerpo. Pues, en su opinión, «la conciencia del yo no es más que el correlato de la conciencia del objeto»¹. De semejante trastorno provienen, también, los cambios en las formas expresivas del enfermo descritas por Goldstein. La fisonomía del sujeto angustiado aparece desprovista de referencias definidas al contorno; se torna rígida o requerida por tensiones internas desordenadas, exhíbese, en fin, en medio de un

¹Véase su obra *La estructura de l'organisme*, Gallimard, París, 1951, págs. 247-257, cuyos análisis, en este punto, discurren en la proximidad del pensamiento de Kierkegaard y de Heidegger; y también *La naturaleza humana a la luz de la psicopatología*, Paidós, Buenos Aires, 1961, Capítulo III.

total aislamiento. Tales son las notas que inclinan a Goldstein a considerar a la angustia como motivada por la angustia misma.

Pero, hay en ella otro aspecto que no está necesariamente implicado en su descripción. Y es que la desrealización de los motivos de la angustia se vincula a una experiencia vivida más acá del nombre. Porque el ensombrecimiento interior y la perplejidad frente al vacío de motivos, parecería derivar de nombres que se disipan, de impotencia para denominar desde el estremecimiento íntimo. Este rasgo añade, a lo menos, un matiz que enriquece el conocimiento de ciertos estados de ánimo insuficientemente motivados; indica, además, en qué medida constituye un ingrediente de la angustia su arraigo en un vivir innominado. Es decir, la impotencia para denominar inhibe la posibilidad de descubrir sus motivos; y, correlativamente el hecho de encontrar su objeto es inseparable de poder designarlo y, por lo mismo, de su conversión en simple temor. Se comprende, entonces, que la angustia más intensa, que limita con la pérdida total de objeto, con el vacío de motivos en la vivencia pura, representa un permanecer aquende el nombre. Es la angustia de lo inexpresado. Dolorosa incompreensión de sí mismo por impotencia expresiva.

Por otra parte, la ambigüedad propia del comunicar en sentido amplio, se manifiesta también en el diálogo del hombre consigo mismo. En la «vida solitaria del alma», como Husserl lo ha subrayado con rigor, las palabras que resuenan en lo íntimo no actúan como «señales»; sin embargo, en el «discurso solitario» desempeñan función de «expresiones» que poseen un significado, como en el «discurso comunicativo». Husserl precisa aún más el carácter del lenguaje interior en el monólogo. Advierte que en éste las palabras no señalan ni indican actos psíquicos, porque éstos son vividos inmediatamente, pero conservan la dualidad expresión-significación, palabra representada-sentido. Afirma, así, que en ambos discursos, la «función modificada no menoscaba en nada eso que hace que una expresión sea una expresión. Las expresiones, ahora como antes, tienen sus significaciones y las mismas significaciones que en el discurso comunicativo». Así, para Husserl siempre permanece irreductible, independientemente del tipo de discurso, la polaridad entre «la expresión misma y lo que la expresión expresa como su significación» (su sentido)¹.

En el carácter expresivo inherente a la palabra que, según vimos también se manifiesta en la silenciosa intimidad del soliloquio, apunta ya la índole de los vínculos del individuo consigo mismo y el mundo. La profundidad, el relieve de sentido y hasta la vacilación de los enunciados del lenguaje interior establecen, en esos y otros casos, la jerarquía y el sello peculiares del vivir íntimo. Pues existe estrecha correlación entre niveles de lenguaje y modos de enfrentamiento con el medio. En efecto, marchan paralelas la actitud frente

¹ *Investigaciones lógicas*, tomo II, § 8, § 9.

al mundo y el grado de claridad o ambigüedad del lenguaje empleado. Ello se manifiesta desde esa impotencia expresiva, que reduce los vínculos exteriores a modos de participación animal en el contorno, pasando por la amplia perspectiva de lo real asociada a un adecuado designar, hasta alcanzar la intuición del ser en el silencio místico.

Silencio y palabra en la poesía de Neruda

EN CIERTAS FORMAS de experiencia poética, la relación expresiva originaria palabra-mundo, se evidencia como un motivo de creación. Tal es el caso en el sentimiento de la naturaleza que se despierta al conjuro del advenimiento del nombre y de las revelaciones de la palabra. En este sentido, Pablo Neruda, en el *Canto general* y todo a lo largo de su obra, exalta el despertar simultáneo de las formas del paisaje natural unido a las palabras que se van destacando como horizontes que se pueblan de existencia. Por eso (también), en su poesía se erige el silencio como categoría expresiva y modo de ser de la naturaleza. Lo revela en el doble sentido de constituir algo metafísicamente valioso, al tiempo que instancia expresiva suprema. Diríase que el poeta persigue a través de la categoría del silencio la participación en el ser y la vida de las cosas; que intenta superar ambigüedades comunicativas, procurando alcanzar un nivel en que lo expresivo se confunde con el silencio de las cosas, donde la expresividad se disipa en silencio, porque ya somos uno con las cosas. De manera que Neruda poetiza dos momentos, aparentemente antagónicos, pero complementarios en las profundidades de la expresión: la experiencia de la naturaleza que se despliega y ahonda con el advenimiento del nombre, y la mirada casi mística que se detiene en la visión de las cosas como silencio, la naturalización del silencio, que es signo de máxima aproximación al ser de la naturaleza.

Y es que origen, naturaleza, historia, palabra y silencio sólo se comprenden reflejándose e iluminándose recíprocamente. Por eso, al comenzar el *Canto General*, vislumbrando en lo originario, va a transformar las cosas en palabras, a fin de penetrar en su espíritu; va a descubrir el Nuevo Mundo desentrañando los signos que evocan sus fuerzas elementales. Con profunda coherencia poética y metafísica, el mundo sin nombres es revelado por Neruda en su primordialidad, en la estremecedora armonía existencial primera. Hace surgir las cosas de aquende el lenguaje, que tal es su ficción creadora y, por lo mismo, ellas se perfilan a través de misteriosas articulaciones. Entonces, los hombres «eran rumor, áspera aparición, viento bravío». Es el momento en que se unen la tierra y el hombre, que es hecho «de piedras y de atmósfera». «Todo era vuelo» en esa tierra, donde el trueno era «sin nombre todavía». Pero el hombre, que «tierra fue», «barro trémulo, forma de la arcilla», conserva «en la empuñadura de su

arma de cristal humedecido» las iniciales de la tierra, de la tierra sin nombres y sin números, «sin nombre, sin América». Ocurre en ella como si la palabra comenzara a revelar el mundo, descubriéndolo merced a ese lenguaje todavía «mezclado con lluvia y follaje». De ahí que lo innominado y el nombre conserven la semejanza de lo recién creado, mitad silencio, mitad elementos puros expandiéndose. Y por eso las palabras encarnan en ellos, son primordial materialidad, cósmica agitación. Con hondo sentido del Verbo originario, Neruda ve amalgamarse palabra y silencio. «Cayeron las palabras y el silencio», dice en el *Canto General* (que también aparecen reflejándose, en ángulos expresivos imprevisibles, todo a lo largo de su obra). «Dadme el silencio, el agua y la esperanza», exclama en *Alturas de Macchu Picchu*. Y es que el silencio se erige como «una silenciosa madre de arcilla». En él establece el albatros el orden de las soledades. Porque «todo es silencio de agua y viento». Innumerables son, pues, sus variedades. Hay silencios estupefactos y hay la geografía del silencio. Existe en la muerte, donde es «el más puro silencio sepultado». Cabe encontrar «silencios tenebrosos» y enfrentar «multitudes espesas de silencio». Puede brotar sangre que cae «de silencio en silencio» que, al dar en tierra, también «desciende al silencio». Y, por otra parte, hay una primera edad del héroe que es «sólo silencio». Asimismo, existen personajes y lugares en que todo está «dispuesto en orden y silencio, como la permanencia de las piedras». Imagen que muestra cómo se unen en la naturaleza viviente, palabra, nombre, número y silencio; aparecen en la génesis del paisaje, en lo originario, fusionados lo vegetal, animal y humano, unidos por el silencio del tiempo que transcurre. Tal es la genealogía que vincula esencialmente palabra y mundo en la poética de Neruda.

Esta metafísica del silencio —que lo es por igual de la expresión—, constituye el soplo creador que anima a los modos de existir y de comunicar en *Residencia en la tierra*. Porque el silencio representa una forma de ser al tiempo que una categoría expresiva que permite, al poeta, convertir en transparentes a las cosas y a las palabras. De ahí también deriva el significado religioso de la extinción de todo murmullo.

El silencio primero del mundo, que envuelve toda la obra de Neruda, es el punto por donde podemos comprender su sentimiento de la naturaleza, inseparable de la valoración del lenguaje y de la expresividad. Profunda, hasta lindar con sentimientos místicos, es su intuición de la naturaleza como lo primordial que eternamente se origina. Recuérdese, por ejemplo, *El gran océano*, donde dice del mar: toda tu fuerza «vuelve a ser origen» y a llenar «tu propio ser con tu substancia», que colma «la curvatura del silencio». Dirá, también, de la mujer, en *Tentativa del hombre infinito*: «Yo te puse extendida delante del silencio». Se comprende que esta visión cosmogónica de las cosas, derive de un impulso expresivo que alcanza a los orígenes de la palabra y que, por lo mismo,

limita con el silencio del mundo anterior al lenguaje. Pues ya para los místicos el silencio representa lo más esencial de la naturaleza¹.

Lenguaje y ciencia

Las consideraciones anteriores enseñan que las formas más variadas del saber de sí mismo, del sentimiento de la propia existencia y del mundo, se desenvuelven paralelamente a modos correlativos de expresividad del lenguaje. Es lo que sucede, como ya vimos, con el monólogo y el diálogo íntimos, donde la palabra representada es ineludible, otorgando al descubrimiento de sí un sello de objetividad expresiva. Sólo en apariencia ésta se extingue cuando abandonamos la esfera de lo personal a fin de atender a enunciados abstractos. Por eso, es decisivo para el conocimiento de la naturaleza del discurso científico poder decidir, con fundamento, acerca de si también aparecen en él momentos «expresivos». Importa ahora establecer cómo se manifiesta ese tipo particular de expresividad en el saber exacto.

Puede caracterizarse, ciertamente, un aspecto del desarrollo de la ciencia en términos de un «progreso» que a partir de formulaciones primero intuitivas, alcanza, pasando antes por esquemas representativos de lo real, hasta una esfera de puras significaciones y definiciones. La historia del concepto de fuerza ilustra luminosamente este aspecto. En efecto, dicha noción con el tiempo se ha alejado de su originaria genealogía subjetiva —la idea de esfuerzo— para reconocerse, finalmente, como una propiedad del espacio-tiempo. Atendiendo a esa historia, Poincaré destacó ya el «papel considerable» desempeñado por el antropomorfismo en «la historia de la mecánica». Pero, en la actualidad, ese antropomorfismo parece definitivamente rechazado, a lo menos en la mecánica. Pues ahora se ha dejado de lado hasta la concepción funcional de la fuerza a favor de relaciones más fundamentales. Al extremo que, en la teoría general de la relatividad, la gravitación pierde su carácter de fuerza. Los fenómenos mecánicos se describen en términos de nociones geométrico-cinemáticas². A pesar de

¹Sobre el silencio religioso y las especies de silencio, en la forma interior del lenguaje, y en los distintos tipos de convivencia, véase de Louis Lavelle *La parole et l'écriture*, L'Artisan du livre, París, 1942, págs. 129 a 145. Además, sobre el tema de naturaleza y silencio y el silencio en la poesía y el arte, consúltese también el penetrante estudio de Max Picard *The world of silence*, Gateway Edition, Chicago, 1961, especialmente páginas 129 a 138, donde Picard trata del significado del silencio como anterior a las cosas, y realidad primordial, como fenómeno en sí. Por último, acerca del silencio como condición de posibilidad del lenguaje, y del carácter de «ser silencioso» del *logos* primitivo, para los fenomenólogos, es ilustrativa la obra de J. Claude Piguet, *De l'Esthétique à la Métaphysique*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1959, especialmente páginas 119 a 128.

²Sobre la vuelta a Descartes en la relatividad general, y la historia de la noción de

ello, en ciertas peculiaridades del lenguaje de la ciencia natural moderna, descúbrese también una suerte de tensión reveladora. Cassirer, que llama la atención sobre dicho proceso de alejamiento de lo expresivo deja entrever, sin embargo, ciertas vacilaciones en su pensamiento. Lo deja traslucir especialmente cuando afirma que la relación con el fenómeno primario de la expresión no se disipa por entero¹.

El carácter «revelador» que cabe atribuir al discurso científico, no se encuentra representado únicamente por heterogeneidades del tipo del signo y lo designado por él. Más allá de éstas, trátase de un revelar cuya posibilidad reside en el hecho de ser complementarios el sentido de las leyes, de virtuales inadecuaciones con la realidad física que aquéllas llevan implícitas. Pues sucede que el mismo rigor de estos enunciados científicos, los limita a ser aprehensiones parciales, en continua movilidad. Lo cual, por cierto, implica una restricción del alcance de las extrapolaciones efectuadas con fundamento. Porque si bien el simbolismo del saber exacto difiere de los modos inmediatos de representarse los objetos, remite más hondamente a lo real, impulsado por las rectificaciones latentes que entraña el hecho de que las leyes sólo poseen un campo de validez acotado. Y aun se justifica extremar dicho carácter paradójico, porque cuanto más se distancia el lenguaje de la ciencia de lo intuitivo, resultando, por eso, adecuado como simbolismo científico correcto, más inminente se torna el descubrimiento de límites de su dominio de validez. De manera que la conversión científica del lenguaje natural en simbolismo abstracto, no es irreversible, por cuanto oculta y condiciona ulteriores aprehensiones de otros fenómenos. Asimismo, encierra la posibilidad de bosquejar nuevas imágenes del mundo y de iluminar mejor las conocidas. En suma, a través del mismo simbolismo matemático, se vislumbran ilimitados niveles de lenguaje, a manera de una indirecta reverberación expresiva de la realidad en los signos. Estos conllevan, pues, la atracción de lo futuro. Porque la pérdida creciente de identidad entre los símbolos y las cosas, engendra una tensa heterogeneidad abierta a lo desconocido, insuperable y siempre creadora. El sentido de la evolución de la historia de la ciencia así lo demuestra.

Esta singular virtualidad del futuro en el presente, que alienta en el lenguaje, confiere a las más abstractas formulaciones científicas una sutil línea «expresiva». Pero si bien ella no se manifiesta directamente en la índole formal de los enunciados mismos, apunta en una especie de tensión inductiva que prepara,

fuerza, consúltese de Max Jammer, *Concepts of force. A study in the Foundation of Dynamics*, Harper, New York, 1962, págs. 240-260.

¹Acerca de en qué sentido subsiste alguna continuidad entre las diversas formas expresivas, en las relaciones entre ciencia y lenguaje, véase su libro *The Philosophy of Symbolic Forms*, Tomo III, Parte III, capítulos 3 y 5.

simultáneamente, el descubrimiento de sus límites de validez y de nuevas esferas de lo real. Detengámonos a considerar dentro de qué extremos se produce esta particular armonía de contrarios. Desde luego, la disipación casi total de la identidad entre el símbolo y lo designado por él, aparece claramente tan pronto como se destaca el carácter definitorio del lenguaje científico. No cabe concebir, en este punto, más agudo contraste que el existente entre la tendencia mítica y primitiva e identificar el nombre y la cosa, y la pura búsqueda de verificabilidad y no contradicción, propia de las formulaciones operatorias de la física moderna. En estas últimas, el significar parece depurarse de referencias metafísicas al mundo, evitando emitir reflejos provenientes de él, más allá de las definiciones adoptadas¹.

Respondiendo a necesidades teóricas impuestas por su mismo desarrollo, vemos cómo la física abandona el lenguaje vivido y aspira a elaborar uno formalizado. A pesar de ello, obsérvese, por un lado, una suerte de substantivación de sus formulaciones y, por otro, la pura búsqueda de rigor enunciativo. Ejemplo de lo primero es la tendencia oculta a *reificar*, a visualizar los principios, que acecha al físico. Cassirer destaca ese encubierto peligro que lo amenaza bajo la forma de hipóstasis de los símbolos abstractos². Viva manifestación de lo segundo, es el significativo hecho epistemológico de cómo, al tiempo que la física emplea símbolos desprovistos de contenido intuitivo, sus enunciados parecen reflejar, como mera virtualidad reveladora, la infinitud cualitativa de la naturaleza. Esta última idea está ya implícita en el carácter restrictivo que se atribuye al lenguaje formal, a cuyos enunciados es inherente una escala limitada de aplicación, cosa que permite imaginar un inagotable más allá fenoménico. Semejante posibilidad de vaga anticipación, se encuentra vinculada a ciertos rasgos de *idealismo* que los físicos reconocen en sus concepciones, sobre todo al afirmar, como lo hace Einstein, que los conceptos científicos «no son lógicamente derivables de lo empíricamente dado». Pero, esta relativa independencia que poseen las teorías respecto de lo real, aunque regulada por la idea de simplicidad, condiciona y restringe su esfera de validez. Por eso, cuando Einstein, con plena consecuencia, dice ser los conceptos una «libre invención», ello encuentra su correspondencia exacta en esta otra afirmación suya: «Con el progreso de la ciencia, el dominio de la física se ha expandido tanto que él parece estar limitado sólo por las limitaciones del método mismo»³.

¹Es ilustrativa, en este sentido, la caracterización del lenguaje científico de Leonard Bloomfield, en su *Linguistic Aspects of Science*, The University of Chicago Press, vol. I, núm. 4, páginas 43 a 46.

²*Determinism and Indeterminism in Modern Physics*, Yale University Press, 1956, páginas 8, 22.

³Véase el volumen *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, Harper, New York, 1951, tomo II, «Reply to criticisms», página 684, y en el artículo «The Fundamentals of Theoretical Physics», página 253, en *Readings in the Philosophy of Science*, Apleton, New York, 1953.

Las consideraciones que preceden, claro está, no implican atribuir al simbolismo científico expresividad en sentido amplio. En este caso, lo «expresivo» debe comprenderse en sentido restringido, como la posibilidad heurística que surge, por decirlo así, de la armonía dialéctica existente entre el hecho de ser limitado el campo de validez de las leyes y el supuesto relativo a la infinitud natural. De manera que los límites del dominio de una ley, constituyen al mismo tiempo signos de la existencia de una complejidad que la trasciende. Conciliación metódica que reviste la forma de un proceso continuo de objetivar desrealizando, de complementariedad entre limitar vigencias teóricas y descubrir nuevos fenómenos¹.

Un criterio análogo ha guiado, recientemente, al físico David Bohm, en el intento de iluminar la trayectoria de la ciencia a partir del supuesto de un trasfondo oculto de la naturaleza, que haría posible la inacabable serie de rectificaciones y descubrimientos que exhibe la física. En este sentido, Bohm se refiere, por ejemplo, a la posible existencia de un «nivel mecánico subcuántico», consistente con la idea del número ilimitado de cualidades significativas que constituyen la realidad. Se comprende, entonces, la correlación epistemológica de dos momentos del método científico, aparentemente opuestos. Investigar equivaldría, en cierto modo, a encontrar límites de validez a las teorías físicas. Pues determinar el dominio de aplicación de sus enunciados, es inseparable del descubrimiento de nuevos fenómenos. Es ésta una singular conjunción del conocimiento de verdades relativas con la posibilidad de ampliar el saber, que Bohm describe enfáticamente al decir que, para encontrar el campo de validez de una ley, «debemos encontrar los errores de dicha ley. Porque, cuanto más sepamos acerca de estos errores, mejor será nuestro conocimiento de las condiciones, del contexto y del grado de aproximación dentro de los cuales puede ser correctamente aplicada la ley y, en consecuencia, será mejor nuestro conocimiento de su dominio de validez»².

Importa analizar, en qué medida, la idea de la infinitud cualitativa de la naturaleza, se asocia al carácter propio de los símbolos científicos. Porque en ellos se vincula, a la creencia en profundidades insondables, un formalismo riguroso de alcance restringido. En este sentido particular, dicho simbolismo revela nuevas cualidades significativas desde su misma limitación. De suerte que

¹ Acerca de la concepción de la naturaleza en la ciencia moderna, y de la noción de su infinitud cualitativa, véase mi ensayo *Husserl y la ciencia moderna*, *Revista de Filosofía*, núms. 2-3, 1959, Santiago, Chile, asimismo mi artículo *Sistema cerrado y leyes de la naturaleza*, también en la *Revista de Filosofía*, núm. 3, 1956, Santiago, Chile.

Particularmente en el primero de los ensayos mencionados, llamamos la atención sobre el hecho de cómo determinar el campo de validez de una ley «alumbra y es signo, simultáneamente, de una realidad que la trasciende», págs. 27-28.

² *Causalidad y azar en la física moderna*, México, 1959, páginas 238-239.

la índole definitoria del lenguaje de la física, que se fundamenta y refleja a sí mismo, no excluye indirectas posibilidades creadoras. Lo cual rige también para el sistema de las ciencias, si adherimos a la afirmación de Ch. E. Guye, según la cual cada una debe ser «considerada como un caso límite de una ciencia metafísicamente más general»¹.

Evitando confundir diferentes niveles de lenguaje (como sería el caso al no distinguir el orden lógico del físico, o el místico del estético o psicológico), debe concederse, sin embargo, que el reflejo de unos en otros se conserva de alguna manera. Por eso, situando el simbolismo de la teoría física en la proximidad del campo expresivo, no se introduce desorden alguno. Sobre todo si lo expresivo es comprendido —según aquí se hace— metafóricamente, como posibilidad de descubrir nuevos fenómenos, más allá de ciertos conceptos físicos definidos dentro de un sistema teórico determinado. Procuraremos indagar, tan sólo, la trama del tenue vínculo que aún mantiene su discurso con el enlace dialéctico originario existente entre palabra y conocimiento. Pero, que una misma ley expresiva rija, si bien en grados diversos, todas las formas simbólicas, no debe ocultar aquí la existencia de antagonismos singulares.

Desde luego, las manifestaciones puramente expresivas no tienen el destino paradójico de sufrir rectificaciones inevitables. En cambio, la precisión del simbolismo abstracto entraña, por su misma índole, un principio de cambio compensado por la infinitud cualitativa de la naturaleza que permite conjeturar. Adoptando un giro metafórico, puede decirse que el lenguaje científico constituye el mundo, pero en objetividades que se desrealizan en un proceso sin término de descubrimiento de nuevas cualidades significativas. Lenguaje en sí mismo desprovisto de «expresividad», rigurosamente formalizado que resulta, sin embargo, acotado y abierto; y cuanto más circunscrito, más abierto. Y es que algunas limitaciones inherentes a «la esencia misma de la abstracción» científica —como la ha señalado Heisenberg—, derivan de la aspiración a la unidad de la imagen de la naturaleza. Esta es conquistada a favor de la elaboración de estructuras teóricas que prescinden de los matices diferenciales de distintas esferas de fenómenos. Como es el caso de la comprensión de los procesos biológicos en términos de procesos físico-químicos.

Por la forma peculiar, en efecto, como el «lenguaje» de la teoría física remite a lo real, sus referencias simbólicas también están animadas de ciertas ambigüedades. Explicitemos ahora su sentido propio. Las expresiones, en general, carecen de límites; aunque los posea el substrato material en que se manifiestan, no puede pensarse en atribuirles un contorno significativo. La expresividad profunda de un rostro se despliega en líneas de sentido ilimitadas. Por consiguiente, lo expresivo no representa un límite del mundo, sino un abrirse a lo inson-

¹L'Evolution Physico-chimique, Hermann, París 1947, 3.ª edición pág. 27.

dable desde una fatalidad somática. Asimismo, las palabras, en cuanto incluyen aspectos fisiognómicos, aparecen igualmente desprovistas de límites y llenas de resonancias significativas, aunque sea limitado el cuerpo sonoro del que surge su expresión.

Ocurre, por otro lado, que la «inexpresividad» del simbolismo abstracto abre mundos y los deja entrever, pero justamente a través del carácter de aproximación que constriñe a sus modelos descriptivos, de validez circunscrita y que, por lo mismo, contienen predicciones implícitas de nuevos dominios. Tal es la peculiar ambigüedad de las nociones de la física matemática. Porque lo propio de los enunciados científicos reside en la triple articulación epistemológica de racionalidad, límite de validez y virtual rectificación creadora. Ahora bien, sólo atendiendo al verdadero significado metódico de dicho enlace, está justificado atribuir «expresión» al lenguaje formalizado. Admitirlo equivale a establecer una débil analogía, si lo expresivo se considera una propiedad directa e inmediata de los enunciados científicos; en cambio, se describe lo que realmente ocurre si la expresividad es reconocida indirectamente, en lo que el lenguaje formalizado posee de fuerza inductiva.

La singular «profundidad» de la ciencia reside, por eso, en su misma limitación. Y ello en cuanto ésta anuncia nuevos horizontes de experiencias posibles. Difiere, pues, esencialmente, de la profundidad del lenguaje poético cuyas líneas significativas eluden la univocidad conceptual. Si el lenguaje vivido acoge estos caracteres de formalización, en busca de una objetividad desprovista de ambigüedades, concluye por anularse a sí mismo.

Sin embargo, que un conjunto de reglas de un sistema formalizado establezca las normas operatorias de sus elementos, no condena al sistema formal a reflejarse perpetuamente a sí mismo, impotente para desplegar nuevas intuiciones. De modo que conservar la falta de ambigüedad de sus elementos, no excluye una posible extensión operatoria del sistema. Y ello fluye, justamente, de las propias limitaciones de los formalismos, si bien esto no implica recuperar el campo intuitivo del lenguaje vivido. Así, Jean Ladrière, tratando de las limitaciones del pensamiento matemático, señala cómo fijar límites equivale a abrir nuevas perspectivas, pues descubre en la razón matemática momentos prospectivos. «El límite —afirma— no debe ser considerado como un confín, como un obstáculo que signifique una detención ineluctable, sino como una delimitación que presta al pensamiento su consistencia y llega a ser así condición de su fecundidad. La presencia del límite nos indica, por cierto, nuestra finitud. Pero finitud de ninguna manera significa clausura. Nuestra finitud es, en realidad, apertura, pues no hay apertura, para nosotros, más que a partir de lo determinado y es el límite el que pone la determinación». Ladrière vincula, además, las limitaciones de los sistemas formales, considerados como sus «propiedades», al anclaje en la actualidad humana de que surge el discurso. Más concre-

tamente, todavía, considera que la temporalidad misma «excluye las posibilidades de una reflexión total», y ello porque no cabe concebir un presente capaz de absorber en sí mismo el pasado y el futuro. Remonta, pues, el origen de las limitaciones formales a la estructura de la conciencia. De ahí que, a juicio suyo, la existencia de una dualidad irreductible entre lo intuitivo y lo formal, derive de «la dualidad del acto y su horizonte». Porque el campo intuitivo sólo podría recuperarse como totalidad del pensamiento matemático, si la conciencia llegara a alcanzar una presencia total en la cual todo «el horizonte del acto fuera recuperado en el acto mismo»; es decir, ello ocurriría sólo si la temporalidad pudiera ser radicalmente sobrepasada. Existe, por consiguiente, un punto de correspondencia donde la finitud expresiva, que es una realidad antropológica primaria, deja ver una suerte de paralelismo con las limitaciones de los sistemas formales¹.

Abre claras perspectivas en el problema que nos preocupa, reconocer —como Heisenberg lo hace siguiendo a C. F. von Weizsäcker—, la existencia de diferentes niveles de lenguaje, adecuados para describir diversos estratos ontológicos. Pues establecer límites discursivos coincidentes sólo con ciertos campos experimentales, equivale a admitir grados de aproximación a lo real, cuyo variable enfoque cognoscitivo sería susceptible de desplazarse a lo largo de un continuo infinitamente estratificado. Porque aun para el investigador más inclinado a la sobriedad metafísica, la idea de límite cognoscitivo es inseparable del anuncio de algo incógnito. Heisenberg, consecuente con esa tesis, no vacila en interpretar aspectos «irracionales» de la apariencia de algunos fenómenos atómicos, como patente inadecuación del lenguaje para describir la nueva esfera de realidad

¹Véase de Ladrière su artículo *Les limitations des formalismes et leur signification philosophique* en *Dialéctica*, 1960, núm. 56, donde expone las limitaciones de los sistemas formales, particularmente los de tipo sintáctico y semántico relativos al teorema de Gödel y al teorema de Church. Para una exposición más amplia, consúltese su obra *Les limitations internes des formalismes*, 1957, Louvain, E. Nauwelaerts, donde además de la significación del teorema de Gödel, estudia la noción de lo «indefinidamente extensible» en el sistema de Wang, y los caracteres de la temporalidad en relación con los límites del formalismo, páginas 393-394, 417-438.

Es también importante considerar, a fin de obtener claridad sobre lo peculiar del lenguaje científico, cómo se implican, en las concepciones del físico, el sentido de la pregunta por la «realidad» o «existencia» de las partículas, y el significado que esas nociones adquieren dentro de sistemas teóricos cuyos conceptos están especialmente definidos. Véase en este sentido, el trabajo de Grover Maxwell *The ontological status of theoretical entities* en la obra *Scientific Explanation, Space, and Time*, volumen tercero de los *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, páginas 23, 25 a 27. En fin, sobre las relaciones entre definiciones y mediciones, en el lenguaje científico, consúltese en el volumen *Measurement: Definitions and Theories*, John Wiley, 1959, particularmente el ensayo de Peter Caws, páginas 5 y siguientes.

vislumbrada. Dicha impotencia obedece a que esta última se rebela a ser descrita en moldes lógicos clásicos, en lenguajes inspirados en otra tradición teórica¹.

El origen de este proceso evolutivo del discurso físico, se remonta a una radical inversión de la actitud científica. Sucede —como lo expresaría Weizsäcker—, que la antigua intuición de la naturaleza como símbolo, ahora ha sido substituida por el mero conocimiento simbólico de la naturaleza. De manera que las virtuales inadecuaciones teóricas latentes en las ciencias exactas, al mismo tiempo que su fecundidad, derivan de que el mundo ya ha dejado de ser para la física un símbolo estático².

La formalización del lenguaje físico convierte en singularmente crítica la necesidad de precisar el alcance de la idea de referencia empírica, sobre todo cuando se admite, como lo hace L. Rougier, entre otros, que una teoría física es una teoría deductiva que se asocia a una semántica. Contribuye a ello el hecho de que aun cuando el formalismo del lenguaje implica un alejamiento del lenguaje ordinario, aquél conserva conexiones complejas con éste. Además, tampoco existe un nivel último de lenguaje formalizado, así como no existen verificaciones completas y toda hipótesis es meramente provisional. En suma, el abandono de elementos que en el lenguaje común aparecen como intuitivos, pero que en la física resultan equívocos, no elimina el problema de los modos de referencia a los datos empíricos, ni la necesidad de modificar continuamente las reglas semánticas de correspondencia, correlativa de transformaciones en su expresión simbólica.

En este lugar sólo analizamos las relaciones que existen entre el lenguaje físico formalizado y posibles latencias expresivas, aislándolas del amplio problema relativo al lenguaje propio del conocimiento científico. Esto es, nos limitamos a considerar si la autonomía del lenguaje físico-matemático excluye o no virtualidades propias del lenguaje tomado en sentido amplio. Todo parece indicar que la coherencia de las convenciones verbales implica un formalismo que, a pesar de su carácter de tal, remite en el límite indirectamente a modelos intuitivos de lenguaje. «*El formalismo* —escribe L. Rougier— *no es autónomo*

¹*Physics and Philosophy*, Allen and Unwin, London, 1959, especialmente capítulo «Language and Reality in Modern Physics», págs. 156-160.

²Un profundo análisis de las relaciones entre el simbolismo en las ciencias naturales y la noción de lo infinito, en sentido cosmológico, se encuentra en su obra *Le monde vu par la physique*, Flammarion, París, 1956, páginas 178-179 y 225-226.

Weizsäcker insiste en que el simbolismo expresivo de la naturaleza viviente, «comparable a la simbólica inconsciente de los movimientos del alma humana», ha sido reemplazado por el realismo galileano de meras correspondencias entre experimentos y realidades. Con todo, queda en pie a su juicio, el que los símbolos físicos son determinaciones límites donde algo está en lugar de algo, donde el «carácter esencial» de la significación no reside en la relación entre el signo y el objeto designado, sino en el «por» del estar puesta una cosa «por» otra, página 176.

y el lenguaje puramente formal no puede prescindir del lenguaje ordinario». En el pensamiento de este autor, ello significa reconocer, además, la existencia de un trasfondo metafísico del lenguaje que también cree encontrar de manera latente en cada sistema sintáctico. Así, Rougier vincula la imposibilidad de liberarse del lenguaje corriente, incluso en los lenguajes estrictamente formalizados y propios de la física, a la idea de Einstein de que la ciencia no es más que una depuración del pensamiento cotidiano. Consistente con esta doctrina, resume su concepción diciendo: «Ni el lenguaje físico de coincidencias espacio-temporales, ni el lenguaje lógico-matemático son rigurosamente autónomos. Para construir la física, para edificar sistemas formales, es necesario recurrir al lenguaje intuitivo de todos los días, del mismo modo que para edificar una casa, es necesario recurrir a andamios que luego desaparecerán»¹.

En la interpretación del significado del simbolismo de la ciencia suele oscilarse entre dos extremos. Concebir, por un lado, cierta equivalencia entre el lenguaje y la naturaleza, en el sentido de que la estructura sintáctica de la teoría física posee alguna identidad estructural con lo que la teoría describe, como piensan Hertz, Russell, Wittgenstein y S. Langer; o bien, afirmar, por otro lado, que en lugar de esa identidad formal, existe únicamente una coordinación parcial respecto del fenómeno investigado, en cuanto que las teorías científicas sólo establecen conexiones entre símbolos descriptivos que remiten, a su vez, a signos naturales, como sostiene E. Nagel. En cada una de estas formas de interpretación de las representaciones simbólicas, las posibilidades «expresivas» originarias del lenguaje desempeñan una función variable. Nagel también afirma, indirectamente, la conservación de ciertos vínculos entre el lenguaje científico y el lenguaje en sentido amplio, cuando define la función que desempeñan las teorías como la de «ser instrumentos para la institución de signos naturales». Y todavía generaliza en ese sentido su concepción al sostener que «las teorías de las ciencias son fundamentalmente instrumentos para establecer conexiones entre símbolos descriptivos: las teorías formulan las relaciones comprensivas que hay entre las cosas y ocurrencias, de tal suerte que algunas de ellas pueden llegar a constituir seguros signos naturales de otras»².

En conclusión, la referencia a lo empírico impone, por sí misma, posibilidades cognoscitivas acotadas, que se asocian de manera ambigua al descubrimiento de nuevos horizontes de realidad. Y en cuanto los modelos intuitivos inherentes al lenguaje cotidiano también afloran en los tipos formalizados de lenguaje, a éstos les alcanza, asimismo, la ambigüedad propia de la referencia a lo empírico que supone limitación al par que apertura. En consecuencia, el lenguaje formal

¹ L. Rougier, *Traité de la connaissance*, París 1955, Gauthier-Villars (ambos pasajes subrayados por el autor), págs. 249, 272 y 304.

² E. Nagel, *Logic Without Metaphysics*, The Free Press, Illinois, 1956, págs. 113, 121 y 133.

y el modo designativo del discurso científico, además de la heterogeneidad simbólica entre el signo y lo designado por el signo, conllevan la heterogeneidad que existe entre un oculto y limitado modelo intuitivo de representación y la riqueza de notas del fenómeno que se pretende explicar. Puede decirse, en este sentido, que la referencia a lo empírico contiene siempre elementos de apertura expresiva, que alcanzan al lenguaje formalizado a través de los sedimentos que éste conserva del lenguaje común¹.

La noción de lo expresivo en Leibniz y Wittgenstein

DEBEMOS, pues, acoger positivamente la situación paradójica que exhibe el simbolismo científico. Éste, por una parte, es «expresivo» en forma restringida —en el sentido de la idea de «correspondencia» de Leibniz—, y sólo en cuanto nivel de lenguaje válido en determinada esfera ontológica; y, por otra, sin embargo, está animado de «expresividad», en el sentido amplio de poder revelar, aunque indirectamente, campos inexplorados a partir de sus mismas limitaciones descriptivas².

¹Acerca de cómo el discurso científico elabora y refina informaciones que circulan por el habla cotidiana, véase la obra de Charles Morris, *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, Buenos Aires, 1962, págs. 144-145.

²Respondiendo a Arnauld, en una carta fechada en Hannover, el 9 de octubre de 1687, Leibniz define su concepto de la expresión, de la siguiente manera: «Una cosa expresa otra (en mi lenguaje) cuando hay una relación constante y ordenada entre lo que puede decirse de las dos. En este sentido una proyección en perspectiva expresa su plano. La expresión es común a todas las formas, y constituye un género del que son especies la percepción natural, la sensación animal y el conocimiento intelectual. En la percepción natural y en la sensación basta que lo que es divisible y material y se encuentra disperso en varios seres, se exprese o represente en un solo ser indivisible, o en la substancia dotada de una verdadera unidad. No puede dudarse de la posibilidad de representación de varias cosas en una sola, porque nuestra alma nos proporciona un ejemplo de ello».

Por consiguiente, no alcanzan a Leibniz las críticas de Suzanne Bachelard, dirigidas a las tesis «ingenuas» que interpretan lo matemático como «expresión» de lo físico y al «expresionismo matemático» en general. Tampoco afectan a las concepciones de inspiración semejante, que comprenden la expresión, en sentido epistemológico, como identidad de relaciones entre la palabra y la cosa, como es el caso, entre otros, de la teoría física de H. Hertz. Por otra parte, dicha autora reconoce al signo «un papel inductor en el desenvolvimiento del pensamiento». Señala, además, en la dirección de lo que hemos expuesto, al cálculo tensorial como ejemplo típico de la «fecundidad de un simbolismo bien elegido», *La conscience de rationalité*, P. U. F., París, 1958, págs. 17 y 207. En este sentido, también observa Cassirer, que ciertas fórmulas químicas, por ejemplo, no sólo proporcionan una pura designación para lo dado en el presente, sino que tácitamente pueden indicar nuevos caminos, conduciendo a un proceso de interpolación y extrapolación, (*Ob. cit.*, vol. III, págs. 440-441).

Se trata, pues, de intentar comprender el sentido de la simultánea pérdida y recuperación de cierta «expresividad» en el lenguaje científico, dentro de su nivel propio, lo que Cassirer no siempre logra con claridad.

La presencia de elementos expresivos, siempre abre perspectivas que desbordan lo enunciado, aun en aquellas formas de comunicación que, aparentemente, los reducen hasta casi anularlos en un formalismo desprovisto de ambigüedades. Pertenecen al tesoro originario de la sabiduría poética, el conocimiento de que las imágenes literarias permiten comprender más de lo que expresan. Y tratase de un sobrepasar lo dado que, paradójicamente, emana de la misma imperfección del medio literario. Atendiendo a esta peculiaridad, es necesario precisar el alcance teórico de la idea de límite del lenguaje. De las consideraciones anteriores se sigue, más bien, que hay una pluralidad de límites expresivos. Cada uno de ellos despliega, con resonancia problemática diversa, el misterio que rodea la imperfectibilidad creadora de las expresiones. No existe, pues, una sola y definitiva imposibilidad interpuesta por el lenguaje al pensamiento, o por la materia de la obra de arte a la intuición estética. Al contrario, incluso la rigidez de las expresiones formalizadas portadoras de significado, sólo constituyen un punto de tránsito, un corte ideal en el esfuerzo descubridor sin término. De ahí el carácter bivalente de cada hallazgo expresivo. Este se manifiesta aun en el caso de que la fuerza poética de las palabras provoque el sentimiento de plena adecuación, de un adherirse supremo del medio expresivo a lo que se intenta hacer patente. Porque entonces percibimos cómo la vibrante luminosidad de la imagen actualiza la cosa en su presencia e interioridad metafísicas más profundas. Y si ello ocurre, el triunfo de la expresión condiciona, además, la aguda experiencia de enfrentamiento primordial con el mundo. Siendo así, cada enunciado contiene, de manera latente, la posibilidad de conversión de su particular forma reveladora en otra. Porque es inseparable de la existencia de un límite expresivo, el impulso a tramontarlo. Tal singular encadenamiento de horizontes de expresividad anuncia, por sí mismo, la idea de jerarquía de lenguajes. Y este proceso indefinido de articulaciones sucesivas, es legítimo concebirlo dinámicamente, en el sentido de la idea de Goethe relativa a la morfología de los organismos. Según ella, «lo formado toma siempre inmediatamente una nueva forma; la materia que al formarse, adquiere una forma, pasa a ser, de nuevo, materia para una nueva forma». Por eso, cualquier momento expresivo o significativo, evidencia valor creador.

Estas consideraciones nos reconducen al punto de partida. Más arriba señalamos dos extremos teóricos relativos al estudio del lenguaje. El uno represen-

Finalmente, que el antagonismo en apariencia insalvable, entre lo formal y lo expresivo, se concilie de algún modo en el simbolismo abstracto, en parte se explica si atendemos al hecho, claramente señalado por Louis Rougier, de que «cada sistema semántico entraña una metafísica latente». Lo cual, además, concuerda con su afirmación de que el «formalismo no es autónomo, por lo que el lenguaje puramente formal no puede prescindir del lenguaje ordinario», *Traité de la connaissance*, Paris, 1955, Gauthier-Villars, págs. 272 y 304.

tado por el criterio metódico que declara posible prescindir del examen de la naturaleza de las relaciones expresivas; y vimos que el otro postula el lenguaje como límite del mundo. Lo expuesto enseña que prescindir de lo primero (del análisis ontológico de la relación existente entre substrato y sentido), lleva a lo segundo (a la infundada identificación de un supuesto límite del mundo con el propio de un lenguaje correcto, que emplea nociones verificables y claramente definidas). Además, este encadenamiento da origen a un proceso sin término. Porque la última actitud impulsa otra vez, escépticamente, a lo primero, sin que se logre salir de un círculo contradictorio de cautela lógica y de temeridad metafísica. Tal es el caso de las paradojas que cercan a Wittgenstein, y cuya realidad se le impone. Pues tiene la certeza de afirmar lo que no debería, de acuerdo con su concepción crítica del lenguaje. Si éste es lógicamente perfecto, excluirá extrapolaciones no verificables, sin sentidos. Sin embargo, le ocurre que a través de algunos de sus enunciados, por definición vacíos de sentido, adquieren relieve significativo la consideración del mundo como un todo, problemas éticos o la idea de la muerte. Tal le sucede, aunque para Wittgenstein «el verdadero método de la filosofía» constituye una búsqueda de claridad y distinción que se remonta a una suerte de evidencia lingüística primera, a partir de la cual sólo cabe emplear en las proposiciones signos cuyo significado se encuentre definido sin equívocos; en otros términos, en su opinión tratase de «no decir nada, sino aquello que se puede decir». Pero, esta valoración de las proposiciones de la ciencia natural, no le evita confesar, finalmente: «Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido fuera de ellas a través de ellas. (Debe, pues, por decirlo así, arrojar la escalera después de haber subido.)»

El origen de esta caída en el sin sentido y el carácter estático de su imagen del límite del mundo, se encuentran ya prefigurados en renunciaciones teóricas que delinean el punto de partida. En efecto, declara inexpresable la índole del nexo existente entre un símbolo y su objeto; admite como principio que la afinidad de estructura entre una proposición y aquello a que tiende se resiste a todo intento descriptivo; afirma, además, que la condición de posibilidad del simbolismo no es susceptible, a su vez, de simbolizarse; en fin, envuelve en el misterio la índole del vínculo expresivo que funda toda comunicación, que enlaza la doble naturaleza de la figura y lo figurado por ella. Y la verdad es que sólo la intuición del sentido de esa heterogeneidad, permite conocer cómo, según el caso, las proposiciones o imágenes plásticas constituyen diversamente la figura de lo que simbolizan. Ciertamente que en cada punto expresivo se conoce lo que se expresa. Pero las variables tensiones ontológicas de cómo ello ocurre, explican que la dualidad indicada se articule en una variedad ilimitada de heterogeneidades. Señalar el límite lingüístico del mundo, absteniéndose de precisar la índole de dichas re-

laciones expresivas, equivale a construir una barrera con algo declarado inefable. Y, por otra parte, al hacerlo no se precisa en qué lenguaje se dice la inexpressividad del vínculo pictórico, que asocia la estructura de las proposiciones y los hechos a que remite; no se establece en qué nivel semántico se manifiesta la impotencia del lenguaje para referirse a sí mismo. Delátase, pues, como un límite establecido en el seno de lo indeterminado. En cambio, siguiendo el camino inverso, que conduce al examen de las diversas formas de dualismo expresivo se elabora, a lo menos en principio, algún conocimiento acerca del sentido creador propio de la inevitable relatividad de ese límite. Descubriremos, entonces, que éste siempre aparece, por así decirlo, rodeado de un halo de significaciones veladas y cuyas virtualidades desbordan lo expresado.

Ascendiendo hasta un nivel de mayor generalidad, digamos que la idea de finitud expresiva del mundo deriva del tipo de relación ontológica postulado como propiedad interna operante entre lo que se *muestra* y la forma que lo objetiva. Ambos momentos teóricos se interpenetran y expresan en función recíproca. Por otra parte, nunca permanece oculto el carácter revelador de las heterogeneidades de que surge cualquiera expresión. Indirectamente, así lo prueba el hecho mismo de que pueda decirse lo que no debe, de acuerdo a su teoría que establece rígida equivalencia entre lo comunicable y lo verificable. Porque Wittgenstein descubre sin sentidos desde lo que posee sentido, pareciendo con ello ver trascenderse el conocimiento en lo místico. Todo lo cual deja de ser contradictorio, tan pronto como se reconoce la fuerza descubridora que encierra cualquier límite enunciativo. En efecto, las inconsistencias se disipan al recuperar el equilibrio teórico admitiendo que donde hay «tensión», en cuanto vínculo entre heterogeneidades que constituyen lo expresivo, surge de esa misma dualidad la visión de un más allá significativo. (Tal sucede independientemente de si dicha dualidad que fundamenta la comunicación, es creada o puesta convencionalmente por el expedidor, antes que por el receptor de signos.)

Aunque Wittgenstein —como más tarde lo hará Morris— prescinde por principio de tales indagaciones admite, sin embargo, «que la figura debe tener algo en común con lo figurado». Y en este punto, por otra parte, es ilustrativo advertir que Wittgenstein se incorpora a la corriente de una antigua tradición de pensamiento. Ello ocurre al atribuir carácter «pictórico» a las proposiciones empíricas, en el sentido de que la «figura constituye un modelo de realidad». Parece entonces tener a la vista la misma imagen o movimiento discursivo de Leibniz, cuando éste afirma que «las expresiones que se encuentran objetivamente fundadas, acusan una suerte de semejanza como la que media entre una comarca y la carta geográfica correspondiente, o por lo menos, alguna determinada *relación*, como la existente entre una circunferencia y su representación gráfica en perspectiva, en forma de elipse, donde todos y cada uno de los puntos de ella corresponden, de acuerdo a una determinada *ley*, a los puntos de la cir-

cunferencia». En efecto, también para Wittgenstein la «íntima semejanza» entre cosas en apariencia diversas, reside en que hay una «regla general» de correspondencia, una ley de proyección que permite reproducir una forma de ser en una determinada notación. Según esta lógica de lo figurativo, «el disco gramofónico, el pensamiento y la notación musicales, las ondas sonoras, están todos, unos respecto de otros, en aquella interna relación figurativa que se mantiene entre lenguaje y mundo». Con todo, la naturaleza misma de esa estructura común, Wittgenstein la considera inexpressable, sólo puede mostrarse, pero no decirse. «La figura —concluye—, no puede figurar su forma de figuración, la muestra».

Bertrand Russell puso ya en duda la imposibilidad de expresar lo expresivo. Y es que dicha aparente inexpressividad, descubre, en el fondo, la serie de mundos susceptibles de delinearse a partir de distintos lenguajes. Porque supuesta esa imposibilidad de principio del lenguaje para referirse a su propia estructura, ella indicaría, más bien, que la índole inefable de la relación pictórica existente entre la proposición y los hechos que figura, representa una entre infinitas posibles. Y así, cada nueva forma de heterogeneidad expresiva, en la que se diferencian un determinado contenido sensible y su significado, ilumina nuevas esferas de lo real, al tiempo que desplaza el límite lingüístico del mundo y condiciona otros.

En su Introducción al *Tractatus*, en efecto, Russell indicó caminos que abren al lenguaje la posibilidad de referirse a sí mismo, merced a la idea de una jerarquía ilimitada de lenguajes. Concibe ésta de tal modo que, desde un nivel cualquiera de ella pueda tratarse de la estructura lingüística que la precede. Agreguemos, por nuestra parte, que la conciliación entre los opuestos *mostrar* y *decir*, no cabe realizarla únicamente en la dirección señalada por Russell. Lo propio puede afirmarse en la serie de imposibilidades cognoscitivas acogidas por Wittgenstein como, por ejemplo, de la que existiría para referirse al mundo como un todo. Con plena razón advierte W. M. Urban de la necesidad de precisar con rigor el alcance y significado verdaderos de esa y otras limitaciones. En efecto, recela que «por la limitación indebida del lenguaje los límites del mundo pueden también estrecharse indebidamente». Admite, pues, el aserto de Wittgenstein, en cuanto se identifican intuición y expresión, en el sentido, además, de que no conocemos la realidad como no sea a través de las formas que revisten las afirmaciones posibles sobre ella¹.

¹*Tractatus Logico-Philosophicus*, Londres, 1951, Routledge & Kegan, 6.54, 4.014, 2.172.

W. M. Urban, *Lenguaje y realidad*, Primera Parte, Cap. VIII y III. — Acerca de la dualidad entre decir y mostrar, véase la obra de Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic*, New York, 1948, páginas 381-382.

También en la lingüística se agudizan algunos de sus problemas, especialmente cuando el investigador se abstiene de analizar la relación entre el pensamiento y la materia fónica, limi-

Cuando Wittgenstein comienza su obra póstuma, *Investigaciones filosóficas*, con un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín sobre el aprendizaje de la lengua, realiza un cambio filosófico impresionante. En el texto citado (1, 8, 13), San Agustín describe cómo aprendió el significado de las palabras interpretando rasgos expresivos de los movimientos del cuerpo de los otros, «que son como las palabras naturales de todas las gentes». De esta manera empezó a usar términos, viéndoles reflejar deseos y acciones. Así, contemplando el comportamiento ajeno y atendiendo a los propios anhelos, observando situaciones concretas en los demás y en sí mismo, —cuenta Agustín— se fue incorporando a la convivencia expresiva.

Nada azaroso es este segundo principio de Wittgenstein. Porque si en el *Tractatus*, el lenguaje era el límite lingüístico del mundo cognoscible, ahora es la riqueza de las circunstancias y de las experiencias interiores que tienden a exteriorizarse, las que rebasan el lenguaje y establecen sus límites comunicativos y descriptivos. Este se diversifica entonces en una pluralidad indeterminable de «Juegos de lenguajes» (*sprachspiele, language-games*). Lo cual significa que Wittgenstein deja de afirmar que existan correspondencias unívocas entre los términos y aquello a que apuntan. Puesto que las palabras adoptan significaciones cambiantes, relativas a las situaciones expresivas del sujeto y al «uso» que haga de ellas en su función comunicativa. Por tal motivo, investiga el carácter de las ambigüedades en las experiencias de percepción visual, particularmente en las significaciones artísticas y en el lenguaje cotidiano.

Adecuada para ilustrar la mudanza de su pensamiento, resulta su consideración acerca de cómo el hombre no es menos transparente que enigmático. Ello se evidencia, a su juicio, cuando visitamos un país cuyas tradiciones nos son extrañas. Ocurre, entonces, que a pesar de poseer cierta maestría en el lenguaje empleado en el lugar, no comprendemos a su gente al escucharla, por desconocer las raíces sutiles y las singularidades de sus vivencias de la situación local. Recordemos, todavía, unos ejemplos que Wittgenstein desarrolla, a modo de experiencias ideales, para destacar las ambigüedades propias de los fenómenos de

tándose a reconocer su «misterio», como lo hace Saussure. En efecto, en su *Curso de lingüística general*, evita decidirse, sea por la existencia de una «materialización de los pensamientos» o de una «espiritualización de los sonidos» adoptando, por último, la idea de la lengua como «el dominio de las articulaciones», (Segunda Parte, Capítulo iv).

Finalmente, consúltese de R. Carnap, *The Logical Syntax of Language*, Londres 1954, Routledge & Kegan, págs. 53-54, acerca de cómo la sintaxis de un lenguaje puede ser formulada dentro del mismo lenguaje, sin contradicción.

Se comprende, por otra parte, que en esta obra, únicamente podemos examinar esos problemas deslizándonos apenas sobre aquellos puntos que conducen a esclarecer las relaciones entre lenguaje y expresión, dejando sin abordar el tema de la índole lógica del lenguaje, entre otros, y meramente enunciados sus aspectos epistemológicos y psicológicos.

comunicación. Afirma que si un león pudiera hablar, no lo comprenderíamos. Y, por otro lado, remitiéndose a inefabilidades análogas, sostiene lapidariamente que en ciertas circunstancias en que deseos y motivaciones inconscientes interfieren el carácter directo del discurso, Dios mismo no podría saber de quién estamos hablando, aunque mirara en nuestras mentes. De suerte que la riqueza de lo vivido, desborda los límites del lenguaje. Pues los enunciados únicamente representan pálidos reflejos de la complejidad del acaecer íntimo. Siendo así, los múltiples «juegos lingüísticos» exteriorizan matices de la riqueza indescriptible de las situaciones, en función de las cuales debe comprenderse lo que engañosamente se muestra como una apariencia semántica invariable.

En suma, nuestras reflexiones críticas apuntaban en la dirección del pensamiento del último Wittgenstein. Si, con todo, nos hemos referido especialmente al *Tractatus*, es porque éste representa una posición límite y, como tal, significativa para la filosofía del lenguaje. Y, además, porque a pesar de la rectificación teórica expuesta, su concepción continúa vinculada al pensar místico. Particularmente, en cuanto destaca la insuperable inconmensurabilidad que existe, por un lado entre la experiencia íntima y la intención, y la expresión lingüística por otro. Establece, así, un dualismo tajante entre lo vivido y lo que puede expresarse. Y, con ello, volvemos una vez más al Platón de la *Carta vii*. Pues Wittgenstein, descubre que enunciar es traer a la superficie lingüística ambigüedades, porque bajo las semejanzas formales se disimulan situaciones expresivas diversas. El lenguaje sería entonces una confusa y cambiante apariencia que oculta, bajo la multiplicidad de significaciones de las palabras, la insóndable riqueza de realidades íntimas¹.

Las limitaciones del lenguaje y su relación con el misticismo

QUIEN EXPERIMENTE la expresividad con hondura metafísica, puede verse requerido por tendencias escépticas y místicas paradójicamente implicadas. Influido por una de ellas destacará el empobrecimiento de las intuiciones al expresarse y, por lo mismo, tenderá a exaltar vínculos con lo real capaces de eliminar distancias insalvables por el lenguaje. Esta actitud refleja una voluntad de participación en el todo que huye escépticamente de la precariedad de cualquiera referencia simbólica. Siguiendo el curso de la otra tendencia complementaria, aunque se perciba la profundidad del lenguaje como fenómeno y

¹*Philosophical Investigations*, MacMillan, New York, cuarta edición, 1960, Parte I, 1, 3, 6 y Parte II, xi.

Recordemos, por otra parte, que ya en el segundo decenio de este siglo, Mannoury y Brouwer, entre otros, habían tratado de la esencial variabilidad y relatividad con que se asocian, en los actos de comunicación, las imágenes verbales a lo representado por ellas, según la disposición de ánimo y la situación del hablante, *Ob. cit.*, páginas 34-35.

medio expresivo revelador, se enfrenta desde ella su ambigüedad de inevitable mediador que mutila lo que proporciona. De ahí que en este punto se toquen Platón, Wittgenstein y filósofos místicos como Plotino. Y coinciden porque la doctrina que sustenta la imperfección pictórica del lenguaje, transparenta un presentimiento de lo Absoluto donde el comunicar es una categoría vacía. Las limitaciones atribuidas al valor de los enunciados, tácitamente descubren anhelos de sobrepasar lo sensible en busca de lo suprasensible. Por otra parte, la huida de la pluralidad como signo de una experiencia y un pensar místicos, en cuanto reviste la forma de crítica del lenguaje y del conocimiento, exhibe una significativa afinidad. En otras palabras, el reconocimiento del «principio de representación de los objetos por los signos», unido a la supuesta imposibilidad de conocer el tipo de comunidad que enlaza lo que simboliza y lo simbolizado, es de un género análogo a las ineludibles dificultades constitutivas de la relación sujeto-objeto. Ambas dualidades aparecen como idealmente superables en la participación mística. Pero, del mismo modo como no hay saber más allá de la pluralidad del pensamiento y lo pensado, tampoco existe expresión donde se desvanece la polaridad que contrapone el signo a lo significado. De manera que la imperfección inherente a las imágenes lingüísticas, representa al mismo tiempo la condición de posibilidad de lo revelado en ellas, que el místico juzga como una correspondencia precaria. La exclusión metafísica de saber y participación aparece nítidamente formulada por Laotsé, quien concibe el principio originario como existiendo allende el nombre y la materialidad. Este, anterior al tiempo, es también indenumerable, porque el denominar supone, para Laotsé, forma, tiempo, materia. En consecuencia, antes del advenimiento del tiempo, el principio originario era inefable y sin nombre. Lo místico representa, pues, lo inexpressable: sorprendente actualidad de una antigua intuición¹.

Todo parece indicar que la cautela discursiva con que proceden los neopositivistas a fin de evitar el sin sentido, constituye la contrafigura teórica de una inconfesada voluntad de superar místicamente la finitud defectiva del mundo que ofrece el lenguaje, en cuanto constituye su límite. Así se explica la perdurable complementariedad con que aparecen esos dos momentos en la filosofía del lenguaje. En efecto, vemos cómo en ésta se articulan modos de escepticismo, estimulados por la insuficiencia de las formas expresivas, con propósitos de superar la débil vestidura de las palabras en el silencio sagrado, donde parecerían conciliarse el mutismo y la plenitud última. Dentro del espíritu de esa tradición es comprensible que Wittgenstein, antimetafísico, aparezca junto a Platón. Pues el primero, asociando su imperativo del «claro» decir al empleo de simbolismos definidos sin equívocos, concluye por señalar el polo de lo inexpressable como lo místico. Platón, por su parte, indaga en el *Cratylus* la relación nombre-

¹Taoteking, Libro 1, Capítulo 1.

cosa para alcanzar, finalmente, la etapa de la *Carta Séptima* en la que juzga como una osadía revestir de lenguaje las intuiciones. La unidad entre expresión e intuición, también exaltada una y otra vez en la filosofía del lenguaje, aquí parece romperse en lo inefable, dividiéndose en dos movimientos contrapuestos. Y en el punto donde se produce ese divorcio del ver profundo y el expresar, insinúase otro contacto entre Wittgenstein y Platón. Porque Wittgenstein únicamente traza límites a la expresión del pensamiento y, en análogo sentido, Platón afirma que «cualquiera que reflexione jamás tendrá la audacia de depositar en el lenguaje (las palabras) los pensamientos que ha tenido» (*Carta Séptima*, 343-a). Intentarlo, a su juicio, equivale a condenar el pensamiento a recibir una forma inmutable. Pero a esta visión pesimista de las posibilidades expresivas debemos contraponer su faz positiva: pues si bien los límites de la expresión no coinciden con los del pensar, sabemos de la ilimitación de los pensamientos por las deficiencias de la expresividad, nunca últimas y definitivas, sino que siempre dejan entrever otros mundos posibles. Porque en cada manifestación del lenguaje como mediador encontramos un nuevo órgano de contemplación abierto hacia el mundo¹.

De raíz mística, asimismo, es la contraposición plotiniana entre el conocimiento discursivo y la posibilidad de penetrar directamente en el corazón de las cosas. Un claro ejemplo de ello representa su interpretación de los jeroglíficos egipcios. Para Plotino, esos signos ofrecen las cosas de «un solo golpe», como un todo, y desconociendo sus causas las descubre en lo que son, merced a su carácter de imágenes, prescindiendo —y justamente por ello— de las proposiciones, los razonamientos y las palabras². Olvida, entonces, que en el intento de evitar toda forma de mediación lingüística en busca de la aprehensión directa de lo real, no cabe sustraerse a las limitaciones insuperables inherentes a la dua-

¹Recientemente, P. Hadot también ha estudiado algunas de estas afinidades entre Wittgenstein, el misticismo y Platón. Desde luego, distingue en la concepción del autor del *Tractatus* cuatro usos del lenguaje: representativo, tautológico, absurdo e indicativo y cree que, según Wittgenstein, de su uso indicativo deriva un sentimiento místico de limitación o de totalidad. En todo caso, no aparece claro cómo a partir de esos cuatro niveles posibles de lenguaje se explique el carácter paradójicamente revelador de las contradicciones de Wittgenstein; es decir, que el lenguaje sea capaz de condicionar la intuición de lo inexpressable, cosa que el mismo Hadot reconoce. Hadot caracteriza, además, la experiencia mística de Wittgenstein, patente en su teoría del lenguaje, por el sentimiento de la existencia, del todo limitado y por el sentimiento de lo inexpressable. Estos tres componentes serían expresión de la imposibilidad de obtener, a partir del lenguaje, el sentido del mundo como totalidad. Véase su interesante artículo *Reflexions sur les limites du langage à propos du «Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein»*, REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE, número 4, 1959, especialmente páginas 476 a 482.

²*Enéadas*, V, 8, 6 (edición de Emil Bréhier).

lidad del conocimiento. A menos que se participe de lo Uno, donde toda referencia simbólica se desvanece.

Análoga inspiración conduce a la deseada «ruptura con los símbolos», propia de la búsqueda bergsoniana de lo absoluto en la intuición de la duración. Sólo que, para Bergson, tal ahondamiento es irremplazable por las imágenes. Y mística se muestra también su idea de la metafísica como ciencia que aspira a superar el simbolismo. Pues el pensamiento siempre aparece subordinado a algún género de mediación reveladora¹.

El alma —diríamos con Unamuno— «respira con palabras». Por eso, cuando Bergson asimila lo simbólico a meras inmutabilidades deja en sombras, por momentos, la fatalidad creadora del lenguaje, que siempre descubre un más allá de los signos. En todo caso, aun imaginando la expresión más adecuada, aquella capaz de reflejar lo real objetivándolo con veracidad, enfrentará, sin poderlo eludir, el misterio ontológico de la cosa. De manera que un movimiento expresivo que alcanzara la realidad misma, nos entregaría el objeto, pero actualizándolo en su radicalidad metafísica. Porque la intuición profunda delata, al expresarse, un carácter ambiguo: descubre la cosa, si bien abriendo un abismo entre el sujeto y el objeto, con todas las implicaciones del dualismo originario del conocimiento. De ahí que la posibilidad de una diáfana penetración intuitiva del mundo, evoca la pregunta del Sócrates de Válery, en *Eupalinos*: «¿Hay cosa más misteriosa que la claridad?» Y la respuesta la formula el Sócrates de *El alma y la danza*, cuando advierte el antagonismo que envuelve, respecto de la misma naturaleza, *ver las cosas como ellas son*, en su «claridad fría y perfecta», pues «lo real, en estado puro», paraliza el espíritu.

Obedeciendo a una singular lógica de la participación, y en etapas más diferenciadas de la vida mística observamos, además, la pérdida del valor comuni-

¹No contradice lo afirmado, que Bergson —en la *Introduction à la Métaphysique*— distinga entre las imágenes «próximas a la intuición» y las dirigidas al otro. Ni tampoco que diferencie, por así decirlo, entre imágenes monológicas y dialógicas. No lo contradice, porque la imagen interior es incomunicable y representa, en el fondo, lo que no se expresa. Además, por ser múltiple su valoración como medio expresivo, también son discontinuos, en lo que toca a su manejo, los puntos de discrepancia y de concordancia con Plotino. Algunos de ellos los destaca Emil Bréhier en su artículo «Images Plotiniennes, images bergsoniennes», en *Les Etudes Bergsoniennes*, vol. II, 1949, págs. 118, 122, 127.

El anhelo místico que prefigura la filosofía del lenguaje de Bergson, también se exterioriza en la serie de vacilaciones o, más bien, en cierta bivalencia de sus ideas. En efecto, una y otra vez reitera sus referencias al valor creador de la materia en las distintas formas de interponer resistencia al poder configurador del espíritu; insiste en que el lenguaje emancipa del lenguaje, proclama que la palabra liberta de la palabra y, en fin, que la poesía es revelación. Esa doble dirección de su filosofía del lenguaje, Raimundo Lida la ha descrito en toda su riqueza en el penetrante y acabado ensayo «Bergson, filósofo del lenguaje», (del volumen *Letras hispánicas*, México, 1958, especialmente págs. 69-72 y ss.). En este sentido, Lida observa que Bergson sólo rehúye el lenguaje de la inteligencia, no el «inspirado» y «clarividente» (p. 98).

cativo de las imágenes. El modo de experimentar esa disipación de la imagen y de la palabra, al tiempo que ilumina la índole del sentimiento expresivo, descubre nuevos rasgos de la expresividad como fenómeno. Sucede que en ciertas formas de experiencia mística, la crítica del lenguaje se orienta en el sentido de querer superar la inconmensurabilidad existente entre las ilimitadas posibilidades del pensamiento y las limitaciones del medio expresivo. Dicha crítica culmina en la exaltación del silencio como expresión. Pues en diversas manifestaciones del pensar místico, el silencio aparece como categoría expresiva. Lo significativo en ellas, reside en el hecho de que encontrar en el silencio una posibilidad suprema de expresividad, implica al mismo tiempo la extinción de formas ordinarias de comunicarse. Desde luego, se invierten o se desposeen de sentido los esquemas representativos básicos de la imagen del mundo. Camino de la participación de lo Uno, el místico ve asociarse sin contradicción formas antagónicas de ser y comunicar. Ocurre, así, que las tensiones expresivas en la plenitud de lo actual se anulan por la vía de una radical subversión. Ciertas características de los fenómenos que en la percepción directa son consideradas inherentes a su forma de aparecer, comienzan entonces a regirse por otras normas de interdependencia. De suerte que, en lo eterno, la unidad esencial permanece, para Ruysbroeck, «vacía de todo modo», aunque el hombre interior y contemplativo percibirá en el «silencio obscuro» una claridad que descubre todo lo oculto¹. Pero la expresividad sagrada no queda cabalmente descrita por la equivalencia que en ella se establece entre la oscuridad y el silencio místicos. Más allá de esa correspondencia, lo contemplado tiende a objetivarse en su contrario: en la impotencia descúbrese la potencia; en el silencio, la palabra última que todo lo comunica; o en el hecho de inhibir anhelos de comunicación, reconocese el saber.

Lo aparentemente paradójico deja ver su claro sentido al recordar que para el pensamiento místico, ese silencio último constituye un centro de expresividad total, sin dentro ni fuera, desprovisto de intenciones figurativas. Pues dicho silencio, antes que expresión, representa una suerte de actualidad pura. Cualquier tipo de correspondencia pictórica carece de sentido en la música silenciosa y en la iluminada oscuridad de que habla San Juan de la Cruz. Tendiendo al límite de esas asociaciones entre opuestos expresivos, impera la existencia realizada por entero. Es el absoluto, más allá del juego entre apariencia y realidad, donde no cabe el comunicar. Por eso, también el *Atman* puede caracterizarse como silencioso. Ruysbroeck exalta, igualmente, el silencio como la esencia propia del espíritu.

Sentimientos de limitación expresiva y anhelos de expresividad suprema, se interpenetran en las especulaciones sobre el lenguaje que hemos analizado. La

¹ *Adorno de las bodas espirituales*, Libro Segundo, Cap. LIV y Libro Tercero, caps. I a V.

sutil urdimbre que entretejen, puede esquematizarse de la manera siguiente: se trata de superar la inadecuación esencial existente entre el límite del mundo representado por el lenguaje y las posibilidades ilimitadas del pensamiento, si bien éste sólo puede objetivarse en aquél. El camino para sobrepasar ese antagonismo, encuéntrase en la aspiración a trascender la expresividad en lo cabalmente realizado, actual y vacío de todo modo, en el silencio como palabra última. En suma, es la ambigüedad de AUM la sílaba única que, en cuanto tal, afirma indirectamente la inexpressividad del Ser¹. Vemos, pues, que doctrinas provenientes de las tradiciones más heterogéneas entre sí, convergen hacia una misma experiencia. Los historiadores de la religión han señalado la existencia de elementos comunes en todas las altas formas de mística. De esa afinidad participan incluso modalidades aparentemente irreductibles por su singularidad, como la doctrina de Laotzé y la mística alemana de Eckhardt, Tauler o Terteegen. Para explicarse esa concordancia esencial, no es necesario recurrir a teorías que postulen la unidad antropológica del hombre que subyace a la pluralidad de las direcciones culturales. Se puede comprender a partir de la mística misma y, especialmente, desde las distintas modalidades de experiencias de las expresiones. Porque superando todo dualismo en la fusión con lo Uno, las tensiones expresivas se disipan en la unidad última donde se intensifican el nombre y lo significado por el nombre. La sílaba única *Aum* señala el camino inevitable y común de la conversión mística de expresividad en actualidad.

Diversidad de formas simbólicas

LA LUZ que proviene de los hechos mismos, muestra que existen innumerables formas de ver y comprender simbólicos. Generalizar sin claro fundamento la idea de una originaria imagen simbólica del mundo condena, pues, a caer en el vacío teórico. De manera que junto con afirmar la índole primaria de la referencia simbólica, debe precisarse el carácter propio de la forma concreta en que ella se manifiesta. Las creaciones de la ciencia y del arte constituyen, desde luego, modos de comunicación que difieren en puntos esenciales. Y tanto, que no agota su contenido considerarlas, por igual, como objetivaciones simbó-

¹*Māndukya Upanishad*, vii, edición con los comentarios de Sankara, de Swami Nikhilananda, volumen II, pág. 236 Harper & Brothers, New York, 1952. Sobre la sílaba AUM (*om*), consúltese también a H. Oldenberg. *Buda*, Primera Parte, Capítulo II.

La concepción del lenguaje constituye, sin duda, un signo que permite descubrir la oculta, pero verdadera disposición religiosa de un pensador, siempre que su análisis se realice en un nivel expresivo profundo. Por eso caracterizar a Wittgenstein y Bergson, respectivamente, por su misticismo antimetafísico y por su metafísica mística, como lo hacen Ogden y Richards en *The meaning of meaning*, sólo constituye una primera aproximación, que permanece dentro de rasgos diferenciales exteriores al núcleo de actitudes espirituales comunes.

licas. El hecho de que los signos científicos sólo adquieran sentido en función del saber del intérprete, señala por sí mismo una diferencia esencial. Pues las ciencias naturales exactas recurren a informaciones válidas dentro de un sistema teórico determinado. Expedir una información de ese género y recibirla como tal, supone el manejo adecuado de cierto «lenguaje». En el arte en cambio, el símbolo revela desde su misma tensión respecto de la materia que lo encarna. Ciertamente que detiene en incomprensiva perplejidad, contemplar rasgos expresivos pertenecientes a estilos y mundos culturales extraños o exóticos. Con todo, aun en esos casos, algún significado cabe vislumbrar a partir del mismo asombro. El símbolo y el registro científicos, por el contrario, nada permiten entrever a quien desconozca la teoría que los anima de sentido. Y, volviendo ahora al otro extremo, encontramos que en el arte abstracto —cuya expresividad se sitúa en lo transfigurativo— tiende a desaparecer el sistema de señales formalizadas y el tráfico convencional entre expeditor y receptor de signos. Porque en éste la función simbólica se muestra creadora merced a puras tensiones internas de la imagen plástica misma. Diríase que en la pintura abstracta se pretende hacer coincidir lo expresado y la expresividad. Y puesto que lo pictórico-representativo se desposee en ella de todo significado, parecería disiparse el problema de las relaciones significativas entre la figura y lo figurado.

En otras formas de referencia simbólica, el símbolo puede ostentar un sello contingente o ser revelador desde sí mismo. Es decir, puede reflejar un significado virtualmente contenido en la estructura semántica que le sirve de base, o irradiar sin limitaciones, justamente por una suerte de espiritualización de la forma en que aparece. Ocurre lo primero, cuando el modo de remitir a un significado es convencional; lo segundo, cuando el sentido se hace patente a partir de la naturaleza propia de la cosa en que encarna. Pero, en ambos extremos —no menos que en las posibles situaciones intermedias—, el rasgo esencial de cualquier simbolismo lo constituye la heterogeneidad entre el signo y lo denotado por él. De manera que aun en el intento de expresar la expresividad en sí misma, dicha heterogeneidad subsiste como antagonismo entre la materia plástica y el sentido expresivo que la trasciende. Sólo que en un caso existe una provisionalidad simbólica establecida de antemano, y en el otro, como sucede en el arte abstracto, que pretende revelar la realidad universal, se aspira a reducir la distancia interior entre el sentido y las puras líneas, planos y colores de que surge. De ahí que cualquiera concepción de la «función simbolizadora», que no atienda debidamente a estos distinguos y desconozca cómo a pesar de dichas diferencias impera una suerte de constante expresiva, directa o indirectamente reveladora, permanecerá a medio camino del diseño teórico. En suma, lo importante, en nuestra opinión, es detenerse en el examen de la *ontología del trasver*.

Por otra parte, la existencia de una indescriptible variedad de *experiencias*

simbólicas, deja sin fundamento la generalización de alguna de las múltiples notas de las *formas* simbólicas. Con Hegel debemos reconocer que existe «recíproca indiferencia» entre el signo y lo que expresa como, también, casos de interpenetración entre el significado y la forma en que éste aflora. De manera que la relación del signo «a otra cosa» puede exteriorizarse en una variedad ilimitada de relaciones expresivas. N. Hartmann, por su lado, establece diferencias entre la formación de los símbolos en el conocimiento sensible y en el conceptual. Pero, además, y nos preocupa poner énfasis en ello, existen múltiples *visiones* simbólicas inmediatas.

Decidirse a distinguir entre experiencias, formas y visiones simbólicas sólo representa un ensayo de clasificación operatoria y provisional. De manera que dejando sin perfilar conceptualmente esas tres modalidades de expresiones posibles, su mero enunciado tiene aquí la función de destacar la esfera propia del percibir simbólico inmediato. No se trata del símbolo creado, sino del continuo remitir a otra cosa inherente a la contemplación inmediata. Múltiples son los caminos de *interiorización* de lo simbólico. Ilimitadas también las posibilidades de tensión entre la presencia de los objetos y aquello que constituye su significado. Trátase, en fin, de cómo la imagen del mundo es urdida con los mil modos en que las cosas vistas remiten a significaciones que las trascienden. Existe así una pluralidad de irradiaciones signíficas que integran la viva representación del contorno.

La imagen del mundo diríase fundada en una pluralidad de esquemas simbólicos. De suerte que es inseparable de la experiencia de lo real percibir significaciones que lo desbordan. La realidad aparece sumergida en un movimiento de sentido. Lo dado en la percepción y en los contenidos intencionales de la conciencia, siempre refleja «otra cosa». Cada esfera del mundo exterior actualiza significaciones particulares. Sucede, en fin, que es inherente a la visión de los objetos que se manifiesten como «signo de algo». Las mismas imágenes pictóricas se abren a sentidos que sobrepasan las superficies de color donde se objetivan. Naturalmente, son innumerables las posibles ambigüedades dialécticas que enlazan objeto percibido y sentido. Por eso es legítimo hablar de una suerte de desrealización significativa de lo dado. Hacerlo, no implica confundir realidades con esquemas de estructura. Nos limitamos a seguir un camino menos temerario ontológicamente, que conduce a señalar que es inherente al hecho de darse objetos apuntar a significaciones. Concedemos, así, una especie de primado metodológico al examen de formas de trasver, antes que al análisis de puras objetividades.

Recurramos a un ejemplo que ilustra esta indagación de los rasgos «expresivos» en las relaciones cognoscitivas con el mundo exterior. Media un abismo entre aquello a que remite el simbolismo matemático del espacio de Hilbert, y los sentimientos que despiertan los espacios subjetivos. El espacio *físico* posee

un ámbito semántico dependiente de los supuestos y dimensiones que lo definen, por lo que sus reflejos significativos se proyectan dentro de esos mismos límites. En cambio, la experiencia del espacio intuitivo, condiciona disposiciones subjetivas pobladas de resonancias íntimas. Nada de esto es nuevo. Sólo que aquí destacamos estratificaciones de la realidad a partir, por ejemplo, de diversas formas de heterogeneidad, entre la cosa y la palabra, entre el símbolo matemático y su proyección significativa o entre la imagen y el significado que la trasciende. En este sentido importa distinguir el tipo de referencia de la noción abstracta de un espacio de dimensiones infinitas, del propio de su imagen intuitiva. La posibilidad de representarse los modelos espaciales cuya genealogía se remonta a puras construcciones conceptuales o matemáticas, es nula. Por el contrario, en el espacio vivido, cada modo de manifestarse de éste despierta asombrosos mundos interiores. Insistimos: no se trata únicamente de contraponer los espacios del físico a los espacios subjetivos. Ponemos ahora énfasis en la dialéctica de esa visión de objetos que envuelve virtuales significaciones, ajenas a las cosas mismas.

Gaston Bachelard ha desarrollado una «poética del espacio», en la que describe actitudes y sentimientos que cabe designar como fenómenos de interiorización del contorno vital. Muestra cómo la experiencia de la configuración exterior y el estilo de vida tienden a identificarse. Es decir, la dimensión de intimidad convierte esas formas espaciales en destino. Más allá de cualquiera simbología geométrica, las intuiciones del sendero, el granero, el nido, el rincón o del sentido de lo inmenso, sobrepasan percepciones objetivas, significativamente neutras¹.

Lo importante, por consiguiente, es comprender cómo se integran y unifican en la conciencia de la realidad, los distintos modos de remitir las cosas a significaciones. Pues existe una variedad indescriptible de transiciones entre los modos de referencia de los distintos tipos de signos, símbolos e imágenes. Ilimitadas son las formas expresivas por cuya mediación vivimos el mundo exterior remontándonos a un sentido que las trasciende. Veo una cosa, contemplo un paisaje, oigo una palabra, escucho una melodía, percibo alegría en un rostro, observo la bóveda celeste, traduzco un texto, verifico la trayectoria de una partícula en una cámara de Wilson, atiendo a una igualdad matemática, interpreto un jeroglífico, en fin, son innumerables las variedades de hierofanías, de objetos o fenómenos que despiertan el sentimiento de lo sagrado. Es decir, la imagen del

¹ Acerca de las formas de interiorización imaginativa del espacio vivido, véase su hermosa obra *La poétique de l'espace*, P. U. F., París, 1958.

Por otra parte, los análisis de Sartre relativos a una psicología fenomenológica de la imaginación, su concepción de la obra de arte como juego dialéctico entre el objeto estético y su virtud desrealizadora, posee como supuesto —que anima su investigación aun quedando sin formular—, la ontología del trasver. *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1948, Cuarta Parte.

mundo es delineada por el movimiento de sentido de esa multitud de formas y posibilidades de «ver a través de»; diríase que su figura la va recortando el paso expresivo de lo dado hacia algo que lo trasciende. Tal ocurre, ya se trate de la desnuda presencia de cosas, de rostros, como de verificar hipótesis científicas merced a registros interpretables dentro de un determinado sistema teórico. La mirada dirigida a un objeto cualquiera no se detiene en él, sino que atraviesa su interioridad, como en busca de un significado, a pesar del carácter aparentemente neutro del acto de percibir. Se sentiría uno inclinado a pensar que toda visión se continúa en una línea de sentido interior a las cosas. De manera que la doble vertiente abierta por la obra de arte, consistente en ser imagen o señal de otra cosa al tiempo que un objeto real entre otros, también se despliega a la contemplación inmediata. Pues el mundo exterior es percibido, asimismo, como existencia natural penetrada de sentidos que la sobrepasan. El saber metafísico representa un testimonio indirecto de dicho carácter de la conciencia de la realidad. En efecto, como ontología o estudio del ser en cuanto ser, constituye un intento de desposeer su visión de mediatizaciones significativas. Esta es, a lo menos, una de sus notas. Sin embargo, cada sistema metafísico postula ideas del ser diversas, atendiendo a los signos destacados como vías expresivas de acceso a él, según las distintas maneras de concebir las manifestaciones del ser verdadero a través de las apariencias sensibles¹.

La diferencia señalada más arriba entre diversas formas simbólicas se exterioriza —destacando dos extremos posibles—, por la espontaneidad o el convencionalismo que impone interpretarlas. Volvamos una vez más al parangón entre la «lectura» científica y el goce estético. El desplazamiento de la aguja en un galvanómetro, suministra datos cualitativamente diversos de sus oscilaciones mismas, por la que éstas sólo adquieren sentido dentro de los principios de cierta teoría física. El símbolo artístico, por el contrario, posee resonancia y profundidad significativas que carecen de límites. Por eso su comprensión no está subordinada al conocimiento de lenguajes convencionales. Los símbolos abstractos de la ciencia natural se definen con un rigor que linda en lo esotérico. La intuición de expresiones, en cambio, no implica el manejo de claves hermenéuticas. Ellas se muestran más ilimitadas cuanto mayor es su indeterminación significativa. Y puesto que las expresiones hunden sus raíces en lo personal, cabe decir de ellas lo que Plotino de la contemplación de sí mismo: que no existen límites de la experiencia íntima, ni un punto interior del que pueda decirse «hasta aquí soy yo»².

¹ Acerca del estudio de las percepciones en conexión con sistemas de categorías que clasifican los estímulos a partir de signos, y en general respecto de cómo las percepciones se articulan en función de esquemas simbólicos, véase en el volumen *Logique et perception*, los trabajos de J. Bruner, F. Bresson, A. Morf y J. Piaget, París, 1958, P.U.F., págs. 16-20, 42, 114, 152 y 156.

² *Enéada* vi, 5,7.

Vemos, en consecuencia, que la pluralidad de perspectivas ontológicas del mundo se manifiesta a través de relaciones heterogéneas entre formas de existencia y el sentido que las anima. Trátase de diversidad, tanto en los términos de dichas relaciones como en su peculiar enlace. De manera que los estratos y fenómenos que configuran nuestra realidad, son percibidos como otras tantas modalidades de trasver. Nunca se alcanzan límites contemplativos puros a los que no se asocie la intuición de cierto sentido que trasciende lo contemplado. Son, pues, correlativos el descubrimiento de nuevas esferas de lo real y el de nuevas formas de heterogeneidad expresiva. Porque la articulación objeto-palabra adopta mil formas; vale decir, son innumerables los tipos posibles de relaciones entre el signo y las cosas a que remite.

Conocer la naturaleza de la relación entre la figura y lo figurado, entre lenguaje y mundo, verdad es que enfrenta a un misterio que bordea lo inaccesible, sin embargo, su análisis constituye una buena ruta empírica para llegar a distinguir cómo a los tipos de relaciones entre el símbolo y la cosa simbolizada, corresponden mundos también diversos. En este sentido señalamos anteriormente la fecundidad de una morfología sistemática de la dialéctica del trasver.

Advirtamos, en fin, que el despliegue natural de la teoría de la expresión nos ha conducido a este núcleo teórico de síntesis y unificación, dejando aparte generalizaciones artificiosas que se pierden en el vacío. Por el contrario, hemos alcanzado este punto por el análisis de la expresividad misma y sus problemas. Ello permite unificar ciertos aspectos metódicos comunes a varias disciplinas, y enlazar caminos que llevan de la antropología, a la estética y a la historia del arte, no menos que a desembocar en el problema filosófico, originario y crucial, de las relaciones entre lenguaje y conocimiento.

El sentido de la expresión en el arte no-figurativo

EXISTE una excelente prueba del valor generalizador de esta visión unitaria de los fenómenos expresivos. Se encuentra en el hecho de que la diferencia entre *mostrar* y *decir* —que deriva de sostener que se puede mostrar lo que no es posible enunciar— plantea también una cuestión estética principal en las concepciones inspiradoras del arte abstracto.

En la plástica pura de Piet Mondrian, el impulso expresivo no recorta un límite del mundo, porque constituye la manifestación de la naturaleza misma. El dinamismo del lenguaje plástico *es* el mundo y la vida. De suerte que a pesar de la heterogeneidad entre lenguaje, en sentido estricto, y pintura, su orden peculiar de limitaciones resulta recíprocamente esclarecedor. Y claro está que al formular aquella distinción desde el punto de vista pictórico surgen, junto a ilustrativas afinidades, diferencias que provienen de la imposibilidad de hacer equivalentes formas y colores a palabras y proposiciones. Para Mondrian, cuando

el arte expresa, también puede hablar de sí mismo, siempre que el artista renuncie a describir la naturaleza. De manera que la polaridad que existe entre mostrar y decir —paralela a la de expresar y describir en Mondrian— se supera tan pronto como nos liberamos del hechizo del objeto. Porque en un arte que se esfuerza por exteriorizar lo universal, la aparente limitación entrevista por Wittgenstein se desvanece. Y tampoco se plantea el problema de la posibilidad o imposibilidad de representar los caracteres comunes, propios de la forma que refleja un contenido y de la índole de la realidad reflejada. La forma no figurativa se expresa, indisolublemente, en *lo que* expresa. Y ello en el sentido que, para Focillon, la forma difiere del signo y de la imagen, puesto que «el signo significa, mientras que la forma *se* significa».

Semejante unidad sólo puede conquistarse a costa de la disolución del objeto, creando tensiones plásticas a favor de las fuerzas mismas que establecen y mantienen el dinamismo de la naturaleza. Mondrian busca el ser de la pintura, como unidad creadora de obra y expresión. Aspira a trascender, merced a esta identificación, el lenguaje plástico como figura pictórica. Que tal es el designio que alientan las creaciones del arte abstracto: superar el lenguaje desde el lenguaje mismo, a partir de la expresividad concebida como modo esencial de ser. Las obras de arte son exaltadas entonces por su condición de místicamente originarias, por derivar de las fuentes mismas de la naturaleza. Pues en la dialéctica de Mondrian el objeto, como uno de los polos de la dualidad representativa, se diluye o expande en pura expresividad, desprovista de virtualidades descriptivas.

En la trayectoria iniciada por Mondrian, caracteriza, por consiguiente, al arte abstracto, la tentativa encaminada a superar la visión natural del mundo por medio de la conquista de un nuevo género de realismo. Se trata de revelar la realidad última aniquilando la forma limitativa, que por sus rasgos individuales oscurece lo universal. Consecuente con tal propósito, Mondrian declara que no persigue la expresividad del espacio, sino su «completa determinación». Procura trascender la forma limitada destruyendo la expresión corporal del volumen, substituyéndola por relaciones puras de líneas, planos y colores. Libera a estos elementos de su función naturalista, convirtiéndolos sólo en «medios expresivos» capaces de engendrar un vivo equilibrio dinámico. Se esfuerza, pues, en «mostrar» antes que en «describir». Porque esta huida de lo individual en pos de lo universal, tras de la vitalidad pura y de la «belleza viviente de la naturaleza», no puede describirse: «sólo puede expresarse», concluye con firmeza Mondrian. Significativo giro, con el que ya enfrenta desde la pintura, esas limitaciones que posteriormente Wittgenstein proyectaría sobre el lenguaje. Claro que la distinción que plantea Mondrian desde otra perspectiva, pierde su vigencia cuando se abandona el estilo representativo. Porque en su anhelo de recrear la visión natural, liberada de la fuerza opresora del pasado, mostrar y

describir coinciden. La huida de lo figurativo condiciona su equivalencia esencial, a través del intento paradójico y místico de expresar la expresividad. En cambio, proponerse *representar* plásticamente el mundo, es cosa que sumerge en el hechizo trágico de precarias imágenes imitativas. Mondrian invita a romper este encantamiento realista que empobrece la imagen de lo real, así como Wittgenstein sugiere combatir «el embrujo que ejerce el lenguaje sobre nuestra inteligencia».

Mondrian, filósofo de su propio arte, desarrolla lúcidamente una concepción relativa al sentido de la exterioridad. «No debemos —escribe— mirar más allá de la naturaleza, debemos ver *a través de ella*: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal. Siendo así, la exterioridad llega a ser para nosotros lo que es efectivamente: el espejo de la verdad. Para alcanzar esto es necesario que nos liberemos de las ataduras a lo exterior, pues sólo entonces dominamos lo trágico y podemos contemplar conscientemente, en toda cosa, el reposo.» Y advirtamos que para este pintor lo trágico emana del objeto, cuando no se le hace transparente merced a puras relaciones de equilibrio formal, capaces de elevarlo a lo universal. Trágico es, por consiguiente, el dominio que ejerce en nosotros la naturaleza, en cuanto imagen particular. Reconoce, sin embargo, que existe belleza en la expresión de lo trágico, pero luego agrega que las relaciones de equilibrio plástico poseen una belleza más profunda. En síntesis, lo trágico es el velo que enmascara la naturaleza real, en nosotros y fuera de nosotros, y cuyo ocultamiento condiciona la angustia humana. A su juicio, ésta sólo podrá superarse en un futuro lejano, cuando en la imagen del mundo «podamos considerar lo que está fuera como formando parte de nosotros mismos o, más bien, considerarnos como un órgano de la naturaleza fuera de nosotros; pues, ésta es la condición indispensable para que la totalidad de nuestro ser se interiorice, si bien en el presente esta interiorización no tiene lugar más que en la conciencia. Llegado a este punto, la aparición natural cesa: la dualidad llega a ser realmente unidad».

En correspondencia con su sentimiento de la naturaleza, Mondrian considera, a la manera de Matisse, a las formas y a los colores expresivos por sí solos, y partes de un verdadero lenguaje antes que medios. Persigue, por eso, la pura composición de elementos que, tomados en sí mismos, puedan engendrar tensiones expresivas. Pero invocar el mundo, intuirlo en sus escondidas virtualidades más allá de lo figurativo, le parece posible únicamente descubriendo nuevos sistemas de relaciones entre las formas, por el resplandor que unas arrojan sobre otras.

Esta tentativa de obtener ascética armonía de elementos plásticos, cuya composición nada evoque de la apariencia de lo real, Mondrian la ordena dentro de un singular dualismo expresivo. Pues en ambas tendencias de la pintura, la abstracta y la transfigurativa, rige cierto género de dualidad, del mismo modo

como la abstracción impera en el realismo y en la plástica pura. Cambian, ciertamente, los términos de las oposiciones internas vislumbradas en cada caso. Pero permanece invariable la vigencia de la categoría expresiva como tal. Mondrian descubre una dualidad existencial que cree emancipada de transitorias decisiones subjetivas. El siguiente texto muestra, sin equívocos, que esta interpretación traduce adecuadamente lo propio de su experiencia estética: «En la naturaleza, podemos verificar que todas las relaciones están dominadas por una sola relación primordial, definida por la oposición de dos extremos. La plástica abstracta representa esa relación primordial de una manera precisa por la dualidad de posiciones formando ángulo recto. Esta relación de posición es la más equilibrada de todas, porque expresa en una armonía perfecta la relación entre dos extremos, y contiene todas las otras relaciones. Si concebimos estos dos extremos como una manifestación de la interioridad y de la exterioridad, encontraremos que en la nueva plástica no se ha roto el vínculo que une el espíritu y la vida; así, lejos de considerarla como una negación de la vida verdaderamente viviente, veremos en ella la reconciliación de la dualidad materia-espíritu».

Asimismo, el sentimiento trágico que experimenta ante la pura verticalidad, como frente a la horizontalidad pura, evidencia de manera luminosa su intuición de la expresividad en términos opuestos que se concilian, de influjos recíprocos entre fuerzas contrapuestas. Se explica, así, que el pintor holandés afirme, con elocuente simplicidad, que el equilibrio creador de la naturaleza deriva de la «equivalencia de elementos que se oponen». Y se comprende, igualmente, que perciba como fenómeno trágico la falta de aquellos enlaces dinámicos. Trágicos son, para él, un «amplio horizonte» o una «alta catedral». La expresividad de los colores también surge de dos fuerzas en oposición. El rojo trágico que exhibe la luna que recién aparece, se origina en el hecho de que la línea horizontal domina intensamente su distancia vertical al horizonte. De manera que la presencia de uno solo de dichos elementos disipa la expresividad¹.

Vimos anteriormente que las expresiones implican la existencia de un dualismo como su condición de posibilidad. Añadamos aquí que la vigencia de ese principio no se limita a los casos en que tenga lugar la relación «dentro-fuera», que también define lo propio del dominio expresivo. Su ámbito no se reduce, en suma, a las múltiples formas en que puede patentizarse algo interno merced a lo externo. La dialéctica expresiva rige por igual en el arte no figurativo, con independencia de su mayor libertad imaginativa, no coartada por lo real. Pues la «liberalización del objeto», preconizada por Malevitch, abre insólitas

¹Remitimos al lector al ensayo dialogado de Piet Mondrian *Natural Reality and Abstract Reality*, escrito entre 1919 y 1920, y al artículo del núm. 1 de la revista *De Stijl*, Octubre de 1917, traducidos del holandés por Michel Seupphor, y ambos en su obra *Piet Mondrian, Life and Work*, Abrams, New York, páginas 143, 305, 318, 320 y 346.

perspectivas creadoras, en razón del primado de la sensibilidad estética sobre las cosas y la inercia imitativa. Sin embargo, exorcisar el objeto impone —como lo reconoce Mondrian—, el sometimiento a ciertas formas de equilibrio pictórico, a tipos de relaciones cósmicas inmediatamente significativas, como el ángulo recto, que condicionan el acceso a una «expresión directa de lo universal»; impone, en general, reconocer leyes de composición plástica. Y, sobre todo, ello supone, según lo confiesa el mismo Mondrian, «interiorizar estos medios de expresión».

El llamado arte abstracto se sitúa, así, en la línea de lo más radicalmente expresivo. Porque a la conquista de expresividad es inherente algún género de tensión dualista, impulsos de desrealización y de transcendencia. Las antítesis expresivas subsisten, por consiguiente, en el arte no figurativo, sólo que entre elementos plásticos elaborados en su valor existencial antes que representativo. Puesto que la expresión constituye una categoría de ser antes que de representar. De ahí que posea indudable coherencia estética sentir el abandono del objeto como liberación y redescubrimiento de posibilidades creadoras.

Abrir nuevos horizontes artísticos, degradando el valor revelador de objetos, paisajes y figuras individuales, constituye una etapa de la evolución cultural que suscita inquietantes planteos, difíciles de eludir. Porque este período de la historia del arte, deja a la vista una inabarcable multitud de conexiones de sentido. Seguir sus enlaces interiores enseña la genealogía sorprendente de los estilos. Además, hace posible vislumbrar transformaciones acaecidas en la conciencia de la realidad y en el conocimiento de sí mismo del hombre moderno, investigables en los fenómenos estéticos. Pero esa misma riqueza de nexos que enlazan la vida y el arte, permite unificar la visión, allí donde la historia aparente establece distinciones engañosas. El estudio de esas correlaciones profundas conduce a discernir, con claridad, lo heterogéneo de lo substancialmente afín. De donde resulta oportuno recordar aquí, cómo Mondrian sostenía, a pesar de su voluntad renovadora, la existencia de cierta continuidad entre la nueva plástica y la pintura anterior, al extremo de afirmar que «no hay ninguna diferencia esencial entre las dos tendencias». Por rara paradoja, sitúa entonces el naturalismo, no obstante desemejanzas en múltiples aspectos, en la proximidad de la pintura abstracta. Examinar, en consecuencia, lo unitario y lo invariable en el seno de esta compleja transfiguración, resulta teóricamente necesario.

A través de la historia del arte cabe observar ritmos de crecimiento que ostentan una necesidad profunda de desarrollo. Tal es el caso de la pintura de Mondrian, que se desenvuelve a lo largo de cincuenta años, evitando con lucidez que se introduzca azar en el estilo. Su lento y complejo curso vale, por eso, como esquema básico de las ondas de transformación originadas en el siglo pasado y que alcanzan hasta el presente. Es un movimiento poderoso que contiene innumerables concepciones artísticas y metafísicas de la expresividad, en cuanto

modo de ser y posibilidad de participar en el mundo. Destacan como signos de esa nueva conciencia creadora, los pensamientos de Cézanne, según los cuales «no se debe representar a la naturaleza, sino realizarla». Y análoga vía siguen las ideas de Braque relativas a la objetividad del cuadro, que le inclinan a declarar que no se deben reflejar las cosas, sino penetrar en ellas, porque «uno mismo debe convertirse en cosa». De donde deriva, igualmente, la esperanza liberadora que Franz Marc divisa en el arte abstracto, en «el intento de hacer hablar al mundo mismo, en lugar de que hable nuestra alma conmovida por el mundo». No otra genealogía posee la amplitud de Matisse en la manera de hacer coincidir la expresividad con el diseño y el color. Pues, para él, la expresión «brota de la superficie del color en toda su extensión», y no reside sólo «en la pasión que estalla en un rostro o que se revela en un movimiento violento; se encuentra más bien en el ordenamiento total de mi cuadro; el espacio que ocupan los cuerpos, las partes vacías que los rodean, las proporciones: todo ello tiene su parte en la expresión». Y, por último, también Paul Klee sigue esa corriente renovadora cuando identifica la obra de arte, en lo que tiene de acto creador, con la naturaleza como génesis continua; de suerte que el artista, antes que una imagen determinada de ella, debe perseguir «la única imagen esencial, la de la creación como génesis».

Sin ruptura expresiva alguna, y luego de exaltar la realidad inmediata, Mondrian tiende hacia la extrema desrealización abstracta, persistiendo en un impulso indiviso de alejamiento del naturalismo. Observamos, sin embargo, que ya en la textura de sus primeros cuadros, aunque de manera casi inefable, alienta el germen de la futura mutación no contaminada por rasgos representativos. Indagar en estas afinidades expresivas, descubre el proceso de evolución del artista en su profunda racionalidad creadora, al tiempo que enseña cómo se generan las formas en un movimiento alternativo de libertad y necesidad plásticas, de lo que es principio y fin. De ahí que el carácter de las últimas obras de Mondrian, en las que se desvanecen las imágenes del mundo exterior, percíbase ya como un dormido murmullo en la trama realista de sus diseños primeros. Lo propio ocurre con Kandinsky, claro está que dentro de las peculiaridades de su estilo.

Describamos ahora las fases de desarrollo del neo-plasticismo. Sorprende, al primer contacto con la obra de Mondrian, vislumbrar un misterioso impulso formal que aleja de la claridad representativa y conduce hacia la disolución de lo real en líneas, ángulos rectos y superficies coloreadas, donde nada imitativo puede ya germinar. Recuérdese la serie de sus torres, las fachadas de iglesias, la serie de los molinos, árboles y dunas, en fin, sus desnudos y naturalezas muertas. En el *Molino al sol* (1911), vemos transparentarse el futuro juego predominante de horizontales y verticales, todavía disimulado bajo las tensiones de rojos y amarillos de estirpe van goghiana. Contemplamos, en *Desnudo* (1912), la de-

saparición dramática del rostro femenino, disipándose en el reposo metafísico de líneas, planos y tonos elementales. Porque todo movimiento va quedando atrapado en la inmovilidad de trazos implacables, que el artista interpreta como «reflejos de lo universal». Pero, por otro lado, en las obras que designará luego como *Composiciones*, la imagen antes aislada en su finitud, se torna creadora y abierta. Pues cada punto de la superficie coloreada deja entrever inauditos paisajes abstractos, horizontes de ebriedad sin límites. El abandono metafísico de las cosas, su tremendo aislamiento, se trueca en sinfonías y tensiones de elementos primigenios. El esplendor de *Composición oval con colores claros* (1913), y la radiante vitalidad de los colores de *Victory-Boogie-Woogie* (1943-1944), exteriorizan su propio ser plástico sin apuntar a objetos. Mondrian condensa ahora lo real en sutiles líneas de universo, o en la sonoridad interior de tonos de indefinible musicalidad. Piénsese en sus *Arboles en flor* (1912), donde el esquema formal alcanza puntos de máxima tensión simbólica entre lo que revela y lo que oculta. Ocurre como si el artista decidiera invertir su reloj de arena vacío de imágenes, cuando los últimos matices representativos se han extinguido, dejándonos al borde del espacio desprovisto de resonancias intuitivas. Despliega entonces horizontes donde la intensidad de la vibración de los colores, sustituye a las perspectivas en que la mirada solía reposar en tranquilas imágenes.

Sorprendente equivalencia, que verificamos en la reversibilidad estética de las formas no figurativas, pues el camino seguido por el pintor se orienta, sin aparente retorno posible, a partir de visiones inmediatas, hacia la pura expresividad de ángulos, líneas y colores. Sin embargo, cabe retornar imaginativamente, puesto que esa urdimbre formal evoca paisajes originarios, cósmicos escorzos y ciudades vivientes. Porque lo abstracto, al llegar como al límite de sus posibilidades, reobra ahondando la visión natural del mundo. Puesto que la desrealización es la medida de sí misma y de lo real. De ahí que Bazaine hable de «expresionismo abstracto», por ejemplo, y que las pinturas no figurativas puedan describirse por medio de una fisiognómica realista, en términos de lo clásico o de lo lírico, según se trate de Mondrian o de Kandinsky.

El sentimiento de la naturaleza de Mondrian debe comprenderse dentro del marco de aquel singular recambio de imágenes. Porque, en su metafísica, la interiorización del paisaje revela lo que en éste se oculta, dado que lo abstracto es «la exterioridad más profundamente exteriorizada». Persigue, en consecuencia, la unidad creadora de lo interno y lo externo, y elabora la teoría que anima su pintura, relativa a la continuidad entre la evolución humana y cósmica, que recuerda ideas de Teilhard de Chardin. «Lo físico en general —escribe en la escena tercera de su diálogo— es también una expresión del espíritu, aunque de orden inferior. Pero el hombre es un ser muy particular, situado justo en el medio de las cosas existentes. A través de la vida física alcanza la conciencia de sí; de esa manera existe igualmente como conciencia de sí mismo. Al lado,

o más bien *en* su vida habitual existe otra vida: una vida abstracta; con ésta vida debemos contar para llegar a una noción pura del arte. A fin de comprender claramente la evolución del arte, de la realidad natural hacia la realidad abstracta, debemos comprender que la evolución del hombre se continúa en lo físico mismo bajo la forma de interiorización. Y esta evolución podremos entonces llamarla evolución del espíritu, pero también evolución invertida de lo físico».

En suma, su ciclo expresivo se inicia en la exaltación realista y, pasando por lo universal concebido como sistema de relaciones, culmina en la convergencia de la intuición pictórica, metafísica y religiosa. Donde lo que importa destacar es que esta armonía requiere, en su pensamiento, interiorizar el mundo exterior, merced a expresiones no figurativas. Pues, en su estética, el destino del hombre es continuar en sí mismo la evolución física del universo.

Insistamos, ahora, en que la correspondencia señalada, entre aspectos plásticos, filosóficos y místicos, se puede vislumbrar desde el puro análisis de la expresividad misma. Y, al cabo, problemas relativos a la dialéctica de los fenómenos expresivos, como experiencia de límite y finitud, se actualizan en torno a cuestiones suscitadas por esa pintura. Basta, en este sentido, recordar la siguiente afirmación de Mondrian: «La forma, por su limitación, impide la expansión: lo trágico es esto mismo. Si la limitación no existiera más, todo lo trágico desaparecería con ella, pero al mismo tiempo toda aparición de la realidad a nuestros ojos».

Kandinsky

Y ES QUE Mondrian y Kandinsky perciben una especie de fuerza originaria de indole casi mítica, ya sea en el reposo como en el dinamismo de las formas libres de imágenes realistas. Y ello en el sentido en que para Walter F. Otto, lenguaje, mito y canto constituyen una sola cosa; al extremo de que no sólo «hay que comprender el mito como lenguaje, sino, ante todo, el lenguaje como mito». De ahí que para Otto no cabe reproducir las cosas, porque ellas se encuentran ya de algún modo en las palabras. Afirmación que le lleva a concluir que el lenguaje *es* la esencia misma del mundo. En fin, difícil es no mencionar, en este lugar, la idea de Heidegger sobre el nombrar como invocar originario, que llama a las cosas del mundo en su ausencia y su presencia.

Son estas sugerentes y legítimas analogías, que explican que estos pintores exalten el culto de lo abstracto como la auténtica realidad capaz de resplandecer en el puro ser expresivo de la obra. Inspirado en tales ideas, Kandinsky intenta fundar la «ciencia del arte». Para ello investiga las relaciones más generales que existen entre la exterioridad del signo y la interioridad de la significación, observables en el lenguaje primario de puntos, líneas y planos. Sus reflexiones en

torno a los principios de aquella ciencia, representan el lado teórico del tránsito místico de la forma expresiva al Ser. La singularidad del punto geométrico, Kandinsky la encuentra en la «unión de silencio y habla». Trata, asimismo, de las variaciones de la musicalidad del punto, según la tensión que determine frente a la línea y el plano. Elocuente, también, es la manera de caracterizar su pintura al hilo de esta geometría expresiva. En el arte figurativo, escribe, «el sonido del elemento 'en sí' se halla velado, reprimido. En el arte abstracto se logra un sonido pleno, libre de velos. Precisamente el diminuto punto puede dar un testimonio incontestable de ello». Y no teme extender la esfera de validez de esta hermenéutica, cuando sostiene que «el hombre 'moderno' busca la quietud interior porque se siente ensordecido por factores externos y cree encontrar esa quietud en el silencio interior; de este silencio ha surgido, en el caso que nos interesa, la tendencia exclusiva hacia la horizontal-vertical». Resulta entonces casi inevitable que vea «la consecuencia lógica subsiguiente» en «la tendencia exclusiva hacia el blanco y el negro, que ha aparecido repetidas veces en la pintura. Pero la unión de la horizontal-vertical con el blanco-negro aún está por producirse. Entonces todo quedará sumergido en silencio interior y sólo los ruidos exteriores sacudirán al mundo». El sometimiento a estos principios tiene por objeto conquistar la unidad entre modo de ser y expresividad, expresando la interioridad de los elementos. Tal es el camino para la unión última de las leyes del arte y de la naturaleza que, a su juicio, conducirá «finalmente a la comprensión de la ley integral de composición del universo y evidenciará la actuación independiente de ambas, en un orden sintético superior: exterioridad + interioridad».

Fundado en supuestos tales, se explica que Kandinsky indague equivalencias insólitas entre las diversas cualidades sensoriales y los efectos emotivos de los distintos elementos. Vincula, en efecto, la desviación de la recta respecto de la vertical, a una mayor o menor proximidad al carácter cálido del movimiento. Descubre correlaciones ocultas entre ángulos y colores, entre sonidos y rectas, de manera que hace corresponder el amarillo al triángulo, el rojo al cuadrado y el azul al círculo; atribuye al ángulo agudo «coloración interior amarilla», como roja al ángulo recto. Extendiendo así el campo de aplicación de sus principios, ve asociados al tiempo y la longitud en la línea, y no debe sorprender, por último, que la danza misma, en su ágil movilidad corpórea, resulte del juego armónico de composiciones lineales (fig. 1).

Lo importante es que esta peculiar geometría, que hemos designado como expresiva, arranca del hecho de concebir una especie de interdependencia mística de todas las cualidades perceptibles, no menos que del reflejo de ellas en una. Y en tal medida, que el ángulo, desprovisto en apariencia de fantasía y dramatismo, puede colorearse, tornándose cálido o silencioso.

Volvemos una vez más al punto de partida. Esta unidad se elabora esencial-

mente a partir de cierto peculiar dualismo y sobre la base de la dialéctica expresiva. Esta se reconoce cuando confiesa su anhelo de «ver y oír lo interior en lo exterior». Por eso nunca abandona «el camino de la exterioridad a la interioridad». Todo confluye, pues, hacia la búsqueda de expresión¹.

★

LA PINTURA, la metafísica y la religiosidad de Mondrian, poseen el valor de hacer objetivos y comunicables, anhelos e inquietudes del hombre contemporáneo. Porque en sus cuadros sobrepasa el empleo del signo como débil reflejo o substrato figurativo de realidades que lo trascienden; evita, asimismo, el empleo de la imagen a manera de ícono o signo estético, en el sentido de Ch. Morris, no menos que elude la imagen-signo y la imagen-símbolo; en fin, tiende a la creación de obras reveladoras del misterio del universo, a través de la síntesis plástica de ser y expresividad. De suerte que la tela, por ser valiosa en sí misma no queda limitada a denotar objetos que ostenten sus mismas características: al contrario, se rodea de una atmósfera de ambigua indeterminación, de la magia expresiva de lo que oculta y revela. Y se comprende que habiendo vivido intensamente este deslumbramiento en las limitaciones que evidencia todo cuadro, reconozca como inalcanzable la armonía que existe en la naturaleza. Interpreta la evolución del arte, en consecuencia, a modo de interminable sucesión de expresiones aproximadas. A lo largo de su curso se van relativizando los estilos, en pos de armonías universales más profundas. Porque Mondrian no es anti-naturalista. Piensa, eso sí, que para comprender la naturaleza es necesario incorporar, en cualquiera visión, a quien la contempla. Por eso, encuentra la ruta señalada en la posibilidad de hacer coincidir lo interior con lo exterior, obedeciendo a impulsos expresivos que dejen atrás imágenes naturales contrapuestas al hombre.

Consciente de las limitaciones de la tradición artística, revive en sus primeras obras la evolución de la pintura anterior, conduciéndola hasta un nivel de expresividad abstracta, a veces juzgado como límite expresivo plásticamente insuperable. De inclinaciones ascéticas y místicas, Mondrian percibe desde su arte problemas que acosan al hombre moderno. Semejante lucidez de visionario proviene de que, en su fervor creador, es capaz de amalgamar estilos pasados y presentes. Su ver profundo emana de aquella experiencia pictórica en que vive la continuidad de la tradición en todas sus vicisitudes formales. A ello apunta agudamente Michel Seuphor, cuando caracteriza el «finalismo» observable en el proceso de sus creaciones. «Procede de van Gogh —escribe— más que eso, rehace

¹Wassily Kandinsky, *Punto y línea frente al plano*, Buenos Aires, 1959, Editorial Nueva Visión, especialmente páginas 27, 62, 75, 91, 109, 144, 163 y 176.

toda la evolución de van Gogh mismo; luego, después de haber pintado como 'fauve' antes de los 'fauves', alcanza y capta el cubismo, lo supera, y continúa lentamente un proceso de desmaterialización hasta la tela de 1931, que no lleva más que dos líneas negras sobre fondo blanco; luego la curva vuelve a descender poco a poco hacia la vida sensitiva, para concluir en los *boogie-woogie*, con una nueva tierra a la vista¹.

Vemos aparecer, en resumen, un nuevo nivel de simbolismo y de trasver en esta etapa de la historia del arte. La interpretación que le hemos dado, permite concluir que también en ella la voluntad plástico-metafísica constituye un intento de revelar lo real desrealizándolo. Lo cual prueba la existencia de una genealogía dialéctica común, válida para cualquiera tentativa creadora de índole artística. La patente afinidad esencial entre los estilos, refuerza nuestra crítica anterior dirigida a ciertas concepciones del simbolismo. Esta se orientaba en el sentido de mostrar que carece de fundamento la teoría que pretende comprender la voluntad de forma como «función simbolizadora». Es, en cambio, fecundo, investigar el carácter estético peculiar del trasver en las formas plásticas, el modo de enlace entre lo que muestra la obra y aquello a que apuntan las significaciones que la constituyen. La naturaleza de tal enlace expresivo es extraña, por cierto, a todo género de representaciones indirectas, concebidas a la manera de Kant y Cassirer, no menos que a la idea de espíritu objetivado con pasivo simbolismo.

¹Ob. cit. página 198.

Expresión y conocimiento de sí mismo

La experiencia del autorretrato

TODO ESTILO de vida se actualiza en formas peculiares. Su exterioridad deja vislumbrar la interioridad que las anima. A través de estas manifestaciones expresivas el hombre comunica sentimientos y exterioriza su idea de la existencia. Se descubre expresándose y refleja su intuición del mundo en la expresividad. Ello indica, además, que el proceso expresivo encierra elementos de autoconocimiento, aunque en el acto de exteriorizarse el individuo no atienda en primer lugar a conocerse. Por eso, todavía es necesario investigar en qué medida ciertos tipos de expresiones hacen posible el conocimiento de sí mismo, cuando éste es buscado directamente. Se trata de indagar el saber que suministra la visión de la propia exterioridad frente a las evidencias que se presentan a la introspección y, especialmente, bajo qué forma se reencuentra lo que se manifiesta con certeza en el *cogito*, tan pronto como se observa el rostro como exteriorización de lo íntimo.

El idioma de la interioridad que se hace exterior nos enseña, a lo largo de la historia del arte, no sólo la evolución de los modos de concebir el diseño del rostro y los gestos, sino unas formas del ser sensible que transparentan singulares experiencias internas. Existe, en este sentido, cierto género de correspondencia entre el curso seguido por la historia del autorretrato desde Durero hasta Cézanne, y las renovadas tentativas de autoconocimiento de que dan testimonio las autobiografías y la reflexión filosófica de Montaigne a Nietzsche. Son éstas distintas vías de autoobservación que se iluminan recíprocamente desde sus peculiares posibilidades y limitaciones, pero que convergen hacia el anhelo común de conquistar un auténtico conocimiento de sí mismo.

Vimos anteriormente que en la visión inmediata del mundo se le aparecen al hombre expresiones y cosas, es decir, el individuo ve exterioridades que resplandecen de luz interior y distingue a lo puramente confinado en un ser inmutable. Pues la contemplación del rostro ofrece claras diferencias respecto de lo dado como mero objeto. El significado de la mirada, del semblante, como el de las palabras, se expresa en lo sensible, pero no se agota en ello. En contraste con el silencio existencial del paisaje y las cosas, la fisonomía ilumina un interior ilimitado. La mirada surge en algo físico, pero lo trasciende. En este sentido, la manifestación más elevada y compleja de expresividad, en el arte, surge de la decisión creadora que guía al pintor a forjar su retrato.

El hombre aspira a conocerse tanto como se sabe distante de sí; más todavía, se conoce y descubre como lejano al par que existente, merced a ese mismo sentimiento de distancia interior respecto de sí, que no disminuye aunque alcance hasta la obsesión la voluntad de autoconocimiento. El hecho de representarse en ese trance de autoobservación, donde la forma que reviste el autorretrato constituye sólo la imagen de un modo posible de conocerse, deja fecundas enseñanzas éticas y estéticas. Trascendiendo ciertos espejismos introspectivos, el lenguaje plástico permite realizar un retorno a sí mismo, hacia el «diálogo del alma consigo misma»¹. Establece una verdadera comunicación en sentido platónico, y aunque la imagen pintada inmoviliza un solo instante del acto de percibirse, puede conservar en él la continuidad entre el pasado y la expectación del futuro a través del ahora, como ocurre en los autorretratos de Rembrandt.

Cuando el pintor se mira para descubrir cómo encarna lo profundo de sí, ese proceso creador deja a la vista, uniéndolos en un solo haz, aspectos esenciales de los fenómenos expresivos. Porque en el reencuentro de sí mismo, tal como se desarrolla en la larga serie de los autorretratos de Rembrandt y van Gogh, se actualizan virtualidades y problemas primordiales de la expresividad. Estas obras constituyen, desde luego, una fuente inagotable de experiencias y atisbos psicológicos, relativos a un «reconocimiento» ambiguo que no es un conocerse, que derivan de la propia contemplación. Sin embargo, aun supuesta la radical imposibilidad de conocerse a sí mismo, ocurre que las intenciones psicológicas de los autorretratos exteriorizan modos de experiencia interior que únicamente se revelan a la mirada íntima encarnada en la obra. Verdad es que no son hallazgos discursivos pero, con todo, descubren nuevas capas de la conciencia desde esa misma imposibilidad de conocerse. Es la paradoja expresiva inherente al retratarse, que al tiempo que ilumina un límite cognoscitivo de índole psicológica, abre nuevos horizontes de intimidad.

La evolución de los modos de representar la figura humana en la pintura, constituye una verdadera historia psicológica del sentimiento de la vida, que

¹Platón, *Teetetos*, 189-e. *Sofista*, 263-e.

trasciende la búsqueda del hallazgo estético bajo la forma de diseños originales de rostros. Cuando se comparan retratos de Botticelli con obras de Modigliani, no sólo verificamos diferencias de estilo que se exteriorizan en la concepción del espacio, la línea y el color; tampoco nos limitamos a comprobar el arraigo histórico, del uno en el Renacimiento y del otro en el siglo xx. Más allá de esas conexiones cabe observar un modo peculiar de referencia del personaje a sí mismo, al otro y al mundo; vemos, en suma, que se manifiestan distintos sentimientos de la existencia correlativos de diversas actitudes introspectivas. Las variaciones del retrato en Occidente muestran las fases que ha atravesado el proceso histórico de la conciencia de sí mismo. De manera que los cambios observables en ciertas categorías estéticas reflejan, en el fondo, un período del anhelo de autoconocimiento. Diríase que representa una especie de derivación estética de la tentativa filosófica milenaria que, a partir del imperativo delfico, pasando por el cristianismo, San Agustín, Montaigne y Pascal, se despliega hasta Nietzsche y Freud, sin que tenga sentido fijar un límite a las posibilidades de autoanálisis. En cada una de esas etapas —ya se trate de la doctrina socrática o de la concepción cristiana—, se desenvuelve un saber de sí que es el resultado de la interdependencia entre autoobservación, imagen del mundo y actitud frente al otro. Se comprende, por otra parte, que esta historicidad del conocimiento de sí mismo no modifica la forma interior de la autoconciencia como fenómeno originario, ni altera la estructura del «diálogo del alma consigo misma» de que habla Platón, concibiéndolo como unidad de pensamiento, comunicación y discurso. Sin embargo, en este proceso histórico se manifiestan nuevos estratos íntimos, correlativos de mutaciones en los supuestos que guían el autoanálisis. Estos cambios, a veces, también se asocian a una voluntad intransigente de autodesenmascaramiento que concluye por iluminar nuevas experiencias del sentimiento de la infinitud de sí mismo.

Van Gogh se entrega, en este sentido, a una indagación que ignora limitaciones dogmáticas; es decir, presiente el carácter imprevisible de lo que llegará a conocer, pues no dirige miradas dentro de sí prefiguradas por categorías morales que le anticipen lo que busca. Pero su audacia autorreflexiva, plásticamente exteriorizada, no le evita el percibirse como extraño a sí mismo. En la conciencia de la intimidad que se le evade, el hombre percibe, con todo, la identidad de su yo a través de las variaciones en sus modos de darse. Conocerse es vivir este juego dialéctico de proximidad y lejanía de sí. «Referirme a mí mismo —observa Jaspers— no significa ya ser yo mismo, sino esperarme en una acción interior. En la esencia de este relacionarse consigo mismo como origen del ser-sí mismo *fracasa* radicalmente la posibilidad de *identificarme conmigo* en algo que se ha hecho objetivo. Por el hecho de relacionarme activamente conmigo mismo soy tan sólo la *posibilidad* de ser-mí-mismo. Por esta razón nunca soy

en el tiempo para mí *fin y perfección*; no me conozco a mí mismo, sino que sólo estoy cierto de mí en cuanto que yo soy yo mismo»¹.

A causa de que la certeza de existir es correlativa de referencias a un mundo expresivo, la autorreflexión no se pierde en lo insondable de una conciencia pura ni en un vacío estar absorto en sí mismo. Lo que en la actitud natural es experimentado sin tensiones, en la autoobservación resulta oprimiente. Es decir, Husserl señala que en el estado de vigilia el mundo aparece como un contorno indeterminado y un horizonte temporal infinito. Pero el mundo íntimo se convertiría en angustiosamente ilimitado si a la autoobservación no se asociara la conciencia de vivir una situación, lo que implica que es inherente a lo actualmente percibido en la interioridad envolverse en un halo de horizontes exteriores. De manera que al campo de la autopercepción se incorporan elementos que remiten a una particular actitud frente al mundo. «Constantemente —afirma Husserl— me encuentro conmigo como con alguien que percibe, se representa, piensa, siente, apetece, etc., y al encontrarme así conmigo me encuentro *las más de las veces* referido actualmente a la realidad que constantemente me circunda»².

Este mundo natural asociado al *cogito*, a un dejarse vivir naturalmente, es diverso de la experiencia autorreflexiva que apunta al conocimiento del conflicto de motivos y a las preferencias estimativas que configuran el carácter; es diferente, en fin, del sentimiento de vivir un destino personal. Lo es tanto como puede serlo la actitud natural respecto de la actitud aritmética que permite tener ante sí el mundo de los números, ajeno a la realidad circundante. En el conocimiento de sí el *cogito* también remite a un mundo, pero no al natural ni al ideal de los números, sino a un universo expresivo animado de significaciones ocultas. Frente a los mundos posibles correlativos de determinadas actitudes de la conciencia, el mundo que constituye el trasfondo del conocerse en cuanto singularidad personal, está poblado de simbolismos recónditos, de deseos reales y aparentes, de máscaras que se suceden sin término. Es que existe una misteriosa unidad entre proceso de autognosis y de referencia a lo real, concebido como horizonte infinito de significaciones³.

Prescindir de atender implícitamente a lo exterior en la autoobservación, es tan imposible como pensar sin palabras. De ahí que el proceso de autognosis resulte ser variable como los modos de experimentar el yo, el cuerpo, el otro y el mundo. Pues no existen actitudes autorreflexivas indiferentes a los modos infinitos de vincularse a la naturaleza y la historia. El conocimiento de sí mismo

¹*Filosofía*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, Tomo 1, pág. 433.

²*Ideas*, § 27 y § 28.

³Sólo una impropia analogía, puramente formal, podría asimilar la distinción arriba establecida a la dicotomía kantiana de conciencia discursiva y conciencia intuitiva, con la que Kant indica la diferencia entre la apercepción pura y la apercepción empírica, *Crítica de la razón pura*, Analítica de los conceptos, § 16.

constituye un punto de máxima tensión de la vida, porque refleja la existencia personal con todas sus implicaciones. De donde deriva la imposibilidad de prever etapas futuras del descubrimiento de sí, de sus cambiantes niveles de interiorización, ya que es igualmente imposible predecir futuras visiones del mundo o concebir las formas que adoptará el sentimiento cósmico.

Es propio de la índole expresiva del conocimiento de sí mismo desarrollarse como un proceso histórico de complejidad creciente, condicionado por actitudes ascéticas. Además, el autoanálisis está sujeto a las limitaciones de la dialéctica de la expresividad, en cuanto siempre exteriorizamos lo que sentimos por intermedio de formas o palabras que representan una mediación que deforma al tiempo que revela nuevas virtualidades de lo vivido. En suma, el tránsito del saber del yo en general al yo singular que uno es en sus manifestaciones empíricas, se verifica a favor de una referencia específica a un mundo que no es el natural, sino un mundo expresivo, en el sentido más amplio.

La distancia o perplejidad frente a sí mismo refleja, así, ciertas virtualidades de los vínculos activos y cognoscitivos con el universo. La conciencia peculiar de ignorarnos corresponde, también, a una mirada indagadora lanzada sobre el mundo. La grandeza moral se manifiesta, en una de sus formas, como voluntad de desvelar lo oculto, en uno mismo y el mundo. «Conocer a los otros —escribe Laotzé— es sabiduría, pero conocerse a sí mismo es una sabiduría superior, por ser la naturaleza propia lo que hay de más profundo y de más oculto»¹.

*

NADA MÁS revelador, a este respecto, que estudiar los procesos expresivos en la tentativa de autoconocimiento que implica la creación de un autorretrato. Particularmente cuando se atiende al instante psicológico en que se origina como lucha titánica por ser y descubrirse en ese modo de ser plásticamente modelado. Los fenómenos expresivos muestran, en efecto, una trama de estructura insólita, si nos situamos en la perspectiva abierta por los esfuerzos introspectivos, tal como se perciben en la pugna por dar forma a la materia desde lo más íntimo del sentimiento de sí mismo. Parecería que el artista entonces inhibe la espontaneidad biológica de las expresiones.

Van Gogh convierte en una tensión de contrarios la unidad entre el sentido que luce en el rostro y los movimientos mímicos que lo encarnan, unidad que en la apariencia inmediata se manifiesta como indisoluble armonía. Pues, el

¹Tao-teking, capítulo 33. — Sobre el problema de las relaciones entre conocimiento de sí mismo, vivencia, representación y configuración de sí mismo, véase la obra de B. Groethuysen, *Antropología filosófica*, en la que desarrolla su historia de Platón a Montaigne. Desde una perspectiva moral, G. Gusdorf expone un planteo análogo, de Sócrates a Freud, en su libro *La découverte de soi*, P.U.F., París, 1948.

hombre deja ver, tan naturalmente como respira, la coincidencia espontánea entre quien se expresa y lo expresado. Es decir, lo que la naturaleza consigue en cada expresión con profunda simplicidad, sin artificio ni violencia, en el acto de retratarse se realiza merced a ciertos antagonismos dialécticos que contribuyen a conferir su fuerza reveladora al autorretrato. Van Gogh obtiene una expresividad llevada al límite polarizando lo que es impulso espiritual y lo que constituye inercia de la materia. Por eso, diríase que logra la unión del alma y del cuerpo desde una tensión interior tal que, a pesar de esa polaridad, el espíritu no aparece nunca como puro espíritu ni la materia como pura materialidad. En este género de obras, el misterioso impulso natural por el que un destino imprime su huella en el rostro, obedece a un esfuerzo consciente. Lo que va modelando una fisonomía desde dentro a lo largo del tiempo, de manera serena e imperceptible, se trueca en un complejo salto dialéctico tan pronto como se inmoviliza el sentimiento de sí en una imagen exterior. Pues, cuando el pintor se aplica a la tarea de reproducir la propia efigie desde lo más interior, está lejos de enfrentar una conquista tranquila, como sería el caso al proponerse bosquejar un retrato pasivamente imitativo. Al contrario, en el esfuerzo casi fantástico por transmutar el sentimiento de sí en una forma material que lo exprese, se le evidencia que se desconoce y que es una ilusión expresar su fondo personal. Sin embargo, esta impotencia expresiva es reveladora, en cuanto algo se le muestra al hombre de su naturaleza en este paradójico descubrimiento de sí más allá de sí mismo.

El artista presiente que la mirada interior puede errar, por lo que acoge lo percibido con sutil suspicacia. Lucha entonces por crear el personaje que lo represente, actualizando una verdadera pugna de actor que, desde la intuición de un carácter y un destino, va animando su fisonomía, su voz, gestos y movimientos todos. En suma, a la reproducción pictórica de la propia fisonomía, aparentemente desprovista de tensiones, se sobrepone el trance dramático del conocerse, que reviste la forma de enfrentamiento metafísico primordial. El artista vive frente a sí mismo una experiencia suprema. La expresividad le aparece como la clave adecuada para descifrar el sentido del mundo humano. Por consiguiente, enfrenta el rostro como la absoluta presencia del hombre. Sabe que la lumbre de su mirada es inseparable, además, de referencias a relaciones virtuales, ya que la autocontemplación es un caso particular del drama del encuentro con el otro.

Este análisis destaca el hecho de que el conocimiento de los fenómenos expresivos contribuye a mostrar —y tal es aquí el propósito teórico— las ilusiones, espejismos y ambigüedades que afectan al conocimiento reflexivo de sí mismo. Es que, en el autoanálisis, a la certeza de ser no se asocia la certidumbre de cómo se es, ni acompaña a la evidencia de existir el conocimiento del carácter con que se vive esa misma existencia.

En la serie de autorretratos de van Gogh se observa la convergencia expresiva de saber de sí y sentimiento de la vida, por encima de los rasgos propios de su expresionismo exaltado. Además, en las últimas obras de este tipo se exterioriza la conquista ascética de unidad expresiva entre conciencia de sí y existencia, que se iluminan recíprocamente. A la insondable melancolía de los autorretratos primeros, sobre todo de aquel del *Pintor con el sombrero gris*, sigue esa tendencia a percibirse trágicamente, como en el límite de su ser, representando la encarnación de una conciencia desgarrada.

Las disposiciones introspectivas no son unívocas, por lo que el sentimiento existencial del yo se llena, en cada caso, de contenidos peculiares. En este sentido, la expresividad descubre lo que se oculta a la autorreflexión, merced a un juego plástico de tensiones entre lo interior y lo exterior. Ya el mirarse a sí mismo que se objetiva como un mirar a lo lejos, descubre la paradoja que encierra la meditación centrada en el yo; muestra que el contemplarse es complementario de la experiencia de un sentimiento determinado de estar en el mundo. En estas obras de van Gogh, esta complementariedad deja ver la unión que existe entre intimidad y situación; permite vislumbrar una búsqueda tenaz, que confina con la vida misma, cuyo fanatismo es esencialmente diverso de la serenidad con que Montaigne espera la irrupción en sí mismo de lo inesperado. Van Gogh vuelve los ojos hacia el yo y el mundo con una pasión arrolladora que expresa su actitud trágica ante la existencia. Se mira como desde el fondo enigmático y originario de la vida.

Este impulso expresivo se manifiesta en toda su obra, de modo que el rostro se transparenta en sus flores, paisajes y visiones cósmicas. La mayoría de sus cuadros son, en el fondo, autorretratos, donde los colores violentos y llenos de sol resplandecen como semblantes. Una lucidez singular los penetra. «Me parece que una fuente íntima de la existencia —confiesa Jaspers— se abre a nosotros un instante, como si las profundidades, ocultas en toda vida, se descubrieran aquí directamente»¹. Jaspers declara, además, que sus obras maestras exteriorizan una vibración que no se puede soportar largo tiempo, a la que procuramos sustraernos inmediatamente. Reconoce en ello el drama de nuestra situación que nos estremece hasta los fundamentos del ser. La conmoción afectiva que provocan los autorretratos deriva de la soledad última a la que convergen conciencia de sí y existencia. Pero ello ocurre merced a una luminosidad espiritual y material que culmina en un realismo tocado de encantamiento, y que procede de su autoconciencia que, dentro de ciertos límites, le lleva a posesionarse de su misma enfermedad².

¹Strindberg et Van Gogh, Minuit, París, 1953, pág. 273.

²Jaspers cree, en efecto, poder verificar el hecho asombroso de la actitud de van Gogh frente a su enfermedad. Afirma que, en sus intervalos lúcidos «la domina soberanamente».

Ahora bien, la singularidad del auténtico autorretrato reside en este acecho de sí, cuyo tono afectivo puede oscilar entre la mirada serena dirigida a lo íntimo, como sucede en Rembrandt, y el desafío agresivo del mirarse de van Gogh. ¿Qué misterios interiores descubre el autorretrato en tanto que voluntad de autognosis? Ilumina rasgos casi inefables del paisaje íntimo, cuyas notas más relevantes describiremos recordando obras de Durero, Tiziano, el Greco, Rembrandt, Goya y van Gogh.

Observemos, desde luego, que el autorretrato descubre la infinitud de la experiencia de lo íntimo. Al intentar darle forma expresiva a la imagen interior de sí, se revela el «otro» desconocido que habita en cada persona. La profundidad del diseño implica, simultáneamente, ahondar en la conciencia lúcida y en lo incógnito en uno, que se deja entrever a la luz de una especie de relámpago expresivo. De manera que las objetivaciones del conocimiento de sí mismo nos desenmascaran y revelan como otros. De ahí la aguda perplejidad, unida a la exasperación metafísica, que exteriorizan algunos de los autorretratos de van Gogh. Destaca en ellos la pasión por conquistar una interioridad sin límites, cuya final frustración se delata en ciertos rasgos de resentimiento y rebeldía frente a la propia impotencia. Al retratarse se hace patente la infinitud expresiva del rostro, que le aparece tanto más ajeno y desconocido cuanto más penetra en sí mismo. Al extremo que en esas obras luce ambiguamente la ira sorda alimentada por una vehemencia irracional, como puede observarse en el autorretrato de 1889, que se encuentra en el Museo Impresionista de París (fig. 2). Busca conocerse y se torna infinito, ilimitado y distante. Y es que situado en la encrucijada del retratarse, sale de su pincel un personaje cuya trayectoria interior va más allá de él mismo. De modo que conocerse representa la otra cara del percibirse como extraño. Ocurre como si fuera inherente al saber de sí la percepción de lo extraño a nosotros, como si el sentirse distante de uno constituyera el fondo de evidencias en que descansa ese mismo saber. En otros términos, la identidad del yo se aprehende unida a un pensar y sentir respecto de sí que la niega.

Claro está que dicha experiencia es correlativa del tipo de aspiración vital a que se entrega la persona. «Dos almas ¡ay! residen en mi pecho», exclama Faus-

Piensa, además, que la evolución artística del pintor se explica independientemente de su psicosis, a pesar de ella, «por una finalidad espiritual que él posela desde su origen», que piensa que nada puede ser creado merced a la esquizofrenia, a menos que el artista adquiera cabal dominio sobre su arte. Véase *Ob. cit.*, pág. 246, y sobre la esquizofrenia y las creaciones de la época actual, págs. 273 y ss. — Recordemos, por último, como una confirmación de lo anotado por Jaspers, que van Gogh declara en una de sus cartas que piensa aceptar, «decididamente», su oficio de loco y, en otra (576) escribe a su hermano que «el entusiasmo o la locura o la profecía me agitan como a un oráculo griego sobre su trípode».

co, refiriéndose a impulsos que lo atan amorosamente a lo terrestre y a otros que lo inclinan a elevarse hacia lo sublime¹. El desdoblamiento dramático de van Gogh deriva de que en la exasperación expresionista, en la búsqueda de expresividad total, a cada instante se va percibiendo diverso, de manera que su exteriorización es simultáneamente aproximación a sí mismo y lejanía de sí. Sucede, pues, que las confesiones sinceras de sus retratos lo distancian de su propia imagen interior. La voluntad dramática de desnudez psicológica radical, le resiente debido a la impotencia para conquistarla. De ahí el rictus de voluntario autoaniquilamiento personal que exhiben sus autorretratos. El deseo brutal de sinceridad lo llena de angustia, al verificar la imposibilidad de satisfacerlo. Se pinta siguiendo formalmente el movimiento originario de sus noches estrelladas, y así como enlaza en éstas el caos primigenio al orden cósmico, en la representación del rostro asocia lo sublime y lo grosero, como expresión de lucha titánica humillada por la impotencia. El fanatismo de la búsqueda de sí mismo y de la veracidad moral deforma las expresiones, que alcanzan a bordear lo fantástico al traspasarse sus posibilidades reales².

Cuando el artista se descubre a través de la exterioridad del rostro, alcanza un límite cognoscitivo que le es imposible sobrepasar, puesto que el semblante se convierte en inadecuado y recóndito a la vez. Es el sino plástico y psicológico a que conduce el intento de querer aprehender la realidad de sí merced a la materia, cuando en el fondo se aspira a encontrar el centro metafísico interior eludiendo hasta los propios rasgos fisiognómicos. Por eso la mirada dirigida hacia el ser más íntimo se objetiva en una singular desrealización y deformación de la propia fisonomía, cambiante según el modo ético y psicológico de referencia a sí mismo. Tal es la causa de las desemejanzas que acusan las diversas imágenes autobiográficas que Rembrandt y van Gogh elaboran en distintas edades de su vida. Solos en presencia de sí mismos, en procura de su ser auténtico, crean rostros que reflejan tiempos interiores variables, porque el distinto nivel del saber de sí trae aparejadas modulaciones correlativas de la forma expresiva del semblante.

Al pretender exteriorizar la realidad de sí mismo obedeciendo a un anhelo obsesivo de autoconocimiento, se revela la propia finitud. Evocándose, el pintor se sitúa al borde del abismo, atento a las revelaciones silenciosas del soliloquio. Porque en el autorretrato se delata el deseo de desenmascaramiento, de confesión y de descubrir con certeza la fisonomía interior. De ahí que el re-

¹Goethe, *Fausto*, Primera Parte, escena «Aldeanos bajo el tilo».

²Sobre los desbordes expresivos de van Gogh, tal como los juzgaba Aurier, un crítico contemporáneo del pintor, véanse los largos pasajes de su artículo de enero de 1890, citados por John Rewald en su obra *Post-impressionism from van Gogh to Gauguin*, Simon and Schuster, New York, 1956, págs. 364 a 368.

tratado surja como visionario de sí mismo, vislumbrando algo sobrenatural al escrutar sus profundidades psicológicas. Van Gogh, sin duda, es consciente de ello. En una carta que dirige a su hermano Theo, confiesa que con sus retratos aspira a evocar lo íntimo con tal intensidad emotiva, que en el futuro ellos puedan ser contemplados como «apariciones».

De ahí deriva el hecho de que su voluntad de autoconocimiento condicione una ruptura paradójica de la imagen exterior que, sin embargo, lo revela de alguna manera. La unidad interior se manifiesta dialécticamente escindida entre *quién* contempla y *lo* que contempla; es decir, dividida entre la experiencia inmediata y la mirada que dirige a lo íntimo, por un lado, y los contenidos y direcciones psicológicas que aprehende en ella, por otro. Esta complejidad del ser interior se le evidencia a cualquier pintor que intenta hacer su autorretrato en un nivel de interiorización que desborde la conciencia como mera certeza existencial del yo. De manera que el sentimiento de unidad no se contrapone al hecho de percibir una pluralidad de disposiciones íntimas que contribuyen al autoconocimiento. Nos conocemos, pues, trascendiendo aquel sentimiento de unidad interior. La tensión extrema de la conciencia existencial del yo orienta y desplaza el centro de reflexión hacia visiones de finitud personal. Origen y confín psicológicos armonizan en la experiencia de sí y en la violencia emocional de las fisonomías de van Gogh. Es el ciclo interior dramático que describen los diseños de sus autorretratos, que anticipan el curso del expresionismo ulterior, que anuncian la búsqueda futura de lo abstracto y el abandono del objeto, que auguran, en fin, la fatalidad mágica de Kafka y la angustia de lo absurdo en Camus.

Ahora bien, debemos tener presente que el artista procura descubrirse a través del mundo visible. De un reflejo en el espejo va, a través de lo íntimo, a la materia estremecida por el espíritu. En el acto creador se le hace patente el ambiguo saber de sí, como rasgos de certidumbre enlazados a signos que se pierden en lo desconocido. De donde deriva la expresión de impotencia de los cuadros de van Gogh, y el dolor incisivo causado por la falta de transparencia con que surge la efigie elaborada por sus manos, desde lo profundo de sí mismo. Estos rostros encarnan la confesión más dramática de quien permanece detenido en un oscuro sentimiento de existir que, a pesar de su intensidad, nada tiene de conciencia lúcida asociada al conocimiento de los verdaderos motivos que condicionan la conducta personal. Por igual razón se explica que en el intento de objetivar esa especie de encuentro ritual y originario con el centro metafísico de sí mismo, se produzca la huida de las formas. En Rembrandt, ello ocurre adoptando el claroscuro, eligiendo los toques más afines a lo íntimo, apenas un murmullo de materialidad en que hacerse encarnar. Existe, al cabo, búsqueda de armonía entre materia y forma, cosa que establece un significativo paralelo entre la purificación de sí y la ascesis formal adecuada. En otras palabras, el

proceso de interiorización que culmina en la exteriorización plástica —pues el artista se descubre encarnándose— debe gozar de la propiedad ambigua del saber de sí: ser luz interior de lo oculto. Quien se observa trata de conquistar la espiritualidad esencial de la propia imagen, despojándola de lo contingente y accesorio. Tales son las primeras enseñanzas del autorretrato que, en cuanto búsqueda de unidad entre el yo y la exterioridad, señalan la tendencia al desprendimiento de la materia y un expresarse merced a ella.

En el acto de retratarse el artista aspira a descubrir su destino personal expresándose. Al materializar ese deseo ve surgir los enigmas y revelaciones de su tarea. Desde luego, se le impone con angustia, como a van Gogh, lo inefable del yo para el yo mismo, de manera que la conciencia le aparece de una fugacidad abrumadora, no menor que su limitación. Sin embargo algo decisivo palpa en medio de esa ceguera para sí mismo. Por eso sus miradas ostentan la doble profundidad e ilimitación de la luz y las tinieblas. Ello explica por qué el tono expresivo general de sus autorretratos remite misteriosamente a un más allá del rostro mismo. Diríase que la mirada sólo vislumbra lo que busca dirigiéndola a un punto remoto. Sorprendente ciclo expresivo en que al reconocimiento sucede el percibirse como extraño. Como si la visión exterior de la persona fuera distinta de la interior y sujeta, como aquélla, a ilusiones. ¿No ocurre que a veces nos sorprendemos de nosotros mismos al contemplarnos en el espejo? Durante un instante nos invade cierto sentimiento de extrañeza frente a la imagen reflejada, verdadero presagio alarmante de un desajuste entre el saber íntimo y el propio rostro que desconocemos. Esta disociación, breve como un relámpago, la desencadena algún sutil movimiento mímico, la súbita aparición de un color, la rigidez o la laxitud de los rasgos. Es una distorsión casi imperceptible del género de la ambigüedad del cuerpo, en el sentido en que éste se experimenta como distinto del yo que lo habita. Sólo que en el asombro fisiognómico frente a sí mismo tiene lugar un desdoblamiento inherente al anhelo de conocerse, en tanto que la percepción del cuerpo como objeto constituye un fenómeno normal de la conciencia de existir.

Las peculiaridades del autorretrato como forma expresiva quedan definidas dentro de los límites del conocerse como exterior y del exteriorizarse como yo. Su dialéctica aflora en toda su complejidad en el camino que va del saber de sí al encuentro de su corporalidad. La linde de sus posibilidades se alcanza en una exaltación personal que es más embriaguez que conocimiento, crisis existencial antes que certeza moral.

Cuando el artista se contempla con vehemente agudeza, su rostro le aparece primero como una máscara; descubre luego que la voluntad de mirar adentro y de modelar una fisonomía que exprese las experiencias íntimas, choca con la mediatización de la materia y la inercia de inconfesados papeles sociales. Pues el autorretrato simboliza el anhelo decidido de verse, por una vez, sin máscara,

aunque revelado por la misma materialidad que a uno lo enmascara. Es un atisbarse desde dentro pero que se exterioriza en la forma, sorprendiendo en ella lo afín a la vivencia, lo desconocido para uno mismo y el oscuro sentimiento que a veces se tiene de sí. En sus últimos retratos, van Gogh pinta la perplejidad de quien inútilmente se quita innumerables caretas, pues siempre la última imagen del rostro delata una nueva máscara.

Deslumbra en estas obras el tremendo esfuerzo por aproximar lo percibido como interioridad a su aparición como exterioridad. Representan un deseo intransigente de fidelidad al cuerpo y al alma, cuyo mecanismo de coincidencia permanece misterioso. Es decir, ignoramos cómo alumbra, de pronto, en la subjetividad del artista, la evidencia de que lo diseñado equivale en alguna medida a lo vivido; desconocemos, en general, cómo se hacen conmensurables, al contemplarnos, imagen y vivencia, no obstante su insuperable heterogeneidad. Por eso los autorretratos detienen el instante en que el artista ha percibido la armonía oculta entre vivencia y expresión, entre sentimiento de la existencia y rostro. La expresividad da la medida intuitiva de esa equivalencia, si bien no entrega la clave de cómo llegan a coincidir sentimiento de la existencia y expresión, el conocimiento de sí y los rasgos fisiognómicos que lo reflejan. Lo que un rostro expresa, que es percibido como una unidad por nosotros, aparece problemático cuando el artista, a manera de un demiurgo, trata de fusionar sentido y forma. Permanece, al cabo, en la indeterminación el tránsito cualitativo, la metamorfosis formal del contenido de la experiencia que desde la imagen especular, pasando por la conciencia de sí, culmina en la imagen creada. En la serie de los *Espejos* de Goya, la extrañeza frente a sí mismo unida al reencontro fantástico, es llevada a lo absurdo y angustioso. En dichas obras los personajes, situados frente al espejo, ven con horror que éste les devuelve la imagen de un mono, de un sapo u otro animal o, a lo menos, su caricatura.

Hablamos ya de expresiones del rostro que remiten misteriosamente más allá de sí mismas. En éstas parecería que el artista se evoca con mayor fidelidad representándose como perdido en la distancia. Al consignar este hecho así, advertimos que sobrepasa las posibilidades descriptivas y analíticas, descubrir el medio de que se sirve el artista para representar ese doble juego de presencia inmediata de lo anímico como impulso expresivo que se aleja del núcleo subjetivo en que se origina. Puede afirmarse, sin embargo, que las expresiones suministran un saber relativo a la experiencia de lo íntimo que está vedado obtener por la vía autorreflexiva.

El problema central que aquí surge es el de qué vemos en la expresión del estar absorto que se sustrae al análisis directo de la autoobservación. Es decir, se suscita la cuestión de lo que nos enseña esa transmutación de lo metafísicamente inespecial en relaciones espaciales, que ocurre al convertirse una experiencia íntima en expresividad fisiognómica o en obra de arte. El planteo propuesto

se complica más todavía, si acogemos la observación de Simmel relativa al hecho de que ciertos personajes y autorretratos de Rembrandt exteriorizan una visión inespacial. Pues a lo anterior se añade el fenómeno estético asombroso no sólo de expresar espacialmente lo inespacial, esto es, una vivencia, sino de realizarlo por medio de representaciones espaciales que simbolizan, a su vez, algo inespacial, como es el caso en el tipo de mirada que Simmel designa como inespacial. «Si se observa atentamente —anota en este sentido Simmel— cómo se diferencia el modo de mirar de un hombre profundo y esencial del vulgar e insignificante, se advertirá que el primero parece mirar a lo lejos, fuera del objeto —al que sin embargo fija de una manera penetrante y atenta—; no a lo lejos en sentido lineal, sino supra espacial: se dirige hacia algo que no se puede limitar y que no tiene significación espacial alguna. En los hombres de vida inferior, la mirada se encamina tan sólo a la cosa que está mirando y la energía que surge del acto de la visión es como un muro sin puertas: simplemente rebota en ella misma. En los otros, en cambio, es como si la fuerza viviente de la mirada no se acomodara por la dirección que el objeto fija; incluso no se manifiesta en dirección alguna, sino que delata una intensidad sin más inespacial y no adherida a ninguna cosa determinada»¹.

Ahora bien, por lo que respecta al tipo de mirar en que el sujeto se mira, la expresividad revela una misteriosa conciliación de contrarios; ella concilia la proximidad metafísica a sí mismo, que se exterioriza como un mirar que se evade de sí, con un perderse en lo ilimitado que simboliza un reencuentro en el seno de algo universal. Quien se haya detenido alguna vez en una meditación ascética, habrá experimentado este sentimiento antitético de pérdida y recuperación de sí mismo en una plenitud vital cuya intimidad última es un tender más allá de sí mismo. Ocurre entonces como si el proceso de autognosis siguiera un ciclo dialéctico en que el ahondamiento en la subjetividad linda con la visión interior de aquello que lo trasciende. Los autorretratos de Rembrandt constituyen la representación simbólica más profunda de esta dialéctica de la autoobservación (figuras 3 y 4). Ellos comunican por la vía expresiva lo que aparece inexpresable por la vía discursiva. Muestran que la atención dirigida a uno mismo condiciona un mirar que se fija en un punto indefinido, al tiempo que expresa una intensa concentración en el yo. De manera que esa vaguedad de las miradas de los personajes ancianos de Rembrandt, que apuntan a horizontes indeterminados, implica dos momentos que se excluyen aparentemente. Simmel diría que en esa mirada inespacial, la transcendencia es inmanente. Pero ello en-

¹Rembrandt, Capítulo II, «La visión inespacial». Simmel distingue, además, la mirada que «no se dirige a ningún objeto determinado», que se «encamina a lo infinito», de la mirada inespacial que «ve algo que no se puede fijar», al mismo tiempo que se «fija en un punto» ostentando una pura cualidad interior.

seña no sólo el misterio de cómo puede expresarse por medio del espacio la inespacialidad de la mirada, sino, además, cómo la absorción en sí mismo implica descubrirse inmediatamente próximo y remoto. Pues este tipo de mirada penetra en una realidad que está más allá de ella misma. Rembrandt simboliza el encuentro de sí a través de una autorreferencia que es esencialmente indeterminada, que no aprehende ningún contenido particular, como no sea su centro interior como incesante trascenderse (fig. 5).

Conocimiento de sí mismo y visión del mundo

EL HOMBRE también se descubre contemplando el mundo, porque el sentimiento de sí y el autoconocimiento, elaboran su certeza con elementos de la realidad exterior y, sobre todo, con modos concretos de percibirse en ella. En su forma más profunda, el saber de sí coincide con una experiencia metafísica de arraigo en las cosas. Coincide aun cuando la mirada interior se detenga sólo en el análisis de la fuente subjetiva de los motivos de los actos. Tal sucede porque es inherente a la vivencia de ese examen la certidumbre de un modo de estar en el mundo. Es decir, el autoconocimiento no se resuelve en mera referencia al yo, sino que el retorno a sí mismo se fusiona con una determinada conciencia de lo real. De manera que al persistir en el autoanálisis, el ahondamiento en la interioridad se percibe, simultáneamente, como pertenencia a un ámbito, y su colorido afectivo y existencial le será dado por el modo de abrirse la subjetividad a ese contorno vital.

Resalta aquí una peculiaridad esencial del autorretrato —y en general del mirar del retrato—, en cuanto todo el diseño está ordenado específicamente en torno a una referencia del autor a sí mismo. Se trata de la doble dirección que sigue la mirada, que ilumina una suerte de inefable circulación interior: ella se dirige hacia el mundo y hacia el yo. Contempla en el contemplarse. En esta ambigüedad reside la hondura y sortilegio de la obra lograda. El mirar establece el centro expresivo del *dentro* y del *fuera*, y lo uno arroja luz sobre lo otro. Sobrecogedor resulta, en este sentido, el autorretrato de Durero de la Pinacoteca de Munich (fig. 6), y también, aunque en menor grado, el que existe en el Prado (fig. 7). El rostro aparece profundamente ensimismado, detenido en un instante íntimo del que parten dos haces divergentes de la mirada: la que se sumerge en la interioridad y la que se pierde en el mundo. Ambas se alejan infinitamente, pero se equilibran, confiriendo al semblante cierto sello, inmutable. Así, dichos cuadros ostentan una armonía entre el mundo y el yo que impregna la fisonomía de gravidez visionaria. Porque el semblante aparece tan remoto e insondable como lleno de fuerza secreta de la naturaleza. Pero a esta singular ambigüedad se añade una segunda: el conocerse como otro, la revelación de sí como extraño. Semejantes antagonismos y tensiones íntimas sumergen

dichos cuadros en una atmósfera sombría que linda con lo siniestro. Es que apunta en ellos el escalofriante augurio expresivo de la continua pérdida y recuperación de la identidad del yo, que se cumple como desgarramiento interior apenas el individuo intenta conocerse, si bien ello confiere grandeza espiritual a este género de pinturas.

Todo autorretrato desarrolla un monólogo, y hasta un monólogo trágico, cuando el autor encara su propio destino en la convergencia de sus múltiples líneas expresivas hacia un instante espiritual último. Pero, siempre que ello obedezca a un impulso orientado a iluminar lo que anida en el fondo de sí mismo, antes que al deseo limitado de resolver un problema plástico. Claro está que el contenido de este soliloquio es variable como la idea de la vida que posee el artista. Pues el aspirar a conocerse —o a redescubrirse— no sigue una dirección única. Esta actitud es complementaria de una determinada visión del mundo y de la existencia personal. De ahí que no resulte aventurado afirmar que, desde la perspectiva de la pintura occidental, la evolución del estilo de estas obras permite vislumbrar la historia de la conciencia que el hombre ha tenido de sí mismo. Pues el manejo de la forma, la luz y el color se ha ido adiestrando en el bosquejo de rostros que condensan una ardorosa confesión. Además, estas fisonomías también dan testimonio del hecho de que el individuo, es impulsado a abismarse en la propia contemplación, por un particular sentimiento metafísico de la existencia. Es necesario comprender, por consiguiente, lo que el monólogo comunica en la imagen pictórica a partir de dicho sentimiento, y comprender a este mismo desde el modo como el artista se esfuerza por conocerse. De manera que no existe una referencia al yo, aislable de cierta experiencia cósmica, ni esta emoción primaria de lo real existe aislada de la ebriedad de sí mismo.

En van Gogh la perplejidad que suscita la propia imagen estimula un anhelo torturado de ahondamiento en el ser más interior, que enciende en rebeldía todos sus rasgos, a la manera de como en sus paisajes representa a la tierra estremecida; en Rembrandt, por el contrario, encontramos la serena profundidad de un ver que se resigna a la visión que se ofrece a la mirada. Esa tenue melancolía que envuelve a los retratos de Rembrandt, armoniza con el hecho de que sus personajes —y el autor mismo— avizoran desde la atalaya de un remoto pasado, para luego atravesar un presente que se hunde en el futuro. En el autorretrato del Museo de Viena, como en el de la colección Frick, el encuentro de sí a través del tiempo se reviste sólo de un débil dramatismo. Sobre todo sus últimos autorretratos —pintó cerca de un centenar de ellos— poseen una calma extraña y turbadora, muy ajena a los toques obstinados con que se representa van Gogh, profundos en el límite de lo sombrío. La serenidad de las efigies de Rembrandt surge de una interior conciliación de contrarios. Ellas aparecen sumergidas en tiempo y silencio. Están animadas de una sabiduría

que no se ostenta, sino que, dulcemente contenida, se constriñe al anhelo de ir más allá de sí misma, hacia el logro de una identidad profunda que el devenir no daña. Diríase que conjura el paso inexorable del tiempo con la mirada de unos ojos cuya lumbré identifica lo múltiple y lo uno, lo que cambia y permanece, merced a la resignación que es tranquila participación en el ser. Estos rostros muestran cómo el secreto último de sí sólo se revela en la indiferencia respecto de todo lo fugaz. Sus miradas se proyectan en el futuro limpias de angustia, encendidas por la silenciosa sumersión en el yo; contemplan el mundo y perciben signos de lo eterno en la realidad inmediata unidos a la certeza de la caducidad de lo viviente. Son miradas libres de fanatismo y cuya profunda soledad prepara el goce sereno que el hombre puede encontrar en la misma inexorabilidad del cambio continuo. El hecho de procurar conocerse a través del tiempo le conduce, paradójicamente, a descubrir lo invariable en el hombre, la chispa de identidad que no se apaga. Es que la honda conciencia de la vida, de los instantes que se evaden sin cesar, diríase que sustrae al curso del acaecer. En clara correspondencia con esa verdad expresiva, estos autorretratos surgen de tinieblas nebulosas pero tiernas, se elevan de una noche solitaria en la que brilla una conciencia que se mantiene invariablemente inclinada sobre sí. Cuando el presente es vivido con cierta estoica melancolía, que es señal de una conciencia atenta al pasado y al futuro, adquiere una plenitud en la que se disipa la expectación angustiosa de la muerte. Rembrandt expresa sensiblemente aquel pensamiento de Espinoza que proclama que «la beatitud no es el premio de la virtud, sino la virtud misma»¹. Pues el sentimiento de beatitud excluye la experiencia torturada del presente.

En estas obras se muestra con nitidez la vigencia del principio general según el cual no hay una manera pura y sólo reflexiva de conocerse a sí mismo, sino que existen innumerables formas posibles que son el correlato subjetivo de un determinado sentido cósmico que implica experiencias y meditaciones sobre el ser y el devenir. En Rembrandt, la experiencia del tiempo y el envejecimiento, constituye la fuente desde la cual el artista trata de sorprenderse en lo más íntimo. Saber que nada permanece invariable, representa la categoría que ordena el proceso de autognosis en torno a las relaciones entre vida y metamorfosis espiritual. El reencuentro de sí se produce a través del tiempo, como búsqueda de lo idéntico en medio del cambio incesante. Como culminación ética de ello, esas fisonomías exteriorizan la sabiduría de quien experimenta la libertad personal, en sentido espinoziano, como una meditación «no acerca de la muerte, sino de la vida»².

¹Ética, Quinta Parte, proposición XLII.

²Ética, Cuarta Parte, Proposición LXVII.

Marcel Brion ha estudiado también este aspecto de la obra de Rembrandt, sólo que sin

Siendo en este caso la idea del devenir el fondo de la busca de sí, ésta envuelve necesariamente una visión de las mutaciones de la corporalidad en cuanto materia orgánica que se modifica de continuo. Es decir, puesto que existe una relación entre el descubrimiento de sí y el hecho de atribuir un determinado sentido al universo, cosa que Rembrandt realiza a través de la intuición del tiempo, se comprende que en los semblantes de dichas obras aflore a la fisonomía la dialéctica peculiar de cambios corporales que conservan armónicamente la identidad de la persona. Como consecuencia natural de ello, uno de los aspectos de la grandeza de la obra de Rembrandt reside en no dejar ver ninguna ruptura, por así decirlo, entre el alma y el cuerpo. Con el tiempo, la apariencia corporal se modifica profundamente. Verdad es que también el pintor ha evolucionado como persona. Sin embargo, deja que perdure un núcleo metafísico de intimidad que el artista exterioriza de manera inconvencible, aunque siempre en concordancia con las modificaciones de su fisonomía a lo largo de los años. Desde la adolescencia hasta la ancianidad, narra su historia a través del registro de un mirar que alumbra las ilusiones cambiantes forjadas en torno a sí mismo, no menos que las inquietudes que constituyeron el centro psicológico animador de cada una de esas etapas. Sus últimos autorretratos poseen, en este sentido, el señorío sorprendente sobre el ánimo que se logra cuando la certidumbre de la finitud personal es enfrentada con resignación profunda. En semejante intuición de la temporalidad, ésta queda superada como condición negativa de la existencia. Pues inmoviliza cada instante vivido con toques de noble permanencia que emanan de un dulce sedimento afectivo, de la aceptación estoica de la vida que se escurre. Todo esto Rembrandt lo representa con tal hondura espiritual, que la misma huida del tiempo y la pérdida de esperanzas, acogidas con ánimo sereno, lejos de oscurecer la imagen de la vida, la envuelven en un aura de eternidad.

Aspirar a conservar la continuidad ética de sí mismo, representa una actitud que, en cierto modo, excluye la preocupación por conquistar algún predominio sobre el mundo exterior. Este antagonismo se evidencia, por contraste, tan pronto como contemplamos autorretratos de Tiziano (fig. 8), donde la aproximación del artista a sí mismo es correlativa de una firme mirada lanzada sobre el mundo con desafiante arrojo. En esas telas observamos semblantes bravíos cuyo saber de sí se anuncia como poderosa fuerza interior capaz de ejercer imperio incontrarrestable en su esfera de acción. Es decir, en Tiziano

vincularlo al sentido concreto del conocimiento de sí mismo, véase su *Rembrandt*, Albin Michel, París, 1946, págs. 51, 253. y 255. Simmel, por su parte, ha descrito asimismo la experiencia del tiempo en Rembrandt, señalando particularmente, cómo sus obras dejan la impresión profunda de un largo pasado que se hace vivo en el ahora del artista, *Rembrandt*, Capítulo 1, «La continuidad de la vida y el movimiento de expresión».

el autoconocimiento se manifiesta en una forma particular de interiorización que le lleva a afrontar la realidad con arrogancia sostenida. Tal saber de sí armoniza con la expresión de seguridad y firmeza, siendo esta confianza ilimitada la que elabora el contenido concreto de su modo de autognosis. A consecuencia de ello puede decirse que, en dichas obras, mundo y mirada coinciden como realidades, por cuanto es tal la intensidad del escrutar, que se erige por sí solo como naturaleza y ésta, a su vez, encarna como manifestación del mirar humano. En otras palabras, en la decidida impetuosidad del rostro penetrado de anhelos infinitos, confluyen el contemplar y el contemplarse, se intercambian la mirada hacia adentro y hacia afuera. De ahí que, en los personajes de Tiziano, su voluntad de autoconocimiento confina con los impulsos de dominio de lo real. Estos se conocen en la medida en que el deseo de avasallar lo exterior no se menoscaba por la reflexión y el autoanálisis. El conocimiento de sí mismo, en cuanto su peculiaridad expresa rasgos esenciales en las disposiciones íntimas, linda con la tendencia a destacar la objetividad hiriente de las realidades del mundo. Ello sucede, particularmente, en sus cuadros del Aretino, como en *gentilhombres*, en el *Retrato de un hombre* (de la Galería Nacional de Washington), como en la tela que representa al Papa Pablo III y sus familiares. Esos rostros y cuerpos ostentan un aparecer absoluto, cuya realidad no deja lugar a vacilaciones. Dichos cuadros exhiben esa «intensidad de la presencia física» que señala Tietze como característica de algunas de sus figuras masculinas¹. El saber de sí en ellas armoniza con una forma de autodominio que alcanza a la violencia, puesto que es experimentada como voluntad exclusiva de señorío sobre lo real. Son figuras humanas que exteriorizan, en suma, cierta inexorable severidad que constriñe la referencia a sí mismo a un realismo inquietante. Pero, tras la objetividad acecha la tristeza de la actitud friamente realista. La exuberancia irracional, el desborde de vitalidad de esos hombres del Renacimiento deja traslucir, en efecto, la nostalgia del ingenuo conocimiento de sí mismo perdido, oculto en el ardor de la acción (fig. 9).

Si atendemos ahora a una pintura de inspiración religiosa, veremos que también en ella se realiza la correlación entre autoconocimiento y modo de referen-

¹Titian, Phaidon Press, pág. 21. — Recordemos que el historiador Ranke, contrastando los hechos conocidos con los personajes pintados por Tiziano, advertía ya la extraordinaria penetración psicológica del veneciano para delinear sus caracteres con sabiduría realista. También Burckhardt, en su *Cicerone*, juzga como un «rasgo divino de Tiziano» su capacidad para conferir a cosas y personas «aquella armonía de la existencia que debería existir en ellas según el germen de su ser», designio que él cumple al extremo de lograr expresiones llenas de profunda necesidad. De manera que los «tranquilos cuadros de existencia», de que habla este autor, se observan particularmente en aquellas creaciones de Tiziano que constituyen obras de género religioso y en sus desnudos femeninos, donde luce la serenidad en la relación con el mundo exterior y un sentimiento de unificación con la naturaleza.

cia al mundo, pero claro está que tal logro pone en juego distintas disposiciones. En los autorretratos del Greco se manifiestan los fervorosos presentimientos de luz y tinieblas interiores, de lucha y abandono que penetran el sentir místico. Estas experiencias límites las exterioriza, notoriamente, cuando se representa como evangelista. Pues, en estas efigies, la ausencia del mundo y el recogimiento de la mirada, indican un volverse hacia sí mismo que excluye el mirar; es un abrir los ojos del alma, un mirar que no mira aunque se enciende hacia adentro. En el Greco confluyen a un punto de humilde intimidad las dos direcciones de la mirada: la que atiende al yo y la que apunta al mundo. Lo cual significa que el conocerse místico posee, como modo correlativo de referencia al contorno, aspirar a la comunión con todo lo existente, donde no tiene cabida la voluntad de dominio sobre lo real. Es que, para el místico, la naturaleza representa sólo un modo de ser adecuado para el encuentro de sí mismo¹.

El autoanálisis de van Gogh, aunque contiene algunos elementos religiosos, carece de la vehemencia mística propia del Greco. Porque van Gogh persigue la autenticidad de su imagen en una lucha implacable, que alcanza a la exasperación desencadenada por la conciencia de la asimetría existente entre lo que en él es enigma irreductible y las virtualidades inabarcables de la experiencia de lo íntimo y del mundo. Sus autorretratos constituyen una confesión dolorosa, pero que siempre deja en sombras una parte insondable de su personalidad. Pues no son confesiones que en un acto de fe iluminen por último lo incógnito en uno. Representan, más bien, el reconocimiento honesto y desgarrador de cómo en la tentativa de encontrar su yo profundo, éste se le evade. De ahí que a esos cuadros los agita un soplo de sombrío escepticismo, que lleva a vivir la helada soledad de quien continúa siendo un misterio para sí mismo.

Van Gogh se contempla desde el centro de un vértice cósmico. La turbulencia de sus noches estrelladas a veces constituye el fondo de algunos de sus autorretratos, como es el caso de la tela pintada en noviembre de 1889, que se encuentra en el Museo Impresionista (fig. 2), y también del *Retrato del artista con la paleta*, de la colección Whitney, New York (fig. 10). Ello significa que el frenesí aniquilador con que se entrega al buceo interior, invade su imagen de la naturaleza, a la que pinta viva y estremecida, llena de impulsos vegetales de finalidad imprevisible y de fuerzas secretas que afloran en cada punto de lo existente. Sus toques vibran, en efecto, y parecen emitir el murmullo misterioso

¹Negar a dichas obras el carácter de autorretratos, en nada modifica lo observado. Pues, aunque efectivamente se trata de retratos, siempre se encuentra la huella psicológica del autor en el personaje representado, cosa que se delata en el estilo determinado que lo refleja. Puede decirse, en este sentido, que muchos retratos disimulan un autorretrato, cuya realización es inevitable para el artista como secuela de su propio estilo.

de lo que en cosas y paisajes se origina incesantemente. De manera que la expresividad profunda en su obra conquista un equilibrio creador entre revelaciones del rostro y del paisaje que se iluminan recíprocamente. La naturaleza luce, así, con matices de drama humano, en tanto que el hombre se interioriza a favor de un autoanálisis implacable que semeja el desencadenamiento de una fuerza natural, como puede observarse en su autorretrato de la colección Laren (fig. 11), y en el que dedica a Gauguin, del Museo Fogg de la Universidad de Harvard. Van Gogh es consciente de la índole de sus visiones, en las que se enlazan hombre y naturaleza, por lo que declara a su hermano Theo: «Decididamente no soy paisajista; si pinto paisajes, *siempre habrá en ellos rastro de figuras*»¹.

Van Gogh sabe, por otra parte, que dibujar es «el acto de abrirse paso a través de un muro de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que uno *siente* y lo que es *capaz de hacer*»². El se dispone a atravesar ese muro por el punto donde ofrece mayores dificultades, pues éstas se acrecientan cuando se modelan rostros. Recuerda que es difícil conocerse, al tiempo que advierte que «tampoco es más fácil pintarse a sí mismo». No obstante, se decide por esta última tarea. «Prefiero pintar los ojos de los hombres —escribe— antes que pintar catedrales, porque en los ojos hay algo que no está en las catedrales; aunque sean majestuosas e imponentes, el alma de un hombre, aun cuando sea un pobre harapiento o una mujer de la calle, es más interesante para mí»³. Busca en ellos algo inmutable, lo que siempre se le muestra desde un fondo de profundo dolor, más allá de la pura melancolía. «Quisiera pintar hombres —precisa todavía— con ese no sé qué de eterno simbolizado otrora por el nimbo, y que buscamos en la irradiación misma, en la vibración de nuestras coloraciones»⁴. En la apariencia de los hombres percibe lo infinito antes que en las cosas. Consecuente con ello, se entrega, pues, a la representación de figuras humanas con el frenesí de quien se aplica a realizar algo definitivo, pero que también se le da como inevitable derrota, como una fuerza que debe desarrollar y que no puede anular aunque el someterse a ella lo conduzca hacia experiencias sombrías. Por eso confiesa que en «ciertas situaciones, más vale ser vencido que vencedor, por ejemplo más bien ser Prometeo que Júpiter». Esta última afirmación interpreta de manera penetrante el sentido expresivo de sus propios retratos, que enseñan el destino psicológico inevitable de la obstinación trágica consistente en aspirar a una autoconfesión última; revela que ésta encadena a sí mismo al par que deja ver un ámbito misterioso que rodea al descubrimiento de cada nuevo estrato interior.

La concentración espiritual que luce en el semblante de sus autorretratos sigue un movimiento íntimo de ahondamiento que se asemeja a una turbulen-

¹Cartas, 184.

²Cartas, 237.

³Cartas, 441.

⁴Cartas, 531.

cia incontenible. Ello obedece al hecho de que van Gogh contempla el mundo con un ardor irrefrenable, justamente porque vive la angustia de la perplejidad frente a sí; teme el espejismo de los yo aparentes que rehúye, en procura del yo auténtico que se le torna cada vez más distante. Entonces lanza sobre el mundo su mirada llameante, ya que no encuentra reposo en el recogimiento interior, donde su personalidad se le convierte en otra mientras con más fervor indaga en ella. Lo perturba la certidumbre de lo ilimitado del yo; y, correlativamente, cuando contempla el mundo exterior, éste se le manifiesta henchido de secretas germinaciones, por lo que cada cosa tiende a su lugar natural siguiendo sinuosidades animadas de ocultos impulsos vitales. En suma, atemorizado de sí mismo, se persigue en la naturaleza y proyecta en ella sus zozobras. De ahí que sus paisajes aparezcan exteriorizando una evolución interna continua, como derivando físicamente hacia formas de existencia más complejas, a través de una lucha de los elementos análoga, por su virtud transfiguradora, a la persecución intransigente de sí. Tal es la causa de que sus autorretratos señalen con la mirada un comienzo antes que un fin, que indiquen un desafío renovado, una rebeldía que orilla el odio a sí mismo. El curso subjetivo de este proceso de autognosis alcanza hasta la duda insuperable que encara lleno de osadía. Por último, esa duda se convierte en desconfianza torturante, se trueca en un movimiento psicológico sin término que impulsa siempre más adelante, pues cada paso dado en el camino del reencuentro de sí le hace aparecer todavía como inauténtico. Se desarrolla de esta manera un sentimiento peculiar de lejanía de sí mismo, estimulado por el escepticismo que deriva de la certidumbre de la infinitud del yo, que es una metáfora cuantitativa para referirse a lo incógnito en uno.

En la imagen del mundo, dicha actitud encuentra una correspondencia profunda en el equilibrio inestable con que se perfilan árboles e iglesias que arden y crecen, se estremecen y respiran, porque todo lo que existe carece igualmente de límites, y las cosas desbordan el sombrío abandono de lo inmutable. De modo que el pintor establece una armonía significativa entre el mirar hacia afuera y hacia adentro. De esa relación surge la mirada como reflejo del mundo. En el autorretrato ya mencionado, del Museo Impresionista, unos azules y tenues verdes imprimen al espacio que rodea la cabeza un movimiento de torbellino sin término, que convierte cada punto en foco de intimidad, así como la mirada crea espacio interior con su brillo que se intensifica por momentos. Además, la severidad implacable que encarna en rasgos duramente perfilados, y la encendida violencia de la barba y la cabellera de tonos bronceos, le confieren a la expresión del rostro un carácter de fuerza elemental.

Van Gogh se acecha en un mundo que bulle de vida que brota incontenible. Semejante acoso de sí que bordea lo trágico, simboliza la conciencia desgarrada

de la desproporción insalvable entre lo que se siente y lo que se hace. Tal es el motivo de que sus efigies expresen una voluntad de exteriorización casi delirante, compensatoria de la experiencia de la infinitud exterior. De manera que las deformaciones expresivas en que culmina su obra, son signo de la duda atormentadora relativa a la existencia de un sí mismo último. Van Gogh parece intuir que la índole auténtica de la persona, en el rostro sólo puede revelarse bosquejando rasgos que van más allá de la apariencia corpórea. Presiente —para decirlo en el lenguaje de Hegel— que lo exterior y lo interior «son sólo una *única cosa*», esto es, la unidad de ambas «determinaciones de forma». Pues «lo interior no es inmediatamente sino lo exterior, y constituye la *determinación de la exterioridad*, justamente por constituir lo interior; a la inversa lo exterior es sólo un interior porque es sólo un exterior. Es decir, al contener esta unidad de forma sus dos determinaciones como opuestas, la identidad de ellas consiste sólo en este traspasar, y en esto consiste sólo la *otra* de ambas, no su identidad *llena de contenido*»¹.

Se podría sospechar que el artista, tan pronto como vislumbra la unidad que subyace a las determinaciones opuestas, persigue lo idéntico en la exterioridad reveladora y plena de significado. Sin saberlo, van Gogh dramatiza el pensamiento de Hegel, según el cual lo que es un puro interior constituye, por tal motivo, un exterior, y al contrario; representa plásticamente dicha idea como dialéctica expresiva del conocimiento de sí mismo encarnado en la exterioridad del rostro. Revela, al hacerlo, que ambas determinaciones se implican esencialmente. Sin embargo, es necesario considerar la mediación de la apariencia y la oposición entre lo interno y lo externo para restaurar la unidad de su inmediatez.

Van Gogh sabe, además, que el cuerpo es el intermediario que «pone en relación con el mundo exterior», como certeramente observa Hegel². Guiado entonces por una profunda lógica expresiva, representa su rostro patéticamente, en los límites extremos de la existencia corporal. Pinta semblantes tensos hasta la enajenación, puesto que ello asegura una posibilidad de incorporarse al mundo y de experimentarlo con plenitud. Busca, así, un refugio último en la exterioridad, confiado en que ésta actualiza toda su riqueza inundándola de expresión. Animado por cierto misticismo cree que propicia, de ese modo, su encuentro en lo corpóreo transido de alma. He aquí otro rasgo significativo de la acuidad quemante de las miradas con que se interroga y mira van Gogh, de lo que encontramos un ejemplo ilustrativo en su autorretrato de Detroit.

Esta relación esencial entre el modo de verse y lo que se contempla en el mundo y los demás, exhibe una diversidad inabarcable. Señala, en cada caso, junto con las dificultades de comunicación del hombre consigo mismo, que el

¹Ciencia de la lógica, Libro II, C, «Relación de lo externo y lo interno».

²Filosofía del espíritu, § 35.

saber de sí es sólo un signo expresivo del modo de estar en el mundo. Recordemos que, en Durero, la melancolía constituye el trasfondo psicológico de sus autorretratos, desde la cual se elaboran unos rasgos que exteriorizan el sentimiento obsesivo de heterogeneidad entre sí mismo y la naturaleza, el cual fundamenta una experiencia que abisma ante la infinitud de lo interior y lo exterior, del yo y el universo.

Analicemos todavía la enseñanza de Goya. En el número 1 de los *Caprichos* (figura 12), el pintor se representa desde la duda hiriente que inunda la mirada que dirige al mundo. Vuelca su sarcasmo sobre la realidad, dejando vislumbrar su titanismo, que se alza con soberbia por encima de la pequeñez ajena. Sus ojos desenmascaran con angustia la corrupción, expresando el presentimiento de la caída moral colectiva, por lo que también exteriorizan una experiencia de soledad impregnada de resentimiento. Percibe el mundo con mirada crítica y diríase que se conoce a través de la amargura del aislamiento subjetivo, como si él mismo, por momentos, no lograra liberarse, a pesar de su libertad interior, de lo que censura. La actitud satírica reobra sobre el intento de autoconocimiento haciendo evidente, en este como en otros de sus autorretratos, la relatividad insuperable del autoanálisis, que siempre se desarrolla en función de una determinada disposición frente al mundo.

Goya se conoce a sí mismo con la ironía de quien vive desenmascarando intenciones ocultas y convirtiendo el rostro de los demás en máscara. Piénsese en los *Caprichos*, donde despliega una sucesión de imágenes en que alternan lo grotesco y lo fantástico con un bestiario en que pululan formas ambiguas, humanas y animales, ostentando deformaciones expresivas que lindan con el embrujo. Este hechizo se manifiesta en la lejanía diabólica que cada ser se obstina en conservar respecto de su misma naturaleza, cosa que se exterioriza en deformidades monstruosas que delatan un rebajamiento del individuo a lo animal. Como consecuencia inevitable de ello, destaca la impotencia de sus personajes para vincularse inmediatamente con los otros, lo que tiene como secuela un soplo de disimulación que corrompe todos los vínculos. De manera que existe armonía creadora entre el autorretrato de Goya recién descrito, con el que comienzan los *Caprichos*, y el anuncio del hecho sombrío de que nadie se conoce, que proclama, además, el ocultamiento recíproco que hace posible esa mascarada alucinante de relaciones equívocas, de contactos tortuosos y aberrantes, animados de lujuria siniestra.

Esta ráfaga expresiva de locura y desenfreno sólo puede emanar de una experiencia crítica profunda y de una sensibilidad refinada para percibir la presencia del mal. Ella encuentra su correspondencia en una imagen de sí correlativa de la impetuosidad profética con que contempla el mundo, patente en los rasgos de aquel autorretrato del *San Bernardino en Siena*. En esta obra observamos que la fuerza de la mirada merced a la cual el artista procura desen-

mascarar a los demás, exterioriza una tendencia que se origina en un modo de conocerse angustioso, que incluye reconocer la careta que uno lleva consigo. Por consiguiente, no existe nada de azaroso en el hecho de que la serie de los ochenta caprichos se inicie con su autorretrato, que es signo de una forma de autoconocimiento poseída de acritud y de la aspereza psicológica adecuada a esas visiones que luego objetivará en las estampas que siguen a su efigie. De ahí que se justifique afirmar, como lo hace Edith Helman, que «a este proceso explorador de nuevos mundos reales y posibles corresponde el otro complementario, de explorarse y descubrirse a sí mismo, que se percibe en la serie de rostros y máscaras que Goya revela en los autorretratos que pinta...»¹.

Ahora bien, el designio teórico último de estas consideraciones, se encuentra en la tentativa de investigar en qué medida la expresividad contribuye al autoconocimiento. Es decir, se trata de saber cómo ilumina a lo que escapa a la autoobservación, la mirada dirigida al mundo y a sí mismo, tal como se manifiesta en el rostro en su encarnación inmediata o en su representación artística. Adoptar esta perspectiva de análisis implica diferenciar claramente las distintas vías que se ofrecen a este descubrimiento de sí. En cada una de ellas encontramos limitaciones peculiares. Ya el hecho de que sean compatibles la evidencia existencial del yo y la verificación de la lejanía de sí mismo, muestra que existen distintos niveles de autorreflexión. Tenemos, desde luego, la posibilidad del *cogito* como autoevidencia del yo que se desarrolla en un sentido metafísico que difiere de los análisis propios del conocimiento de disposiciones íntimas. Pero, el modo de reflexión cartesiano no excluye atender autobiográficamente al análisis de los motivos de los actos y al desenmascaramiento de los deseos reales, ni elimina la voluntad de esclarecer los conflictos entre anhelos contrapuestos. De donde resulta que frente al *cogito*, todavía es posible remontarse hasta experiencias de soledad personal, y alcanzar a vislumbrar el reflejo psicológico de relaciones inarmónicas con los otros. Como una de sus direcciones, este proceso puede culminar en tentativas peculiares de autognosis, del género de las emprendidas por Montaigne y Nietzsche. Cabe aspirar, además, a descubrirse por intermedio de la expresividad de las palabras, ya que el diálogo del alma consigo misma sólo se realiza merced a ellas; en fin, el rostro, con su limitación expresiva, también constituye una fuente de conocimiento, a pesar del carácter de velo que le es inherente. En otras palabras, existen distintos modos y estratos posibles del saber de sí, que se despliegan desde la conciencia discursiva

¹Véase su obra *Trasmundo de Goya*, Revista de Occidente, Madrid, 1963, pág. 41 y, especialmente, todo el capítulo «El rostro y las máscaras de Goya», en el que se describe la evolución psicológica de Goya a través de sus autorretratos. La autora investiga las ambigüedades propias de sus enmascaramientos complejos y, particularmente, el hecho de cómo en Goya la máscara no sólo disfraza, sino que al mismo tiempo revela el carácter auténtico de las personas, pág. 127.

siva, en el sentido de Kant, pasando por la conciencia intuitiva y el análisis de los motivos de los actos, hasta las revelaciones expresivas.

Es legítimo afirmar, como lo hace Kant, que a nosotros mismos sólo nos conocemos como conocemos a los fenómenos¹. A ello se puede agregar que en la autoobservación estamos expuestos a dejarnos engañar por ilusiones y espejismos, como ocurre con el conocimiento de las cosas. Max Scheler, argumentando en este mismo sentido, niega a la percepción interior de sí mismo una evidencia mayor que a la percepción del mundo exterior. Al extremo que establece una igualdad fenomenológica absoluta entre las limitaciones perceptivas y cognoscitivas, que afectan tanto a las imágenes del mundo interior como del mundo exterior.

Esta es una equivalencia y analogía que pierde su validez cuando se la lleva más allá de ciertos límites. Pues aunque se discorra, como lo hace Ryle, en el sentido de que los juicios erróneos acerca de nuestros propios estados contradicen la inmediatez de las informaciones que ilusoriamente suministraría la conciencia y el conocimiento de sí mismo, no es menos cierto que el cómo de ese ignorarse constituye una verdadera fuente de saber, tal como se manifiesta en la expresividad.

Se impone, desde luego, la distinción objetiva entre las peculiaridades propias del descubrimiento de sí mismo y del conocimiento del mundo, puesto que ambas posibilidades ostentan claros rasgos diferenciales. En las indagaciones que apuntan a la naturaleza se procede por aproximaciones sucesivas, que por su contenido, alcance y método son cualitativamente diversas del proceso de interiorización creciente del hombre y del modo de saber que éste implica. El ver cosas y el mirar a lo íntimo, aunque ambos son falibles, representan tipos de conocimiento que, directa o indirectamente, ostentan caracteres muy distintos. La autoobservación, entendida en el sentido psicológico empírico antes que fenomenológico puro, supone un esfuerzo ético, una voluntad ascética, autodominio y gran tensión íntima en la actividad espiritual, que no es inherente, por igual, al conocimiento de lo exterior. Claro está que el investigador de la naturaleza

¹ Es decir, para Kant, el sujeto no se conoce en «lo que es en sí mismo», *Crítica de la razón pura*, § 24. — Kant distingue entre el darse cuenta de sí mismo y el observarse a sí mismo. Esta última posibilidad conduce, a su juicio, «a la exaltación y la ilusión». Lo fundamental, para Kant, es que en la experiencia interna nunca sobrepasamos el mero *aparecernos* de un cierto modo. Piensa, por otra parte, que no podemos evitar hacer «supuestos descubrimientos de lo que nosotros mismos hemos introducido en nosotros». Señala, además, que en las relaciones del individuo con los otros y consigo mismo, el observarse condiciona una especie de ficción ineludible. Con ello Kant advierte que el mirarse psicológico amenaza con convertirnos en actores. Esto ocurre en cuanto el hecho de atisbar con deseo de fidelidad a los procesos íntimos, nos lleva con ambigüedades insuperables a deformar la propia imagen exterior ante el espejo; ello condena, en fin, a representar un papel y a forjar «una ficción de su propia persona», *Antropología*, § 4. § 7.

también puede acoger su tarea con disposición ascética. Pero la diferencia respecto del proceso de autognosis reside en el hecho de que esa actitud representa sólo *uno* de los rasgos de la personalidad del sabio, pero no es un modo de referencia constitutivo de la posibilidad misma de aprehender los fenómenos ni una categoría específica, como ocurre en el autoanálisis. Efectivamente, en la percepción interior son complementarias la visión de los procesos íntimos y la índole e intensidad del autodomínio aplicados a conocerlos. Es decir, ciertos contenidos de la vida íntima sólo son dados originariamente a una indagación que posee, como cualidad que le es propia, un observar desde el autodomínio, que configura una forma de referencia básica que trasciende lo sentimentalmente accesorio.

Por otra parte, lo que se evade a la autoobservación lo revela la expresividad, pues concierne a los movimientos expresivos exteriorizar rasgos del yo que escapan al autoanálisis. Veamos en qué reside la posibilidad de esta fuente de conocimiento.

Más arriba señalamos ya que la evidencia existencial del yo es compatible con el desconocimiento de la verdadera lucha interior de los motivos; en efecto, la experiencia íntima de los estados internos a veces se asocia a la ignorancia de las causas que los provocan, lo cual tiene por consecuencia inmediata que se nos enmascara la trama psicológica de los verdaderos deseos que impulsan el despliegue de la personalidad. Nos ignoramos como destino ético último en el mismo acto en que aprehendemos la realidad de nuestra existencia. Ahora bien, a pesar de que las expresiones patentizan lo general antes que lo singular y las tendencias anímicas antes que los motivos ocultos de las disposiciones, nos permiten conocernos más allá de la pura evidencia existencial que acompaña al hecho de vivir estados internos. Pues, en cuanto la expresividad actualiza limitaciones ontológicas del hombre, con cierto dramatismo que es función de su intensidad, exterioriza al mismo tiempo tonalidades afectivas del ánimo que permanecen veladas para el autoanálisis. En contraste con lo que ocurre en el *cogito*, que es un tipo de evidencia, un dato primario irreductible, en cierto modo, al conocimiento de la singularidad de cómo se es, la fisonomía deja traslucir el carácter concreto del modo de estar en el mundo¹. Esto significa que la

¹ Irreductible, en cierto modo, en cuanto la experiencia del *cogito* no implica necesariamente el conocimiento de lo singular en uno mismo, de la trama de motivos que estructuran los actos, ni de la historia personal. Es decir, no toda experiencia del *cogito* implica una aprehensión de lo singular, pero toda aprehensión de lo singular implica el *cogito*. Sin embargo, se puede llegar al *cogito* puro desde el análisis de situaciones concretas. Por eso, Descartes, en el *Discurso del método*, llega a establecer la equivalencia metódica entre conciencia de ser y pensar, luego de un análisis histórico del descubrimiento de sí mismo, después de narrar lo que denomina la «fábula» de su proceso de autognosis. Alcanza evidencias últimas como consecuencia de ese análisis de la historia personal. De manera análoga, en las *Medita-*

singularidad de las actitudes se descubre a través de ese mismo confín expresivo. En otras palabras, las experiencias que se exteriorizan en tensiones extremas, revelan simultáneamente la clave adecuada para descifrar un sentido que se manifiesta en algo que es inherente a las limitaciones ontológico-expresivas. De manera que en el rostro del otro, como al contemplarse uno mismo en el espejo y al mirar un autorretrato, es posible percibir un destino personal iluminado por la fuerza expresiva que permite inferir la configuración de la conducta del individuo.

En las diversas formas de expresividad humana se exteriorizan modos de relación de la persona consigo misma y el universo. A través de ellas verificamos cómo el hecho de conocerse a sí mismo adquiere distinto significado según la índole cambiante de las referencias al yo y al mundo, que siempre están implicadas. Si contemplamos el primer autorretrato de Durero ejecutado por el artista a la edad de trece años (fig. 13) y luego analizamos sus efigies pintadas con posterioridad, podremos observar que el sentido del contemplarse a sí mismo evoluciona paralelamente con el tipo de mirada que dirige al mundo. En general, fácil es advertir a lo largo de su obra la interdependencia que existe entre el saber de sí y las huellas que dejan en la fisonomía los contactos variados con el mundo. Ello puede verificarse, ya sea en los rasgos juveniles que todavía lucen con la transparencia sin reservas de su ingenuidad adolescente, como en sus rostros últimos transidos de melancolía. Además, al hecho de escrutar su in-

ciones, (particularmente en la Primera y Segunda), para encontrar un punto de partida cierto e indudable rehace la historia de certezas ilusorias cuyo desvanecimiento final permite alcanzar la evidencia auténtica. Se desposee, así, de las meras opiniones, rechazando todo lo que no ostente un sello de verdadera certeza, representándose la trayectoria histórica personal, en su soledad y reposo, destruye antiguas y falsas concepciones que descansan en principios imperfectamente fundados. Ocurre como si la certidumbre última de sí mismo se encontrara al dejar atrás las etapas de la historia del espíritu personal. De ahí la significativa asimetría que señalábamos: que el *cogito* implica trascender lo personal, al paso que el análisis y conciencia de lo personal no puede concebirse sin el trasfondo de la evidencia del *cogito*. Con todo, la historia de su conciencia individual Descartes la destaca como la vía íntima que conduce al *cogito*. Por eso, cuando en la Segunda Meditación se pregunta qué es, al responder que es una cosa que piensa, cualifica este pensar diciendo, que es una cosa que duda, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, que imagina y que siente. Es decir, desde el *cogito* vislumbra la multitud de disposiciones personales que constituyen su naturaleza. Lo cual significa que es posible rehacer la historicidad personal a partir del *cogito*, así, como se llega a éste abandonando verdades aparentes. En síntesis, Descartes postula el conocimiento existencial de sí mismo como autosuficiente para trascender etapas de la vida personal y para inferirlas como virtualidades inherentes al *cogito*.

Sobre la historicidad del *Discurso* de Descartes, y acerca del valor autobiográfico de la «fábula» que el filósofo cuenta relativa a la reconstrucción de su vida interior y al proceso de su autoconocimiento, véase el comentario de E. Gilson al texto del *Discurso*, Vrin, París, 1947, páginas 98, 99 y 100.

dividualidad se enlazan intenciones complejas vinculadas a un determinado sentimiento de la naturaleza. Durero interroga a lo real y, haciéndolo, se interroga también a sí mismo; es decir, se descubre al tiempo que exalta su individualidad animado de un impulso renacentista. Se mira en el mirarse. En Durero hay un ir más allá de sí mismo que le muestra ante sus ojos con una objetividad que sólo pueden alcanzar las expresiones artísticas. A partir del primer autorretrato, en que el asombro respecto de sí corre a parejas con el que provoca el descubrimiento candoroso del mundo, el autoanálisis expresivo culmina finalmente en un canto a la melancolía. De ahí que, en su madurez, el semblante ostente una tristeza profunda, cuya aparente vaguedad oculta una paradójica ausencia de sí mismo. Dicha melancolía, en el fondo es el signo de una forma de autoconocimiento en que la infinitud de sí mismo y del mundo, percibidos en su esencial heterogeneidad, condicionan un sentimiento de la vida como inevitable lejanía respecto del yo y las cosas. Y lo importante es que ello se manifiesta como una revelación expresiva.

Rembrandt, otro pintor que poseía señalada vocación de autorretratista, también realiza en la más elevada forma este descubrimiento del mundo desde la singularidad personal. En su larga serie de obras de este tipo se observa el proceso paulatino, no sólo del envejecimiento inexorable, sino la representación aguda del curso de la vida como la coincidencia, cada vez más cabal, del mirarse a sí mismo y de las revelaciones de lo real que modifican esta misma autoobservación. Desde el mirar ingenuo se remonta, por grados de complejidad psicológica creciente, hasta alcanzar imágenes en que el semblante parece condensar las experiencias del mundo y del saber de sí. Con esa síntesis, exterioriza un sentimiento profundo de la vida, que sólo puede suministrar la autognosis expresiva. Rembrandt desvela a través de la expresión fisiognómica un misterio que permanece impenetrable para la autoobservación: representa la armonía existencial indivisible del mirar que se mira. En el autoanálisis, dicha unidad conquistada en la simultaneidad plástica, aparece sólo en dos momentos contrapuestos, la conciencia y su contenido, o bien se manifiesta como pura evidencia existencial del yo. En cambio, cuando Rembrandt objetiva la doble vertiente de quien mira y lo mirado, modela el rostro como una integración expresiva de desdoblamientos reflexivos múltiples. Sobrepasa el pasivo retratar la autocontemplación de los rasgos físicos y destaca, en forma maestra, cómo el mundo penetra en el hombre, configurando la experiencia de sí mismo como participación en el destino universal de lo que existe. El autoconocimiento bordea en estas obras un límite de vida a través de la experiencia del tiempo. Expresa en ellas la interioridad en un confín de exterioridad, más allá del cual la expresión ya no resulta posible. Enseña que, en alguna medida, uno se conoce en el ignorarse, a lo menos como presentimiento de la infinitud de lo íntimo, así como se adquiere certidumbre de sí en el dudar. Por último, Rembrandt

expresa, fisiognómicamente, las virtualidades de una conciencia que descansa en sí misma con beatitud, exteriorizando el doble movimiento que Hegel considera propio de la enajenación, en la que se hacen correlativos el contemplar y lo que se contempla, como autoconciencia que supera el momento negativo del enajenarse. Pues, en esta alienación, la conciencia se pone como objeto de sí misma, pero en virtud de la unidad indivisible del *ser para sí*, pone el objeto como sí mismo. «La alienación de la conciencia de sí —sostiene Hegel— pone ella misma la cosidad, lo que tiene por consecuencia que esta alienación no posee solamente una significación negativa, sino positiva; y ello no sólo para nosotros o en sí, sino para ella misma»¹. Rembrandt expresa, de manera casi indescriptible, este extrañamiento de la conciencia cuyo ciclo dialéctico constituye una vuelta de ella a sí misma que se hace más profunda en ese proceso de ahondamiento en la intimidad, que se verifica en objetivaciones sucesivas. En sus autorretratos resplandece una incomparable complementariedad entre el proceso de interiorización y el hecho de objetivarse a sí mismo; conquista en ellos una sabiduría expresiva-límite, exteriorizando el movimiento dialéctico de la conciencia en el cual es la totalidad de sus momentos. Aquí vemos coincidir la naturaleza dialéctica del proceso de autoconocimiento, con la teoría de la alienación, a través de revelaciones expresivas que por su profundidad trascienden el nivel reflexivo. Y, sobre todo, se evidencia cómo las posibilidades de encarnación expresiva se extienden a los más sutiles procesos del espíritu.

El cogito y el conocimiento de sí mismo

ESTAS consideraciones dejan al borde de una cuestión crucial para el estudio del autorretrato, en cuanto es concebido como síntesis de emoción estética y voluntad de autoconocimiento. Cuando el diálogo consigo mismo adopta la forma de un descubrirse a través del rostro objetivado artísticamente, se muestran fenómenos esenciales relativos a las resonancias expresivas de los vínculos posibles entre el hombre y el mundo y a las apariencias del cuerpo como expresión del yo. Por este camino se ilumina un campo amplio de problemas propio del conocimiento de sí, donde sucede que el autoanálisis está significativamente asociado a determinadas concepciones de la realidad.

Nietzsche continúa una vieja tradición de sabiduría cuando proclama que el hombre es un ser distante de sí mismo². En este sentido, importa considerar cómo se implican esa lejanía y el grado de proximidad a lo real. Es teóricamente indispensable examinar el significado antropológico de dicha complementariedad entre el hecho de forjarse una imagen de sí mismo y la visión del mundo,

¹Fenomenología del Espíritu, VIII, 1.

²La gaya ciencia, 335.

si se aspira a comprender lo vivido en el esfuerzo de autognosis. Para Nietzsche, la distancia que cada individuo conserva respecto de sí es relativa a la ignorancia de lo que acontece fuera. «Sólo cuando el hombre —escribe— haya adquirido el conocimiento de todas las cosas podrá conocerse a sí mismo. Pues las cosas no son más que las fronteras del hombre»¹.

¿Qué enseña esta correlación entre el saber de sí y del mundo sobre lo que concierne a la peculiaridad del acto de conocerse? Intentar resolver el problema de qué se experimenta cuando se obedece al imperativo socrático, constituye una primera etapa necesaria para conocer la índole de la autognosis. No se trata, por cierto, de aislar una sola dimensión introspectiva ni de explicitar la determinación metafísica propia del modo de referirse a la existencia implícita en el *cogito*.

Luego de estas reflexiones, se comprende que no puede eludirse la pregunta relativa a la índole de las conexiones existentes entre el conocimiento de la realidad exterior y el conocimiento de sí mismo. Tampoco cabe soslayar el problema acerca del carácter de la interdependencia que existe entre esas dos formas de saber. De manera que las cosas poseen una doble resonancia significativa: condicionan un horizonte exterior que determina, a su vez, variaciones de la experiencia interior. Es decir, en el mundo natural dado a la conciencia perceptiva, además de la certeza de la existencia de objetos y de sus manifestaciones simbólicas, verificamos que esos signos exteriores provocan una conmoción íntima. Pues los cambios en la visión del ámbito físico que rodea a la persona siempre son correlativos de nuevas formas de la experiencia del yo. En efecto, a la contemplación de una cualidad propia del paisaje sigue un percibirse singular, de manera que puede verificarse un vínculo esencial entre visión natural y experiencia de sí. Cada imagen del mundo exterior se asocia a modos de conciencia influidos por lo que se vislumbra en el mirar. Las nuevas percepciones condicionan, así, posibilidades renovadas de descubrirse. En consecuencia, no cabe contemplar las cosas con neutralidad metafísica, porque el puro contacto visual con el paisaje reobra sobre el ánimo modificando las formas de la experiencia interior.

Surge ahora la pregunta por la forma concreta como influyen las nuevas percepciones en el conocimiento de sí mismo. En otras palabras, se trata de saber de qué manera es afectada la conciencia de sí por las variaciones en lo percibido en el mundo natural. Más todavía, teóricamente se justifica indagar si las imágenes naturales condicionan cambios en la experiencia de la situación y en el tono afectivo con que se está inmerso en ella, tales que revelen al individuo insospechadas disposiciones íntimas. Y describiendo ahora el camino que se orienta del sujeto al objeto, verificamos que el sentimiento del paisaje

¹ *Aurora*, 48.

es inseparable de una determinada conciencia de sí mismo. Pues, contemplar, según observa agudamente Valéry, equivale a imaginar lo que se está cierto de ver, cosa que rige para el pintor como para quien simplemente mira. De modo que la forma de vigilia íntima y el tipo de autorreflexión prefiguran, a su vez, las cualidades que exhibirá el horizonte de realidad. En este sentido, el descubrimiento de un paisaje distinto se asocia indisolublemente a la revelación de rasgos originales de uno mismo; y, recíprocamente, el sentirse renacer, invadido de una vitalidad desconocida, va unido a la aparición de perspectivas del contorno que hasta ese momento permanecían ocultas. Lo importante es que esta modificación del sentimiento de la existencia, correlativa de la imagen renovada de lo exterior, sobrepasa el nivel de un mero cambio en la intuición existencial. Se define, más bien, como un proceso de autorrevelación. Quien siente y lo que siente, quien se redescubre a sí mismo y lo que descubre en el mundo, son momentos psicológicos relativos el uno respecto del otro. De suerte que el conocimiento de sí mismo y el conocimiento del mundo no constituyen, tomados aisladamente, puntos de referencia absolutos, puesto que ambos polos imaginarios están dialécticamente implicados.

*

PARTIMOS del supuesto de que las expresiones constituyen una forma posible de autoconocimiento. Y ello en dos sentidos. Por una parte, en cuanto revelan lo que se escapa a la autorreflexión y, por otra, en cuanto muestran que existen ciertas limitaciones para conocernos inherentes a la expresividad, pero que indirectamente dejan presagiar un trasfondo psicológico inefable. Hegel observó que la exteriorización representa una mediación inevitable. Ya se trate del rostro o de la palabra, por su intermedio nos conocemos deformados por el hecho mismo del encarnarse, que aleja del fondo metafísico de lo vivido, al tiempo que hace posible conocer ciertos estratos de la experiencia interna. De manera que si bien la expresividad introduce indeterminaciones que nos deforman al par que nos expresan, no es menos verdad que cada expresión abre nuevos horizontes, aun dentro de los límites del exteriorizar. Por tal motivo existe un proceso infinito de mediatizaciones inherentes a la expresividad. Si ocurre, en el sentido señalado por Schiller, que cuando el alma se expresa ya no es el alma, también es cierto que cada forma de inadecuación expresiva condiciona la posibilidad de otros movimientos expresivos. El pensamiento de Hegel, en este punto, fundamentalmente destaca el hecho de que la expresión implica constreñir lo interior a algo que le es heterogéneo, alterándolo a pesar de exteriorizarlo inmediatamente; dicho en otros términos, a juicio de Hegel, en el lenguaje y en la acción, lo interior se transmuta en otro, se abandona a merced

del elemento mediador, transfigurando la palabra y el acto en algo diverso de lo que son en sí y para sí en cuanto acciones personales¹.

Sucede, pues, que la vida expresiva nos aleja de nosotros mismos, pero esa indeterminación revela nuevas perspectivas interiores en un camino sin término de aproximaciones. Importa, por eso, destacar aquí la índole expresiva del horizonte infinitamente abierto a la experiencia del yo y a la visión de la naturaleza. De forma que el conocimiento de sí mismo es una tarea histórica y de carácter ético, que se desarrolla a lo largo de un proceso inacabable de sucesivos descubrimientos de lo íntimo y de revelaciones del mundo exterior. En efecto, el sentimiento de lo terrestre, en general, y del paisaje, en particular, se modifican históricamente como la conciencia de sí. Incluso la experiencia del arraigo en las ciudades está culturalmente condicionada. Es que para cada nivel de interiorización el mundo aparece bajo formas distintas. En síntesis, existen dos infinitos que gnoseológicamente se manifiestan de modo correlativo: la infinitud del yo y de la naturaleza que se enlazan en la dialéctica expresiva. Por eso, cuando Merleau-Ponty limita las posibilidades del conocimiento de sí mismo sirviéndose, en el fondo, de un argumento hegeliano tocante a la expresión, no advierte el carácter dinámico de la expresividad, su continua aproximación a lo íntimo, donde cada forma de exteriorización implica la posibilidad de un tránsito hacia otra; en fin, dicho autor parece olvidar que *el hecho de tender al conocimiento de sí mismo no es equivalente a la búsqueda de lo idéntico en uno, propio de un yo primordial y originario, sino que la voluntad de conocerse es inseparable de la creación de lo imprevisible psicológicamente, pues equivale a un proceso de transfiguración íntima*.

Además, tan pronto como se postula la imposibilidad de conocerse, se afirma implícitamente la existencia de un yo que subsistiría centrado en sí mismo, aunque incógnito. Lo cual no concuerda con el hecho de que sólo nos conocemos expresándonos, a favor de una exteriorización en la que nos configuramos al tiempo que nos mediatizamos. Esto significa que la incognoscibilidad de uno es el correlato dialéctico del dinamismo de lo íntimo. Es decir, en el diálogo del alma consigo misma, la expresividad crea la distancia interior del sujeto respecto de sí en la medida en que se exterioriza forjándose nuevos estratos de vida interior. Justamente por el hecho de que no podemos evitar el empleo de palabras al dirigirnos a nosotros mismos, la heterogeneidad que ello implica entre el signo y el significado crea un ámbito de indeterminación expresiva, abierto e infinito como la mirada o una melodía, a las cuales no puede señalárseles límites de sentido. La palabra es una exterioridad que transmuta lo vivido en algo que le

¹Véase el capítulo vi en el que tratamos de las críticas de Hegel a la fisiognómica y su concepción de la expresión. — De la *Fenomenología del espíritu*, véase parte v, «La significación fisiognómica de los órganos».

es ajeno. Siendo así, el diálogo consigo mismo posee la ambigüedad de lo que comunica y oculta, de lo que aproxima a la interioridad al paso que aleja de ella. Y también nos desconocemos en cuanto toda actitud auténtica respecto de uno mismo equivale a una acción expresiva, a una transfiguración; es decir, la misma tendencia a conocernos nos modifica íntimamente.

Pero esta lejanía respecto de sí condicionada por el autoanálisis también ostenta una faz creadora. Pues la imposibilidad de la total revelación de sí es un modo directo de enfrentamiento en que se percibe el misterio de los confines del ser personal. La extrañeza frente a sí mismo que de ello deriva, constituye una forma de palpar lo inexpresable. Afirmar, por consiguiente, que todo modo de referencia a sí mismo y al mundo aparta de sí, por tratarse de actos expresivos, contiene el error que se desprende de postular un sí mismo anterior a la expresión. La plenitud de lo íntimo se realiza en el momento de expresarse. De manera que la alienación expresiva, aunque represente una pérdida de la inmediatez, permite superar el pasivo ser-para-sí, en el sentido de Hegel. Lo que de la experiencia se altera merced a la exteriorización se conquista como nueva posibilidad de comunicación en el trascenderse expresivo de sí mismo. Para Hegel, la realidad de la conciencia se manifiesta en tanto que se hace extranjera a sí misma, lo que también le confiere su universalidad. Todo lo cual indica que la más profunda realidad del individuo se manifiesta en la superación expresiva¹.

Acogiendo categorías filosóficas y científicas propias de la época, Merleau-Ponty desarrolla una generalización psicológica, en cuanto destaca el hecho de cómo el autoanálisis introduce una determinación semejante, en cierto modo, a la que describe Heisenberg en las observaciones físicas. No tiene presente, al hacerlo, que la indeterminación del análisis de lo íntimo condiciona otras posibilidades expresivas. Según Merleau-Ponty nos percibimos como remotos, porque al indagar en nosotros nos expresamos deformándonos. Pero, tan pronto como se advierte que conocerse es forjarse, debemos admitir que creamos lo desconocido como una incógnita interior que es inherente al fenómeno de expresarse y no anterior a él. Y existe un abismo, naturalmente, entre crear lo desconocido en uno en el acto de tender a conocerse y concebir la existencia de un núcleo pasivo del yo que permanece invariablemente oculto.

Para Merleau-Ponty el hecho fundamental reside en que no existe un «privilegio en el conocimiento de sí mismo», pues en todas las situaciones o conservamos cierta reflexividad y entonces nos substraemos parcialmente a lo vivido, o nos comprometemos totalmente en la situación perdiendo con ello el poder reflexivo. Por eso, ocurriría como si pensar y conocer constituyeran posibilidades antagónicas de la experiencia plena de la circunstancia vivida. A su juicio, «el

¹*Fenomenología del espíritu*, VI, «La cultura y su reino de la efectividad».

conocimiento nunca puede rebasar este límite de la facticidad»¹. Del mismo modo, la palabra también representa para él una separación. Más todavía, piensa que «no hay experiencia sin palabra, lo puro vivido ni siquiera existe en la vida hablante del hombre». En suma, dentro de su concepción, la conciencia nunca se reduce a lo que sabemos de ella, y el otro le aparece «tan impenetrable como yo mismo». Postula, así, un límite cognoscitivo insuperable que alcanza a la experiencia de la temporalidad. Sostiene que, inevitablemente, el pasado se deforma al evocarlo en el presente, aunque sea posible tener conciencia de ello por la tensión que se crea entre la cualidad propia del pasado a que nos referimos y las interpretaciones arbitrarias construidas desde la experiencia presente. Ni siquiera juzga real la coincidencia del sujeto consigo mismo en el *cogito*, sino que la considera puramente intencional y aparente, pues «entre el yo que acaba de pensar esto, y el yo que piensa que lo he pensado, se interpone ya un espesor de duración tal, que siempre puede dudarse de si este pensamiento ya pasado era tal como ahora lo veo». De suerte que una fatalidad gnoseológica condiciona el hecho de que toda referencia al pasado se desarrolle en el presente, lo cual constituye una deformación insuperable. «Mi confianza en la reflexión —escribe— se reduce finalmente a asumir el hecho de la temporalidad y el hecho del mundo como marco invariable de toda ilusión y de toda desilusión: no me conozco más que en mi inherencia en el tiempo y en el mundo, es decir, en la ambigüedad». Y en la doctrina de Merleau-Ponty, semejante ambigüedad representa una definición de la conciencia, antes que su imperfección.

Prosiguiendo en este estilo de análisis, dicho autor afirma que podríamos conocernos solamente si dejáramos de «estar situados», si pudiéramos actualizar todos los motivos; es decir, para que el pensamiento pudiera penetrarse a sí mismo, sería necesario «que en vez de ser yo mismo, me hubiera convertido en un puro conocedor de mí mismo y que el mundo hubiera dejado de existir en torno mío para convertirse en un puro objeto ante mí».

Merleau-Ponty introduce una distinción muy significativa cuando, tratando del *cogito*, insiste en que el pensamiento y la existencia se captan a través del lenguaje. Afirma que el *cogito* es un *cogito* hablado, más allá del cual existe un *cogito* tácito, «una vivencia de mí mismo por mí mismo». De manera que la relativización del *cogito* le conduce, sin embargo, a postular la posibilidad de la presencia de sí mismo «con relación a sí mismo» como una situación límite, verificable frente a la angustia de la muerte o en la mirada del otro. «El *cogito* tácito sólo es *cogito* —escribe— cuando se ha expresado a sí mismo». De donde parece concluir que la subjetividad última sólo podría darse a un puro pensar no mediatizado.

¹Fenomenología de la percepción, edición citada; para los pasajes mencionados y los siguientes, véase los capítulos de dicha obra, «La cosa y el mundo natural» y «El *cogito*».

Merleau-Ponty sospecha que esos enunciados pueden tener la apariencia de enigmas. En todo caso, el hecho es que aquéllos no plantean el conocimiento de sí mismo en sus manifestaciones más concretas y diferenciadas, pues de alguna manera nos conocemos en la alienación expresiva. El rostro nos revela, aunque sea a través de nuestras limitaciones personales. Pero Merleau-Ponty desvía su pensamiento en el sentido de un puro análisis de la conciencia. «No queremos decir —aclara, por eso— que el Yo primordial se ignore. Si se ignorara, sería en efecto una cosa, y nada podría hacer que luego llegara a ser consciente. Solamente le hemos negado el pensamiento objetivo, la conciencia tética del mundo y de sí mismo. ¿Qué queremos significar por ello? O bien estas palabras no quieren decir nada, o bien quieren decir que nos prohibimos suponer una conciencia explícita que doble y subtienda la toma confusa de la subjetividad originaria sobre ella misma y sobre su mundo».

Llegado a este punto, se explica que Merleau-Ponty establezca luego una serie de conexiones de sentido, tales que el mundo interior y el mundo exterior se convierten en correlativos e inseparables. Y ello es la consecuencia de las mismas restricciones que afectarían al saber de sí mismo. Cuando atribuye al *cogito* un «espesor temporal» que envuelve ciertas limitaciones gnoseológicas, lo asocia al hecho del «estar en situación», de ser el hombre solamente una «posibilidad de situaciones». Lo cual significa que el saber de sí es función del tener cuerpo y, por consiguiente, de tener mundo a través de aquél. «Si, reflexionando —argumenta— sobre la esencia de la subjetividad, la encuentro ligada a la del cuerpo y a la del mundo, es que mi existencia como subjetividad no es más que una con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo, y que, finalmente, el sujeto que yo soy, concretamente tomado, es inseparable de este cuerpo y de este mundo. El mundo y el cuerpo ontológicos que reencontramos en el corazón del sujeto no son el mundo en idea o el cuerpo en idea, sino el mundo mismo concentrado en un dominio global, es el cuerpo mismo como cuerpo cognoscente».

En concordancia con esas ideas, se comprende que Merleau-Ponty afirme también la doble infinitud de la percepción interior y de la percepción exterior. Desde la perspectiva del conocimiento de sí mismo, ello significa en el fondo sostener que nos conocemos en las cosas. «Se puede decir —agrega— de la percepción interior lo que hemos señalado de la percepción exterior: que envuelve lo infinito, que es una síntesis nunca acabada, y que se afirma aunque sea inacabada». Conciencia de sí y del mundo son, pues, aspectos correlativos y complementarios de la certidumbre de sí mismo y, en consecuencia, lo real es inagotable como el yo. En este sentido, Merleau-Ponty afirma que la cosa y el mundo son misteriosos, abiertos, y nos remiten más allá de sus manifestaciones, en virtud de las ambigüedades propias de la subjetividad y de la imperfección de las referencias intencionales. En síntesis, «la cosa y el mundo sólo existen

vívidos por mí o por sujetos semejantes a mí, puesto que constituyen el encadenamiento de nuestras perspectivas, pero trascienden todas las perspectivas porque dicho encadenamiento es temporal e incompleto».

Hemos expuesto con algún detalle los análisis del *cogito* de Merleau-Ponty, a fin de mostrar un tipo de pensamiento en que el fenómeno de la revelación expresiva del hombre es interpretado en un sentido gnoseológicamente negativo. Además, las restricciones interpuestas a las posibilidades de conocimiento de sí mismo se asocian a la descripción de fenómenos psicológicos que sólo resultan ambiguos desde el postulado de un yo último, misteriosamente inmutable y estático. De ahí que el conocerse, que para nosotros es un forjarse interiormente, sea interpretado como una indeterminación, antes que como una posibilidad creadora del espíritu. Se explica, por lo mismo, que su pensamiento, con todo, oscile entre dos extremos que no logra conciliar de manera rigurosa: admitir, por una parte, que la existencia no se posee y reconocer, por otra, que tampoco es ajena a sí misma. Consignemos, por último, un enunciado que resume su pensamiento en este punto: «Toda percepción interior es inadecuada, porque no soy un objeto que se pueda percibir, porque hago mi realidad, y me uno a ella sólo en el acto».

Pero configurar la propia realidad interior no es un modificarse concebible por analogía con interacciones de tipo físico. Según Heisenberg, no conocemos el electrón en sí, sino nuestras afirmaciones sobre el conocimiento de esa entidad física. En el autoanálisis, por el contrario, tan pronto como nos modificamos psicológicamente tocamos el confín del convivir con nosotros¹. La idea de conocerse en la pura inmediatez del yo inalterado, es un espejismo psicológico que resta eficacia a los análisis de Merleau-Ponty, y tiene como marco de referencia teórica un tipo de observación que implica interacciones negativas. Pues lo propio del yo constituye ese «hacerse» que, a juicio de dicho autor, distancia de sí. Consideramos necesario invertir los términos de aquel enunciado de Merleau-Ponty. Y, reinterpretando el fenómeno decir, en cambio, que nos ignoramos en la medida en que no nos alteramos al observarnos, que nos desconocemos en cuanto no nos modificamos. En el hecho de descubrirse uno en el rostro, la comunicación consigo mismo se establece venciendo la resistencia de lo inexpressable en un esfuerzo ascético que remite plenamente a sí mismo, en pos de la epifanía, de la revelación última de sí. Nuestra propia oscuridad íntima se disipa

¹ Cuando el físico Niels Bohr declara que «son sobre todo los problemas psicológicos los que nos han familiarizado con la necesidad de recurrir a un modo de descripción complementaria», establece una analogía muy exterior entre la observación de fenómenos psicológicos y la descripción de hechos físicos; en el fondo, tiene a la vista una teoría restringida y clásica de la autoobservación y, particularmente, las modificaciones de los fenómenos volitivos como efecto secundario de la atención dirigida a ellos; véase su obra *La théorie atomique et la description des phénomènes*, París, 1932, Gauthier-Villars, págs. 91, 93, 94 y 95.

merced a la acción ejercida sobre las experiencias internas. El acceso más directo a la intimidad lo encontramos en la expresión de la fisonomía, pero como una aguda tensión creadora. El hombre es el ser que se conoce a sí mismo creándose. Lo cual no significa que se ignora porque se modifica al observarse, sino que se conoce en el ascético modelarse. La lejanía de sí delata pasividad. Su alteración psicológica da la medida de sí mismo que surge en el esfuerzo de autognosis. La comunicación consigo mismo refleja una transfiguración interior. Tal es la dialéctica del autoconocimiento. Cuando la atención dirigida a lo íntimo se diluye en una mirada puramente pasiva, sólo se nos da el puro sentimiento de existir. Nuestra imagen en el espejo, no menos que el drama del autorretrato y la aparición del rostro en sus más variadas formas, revelan que toda verdadera referencia a sí mismo equivale a trascender los propios estados. Frente a las indeterminaciones gnoseológicas del autoanálisis se erige la dialéctica expresiva del conocimiento de sí mismo. Esta nos enseña que existen indeterminaciones que permiten conocernos. La enajenación expresiva, la actualización de límites ontológicos de la persona en el expresionismo exacerbado, muestran cómo el hombre se descubre al exteriorizarse, recreándose a cada instante. La evolución de la conciencia de sí, tal como se manifiesta en cambios en las representaciones del rostro acaecidos en la pintura occidental, señala que existe este proceso de interiorización expresiva, donde la mirada que transfigura no delata una mera imperfección cognoscitiva, sino un modo de autorrevelarse. En conclusión, frente a todas las formas de relatividad gnoseológica que afectan al *cogito* —a través de la temporalidad, de la situación o la palabra interior—, surge la expresividad y su dialéctica que recorta los límites del ser personal.

★

UNA EXPLICACIÓN adecuada de estos problemas se encuentra examinando los hechos de la conciencia perceptiva asociados a los modos de saber de sí. Contribuye a esclarecerlos el estudio de los fenómenos expresivos, tal como se manifiestan a lo largo de la historia del autorretrato. Ya vimos, en efecto, que resulta imposible aislar el tipo de referencia al mundo de la forma de referencia a sí mismo. En concordancia con ello destacamos, además, cómo es inherente a la autorreflexión una determinada intuición de la naturaleza y la conducta personal. Señalamos, así, cómo el titanismo de la autoafirmación de Tiziano es correlativo de una visión avasalladora del mundo; dentro del espíritu de semejante paralelismo, hicimos notar el descenso a lo íntimo de Rembrandt, a favor de una angustiosa conciencia de la temporalidad; vimos cómo, en van Gogh, la duda desgarradora respecto de la posibilidad de encontrar un sí mismo último, que es el reverso de la conciencia de ineludible enmascaramiento, se asocia a un buscarse en el mundo concebido en continua creatividad y agitación; en

fin, observamos el solitario y mordaz retraimiento de Goya y su crítica de una sociedad corrupta. Naturalmente que esta congruencia entre imagen del mundo y conciencia de sí, también se manifiesta en los autorretratos de Picasso, Chagal, Munch o Modigliani. De manera que los diversos estilos de esas obras exteriorizan un repertorio de imágenes del mundo, al mismo tiempo que una variedad equivalente de formas de autoconocimiento.

Experimentamos distintas reacciones de extrañeza frente al propio semblante, al paso que también nos descubrimos en él diversamente. Y esta perplejidad ante lo desconocido en uno, constituye un modo peculiar, aunque ambiguo, de velado re-conocimiento. En suma, la distancia interior que el hombre conserva respecto de sí, tal como se desarrolla a través de la historia de la pintura, representa una maravillosa ejemplificación del descubrimiento de la persona en el mundo natural, no menos que del descubrimiento de nuevos estratos de lo real merced a distintas formas de aproximación del hombre a sí mismo.

El estilo actual de las efigies, que materializan el anhelo de autoevocarse, es el producto de una lenta evolución. En cuanto al esquema del diseño, se inicia con el perfil, para seguir con el retrato que mira de frente y culminar en el autorretrato. En las realizaciones últimas de éste, el artista representa el drama de lo que significa enfrentarse radicalmente. Apenas se observa se descubre mediatizado por su misma exterioridad y, al intentar superarla, se redescubre múltiple e indeterminado. Vive, igualmente, el drama de la búsqueda de vínculos inmediatos con el otro, pues en el extraño que él es para sí mismo, palpa ya la angustia de la necesidad de prójimo y el deseo de identificarse con la persona ajena que alienta en las relaciones amorosas. Tal es el singular desenlace de la aspiración a descubrirse a través de la propia obra. El artista la crea a partir de sí, pero al ejecutarla le asombra algo desconocido en él que a veces le horroriza. Trátase de la ambigua luz espiritual que brilla cuando el creador hace encarnar sus ideas artísticas con pasión expresionista. Resulta, entonces, que la mirada dirigida a sí mismo condiciona una experiencia humana hacia la que convergen múltiples impulsos psicológicos que condicionan el ideal de vida del hombre en el universo.

Cuando en autorretratos de Durero observamos que la expresividad de la mirada se difunde por todo el rostro detenido en éxtasis mudo, advertimos también que ella sigue una doble dirección: de ahondamiento ilimitado en el yo y en el mundo. El aura de misterio que envuelve a dichas efigies de fisonomía esotérica, deriva de esa dualidad singular. Con el fervor contenido de su silencio profundo, ellas dejan entrever los abismos que el hombre percibe, bajo la forma de realidad y autoconciencia, al enfrentarse decididamente a sí mismo. Traduciendo a un lenguaje abstracto el simbolismo de esas obras, diremos que acusan dos posibilidades de la vida del alma que es indispensable destacar: las incontables formas posibles de conocerse y el carácter de lucha espiritual inherente a

tal propósito. Ambos caminos interiores discurren estrechamente vinculados, y ello obedece a la índole misma del proceso de interiorización, algunos de cuyos rasgos describiremos.

Conocerse a sí mismo equivale a forjarse. Al examinar este enunciado se iluminan hechos psicológicos muy significativos. Admitiendo, desde luego, la validez de la afirmación según la cual el hombre se conoce en las cosas, debemos acoger íntegramente las consecuencias teóricas que ella implica. Reconocer que uno se descubre en el mundo, equivale a aceptar el carácter fatalmente inacabable de las tentativas de sorprenderse en su mismidad. Pues lo ilimitado de las cosas, la infinitud de notas de la naturaleza que nos rodea y sus virtualidades ocultas, nos dejan sujetos a experimentar las resonancias psicológicas imprevisibles que ellas condicionan. Ciñéndonos al hecho concreto del descubrimiento del mundo en el arte, recordemos cómo cada pintor representa paisajes insospechados que inclinan a ver un mismo lugar con nuevos ojos. Hoy contemplamos el contorno desde las perspectivas delineadas por van Gogh y Cézanne antes que a través de las imágenes de Poussin. De donde deriva el que también resulten imprevisibles las formas de conocerse a sí mismo, por lo que atañe al contenido de lo percibido como recóndito en uno. Brilla aquí cierta armonía creadora entre sentimiento de la naturaleza y autognosis. Existe real interdependencia entre ambas posibilidades de experimentar y saber, lo cual explica que el despliegue de nuevos horizontes de realidad sea correlativo de la experiencia de la infinitud del yo. En efecto, es históricamente verificable que la variabilidad de la experiencia de lo íntimo se asocia al cambio continuo de imágenes de lo real.

Esta apertura del mundo, no es la única indeterminación que se introduce en el problema de conocerse. Ocurre, además, que la distancia a sí mismo debe salvarse mediante un acto creador. Indagar en lo íntimo no significa entregarse a una actitud de contemplación pasiva. Sólo algunos impulsos o estados internos se perfilan claramente en la vida solitaria del alma como objetos de un ver interior pasivo. Esto sucede particularmente cuando el individuo, eludiendo el esfuerzo de autoanálisis, se abandona al curso del puro y tranquilo sentimiento de existir. Pero, a la actitud indolente se le evade el flujo profundo y verdadero de la corriente de vivencias. Nada se perfila con nitidez a la mirada interior como no sea a través de un autoobservarse que posea la fuerza de un conflicto íntimo, cuya superación requiere desvelar los motivos reales de los actos. Percibirse como existente no equivale a conocerse. El hombre es el ser más lejano a sí mismo, porque su autoconocimiento supone un proceso creador sin término, tal que sólo en el esfuerzo de autoobservación ascética se revela lo que se desea intuir. Aquí coinciden descubrimiento de sí mismo, ascetismo moral y expresividad. Alain afirma que «el verdadero poeta es aquel que encuentra la idea forjando el verso». Análogamente, nos descubrimos en actos sucesivos de autodomínio y sólo llegamos a ver lo que determinamos con intransigencia analítica.

Porque uno se conoce forjándose, como la palabra al pensamiento. En otros términos, se descubre creándose, merced a un forcejeo de autoanálisis donde el hombre percibe su grandeza a través de sus limitaciones. Grandeza en cuanto la mirada interior se mantiene con firme valentía dirigida a desentrañar el verdadero conflicto de motivos, hasta desenmascarse y provocar una pavorosa perplejidad frente a sí mismo; y limitaciones, en el sentido de obtener la certeza de que el sí mismo último es inalcanzable.

Este movimiento reflexivo es un verdadero conocimiento creador. Porque lo que alienta oscuramente en el fondo del alma, sólo adquiere existencia cabal cuando se lo revela. El esfuerzo titánico de autognosis y el arrojo que implica su intento, guardan cierta analogía con la tentativa de encontrar la palabra adecuada para expresar el pensamiento. Sentir de modo vago un personaje posible, no es todavía tener la novela realizada; el sentimiento agitado de existir, la inquieta vehemencia que nos paraliza, la ebriedad de sí, tampoco son autoconocimiento. He aquí por qué dijimos que conocerse implica crearse, modelarse interiormente. Infinitas virtualidades íntimas que duermen latentes, pueden llegar a constituir el fundamento de distintos grados de autoconocimiento, siempre que se desarrolle una voluntad auténtica de autorrevelación¹.

Vemos, pues, que a semejanza de la melodía de una línea que bosqueja un rostro, el descubrimiento de sí mismo y del mundo siguen un mismo sentido, abriéndose posibilidades inabarcables para lo uno y lo otro. En ambas direcciones de la mirada, hacia adentro y hacia afuera, debe imperar la pugna creadora, el atreverse sin vacilar. Y como lo mostraremos a lo largo de esta obra, ello lo expresa el semblante en su exterioridad sin límites, cuando todo el ser se convierte en mirada que revela al escrutar. El rostro posee una ilimitación expresiva que es signo, por igual, de imágenes imprevisibles del mundo natural, como de visiones posibles de las profundidades del yo, pues simboliza y condensa la doble infinitud de sí mismo y del mundo que se reflejan la una en la otra armonizadas por el esfuerzo de autoconocimiento.

¹Cf. K. Jaspers, *Filosofía*, edición citada, volumen I, págs. 434-435, 437 y 444-445, especialmente sobre la idea de comunicación consigo mismo como autocreación. Sobre los aspectos dinámicos del conocimiento de sí mismo, considerado como un destino abierto, antes que como la posibilidad de un cumplimiento cabal, entendido, en suma, como un deber ser, véase la obra de G. Gusdorf, *La découverte de soi*, págs. 500, 501, 505, 508 y 509, edición ya citada.

La expresividad como forma de relación con el otro y el mundo

La duda trágica en Shakespeare

Experiencia del prójimo e intuición fisiognómica

EL ACTO de leer en las líneas del rostro disposiciones interiores de la persona ajena, es una posibilidad que limita con la índole misma del convivir. De ahí que, con independencia de toda inspiración teórica, la fisiognómica y la mímica, mantienen siempre 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, se aproxima a distancia variable a los caracteres personales, sentimientos y concepciones del mundo donde esos modos de saber reconocen su origen. No siempre el historiador alcanza 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 del mundo. Desesperante madurez, es el calificativo que arranca a Koyré el estado de perfección 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 hasta aquello 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 ha descubierto o hecho patente entonces en el nivel de las observa-

El universo ejemplo del estado de las ideas en una situación vital particular. se conciben en la astronomía que procura interiorizar los sistemas de los rasgos permanentes del hombre sus disposiciones internas. Antropomorfismo a decir que el impulso teórico de esta disciplina tiene su raíz en la idea de la vez que en destino y formas diversas, en un mismo social del hombre que (estructuras como construcciones expuestas. En esta observamos el mismo tipo de estructuras que (estructuras subyacentes y en cambio, naturalmente, la teoría al tiempo que la indeterminación que acompaña al juicio sobre los datos. La historia de las relaciones humanas hacen saber, en efecto, la percepción simultánea y una seguridad interna de ideas disposiciones que surgen en el otro, ambas a la vez, se nos revelan con evidencias mutuas y simultáneas. En cambio, pero también del invisible sello de un carácter fuerte en la construcción se critica, en cambio, la certeza con que capta los indicios de un comportamiento real y posible, con el misterio de los motivos. Distingue de la trascendencia y hermetismo del rostro que hace del hombre el ser hermético y de su consistencia, en consecuencia, por las relaciones sociales que están en (una) dimensión psicológica, otro modo de ver que a veces se ocultan estas ver de verdadero hecho, para comprender una expresión de Willy Hellmuth. En la historia de la filosofía se comienza con un sentido y disminuido en la astronomía, que confiera fundamento empírico a este 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 viaje teórico se encuentra asociado a meditaciones y cálculos antes que al descubrimiento de algún dato objetivo¹.

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 arraigo. En la medida en que se acrecienta el formalismo de los enunciados científicos, esa cima se ensancha. Así, el hermetismo matemático, tras el que se ocultan los fundamentos de la teoría física, también oscurece 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 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.

¹Alexandre Koyré, *La révolution astronomique*, Hermann, Paris, 1961, págs. 10, 18 y 23.

Luminoso ejemplo del origen 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 a la vez 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 extraño 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 entretejen, en compleja textura, 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 enigmático. 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 que en ella hay de previsible y de imprevisible.

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, propa-

gándose musicalmente como forma espiritualizada; o bien, acaso se desborde en lo terrible y en la desmesura que surgen del seno de la finitud corporal; o todavía puede exteriorizarse en rasgos de autodominio 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 indecifrables 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, corresponde al 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 revela 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. Se desprenden, en suma, 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 desgarradora. 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 angustiosa 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 de 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 angustioso temor de la pérdida de la identidad ajena. Tal es la metamorfosis que cree percibir Troilo en Cressida. *La intensificación 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, 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 de 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 con que Macbeth comunica 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 volver propicios los elementos 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 cuerpo 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 intimidaciones. 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 esta máscara!».

MERCUCIO. Give me 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 extrañamente 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 paraíso mortal de cuerpo tan agraciado? ¿Qué libro, con tal primor encuadernado, contuvo nunca tan vil materia? ¡Oh! ¿Que se albergue la falsa 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 loving hate!

O any thing, of nothing first create!

O heavy lightness! serious 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 contactos 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 a 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 de la que una voz persuasiva no pueda, presentándola con habilidad, disimular su odioso aspecto? En religión, ¿qué error detestable hay cuya enormidad no pueda desfigurar bajo bellos adornos un personaje de grave continente, bendiciéndolo y apoyándolo 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 excrescencias del valor más que para volverse 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.

Las penumbras del acaecer dramático son fecundas 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 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 inexpressividad. 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 encogimiento que provoca la visión de un alma desnuda; implica, en fin, reconocer dolorosamente la necesidad trágica de mediación fisiognómica.

Póstumo, en *Cimbelino*, escépticamente declara que es 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 enarbola 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, culmina por eso 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 sanctimonies,
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 spacious 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 más-

cara que se lleva a fin de ser reconocido por otro y la que se lleva a fin de substraerse 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 fisiognómica

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, erigese 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 como aparece 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. Aparecerá como un soplo resplandeciente y se lanzará, respirando furor, hacia el sol que nace, en una ola de desgracia más terrible todavía»¹. Pero esta transpa-

¹Esquilo, *Agamenón*, vers. 1175 a 1185.

rencia 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 contra la ciega fatalidad¹. 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 creencias 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, aquellarres, 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 ca-

¹ *Antígona*, v. 1000-1015, 1095, Ed. «Les Belles Lettres».

paces, 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 amistad auténtica y los afectos que son el «fantasma de una sombra»¹. Pero la presencia aislada del vaticinio en Shakespeare, y de la indagación mímica en Esquilo, no contradice la 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. En cualquiera experiencia trágica se conservan los momentos objetivos esenciales del conflicto trágico. 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, eríge-se la rebeldía del individuo frente a 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 trágica².

¹Esquilo, *Agamenón*, v. 790-805 y 840.

²Cuando Shakespeare recurre al oráculo, insistamos en ello, éste sólo desempeña la función de un elemento de la trama 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, acude al oráculo sólo 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 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 quienes conocéis su probada capacidad. Ahora, del oráculo dependerá todo; su 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 Antígona, cuya credulidad ignorante se resiste a la evidencia», (Acto II, Escena I). Consecuente con su

Lo trágico antiguo se desarrolla mediatizado por cadenas de expiaciones, refleja un «delito santo»¹, 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 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. Esto 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 sus personajes. 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

sentimiento íntimo, al conocer el dictamen de Delfos, Leontes se rebela diciendo: «No hay una palabra de verdad en todo ese oráculo. El proceso seguirá su curso. 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 delficas. 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.

¹ *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.

creencia en la revelación por los signos de la fisonomía, cuando el mismo personaje completa su pensamiento: «El que teme solamente lo que 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 orienta este avizorar de los movimientos mímicos a 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 weack beginnings lie intreaured.

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

Pero esta necesidad que orienta lo que acaece, Shakespeare la juzga más bien 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 asesinar me en la última media hora de mi vida».

Sucede como si, para este dramaturgo, el problema esencial de la vida de la comunidad se condensara en lo equivoco 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 arri-

ba son mujeres, de la cintura abajo son centauros; los dioses sólo reinan en ellas de la cabeza al tallo; de él para abajo pertenecen al demonio; allí está el infierno, las tinieblas...»¹.

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 recíproco. 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 Polixenes 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».

Quando 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. 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 tangencialmente el 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 aqueñe 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.

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 ajena¹.

¹Spengler contraponen el drama antiguo a las tragedias de Shakespeare, en cuanto éste representa a lo «trágico del azar», de lo fortuito, y 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» —escribe—, que vale para un cuerpo cualquiera

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 impiedad especies de enmascaramiento que a veces condicionan las preferencias éticas. Este tipo de análisis se reconoce ya, a lo menos como forma larvada, en la duda trágica de Shakespeare, sólo que mostrando un primer germen que resulta posible generalizar al estudio de las ideologías. Nietzsche será el llamado a despojar de su velo las 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 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 periodos históricos de decadencia penetrados de nihilismo, la sensibilidad alerta busca sorprender resentimientos individuales y colectivos que simulan o niegan valores. Tal es el caso 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, intensificase dolorosamente el sentimiento —particularmente en el hombre solitario—, de «una vida que se desenvuelve entre disfrazados que no quieren que se les llame tales»¹.

y no depende en modo alguno de la personalidad accidental» (*La decadencia de Occidente*, Primera Parte, Capítulo Segundo, 16). En este punto advertimos 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.

¹ *La Gaya Ciencia*, 365, y para lo que sigue, véanse los aforismos y reflexiones 43, 44, 54, 335 y 352.

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 donde que importe tanto 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 «apariencia» 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 ahí 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 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 donde 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

¹ *Aurora*, 25, y para las consideraciones que siguen, parágrafos 105, 115, 118, 129 y 533.

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 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 inferiores¹.

Son estas 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, haciéndolo se enmascara. Comienza entonces la terrible danza —a veces inmóvil acecho—, 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. Pero 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

¹Humano, demasiado humano, volumen II, 383. «El viajero y su sombra» 63, 175; y volumen, I, 491.

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 agresivas 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 confina 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 fábula¹. 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 ocul-

¹Eudemonología. Parerga y Paralipomena, Capítulo v.

tamiento 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. Afirmamos anteriormente que la concepción de Nietzsche se remonta a una experiencia que se sitúa en los orígenes de cualquier forma de convivencia expresiva y de indagación fisiognómica. Lo cual significa 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 del *Zaratustra* el rasgo propio «de una humanidad delicada es guardar respeto a 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 engeguecer, como la locura misma, que en ocasiones constituye una defensa, puesto que «es una máscara que oculta un saber fatal y demasiado seguro»¹.

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. 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»².

¹Más allá del bien y del mal, Sección Novena, 270.

²Más allá del bien y del mal, Sección Segunda, parágrafo 40. Sobre la máscara en Nietzsche,

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 del 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 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»¹.

acerca de su necesidad y verdad, véase también la obra de Jaspers, *Nietzsche*, Gallimard, 1950, páginas 408-411.

¹*Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1919. Primera Parte, página 33.

Significado de la historia de la fisiognómica

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 concluir ahora 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 de sí mismo en el hombre. En ella se suceden interpretaciones diversas de la sorprendente fusión de lo que se expresa y de lo que permanece 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 lumbré 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, y 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».

Atañe, por tanto, al campo propio de esta disciplina enfrentar problemas, donde las soluciones propuestas 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 movimiento 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 mirada¹. Es decir, en las expresiones existen impulsos que tienden a trascender la unidad psicosomática 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. Ya el lenguaje empleado en tales descripciones evidencia el sello propio de estos problemas. Porque al plantearlos 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 adentro, 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 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.

Se adoptarán, por cierto, concepciones expresivas distintas, según que el dualismo que las inspire se remonte a Aristóteles, Descartes, Espinoza, Leibniz o Bergson. Además, no cabe aislar aquel dualismo metafísico de la antropología que le sirve de base. En suma, en virtud de su misma genealogía, la fisiognómica aparece, por lo que toca a sus posibles desarrollos, abierta hacia el futuro, cambiante como la idea del hombre y de la naturaleza que en el fondo refleja. Porque el análisis de la experiencia interior y del sentido de lo íntimo que funda cada especie de dualismo, deja su huella en la teoría de la expresión, con-

¹Cf. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, págs. 98, 144, 179, 200.

cretamente en el examen de las relaciones expresivas que existen entre el alma y el rostro.

Ahora bien, adoptando como criterio histórico la viva articulación entre idea del hombre y teoría de la expresión, bosquejaremos una suerte de historia esencial del problema. En ésta, el relato debe circunscribirse a las mudanzas en la metafísica de la expresividad correlativas de cambios en las concepciones antropológicas. Se perfilan, entonces, desde su autonomía de problemas y soluciones, la visión aristotélica, la imagen romántica del hombre como del ser que se expresa, las concepciones de tipo darwinista y el monismo antropológico de nuestro tiempo. Naturalmente, se han propuesto otras ordenaciones de las corrientes que se han desplegado en la historia de la teoría de la expresión. Tal la de Hans Pollnow, entre otras, que distinguen y dividen donde nosotros encontramos una sola tendencia, y al contrario. Lo importante es que la clasificación que proponemos se establece a partir de concepciones de la expresividad, solamente, pero que están animadas por una antropología afín, evitando dejarse guiar por la simple variación de teorías desplegada cronológicamente. A partir de este criterio que tiende a recortar la historia esencial de las doctrinas de la expresividad, veremos que exhiben una misma genealogía autores que desde otras perspectivas se separan. Este es el caso de Lavater, que a pesar de su inspiración romántica situamos en la proximidad de Aristóteles, antes que en la de Herder y Goethe¹.

Describiremos a continuación algunos aspectos fundamentales de cada una de las cuatro concepciones que hemos distinguido.

¹La clasificación de Pollnow ha sido también destacada por K. Bühler en su *Teoría de la expresión*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, página 28. Pollnow admite la existencia de seis corrientes: 1) La semiótica aristotélica, 2) la mímica de la ilustración, 3) la fisonómica del *Sturm und Drang* alemán, Herder, Lavater, Goethe, 4) el simbolismo romántico, 5) el análisis de la ciencia natural, particularmente de Darwin y Wundt, y 6) la teoría de Klages.

La Fisiognómica pseudoaristotélica y la concepción de Lavater

La relación expresiva entre lo psíquico y lo corpóreo en Aristóteles

EN ESA OBRA, atribuida a Aristóteles, se desarrolla una concepción del dualismo cuerpo-alma y de la analogía esencial entre ambas formas de ser, no menos que de su acción recíproca. Los problemas por ella planteados, aunque a partir de diversos estilos especulativos, se actualizan todavía en las teorías modernas en torno a la expresividad.

La indagación aristotélica se centra en tres puntos que, desde entonces, han constituido una fuente siempre fecunda de cuestiones básicas, que el investigador de los fenómenos expresivos no puede eludir. Son ellos el análisis del reflejo recíproco de lo interno en lo externo, el descubrimiento de afinidades existentes entre rostros humanos y rasgos animales, y la idea según la cual en las expresiones tan sólo se exterioriza lo común y general, antes que las vivencias en su singularidad. Estas tres afirmaciones esenciales, condensan el contenido de la leyenda teórica relativa a la existencia de cierta correlación entre substancias diversas, unida a la de su misteriosa analogía. Señalan, asimismo, límites expresivos dentro de los cuales se producen efectivamente esas correlaciones, pues, como se dijo, únicamente se expresaría lo general.

Se comprende que si se postula como ineludible la interdependencia entre lo psíquico y lo corpóreo, se afirme también que descansa en su necesaria articulación la posibilidad de desarrollar «una ciencia de la fisiognómica». Construyendo sobre el mismo fundamento, el escrito pseudoaristotélico destaca el hecho de que «nunca han existido animales que posean la forma de uno y la disposición de otro, porque cuerpo y alma de la misma criatura son siempre tales que

a una dada disposición debe seguir necesariamente una forma dada. Además, en todos los animales, aquellos que han sido adiestrados, en cada especie pueden diagnosticarse sus disposiciones desde sus formas, los jinetes con sus caballos y los cazadores con sus perros. Ahora, si esto es verdadero (y es invariablemente así), puede existir una ciencia de la fisiognómica»¹.

Por el mismo cauce discursivo, va a establecerse la universal analogía entre formas animales y humanas, en cuanto la igualdad exterior anuncia disposiciones anímicas semejantes. Se piensa que el campo de validez de esta hermenéutica se extiende a todo lo viviente, en cuanto ostenta relaciones del tipo forma-interioridad, rasgos físicos-modos de vida. Sin embargo, se advierte con cautela en este tratado, conduce a errores dejarse guiar enteramente por el hallazgo de «características». Pues cabe observar hombres, que aun dentro de semejanzas que se exteriorizan en las mismas expresiones faciales, alientan muy diferentes disposiciones de ánimo (como es el caso del valiente y del desvergonzado)². De ahí, igualmente, que se juzgue como base teórica inadecuada seguir el método que, en los pasajes indicados, se denomina búsqueda de «características superficiales», puesto que éstas pueden variar. Tal sucede con el bullicioso y el eufórico cuando caen en abatimiento profundo. De manera que estas manifestaciones se consideran expresivas en sentido restringido, por no ser fisiognómicamente diferenciales. Pues, el autor de este tratado sustenta el primado de la noción de forma, concebida como principio configurador de la realidad fisiognómica. Ser consecuente con esa generalización implica ya establecer el primer germen de la ulterior diferenciación entre fisiognómica y patognómica. En cuanto la primera investiga y revela lo invariable en la apariencia física, y, la segunda, indaga los movimientos mímicos fugaces. Esta distinción virtual alcanza un desarrollo pleno de consecuencias en la obra de Lavater, como luego veremos, para quien la fisiognómica constituye el único fundamento posible del estudio de los fenómenos mímicos.

Pero el principio general que anima el escrito comentado, que postula correlaciones entre el cuerpo y el alma, el influjo de los cambios del uno en el carácter de la otra, tendría un significativo límite de validez. Y que conste que dicha excepción no se plantea con tal carácter, sino erróneamente, como otra confirmación del supuesto fundamental. Se trata de que las modificaciones impresas por impulsos transitorios, representan características que no constituyen datos hermenéuticamente valiosos. Y con esto abordamos el tercer punto de la teoría aristotélica: el rechazo del contenido expresivo de las características comunes de los animales y el no saber a qué atribuir los signos singulares en ellos. Ocurre

¹*Physiognomics*, «Aristotle, Minor Works», Harvard University Press, 1955, 805-a, 5-15.

²*Physiognomics*, 805-b-5, y sobre la variabilidad de expresiones en la misma persona, véase también 805-b = 10-15.

que el paralelismo expresivo observable entre rasgos animales y humanos, señala límites de paralelismo psicofísico tales, que no se puede comprender en su íntima necesidad ni las situaciones en que se verifica, ni aquellas que lo desmienten. Porque, a juicio del tratadista, en muy pocos casos es posible obtener evidencias fisiognómicas basadas en «características superficiales». Las fluctuaciones de pensamiento y de método, son aquí manifiestas. Declara imposible revisar la riqueza de formas de la vida animal y, por lo mismo, establecer similitudes entre la estructura del cuerpo de las bestias y las disposiciones anímicas de los hombres que se les parecen. Esta semejanza alcanzaría únicamente un cierto grado: «Nuevamente, en vista de esto, se afirma en la *Fisiognómica*, sólo unos pocos animales tienen características peculiares, pero la mayoría posee características comunes. De manera que, cuando un hombre se asemeja a un animal, no sólo en una característica peculiar, sino también en una general, ¿por qué deberá ser más parecido a un león que a un ciervo? Pues es natural que las características peculiares deberían significar una cualidad peculiar, mientras las comunes deberían significar una cualidad común. Las características comunes, por tanto, no darían un signo claro a quien estudie la fisiognómica. Pero, si alguien buscara las características individuales de cada animal, no sería capaz de explicar signos de qué cosa son éstas. Parecería natural suponer que eran signos de una característica individual, pero en el caso de los animales examinados por fisonomía, no se puede suponer que exista algo individual en su posición, ya que el león no es el único animal valiente, sino que muchos otros también lo son»¹. Siguiendo un razonamiento semejante, el autor imagina que existen emociones o actividades humanas que no dejan huellas en el cuerpo. Cabalmente expresivo sólo se juzga a lo permanente, que siempre se manifestaría configurando un orden de auténticas equivalencias significativas entre lo vivido y lo manifiesto. Se expresaría, así únicamente, el ser verdadero del individuo. Por eso, los rastros que pudiera dejar el ejercicio de una artesanía determinada, no pueden identificarse por signos físicos, esto es, fisiognómicamente. De donde que en la semiótica del pseudo-aristotélico importe la forma corporal, actuante en su profunda necesidad metafísica, antes que el curso de un leve movimiento mímico, que se extingue en el momento mismo de vislumbrarlo. «Cualquier signo de aquellos que son permanentes —se dice en este texto— debe probar alguna característica permanente; pero aquellos que son transitorios no pueden ser signos verdaderos, excepto de una cualidad, la cual no es permanente. Porque si cabe suponer que una característica permanente puede aparecer y desaparecer, sería posible que esto fuese verdad. Pero no tendría valor, a menos que acompañase siempre al mismo estado de alma. Mas, aquellas afecciones que ocurren en el alma que no producen cambios en los signos corporales que el fisionomista

¹*Physiognomics*, 805 b-10 a 25.

usa, no producirán modos de identificación para su ciencia; por ejemplo, los hechos de las opiniones y del conocimiento de un oficio, no ayudan a uno a reconocer a un médico o a un músico; porque el hombre que estudia alguna rama del saber no produce cambios en los signos de los cuales hace uso el fisiognomista»¹.

Trátase aquí, según se ve, del estudio de la expresividad de lo permanente, que deja el ser de lo fugaz sin posibilidad de arrojar sombra, desprovisto de eco expresivo, como una voz en el vacío. A partir de la imposibilidad de inferir de la melodía temporal del semblante el oficio en que se es diestro, imaginase que existen conmociones íntimas que se pierden o extinguen en sí mismas, sin exteriorizarse en signo alguno. Por conferir el primado de la forma expresiva a configuraciones permanentes, se olvida que son observables acumulaciones mímicas que lindan casi con lo fisiognómico, constituyendo el largo sedimento de actitudes reiteradas y de viejos hábitos de vida; se olvida, asimismo, que el estilo de vida siempre queda impreso en el rostro de alguna manera y que los cambios del semblante en distintas edades también lo prueban, como existe el ojo del investigador y la mirada del párroco de que habla Fritz Lange. De manera que lo dinámico, temporal, singular y único, no debería quedar excluido de la ley expresiva según la cual «el alma y el cuerpo reaccionan la una sobre el otro; cuando el carácter del alma cambia, cambia también la forma del cuerpo, y recíprocamente, cuando la forma del cuerpo cambia, cambia el carácter del alma»². De hecho, el aristotélico atiende de preferencia a signos que permitan la inferencia legítima de otros, como ocurre en el caso de individuos propensos a enfurecerse y descontentadizos, que también son celosos. El paso interpretativo de un conjunto de disposiciones a otro constituye el «silogismo» fisiognómico, del que representa otro ejemplo que, en presencia de desvergüenza y mezquindad se pueda colegir tacañería y tendencia al hurto, y recíprocamente³.

Ahora bien, la interacción que vincula lo psíquico a lo corpóreo, sólo se juzga objeto de ciencia en cuanto expresa lo general, puesto que las llamadas «características superficiales», únicamente para el teórico moderno de la expresión constituyen signos mímicos igualmente relevantes. Hay que preguntarse por qué en la visión del pensador aristotélico, la relación expresiva entre lo interno y lo externo alcanza sólo a lo general, mas no a lo específico. Y esta restricción se impondría en dos sentidos: en cuanto indica el límite de lo que se exterioriza y de lo que es posible interpretar. Con esta concepción quedaron planteadas y abiertas desde entonces a la teoría, las siguientes cuestiones esenciales: la pregunta relativa al sentido que cabe atribuir a la transparencia de las reacciones corporales a las disposiciones psíquicas, cuya necesidad de manifestación únicamen-

¹Physiognomics, 806-a, 5 a 15.

²Physiognomics, 808-b, 10 a 15.

³Physiognomics, 809-a, 10 a 25.

te rige para lo comprensible como impulso interior general; es decir, qué sentido posee una pura semiótica de la unidad psicofísica expresable en términos de inmutabilidades generales. De hecho, postular como investigables los rasgos somáticos que no se modifican, en contraste con la fugacidad de lo mímico, implica limitar el análisis fisiognómico a la unidad expresiva que exterioriza lo general. Siendo así, permanece implícito el dualismo y se afirma en el fondo la limitación de las posibilidades expresivas del rostro. Todas estas son cuestiones que, ya sea por lo que rechazan como por lo que admiten, constituyen aun el centro de las dificultades para comprender lo que con seguridad intuitiva descubrimos en el otro como alternativamente manifiesto y oculto. De manera que al dualismo alma-cuerpo se viene a agregar la distinción entre expresiones permanentes y transitorias. En suma, el estudio de las huellas somáticas de una forma de vida, que dejan sólo una impronta de lo general en el hábito muscular de sus movimientos, constituye un aspecto indescifrable del misterio de lo expresivo.

La reducción de las posibilidades de comprender expresiones y significaciones, en la teoría aristotélica se realiza en la dirección que va de lo fisiognómico a lo mímico, de las manifestaciones permanentes a las transitorias. Como si la imagen expresiva fuese más radiante en su inmutabilidad que en su dinamismo. Sin embargo, ocurre que el campo y los grados de expresividad aumentan en las manifestaciones mímicas. Advirtamos, desde luego, que en los seres inferiores sólo existe la forma expresiva invariable. Lo propiamente humano comienza a aparecer con la fugacidad de los movimientos significativos apenas perceptibles. De ahí que la analogía entre lo humano y lo animal, en cuanto al valor interpretativo de sus respectivas configuraciones físicas, pueda establecerse con mejor fundamento a partir de rasgos inmóviles. La máscara rígida de un reptil carece de mímica. La dualidad entre lo fisiognómico y lo mímico va apareciendo, por eso, en la medida en que nos elevamos por la escala animal. Los antropoides ostentan ya una mímica variada. Por otra parte, únicamente el hombre exhibe mimos y sonrisas que iluminan toda su fisonomía, de modo que no se acertaría a distinguir entre los impulsos íntimos que animan el rostro y la forma básica del semblante que recibe, por decirlo así, esas ondas expresivas. Por eso, a veces en las expresiones más profundas, armonizan misteriosamente lo fisiognómico y lo mímico, adoptando aquí esta vieja distinción.

Claro está que tiene razón Helmut Plessner cuando previene de la inconveniencia metódica de establecer una continuidad expresiva entre la mímica y la fisiognómica, al concebir esta última como la «petrificación» de aquella. Pero, sin embargo, reconoce que la «proximidad» entre uno y otro modo expresivo es «instructiva respecto a la esencia de la expresión mímica». En contraste con el *gesto*, voluntario y convencional, que «expresa algo en tanto que el hombre significa algo con él, la expresión mímica (lo mismo que la fisionómica) tiene una significación, en tanto que en ella se manifiesta una excitación (un estado o un

arrebato interior)». Es decir, las imágenes expresivas, permanentes o transitorias, *revelan* disposiciones y cambios íntimos, por lo que la realidad mímica sirve de fundamento a la extensión de los grados de expresividad, antes que a su reducción.

Sucede, en efecto, que en los destellos expresivos intensos, aunque fugaces, se revela más genuinamente lo que el hombre experimenta y es. Y aun en el caso de no comprenderse lo que expresa una expresión, aflora en ella la fuerza interior de algo misterioso que se manifiesta. En la misma indeterminación de la infinitud expresiva del rostro del otro, brilla el significado profundo de su existencia. De donde deriva la grave limitación que amenaza al intento de describir caracteres orientado en el sentido de la búsqueda de correspondencia entre signos físicos y disposiciones anímicas, entre peculiaridades físicas y mentales. Semejante camino conduce apenas a esa correspondencia o paralelismo expresivo, que impide percibir la transparencia reveladora del carácter a través de los rasgos físicos; conduce a la pura equivalencia empírica desprovista de tensiones verdaderamente expresivas. Que el pelaje suave —en hombres y animales— vaya unido a la timidez, como el duro a la bravura, constituye un ejemplo típico del método aristotélico. Este representa un caso de mero paralelismo de signos psicofísicos, antes que una descripción de expresividad en sentido propio. Con todo, la reducción de las posibilidades de manifestación fisiognómica a lo inmutable en la persona, prescindiendo de afirmar su unidad expresiva, implica el abandono, a lo menos en ese punto, tanto del «paralelismo psicofísico» cuanto de la «interacción» entre dos sustancias. Se deja como proyectándose en el vacío a los dos polos de lo físico y de lo psíquico, sin conquistar conceptualmente la unidad de la persona como totalidad de manifestación del acaecer psicofísico. Y ello, justamente por postular la existencia de signos transitorios, que no son susceptibles de ser interpretados o que se desvanecen sin dejar resonancias expresivas, aunque posean sentido.

Ahora es ilustrativo examinar cómo estas mismas restricciones teóricas limitan el campo de análisis de las doctrinas de Lavater.

La Fisiognómica de Lavater

JUAN GASPAR LAVATER desarrolla la *Fisiognómica* asociando de manera singular supuestos pseudoaristotélicos a su concepción cristiana y mística, cuya religiosidad confiere a los rasgos permanentes el sentido de continua revelación. La unidad de esta doctrina la elabora con plena consecuencia a partir de su metafísica de la expresividad, concebida como manifestación de la naturaleza viviente. Consistente con este punto de partida, veremos luego que la hondura de su intuición religiosa le hace innecesario ir más allá de lo expresivo percibido como vestigio revelador, y descender hasta el examen del fenómeno mismo. Si

tal ocurre, es a fin de aplicarse a establecer correlaciones entre virtualidades caracterológicas y formas físicas permanentes, contempladas como una especie de paisaje fisionómico. Se explica, entonces, que tienda a destacar de preferencia matices morales en el contorno expresivo.

Goethe, que llegó a cultivar cierta intimidad con Lavater, caracteriza la *Fisiognómica* diciendo que «descansa en la convicción de que la presencia sensible coincide en absoluto con la espiritual, es testimonio suyo, la representa»¹. En concordancia con ello, según las memorias del poeta, la visión fisionómica del predicador suizo cobró el impulso de un verdadero ideal de salvación, desarrollando por eso el conocimiento de sí mismo y de los demás sobre la base de un concepto de humanidad extraído de «la representación viva de Cristo»².

Importa considerar, además, que la continua actividad de Lavater, orientada a difundir sus concepciones, la favorecía una asombrosa capacidad para penetrar en lo íntimo merced a la contemplación de lo extremo, dado en su presencia inmediata o representado por dibujos y grabados que solicitaba incansablemente. Pero su clarividencia del alma ajena sobrepasaba, obteniendo con ello una desventajosa proporción, el análisis de los fundamentos de su teoría. Absorto en las revelaciones de intuiciones expresivas, se limitó a describir su ver profundo, descuidando el estudio de la expresividad como fenómeno y de la condición de posibilidad de ese ver.

Goethe era de opinión, por lo que toca a este punto, que Lavater creía comunicable lo que en él era una virtud singular, y por eso lo describía y estimulaba en los demás como posibilidad de conquistar una vez más elevada convivencia. «Pero todos estos impulsos —observa el poeta alemán—, todos los deseos, todas las empresas quedaban equilibrados por el genio fisionómico que la Naturaleza le había otorgado...»³.

Goethe reconoce, pues, el virtuosismo de su amigo, aunque es escéptico, en general, respecto del contenido mismo de la teoría y de su valor como método. Vislumbra en la claridad de las facciones y en los ojos dulces de Lavater la representación viva de su hondura intuitiva. Lo comprende desde el principio según el cual «quien siente en sí hondamente una síntesis tiene derecho a analizar, porque en las singularidades externas comprueba y legitima lo que aparece como un todo en su interior»⁴. Y esta visión de sí mismo alcanzaba tal fuerza adivinatoria, que Goethe cree percibir en esa disposición algo de mágico, al extremo de confesar que su «don de penetración» lograba hasta «infundir miedo»; sobre todo al vivir junto a «aquel hombre, para quien parecían claros todos los

¹Memorias de mi vida (*Poesía y verdad*), Cuarta Parte, Libro xix.

²Memorias de mi vida, Tercera Parte, Libro xiv.

³Memorias de mi vida, Cuarta Parte, Libro xix.

⁴Memorias de mi vida, Cuarta Parte, Libro xix.

límites en que la Naturaleza nos ha encerrado a los individuos»¹. En fin, Goethe admite incluso que la «proximidad de Lavater» le «producía cierta angustia, pues apoderándose por procedimientos fisionómicos de nuestro carácter y cualidades, en la conversación era en cierto sentido señor de nuestros pensamientos»².

Ahora bien, legítimo es concluir que la misma agudeza de esa mirada limitó el desarrollo de su teoría. Apariencia de paradoja que se explica por la fuerza de ese impulso natural que no convertía en problemático el observar, puesto que lo íntimo se le revelaba como un claro paisaje interior a través de lo externo. Es necesario salir del éxtasis para indagar objetivamente lo que se ve. De ahí, también, que en él más bien se unieron la idea de visión y de revelación de lo oculto en el hombre y en la Naturaleza. Las imágenes del mundo y del otro, apareciéndole en su viviente actualidad, hacían innecesaria la teoría del conocimiento de las expresiones en su peculiar realidad. Es fecundo para la tesis aquí sustentada, examinar cómo se produce en esa obra la singular alternativa de mirada de iluminado, que se conquista a trueque de la precariedad de la teoría que Lavater intenta asociarle.

El gran principio en que descansan sus reflexiones, proclama el imperio universal de la expresividad en la Naturaleza. Declara, así, en el Prefacio de su libro —cuyo carácter fragmentario reconoce—, que no entregará la clave adecuada del «inmenso alfabeto» necesario para descifrar «la lengua original de la Naturaleza escrita sobre el rostro y en todo su exterior». Se alaba, sin embargo, de «haber trazado algunos caracteres de ese alfabeto divino», de manera que ellas resulten legibles y comunicables dondequiera que se encuentren. Trátase de una ciencia que califica de humana y de divina, fundada en la Naturaleza, de modo que los errores del fisionomista no la alcanzan a ella misma³.

Lavater acoge las reflexiones de Herder según las cuales los mil signos y lenguajes que reverberan en el rostro del hombre, no menos que lo inefable en él, anuncian la presencia oculta de lo divino⁴. Cada grano de arena contiene lo infinito, pero en el hombre «se reúnen todas las fuerzas de la creación», exteriorizándose en la más perfecta armonía de vida animal, intelectual y moral (3). Cada forma de vida se manifiesta en el mundo de modos diferentes. Pero hay una sola manera de captarlas en su totalidad significativa: observándolas a través de aquello que es observable en la superficie de su corporalidad. Si la imagen del mundo puede reflejarse en una gota de agua, las formas de vida cons-

¹Memorias de mi vida, Cuarta Parte, Libro xix.

²Memorias de mi vida, Cuarta Parte, Libro xix.

³Fisiognómica o El arte de conocer a los hombres según los rasgos de su fisonomía, traducción del alemán de H. Bacharach, París, 1841, Prefacio, páginas xiii a xv. En el texto pondremos entre paréntesis la página de los pasajes citados, correspondientes a la versión francesa indicada.

⁴Los números entre paréntesis remiten a párrafos de la obra de Lavater.

tituyen exterioridades que remiten, a su vez, a algo invisible (3). Y ello ocurre con tan profunda necesidad que «por muy espiritual e incorpórea que pueda parecer su naturaleza íntima, cualquiera sea la distancia que la separa de lo sensible, no es menos verdadero que lo que convierte al hombre en visible por afuera, es su armonía, su indisoluble alianza con el cuerpo que habita, donde vive, donde se mueve como en su elemento. Este elemento material es, pues, el punto donde debe concentrarse la observación, y todo lo que podemos conocer del hombre, lo conocemos por intermedio de los sentidos» (3).

De manera que el conocimiento de las limitaciones de lo exterior representa la condición de posibilidad de la ciencia que Lavater procura desarrollar. Verdad es que la fisonomía eleva al hombre por encima de los otros seres vivientes. Pero, como en éstos, ello ocurre a favor de la existencia de «caracteres» que, al exteriorizarse sensiblemente, remiten a una naturaleza íntima. Claro está que dichas manifestaciones acaecen en el hombre con tal incomparable riqueza, que las hace indescriptibles, pues cada instante expresivo puede constituirse en el centro de infinitos modos de actividad y de pasión. Sin embargo, esta multiplicidad de posibilidades expresivas de ninguna manera implica el incumplimiento de la correlación antes postulada, por el contrario: «la calma del semblante supone siempre una calma análoga en la región del corazón y del pecho», porque lo fisiológico, intelectual y moral están íntimamente unidos en «todos los puntos del cuerpo», de ahí que siempre condicionen e integren la vivacidad de los destellos fisionómicos. Con frecuencia este paralelismo se refleja con nitidez en la impronta estática e indivisible que adoptan ciertos rasgos y gestos. Significativo es, en este sentido, que Lavater sostenga que «la boca cerrada en el estado de completo reposo es el centro que reúne y que confunde todos los rayos de la fisonomía» (5). Ocurre como si en algunas expresiones se operara una especie de equilibrio existencial en el que no cabe distinguir lo anímico de lo corporal.

De tales consideraciones desprende su definición de la fisiognómica como la «ciencia y el conocimiento de las relaciones que vinculan lo exterior a lo interior, la superficie visible a lo que ella cubre de invisible». En el empleo de este lenguaje se evidencia claramente la genealogía aristotélica, que se erige dentro de un conjunto de ideas de inspiración romántica, cristiana y mística. Son ellos los supuestos originarios que también deciden el destino teórico de su distinción entre Fisiognómica y Patognómica, especialmente el primado de aquella sobre ésta. «La primera —dice—, en tanto que opuesta a la Patognómica, se propone conocer los signos sensibles de nuestras fuerzas y de nuestras disposiciones naturales; la segunda se interesa en los signos de nuestras pasiones. La una revela los caracteres en reposo, la otra el carácter en movimiento». Destacan, respectivamente, lo general en el hombre, y los impulsos individuales transitorios, su puro presente. Concluirá, en consecuencia, de manera lapidaria, afirmando que «creer en una Patognómica sin Fisiognómica es creer en los frutos sin la raíz,

en la mies sin el suelo que la sustenta» (6). A su juicio, todo el mundo, en lucha con el arte de disimular, sabe leer el alfabeto patognómico, lo que no sucede con la fisiognómica.

Con giros que recuerdan inequívocamente el escrito pseudoaristotélico, Lavater procede luego a establecer la insuperable necesidad que vincula caracteres íntimos a semblantes, porque «la diversidad exterior de los rostros y de las formas debe implicar ciertas relaciones, y presentar una analogía natural con la diversidad de los espíritus y de los corazones». Ningún azar reina aquí. «Una mirada centelleante, rápida como el movimiento del relámpago», sólo se encontrará en un espíritu vivo y brillante. Esta es una correspondencia esencial sin nada de fortuito. El rostro y la mirada humana constituyen el lugar natural de la suprema armonía e interdependencia objetiva y divina entre lo exterior y lo interior, lo visible y lo invisible, entre la causa y el efecto. No cabe concebir distorsiones o perturbaciones capaces de modificar la necesidad fisionómica, ni de trocar los signos de la alegría en los del dolor, como no es posible exteriorizar el amor y el odio a través de las mismas manifestaciones características.

Negar la fisiognómica equivale, para Lavater, a una especie de subversión fantástica del orden expresivo del mundo. Se comprende, entonces, que generalice a la Naturaleza en su totalidad —oportunidad especulativa en la que surgen elementos románticos— la actividad propia de los polos esenciales de las relaciones fisiognómicas. Resulta, en efecto, oportuna y elocuente su pregunta: «¿No es acaso la Naturaleza entera fisonomía, superficie y contenido, cuerpo y alma, efecto exterior y fuerza interior, principio invisible, fin visible?» (8). De ahí que en la esfera animal, como en la humana, la contemplación recíproca de fisonomías orienta y guía la conducta. Ni siquiera el arte de disimular representa una excepción de esta tendencia elemental. El disimulo es un ocultamiento de los verdaderos sentimientos, pero sobre la base de lo que la intuición fisionómica conoce como la exteriorización cabal de lo que se quiere simular. De manera que concluir de lo exterior a lo interior es la común medida para conocer lo auténtico como para fingirlo. Por todo esto, juzga a la fisiognómica una ciencia fundada en la Naturaleza, cuya universalidad se revela ya en los rasgos significativos y fisionómicos de los objetos y de los frutos de la tierra, cuyas manifestaciones, pasando por los animales, alcanzan hasta el hombre, llegando incluso a modular la forma interior de su lenguaje. Dicha estratificación de los signos característicos de las distintas realidades naturales, que se despliegan tendiendo a una complejidad creciente, tiene su correlato subjetivo en una experiencia humana primaria. Es lo que Lavater designa como «sentimiento fisiognómico», al que confiere una generalidad casi ilimitada, ya que también puede observarse en los animales. «Entendemos por sentimiento fisiognómico esta sensación producida por ciertas fisonomías y acompañada de una idea presuntiva sobre las cualidades del alma, sobre el interior del espíritu de un hombre, en realidad o en efi-

gie» (17). Cierta impulso panteizante le decide a inferir de la universalidad de ese sentimiento, la presencia de ese saber en toda la Naturaleza. Lo cual prepara su otro paso sistemático tendiente a descubrir en la expresividad cierto finalismo, en el que se confunden la existencia de expresiones y el hecho de que sea posible conocerlas. «Que no se olvide por un instante —afirma sin vacilar— que los caracteres exteriores sólo existen para hacer conocer lo interior. ¡Que no se olvide en absoluto que el hombre no sabría ya nada, no podría, no debería saber nada, si le estuviera prohibido conocer lo interior por lo exterior! ¡Que no se olvide que cada hombre, cualquiera que sea, ha llegado al mundo con un cierto grado de sentimiento fisiognómico, así como tiene dos ojos, a menos de estar mal conformado!» (26).

A pesar de su fervor redentor, a Lavater no se le ocultan las dificultades de la fisiognómica, que encuentra condensadas en la falta de una jerarquía mímica, puesto que lo más relevante de un carácter puede exteriorizarse a través de signos apenas perceptibles. Ello es debido «a la extrema finura y al número infinito de rasgos y caracteres, o a la imposibilidad de captar, de expresar, de analizar ciertas sensaciones, ciertas observaciones» (30). Sin embargo, las diferencias en los matices más delicados, «indican la más grande diversidad en el carácter». Por eso declara que las expresiones que se manifiestan como sutiles melodías emocionales no pueden ser descritas, y son tan difícilmente representables como lo es reproducir la luz con un lápiz. Todo lo cual le mueve a poner énfasis en las infinitas diferencias que existen entre experimentar y expresar. Se pueden vivir y comprender los rasgos delicados de una ternura silenciosa, pero es muy difícil describirlos o recrearlos plásticamente. Una de las causas de dicha imposibilidad se encuentra en el hecho de que «la esencia de todo ser orgánico es, por ella misma, una fuerza invisible, es decir, *espíritu*» (31). De manera que las dificultades que el fisonomista encuentra en su camino obedecen, en gran medida, a la inconmensurabilidad que existe entre las significaciones espirituales buscadas y los toscos medios —imágenes y palabras— con que se pretende aprehenderlas y describirlas.

Volviendo al tema del ocultamiento de las verdaderas disposiciones, Lavater advierte que la diversidad, a veces indiscernible, de ciertas líneas del rostro puede favorecer la apariencia de una disimulación perfecta, pero el arte de simular, con todo, no constituye una seria objeción en contra de la fisiognómica. En primer lugar, porque existen en el hombre signos exteriores que no es posible enmascarar, como el sistema óseo, el tipo de cejas o de labios; y, en segundo lugar, porque «no existe en absoluto una disimulación que no posea índices ciertos y sensibles, aunque ellos no se puedan determinar por signos y palabras» (46-47). Por consiguiente, para Lavater, contemplar esos «índices» como indeterminables, delata más bien limitaciones del observador, que una inobservabilidad de principio. «Convengo —reconoce— en que es necesario un ojo fino y

bien ejercitado para distinguir esos índices, y un genio fisiognómico muy sutil para determinarlos: acepto de buen grado que no siempre se les puede expresar por medio de palabras, de líneas o de caracteres; pero, en sí mismos, son susceptibles de determinación» (47). Vigilante en este punto, llama la atención acerca del hecho de cómo el temor y la timidez, en ocasiones llegan a revestir de equívocos matices de falsedad al semblante más honesto. Lo cual no le impide, en unas reflexiones que recuerdan pensamientos de Shakespéare, señalar las ambigüedades de la disimulación, de la falsedad y la sinceridad. «Son las más bellas formas del rostro —observa— las que sobre todo ocultan los vicios más terribles. A menudo es un pequeño rasgo, inexpressable por el buril, y que no se muestra de ordinario más que en los movimientos, el que traiciona el vicio más enorme. Existen, igualmente, feas formas de rostros, o, como preferiría decir, formas superabundantes, fuertes, como la de nuestro Sócrates, donde los caracteres más finos, más nobles y los más animados por la sabiduría y la virtud sólo se manifiestan indirectamente al ojo presente y penetrante, por rasgos débiles, inexpressables y, sobre todo, móviles» (67).

Atento al designio ético-religioso de su ciencia, Lavater insiste en las virtudes de la intuición fisiognómica como en una posibilidad de conocer la situación interior del otro, cosa que favorece la tolerancia; del mismo modo, la ocasión de descubrir en mil imperceptibles rasgos lo bueno en el otro, a veces entremezclado con tímidas disimulaciones, hace posible, también, la convivencia armónica; favorece, en fin, «la más noble y sabia compasión», merced al descubrimiento de las secretas miserias íntimas del otro (72-73).

Según la concepción de Lavater, la Naturaleza ha formado al hombre a partir de «una sola forma fundamental» (73). Esta se perturba y diferencia de infinitas maneras, pero sus innumerables variedades conservan siempre las correlaciones esenciales propias de lo humano. Con frecuencia la figura del hombre se deforma o embellece, reviste perfección o limita con lo monstruoso, pero ello únicamente sucede de cierta manera, tal que luzca alguna armonía y proporción entre los rasgos más relevantes y aquellos accesorios. Cada individuo ostenta líneas expresivas características, lo cual significa que la bondad en uno no adoptará la misma exterioridad que en otro. «No todos los pensadores —escribe en este sentido— poseen una forma de rostro singularmente pensante. En algunos, el sello del pensamiento, el signo que los hace en seguida conocer como pensadores, no se encuentra más que en ciertos pliegues de la frente. Algunos hombres buenos tan sólo llevan el carácter de la bondad en la *visibilidad*, la forma, la posición y el color de los dientes» (74). Pero esto no quiere decir, a juicio de Lavater, que el fisonomista, aunque pueda hacerlo, deba juzgar necesariamente orientándose por el valor expresivo de un solo signo de la cara. Porque si bien es verdad que existen facciones y caracteres aislados «absolutamente decisivos» —frentes, narices, labios—, no lo es menos que el fisonomista debe atender al

conjunto natural de la figura humana, desde la forma ósea hasta el grado de flexibilidad propio de la marcha, pasando por la voz y sin olvidar el color de los cabellos. Es necesario «no descuidar ningún rasgo aislado —afirma—, pero a condición de vincular al conjunto cada aspecto destacado» (75). Este criterio de análisis lo hace extensivo incluso a las manos, sosteniendo que su diseño expresivo se encuentra «en la más perfecta analogía con el resto del cuerpo» (299), pudiendo ser ellas tan diversas como los individuos¹.

Lavater eleva estas correspondencias estructurales a la categoría de un principio general que enuncia la homogeneidad de todos los aspectos que constituyen la figura humana. En dicha armonía descubre cierta necesidad que asocia a la relación de causa a efecto propia de los procesos naturales, en el sentido de que lo observable en ellos se verifica en un tránsito continuo de lo interior a lo exterior, obedeciendo al influjo de una fuerza a la que no cabe sustraerse. Este impulso anima, por igual, el ritmo de las disposiciones interiores como la forma del cráneo y de los dedos. Por eso «ningún dedo de un hombre puede convenir a la mano de otro. Cada parte de un cuerpo orgánico es la imagen del todo y lleva el carácter del todo» (85). Y puesto que un mismo espíritu habita el cuerpo, «se verá que ciertas narices no se encontrarán jamás con ciertas frentes y que con ciertas frentes no habrá jamás ciertas narices» (87). Todas las otras partes de la figura humana quedan igualmente sometidas a esta ley de correlaciones fisiognómicas. Consecuente con estos principios, Lavater afirma que el fisonomista debe inspirarse en el sentimiento de la homogeneidad y armonía de la Naturaleza, capaz de suministrar la clave de lo que es verdad en el hombre y en el mundo, contribuyendo a la visión del encadenamiento orgánico de todos los signos que exteriorizan la fuerza interior invisible.

Guiado por tal *pathos* que tiende a la búsqueda de la armonía creadora actuante en la naturaleza y verificable en cada individuo, elabora el fundamento metódico de su hermenéutica del rostro, del cuerpo y la persona. Se explica que esta indagación de equilibrios expresivos entre las diversas líneas del semblante le conduzca a vislumbrar correlaciones válidas para las semejanzas estructurales del cuerpo y el carácter, que recuerdan a la doctrina de E. Kretschmer. En efecto, Lavater piensa que cabe establecer conexiones objetivas, teóricamente fecundas, entre determinaciones fisiognómicas y patognómicas unidas a ciertos caracteres fisiológicos, por un lado, y algunas enfermedades, por otro. Se justifica entonces que enuncie la posibilidad de desarrollar una semiótica orientada a investigar la propensión a determinadas enfermedades, que concibe como una verdadera

¹Esta idea de la correspondencia existente entre la configuración de las distintas partes del cuerpo, se expone ya en la obra del napolitano Juan Bautista de la Porta, con claros influjos de Aristóteles y Teofrasto, *Sobre la fisonomía humana considerada bajo las relaciones de distintos caracteres*, 1586, Capítulo XLV.

«higiene fisiognómica». «¿De qué importancia —sugiere— no sería una tal semiótica fisiognómica, un tal pronóstico de enfermedades posibles o probables fundada sobre la naturaleza del cuerpo y de su estructura! ¿De qué importancia no sería ella, sobre todo, si el médico pudiera decir, con verosímil probabilidad, al hombre sano: por su naturaleza, deberá esperar tal o cual enfermedad; cuidado de tal o cual cosa» (150).

La visión de la realidad universal de estas analogías expresivas le conduce a afirmar que un contorno vivo, un punto cualquiera del cuerpo permite deducir el organismo humano entero, porque llevan su impronta. Y es que dentro de su sistema no se conciben contrastes ni contradicciones atribuibles a la naturaleza humana. De donde infiere, asimismo, que en todos los movimientos corporales se refleja el temperamento, en la marcha no menos que en la escritura. La singularidad de los tipos de escritura la juzga, fundada, del mismo modo, «en una diferencia real de caracteres humanos» (303-304). Porque la naturaleza siempre crea totalidades organizadas desprovistas de contradicciones internas, y siguiendo un solo estilo vital. Tal es, a juicio suyo, el fundamento de toda fisiognómica, cuya evidencia piensa que sólo será reconocida en los siglos venideros... Justo es concederle, a lo menos, que en su método de correspondencias analógicas, también se encuentran atisbos de la concepción de la historia de Spengler, que aspira a desarrollar una morfología de lo orgánico, concebida como fisiognómica de las formas culturales expresivas.

Todo el ámbito de la naturaleza es para Lavater «verdad y revelación» (104). Por eso la fisiognómica puede extenderse a los animales, que describe en términos de presencia o ausencia de disposiciones humanas. La posibilidad de esta generalización confirma, en su opinión, la hipótesis básica. Cree descubrir, así, una «progresión ascendente de la expresión fisiognómica» que va desde el mínimo insecto hasta el majestuoso león. Al extremo que imagina posible escribir una fisiognómica de los caballos, pues encuentra en ellos tantas diferencias como entre los hombres. O bien, sostiene que las serpientes ofrecen la rara ambigüedad de ser los animales con más y menos fisonomía a un mismo tiempo.

Esta exaltación mística de la unidad expresiva del mundo lo enfrenta al extremo teórico de tener que afirmar que si en la naturaleza se encontrara algo desprovisto de fisonomía, ello indicaría que tampoco la posee el hombre. Por la misma razón, no concibe la caída expresiva del hombre por debajo de sí mismo. La fisonomía más perversa, aun cuando refleje la degradación de la dignidad humana, no pierde su posibilidad de manifestar el eterno juego expresivo consistente en iluminar lo interior a través de lo exterior, y recíprocamente. Sucede como si en la tensión expresiva residiera una virtud redentora, la cual constituiría una especie de «garantía fisiognómica», un signo de la misericordia divina (144).

Resalta mejor todavía la índole de esta concepción expresiva del mundo al

considerar otro aspecto de las analogías que Lavater cree vislumbrar entre rasgos humanos y perfiles animales. Dicho parangón lo desarrolla a favor de aproximaciones contrapuestas. Señala en cabezas de animales —insectos, pájaros, peces, caballos— virtualidades humanas, en cuanto lucen en ellas conatos de movimientos mímicos; y, por el contrario, vislumbra en los individuos supervivencias animales en la medida en que dejan entrever cierta inercia facial, líneas somáticas pesadamente detenidas en lo innoble. Ello aparece claro en los dibujos de Lavater y en sus interpretaciones que llama «ejercicios fisiognómicos». Distinque en la exterioridad de todos esos seres corrientes expresivas antagónicas, que se arrollan la una a la otra o que se aprietan en dulce remanso. Sin embargo, Lavater no descubre lo verdaderamente significativo en esa fluctuación de tendencias contrapuestas. Se le oculta el sentido de la estática permanencia animal de un momento expresivo, detenido ineluctablemente, y el impulso humano de exteriorización, que pugna por trascender su propio cuerpo. Es el hecho que los animales expresan su propio límite en el oscurecimiento fisionómico. El hombre, en cambio, se torna expresivamente ilimitado desde sus mismos límites físicos.

Inspirado por su concepción panexpresiva e ingenuamente naturalista, describe al león en términos de humano señorío de sí, atribuyéndole sentimientos de fortaleza desprovistos de crueldad, y le concibe pleno de seguridad unida a reflexión y prudencia. En general, o se decide a reducir a lo infinitamente pequeño expresiones humanas dadas en el reino animal, o descubre en el hombre manifestaciones de divina serenidad, desprovistas de complejidades sombrías. En ambos casos, la continuidad expresiva postulada, que asciende por grados desde la bestia hasta la persona, le impide contemplar lo propiamente animal y lo específicamente humano.

«En la naturaleza no existe ni contraste ni contradicción verdaderos» (303). He aquí otro de los principios fundamentales de Lavater. De su aplicación sistemática deriva la representación de la expresividad como una especie de equilibrio armónico que domina la jerarquía toda de las expresiones. Por igual razón sostiene que pueden deducirse unos caracteres de otros, a la manera del silogismo fisiognómico del pseudoaristotélico.

Lavater conquista la unidad de su imagen expresiva del mundo a trueque de descubrir semejanzas donde no las hay, y de ceguera para discernir diferencias donde existen. Elude cualquier análisis —o lo desconoce como posibilidad cognoscitiva— de las tensiones propias del expresarse, que se manifiestan como impulsos interiores que trascienden al individuo. Su organismo, aplicado al conjunto de la Naturaleza, se encuentra vinculado más bien a la idea de revelación que a una antropología. De ahí deriva el carácter estático de su imagen fisiognómica del mundo. Por ser consistente con ella, Lavater es conducido, a lo menos, hacia dos limitaciones básicas. Según la una, todo hombre no puede ser sino

lo que es. Ello en el sentido de encontrarse regido por insuperables determinaciones. De manera que atribuirle pensamientos distintos de los que le dominan implica, paralelamente, imaginar como posible imponerle otra frente u otra nariz, o supone prescribir al águila la lentitud del caracol, o a éste la rapidez de aquélla. Y es la otra, que proyecta a toda la naturaleza la interacción postulada por el tratado aristotélico, relativa a las conexiones que existen entre lo interno y lo externo. En efecto, confiere a lo existente un psiquismo universal que recuerda ideas de Teilhard de Chardin, en virtud de la semejanza que conserva la Naturaleza respecto de sí misma, en todos sus reinos. No duda, por eso, en afirmar que existe «una fisiognómica mineral para el minerólogo, una fisiognomía de las plantas para el botánico, y una fisiognomía animal para el naturalista y el cazador» (100). En las distintas situaciones expresivas varían sólo los nexos entre las fuerzas interiores y las formas exteriores de las diversas realidades del mundo. Lo cual se relativiza en el sentido en que la piedra y el metal poseedores de «menos vitalidad interior, manifiestan hacia afuera infinitamente menos que el animal vivo». De modo que el exterior de cada ser —piedra, planta, hombre— depende de esa peculiar relación cuantitativa de lo interior a lo exterior, armónicamente proporcionada en cada reino de la Naturaleza y que, como tal proporción, condiciona la cualidad expresiva misma.

★

ERA NECESARIO detenerse largamente en el examen de la concepción de Lavater, porque en ella se desarrollan de manera cabal proposiciones fundamentales de la fisiognómica antigua. La fuente última de sus pensamientos se remonta, sin embargo —como en el aristotélico—, a la experiencia expresiva que es inherente al hecho de convivir. De modo que los excesos especulativos a que se entrega Lavater, cuando proyecta sus intuiciones a toda la realidad, representan aspectos negativos que aparecen amplificados al generalizar sin fundamento el contenido de sus teorías. Ello deriva, particularmente, de la insuficiencia de los principios de que parte, antes que de arbitrariedades que afecten a la coherencia de las conexiones establecidas. Tampoco explica por entero el alcance atribuido a su doctrina panexpresiva el influjo del «blando misticismo» que, según Goethe, puso prematuramente «trabas al libre vuelo de su espíritu»¹. Su entusiasmo, más bien sucumbió al destino de cualquiera doctrina que al extrapolar-se a campos que le son ajenos, concluye por deformar las realidades que describe merced a las mismas limitaciones de los supuestos. Y a Lavater, en particular,

¹Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 18 de enero de 1830. En una oportunidad anterior —17 de febrero de 1829, *Conversaciones*—, Goethe también observó que lo que interesaba de preferencia a Lavater era lo moral y lo religioso, antes que los estudios de la Naturaleza, y concluyó añadiendo: «Lo que hay en su obra sobre cráneos de animales es mío».

le salieron al paso dificultades teóricas engendradas por el manejo de la relación metafísica «dentro-fuera». Sobre todo debido a que introdujo en ideas del pensamiento antiguo relativas a la interacción cuerpo-alma, especulaciones provenientes del romanticismo y de la ética cristiana. Elevó de esa manera, sin crítica, los fenómenos expresivos a la categoría de forma primaria del ser de la naturaleza y a la fisiognómica, correlativamente, a método básico adecuado a su conocimiento. Las consideraciones en torno al hombre, que en el escrito pseudo-aristotélico —como en los *Caracteres* de Teofrasto— constituían estudios de psicología humana en sentido estricto, se convierten con Lavater en la elaboración de una imagen del individuo como naturaleza viviente, según la concebía Goethe, y en una visión del mundo como fuerza expresiva.

A lo anterior se agrega el hecho de que al indagar la índole de las relaciones entre los términos de las parejas de contrarios interior-exterior, alma-cuerpo, invisible-visible, se descubre que ellas no se comprenden sólo como un reflejo recíproco, cuyo intercambio de influjos se cumple con independencia de los contenidos expresados. Al contrario, Lavater se enfrenta con las mismas dificultades metódicas que afectan a la fisiognómica antigua, en cuanto es concebida como pura interpretación de formas y expresiones permanentes. Por otra parte, constreñido a esos principios, no se pueden investigar fenómenos expresivos como el rubor, la vergüenza o la risa, que son propios del hombre. En cambio, estos fenómenos resultan comprensibles en las concepciones de Hegel o de Plessner, cuyas hipótesis se orientan, respectivamente, hacia el análisis de una determinada experiencia del prójimo o de una peculiar relación hombre-mundo que los condicionaría. En este sentido, justamente, se despliegan las modernas teorías de la expresión.

Con todo, hemos visto que en Lavater se encuentran atisbos de la concepción simbólica del cuerpo de Carus, de la patología constitucional y de la grafología de Klages, al tiempo que con su fe fisiognómica ilimitada pone en evidencia, involuntariamente, las grandezas y miserias del viejo dualismo «dentro-fuera». De modo que si se justifican las críticas mordaces que le dirigió su contemporáneo Lichtenberg, ello es debido no sólo a palpables desmesuras del sistema de Lavater, sino también a las desconcertantes manifestaciones de los fenómenos mismos. Y es que el problema del reflejo expresivo de lo interno en lo externo, a poco que nos aproximemos a él, deja entrever esta otra realidad turbadora: *la indiferencia del «dentro» respecto de su modo de exteriorización*. Más todavía: son ilimitadas las modulaciones corporales adecuadas para hacer patente algo anímico. Pero también es verdad lo contrario: análogas exterioridades remiten a vivencias muy diversas; en fin, no es eso todo: cualquier punto del cuerpo puede erigirse en centro expresivo de una conmoción que comprometa hondamente el alma toda. En consecuencia, sólo aparece como necesario e ineludible un im-

pulso de exteriorización que, por otro lado, es imprevisible en cuanto a las formas físicas de que puede revestirse.

De modo sorprendente, aquí se cruza un principio de Lavater con una observación de Proust. Pues el primero enuncia como verdad suprema que «*de un solo contorno exacto, se puede deducir el cuerpo humano por entero, y por consiguiente todo el carácter*». Lo cual significa que «cada miembro lleva impreso el conjunto del carácter del cuerpo», de manera que de un mínimo rasgo físico puede inferirse el comportamiento posible de la persona. Y, algo semejante afirma Proust cuando describe esas líneas llenas de virtualidades expresivas, que recorren el cabello, los ojos y todo el rostro, y aunque son apenas perceptibles por su finura y sutil movilidad, expresan el conjunto de la persona. Sostiene, por eso, que la expresión basta «para hacer creer que existen diferencias enormes entre aquellas cosas separadas únicamente por algo infinitamente pequeño», puesto que esto puede «por sí solo determinar una expresión absolutamente particular». Pero a veces no es lo «infinitamente pequeño» lo que determina que la originalidad de la expresión haga aparecer los rostros «irreductibles unos a otros». La coloración, como tal, puede abrir una separación más profunda. «Porque las diferencias infinitamente pequeñas —continúa Proust, al comparar a Rosamunda con Andrea— de las líneas se agrandaban desmesuradamente, así como se cambiaban del todo las relaciones de proporción entre las superficies, gracias a aquel elemento nuevo del color, que es al propio tiempo que magnífico dispensador de tonos, gran regenerador, o modificador al menos, de las dimensiones. De suerte que los rostros, contruidos quizá de modo muy poco diferente según los alumbrara el fuego de un pelo rojizo o una tez rosada, o bien la luz blanca de una palidez mate, estiraban o se ensanchaban, convertíanse en otra cosa, como esos accesorios de los bailes rusos que vistos a la luz del día no suelen ser más que una rodaja de papel, y que luego, gracias al genio de un Bakst, y con arreglo a la iluminación encarnada o lunar que da a la decoración, se incrustan duramente cual una turquesa en la fachada de un palacio o se abren voluptuosamente, rosa de bengala, en medio de un jardín. Y por eso nosotros, al enterarnos de cómo son las caras humanas, las medimos, sí, pero como pintores y no como el agrimensor»¹.

Con estas descripciones Proust nos enseña que la expresión baña y desborda el cuerpo como un haz de luz que se ensancha al propagarse, aunque los planos físicos en que aflora apenas se insinúan en las personas a través de diferencias infinitamente pequeñas; es decir, la expresividad luce en relampagueos mímicos diversos, aunque el núcleo expresivo acaso emane del fino y mínimo curso del perfil de una nariz, del diseño de un labio o de una sonrisa. Existen, pues, infinitas diferencias cualitativas entre expresiones que se remontan a motivos idénticos.

¹A la sombra de las muchachas en flor.

ticos, como existen semejanzas entre expresiones que reflejan experiencias antagónicas. De lo cual cabe concluir, en suma, *la relativa libertad de exteriorización de lo interno*. Y esta libertad expresiva, rige tanto las manifestaciones de lo permanente, a las que atiende Lavater, cuanto el fulgor de los instantes mímicos transitorios que, con afán, Proust intenta sorprender. Metafóricamente podría decirse que sólo se manifiestan el acto, la vivencia o el sentimiento en su inespacialidad, de ahí que les sea suficiente, para encarnar, el destello expresivo de un punto o movimiento apenas perceptible. Sucede como si la huella paradójica de la inespacialidad de lo vivido consistiera en dejar una estela infinitamente pequeña, una señal expresiva que a veces adquiere vida exterior en leves rasgos, que sin embargo iluminan todo el rostro, así como el sentimiento penetra y estremece todo el cuerpo.

He ahí uno de los misterios al que, de múltiples modos, se aproximan los teóricos de la expresión después de Lavater:

La concepción romántica de la expresividad

El simbolismo de Homínculo

DEL MISMO MODO como los orígenes de la fisiognómica se remontan a la duda respecto a la apariencia del otro que condiciona el acecho expresivo, las concepciones románticas de la expresividad derivan de una experiencia esencial: del sentimiento del hombre concebido como naturaleza y de la naturaleza intuida como posibilidad de expresión. La polaridad interno-externo va a ser substituida por la de microcosmos-macrocosmos. Esta constituye la radical inversión operada por el romanticismo en la teoría de las expresiones. Merced a esa mutación en los términos de lo que a un mismo tiempo se polariza y concilia, elaboróse una especie de fisiognómica del universo viviente de la que Goethe es el hermeneuta. En ello residen sus virtudes y sus vicios. Pues si en el caso de Lavater, su mirada de oráculo le permitía vislumbrar lo oculto tras el semblante, aunque le velaba la imagen de los fenómenos mismos, éstos pierden sus perfiles en el entusiasmo misticopoético de los románticos. «Los pensamientos nuevos y fecundos —observa Klages con razón— nacen siempre en cualquier punto de la línea divisoria del espíritu, donde el simbolismo de los fenómenos termina y comienza su consideración como síntoma. La filosofía del romanticismo estaba dominada en su totalidad, si no por el concepto de símbolo, al menos por el hecho. El mundo era para ella como un inmenso lenguaje simbólico que ha de descifrarse mediante una profunda meditación: no se observan las cosas, sino más bien se *contempla su rostro*, y se interroga qué pulsación vital, qué secreto instinto formador, qué evolución del *alma* se revela en esos rasgos. Se maneja la teoría del crecimiento de las plantas, de los cristales, de los movimientos cósmicos a la

manera de una *fisiognómica del universo*; y como antítesis Carus, por ejemplo, dio a su obra capital consagrada a la fisiognómica del hombre el significativo título de *Simbolismo de la figura humana*¹.

Una visión dinámica sucede a la imagen estática, en lo que afecta a la interpretación de los signos del alma que se manifiestan en el cuerpo. Lo cual significa que el romanticismo también determina una inversión respecto del pensamiento de Lavater, para quien el fundamento del análisis de las expresiones es la fisiognómica en sentido restringido, sin la cual no puede concebirse a la patognómica, puesto que, en su opinión, lo que permanece constituye el antecedente imperioso de lo mudable y transitorio, de la fugacidad de lo mímico.

Lo importante es que en una u otra forma se sostiene un dualismo o pluralismo expresivo. Se intenta conciliar lo inconciliable, sólo que substituyendo la correlación interno-externo por la de individuo-mundo. La epifanía de la exterioridad —de que habla Levinas— tiende a ser reemplazada por un sistema de transformaciones expresivas que introduce las tensiones dialécticas de la expresividad en la relación hombre-naturaleza. Ese desplazamiento adopta entonces la forma de una proporción en que lo exterior es a lo interior como la naturaleza es al hombre. Verdad es que ahora también se erige, como núcleo de las cuestiones que se plantean un salir de sí, un ir más allá de lo dado. Pero si en los anteriores análisis expresivos se destacaba lo ilimitado de las manifestaciones concretas de la expresividad del semblante, el romántico procura vincular lo universal con lo individual en lo dado como expresión inmediata y sensible. Con todo, siempre se conserva, como fuente del fulgor expresivo, la contradicción entre las significaciones y la apariencia de algo que se evade de su condición de posibilidad, aunque la misma limitación de las expresiones las hace posible. De manera que veremos muchas similitudes formales de este género entre la intuición aristotélica de la expresividad y la romántica, particularmente en un movimiento de conciliación entre lo que limita y lo que aparece como ilimitado, bien que sólo en cuanto se manifiesta en un límite. De ahí que no sea posible establecer una separación muy definida entre ambas concepciones expresivas. Al contrario, rige para ellos una especie de equivalencia de sentido, donde varían únicamente los términos correlativos ya señalados: interioridad-exterioridad, individuo-cosmos. Lo que se revela tras lo oculto, no menos que la idea de interiorización de lo exterior, señala la pauta de los razonamientos y de las analogías empleadas. Por eso el romántico desarrolla un método que destaca el simbolismo universal de lo existente, y alienta la disposición espiritual que tiende a exaltar un mundo del que se puede participar creadoramente. Tal es el motivo de que podamos erigir como símbolo de la concepción romántica de los fenómenos expresivos a Homúnculo de Goethe y a las marionetas de Kleist, puesto que ambos

¹ *Les principes de la caractérologie*, Delachaux y Niestlé, París, 1950, página 192.

se adentran poéticamente en el problema de la experiencia de lo ilimitado en lo limitado de la existencia corpórea.

En ciertas concepciones místicas, y particularmente en la filosofía de Jacobo Boehme, que tanto influyó en el movimiento literario del romanticismo, se afirma que existe una tendencia universal de todo lo real a manifestarse como interioridad que se revela por signos externos. Trataremos, pues, de comprender los supuestos metafísicos de la relación «dentro-fuera» —convertida por los poetas románticos en la pareja conceptual «microcosmos-macrocosmos»— como los términos correlativos que, desde la mística alemana y el protestantismo, pasando por el romanticismo y Klages, hasta alcanzar a Teilhard de Chardin, configuran la teoría de los fenómenos expresivos. La *signatura* —para Boehme revelación exterior de la esencia íntima de las cosas, signo material de su estructura interna, de su «espíritu oculto»— es el fundamento de la posibilidad de comprenderse a sí mismo y a las demás criaturas. Toda comunicación se realiza al revestir el espíritu una forma, porque la *signatura* es el cuerpo del espíritu. Concibe un impulso expresivo que penetra el universo en su totalidad, pues el mundo mismo es la *expresión* de Dios, y cualquiera forma o color constituye cabalmente una palabra y posee rasgos expresivos. Se comprende, de este modo, que Boehme, como Paracelso, atribuya cuerpo a los ángeles. Y, consecuente con esta doctrina, afirme que lo descarnado es real tan sólo a medias, por lo que el espíritu desprovisto de cuerpo delata más bien imperfección. De modo que la libertad y actividad angélicas provienen de su naturaleza corporal individual¹.

¹De la *signature des choses*, Capítulo I, 4-16, París, 1908. Para Boehme, todas las expresiones, en cuanto son «signaturas», ostentan —como lo ha mostrado Koyré— carácter de teofanías. Y siendo consecuente con semejante afirmación, Boehme se ve conducido a sostener que el espíritu divino se manifiesta y se revela expresándose, lo cual implica oponerse a otra cosa que a él mismo. Por eso el místico alemán, entre los diversos modos posibles de manifestación y expresión, distingue tres fundamentales: expresión por su contrario (el espíritu por el cuerpo), por similitud, y por oposición (luz-tinieblas, bien-mal). Koyré, que destaca los rasgos más bien «clásicos» que «románticos» del boehmismo, señala interpretaciones arbitrarias de su sistema, y la complejidad de sus influjos en la poesía y en el idealismo alemanes. Especialmente cree descubrir afinidades e influencias de Boehme en Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, Goethe, Kant, Fichte, Schelling y Hegel, si bien es cierto que cada uno de ellos lo comprendió a su manera. Véase la acabada obra de Koyré *La Philosophie de Jacob Boehme*, Vrin, París, 1929, páginas 502, 268 y 504 a 508.

También en el trasfondo místico del protestantismo alemán se encuentran sentencias, imágenes y metáforas elaboradas con momentos constitutivos de los fenómenos expresivos, generalizados a las relaciones hombre-mundo, mundo-divinidad y hombre-Dios. Remitimos, una vez más, en este sentido, a otro excelente estudio de Koyré, a su ensayo sobre Weigel. En éste muestra cómo para Weigel el hombre es simultáneamente *microcosmos* y *microteos*, «imagen, similitud y expresión tanto de Dios como del mundo, lo que le asegura un lugar absolutamente central en el universo». La relación expresiva «dentro-fuera», se encuentra claramente desarrollada en Weigel, en toda su amplitud mística. Por eso, en su pensamiento, el camino del

Dejando ahora a un lado lo místico y teológico, se puede afirmar, sin embargo, que no son concebibles movimientos expresivos en seres incorpóreos. En este sentido, encontramos en un singular personaje inmaterial del *Fausto* de Goethe, la representación simbólica adecuada de la dialéctica propia de los fenómenos expresivos. En la Segunda Parte del poema, aparece Wagner en su laboratorio medieval entregado a la tarea de crear un hombre. Surge éste, al fin, de una retorta. Es *Homúnculo*, una sutil e inteligente llama que se agita inquieta en su redoma, única envoltura material, cuerpo de vidrio extraño a su ser, que lo preserva de los influjos del mundo exterior. Sin dilación, Homúnculo desea ser activo y nacer, fiel al espíritu de sus primeras palabras, según las cuales lo natural para manifestarse necesita de la totalidad del universo, en tanto que lo artificial «sólo requiere un reducido espacio». Sabiamente, Proteo lo caracteriza, en la Noche de Walpurgis clásica, como a un «verdadero hijo de virgen», por existir antes de haber nacido. Que tal es, en verdad, la biografía de este ser espiritual, aun no ensombrecido ni limitado «por una humanización completa», como el propio Goethe lo describe ante Eckermann.

Es la suya la historia de su querer nacer. Se esfuerza en ello con originaria vehemencia, anhelando la envoltura corpórea. Presiente que debe realizar su deseo orientándose en el sentido de la naturaleza. Sigue, así, el rastro de Thales y Anaxágoras. También el dios marino Proteo le sugiere que, sin vacilaciones, se origine en el seno del mar. El filósofo Thales, por su parte, le impulsa a decidirse por recomenzar el ciclo de la creación desde el principio. En fin, todavía Proteo advierte a Homúnculo, que una vez que se sumerja en el húmedo elemento, limite su continuo aspirar a más elevados órdenes de vida, porque tan pronto como se convierta en hombre alcanzará el término de sus posibilidades.

Crear la imagen poética del nacimiento, como un encarnar que ocurre en el

conocimiento de sí mismo lleva al mundo, así como las líneas del mundo conducen por último al hombre. Pues conociendo el individuo, en sí mismo, lo que tiene de naturaleza, se representa al mundo. En general, parece encontrarse ya en Weigel la idea romántica de la expresividad, sobre todo cuando, según la exposición de Koyré, Weigel afirma que Dios se expresa en y con el hombre, siendo divino todo lo que se revela a través del individuo, de suerte que «el universo entero es una unidad viviente, donde siempre lo exterior «encarna» lo interior en sus grados de ser y de expresión sucesivos...». *Un mystique protestant, Maître Valentin Weigel*, Alcan, París, 1930, páginas 32, 34, 37 y 38.

Acerca de las afinidades entre la filosofía de Nicolás de Cusa y Goethe, véase la obra de E. Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Emecé, Buenos Aires, 1951, página 49. En Cusa surgen ya algunas categorías reflexivas que aparecerán inconfundibles en el romanticismo. En lo que toca a las relaciones entre el autor de la *Docta Ignorancia* y Goethe, ellas se observarían en el modo de vincular lo individual con lo general; por último, en cuanto al cruce, que acaece en la autoconciencia, de lo infinito en el hombre y en el cosmos, en que Goethe diríase próximo a Giordano Bruno véase de la obra citada de Cassirer las páginas 234 a 237.

acto de lanzarse al seno de los elementos desencadenando un proceso de desarrollo evolutivo a través de sucesivas metamorfosis, es cosa que desplaza la relación expresiva «dentro-fuera» hacia otros términos correlativos. La confina a la esfera de las complejas articulaciones entre el individuo y el cosmos. Con ello se anuncia, al mismo tiempo, una nueva concepción poéticometafísica de la expresividad. Es que se la ha proyectado a un movimiento muy particular de conciliaciones y oposiciones. Por eso recordaremos algunos aspectos ya expuestos de la dialéctica de la expresión, a fin de que se profile con nitidez la nueva etapa.

Descendiendo del mundo propio del simbolismo poético al plano de los hechos inmediatos, ahora resulta necesario atender a un aspecto primario de los fenómenos expresivos. Es una peculiaridad que caracteriza tanto al sentimiento de que uno se expresa, como al modo de revelarse las expresiones en la intuición estética y fisiognómica. Trátase, en suma, de que si bien no cabe imaginar aquéllas en lo puramente espiritual, la experiencia de lo expresivo se manifiesta como un querer trascender limitaciones de lo corpóreo. En este singular impulso expresivo, que pugna por trascender la propia naturaleza, se patentiza la *dialéctica de la expresión*. En las diversas tendencias de la pintura ello se muestra vivamente y, con particular claridad, en las tensiones formales que animan a cada estilo de representación de lo sensible. Diríase que el pintor persigue objetivar un paradójico proceso expresivo, consistente en encarnar el desencarnarse cuya primera etapa, de materialización del espíritu, se encuentra simbolizada por el afán de nacer del homúnculo goethiano.

Por otra parte, a la luz de esta intuición, los fenómenos expresivos muestran lo que poseen en común con ciertas experiencias religiosas y estéticas. Recuérdese, por ejemplo, que entre los yoguis, la paradoja del encarnar adquiere carácter de técnica ascética. Esta descansa en la índole ambivalente de la experiencia del cuerpo, que encadena al tiempo que prepara la liberación espiritual. Según el Yoga, la libertad emana de los mismos estados corporales, al extremo que los dioses «desencarnados», por carecer de cuerpo no pueden tener experiencias; sólo poseen, según esa doctrina —como lo hace ver Mircea Eliade—, «una condición de existencia inferior a la condición humana y no pueden alcanzar la liberación completa»¹. Expresado de manera más general, para el Yoga únicamente lo vivido —los estados de conciencia— condiciona la verdadera posibilidad dialéctica de trascenderse a partir de la experiencia misma.

Ya en el acto de mirar el rostro ajeno, se muestra el fenómeno que preocupa describir a dicha dialéctica. Pues ocurre que al contemplar expresiones, advertimos un estado de tensión e íntima atadura, como si captáramos en ellas, al mismo tiempo que su significado propio, una real fatalidad existencial. Como puro símil, recordemos aquí la doble limitación atribuida por Kant a la razón:

¹Yoga, inmortalidad y libertad, Capítulo I.

sentirse acosada por los problemas ineludibles que le plantea su misma naturaleza, y no poder resolverlos porque ellos superan las posibilidades de la razón humana. «Destino» de la razón que en la dialéctica de los movimientos expresivos reviste un sentido particular. El rostro de los demás no sólo nos comunica algo, sino que a través de esta comunicación vemos revelarse una especie de lucha entre lo limitado y lo ilimitado, entre la finitud del cuerpo y su infinitud expresiva. Es ésta una contienda singular en que la fuerza de lo manifestable se contrapone a su condición física de posibilidad.

En el puro espíritu —cuya supuesta existencia excluiría tensiones y dualismos—, no es posible que aparezcan expresiones (cosa que sería tan difícil de concebir, como al físico imaginar el movimiento de un cuerpo único en el universo). De modo que, sin hacer concesiones a una seductora simetría conceptual, justo es concluir que la expresividad tampoco puede manifestarse en lo puramente orgánico y material. Siempre que lo orgánico se considere desprovisto de polaridades y tensiones internas, carente de alma, si se quiere. «Toda intimidad —escribe Ortega y Gasset—, pero, sobre todo, la intimidad humana —vida, alma, espíritu—, es inespacial. De ahí que le sea forzoso, para manifestarse, cabalgar la materia, trasponerse o traducirse en figuras de espacio. Todo fenómeno expresivo implica, pues, una trasposición; es decir: una metáfora esencial¹. Y esto es verdad. Pero no lo es menos que el puro adquirir espacialidad, cuando ello no condiciona una suerte de desnivel entre esferas de ser, tampoco hace posible observar expresiones.

Además, no es que lo íntimo únicamente pueda manifestarse al adquirir espacialidad, sino que la intimidad sólo se revela en cuanto se interioriza y ahonda en sí misma como huida de lo externo, aunque sólo por lo exterior pueda patentizarse. En otros términos, existe lo íntimo al revestirse de espacialidad en forma de tensiones y polaridades. De donde que resulte insuficiente decir, como suele hacerse, que expresión supone interioridad. Lo cierto es que el hecho de que se exteriorice algo interno, y de que exista, propiamente, lo íntimo, implica realidades en trance de polaridad y trascendencia. Este es el gran misterio que plantea el conocimiento de lo interno por lo externo. Los problemas que él despliega alcanzan a la historia del arte y a la teoría de la expresión, en no menor grado que a la psicología y a la filosofía de lo orgánico.

En las expresiones fisiognómicas y en la obra de arte, la dialéctica propia del fenómeno de encarnar un sentido exhibe rasgos particulares. En cierto género de pintura, el salir de sí inherente a la expresividad acaece en el sentido de su con-

¹Véase su luminoso ensayo *Sobre la expresión fenómeno cósmico*, en el *Espectador*, VII, 1930. Avizora en él todo el ámbito del problema y, muy significativamente, dice en otro pasaje: «La hermandad radical entre alma y espacio, entre el puro dentro y el puro fuera es uno de los grandes misterios del Universo que más ha de atraer la meditación de los hombres nuevos».

trafigura y reverso. Pues existe la posibilidad de seguir un camino contrario al de Homúnculo —que aspira a materializar el espíritu—, consistente en elevar lo corpóreo hasta el espíritu. Tal es uno de los designios que guía al artista a pintar naturalezas muertas. En ellas el objeto adquiere expresividad, porque se perfila animado de internas tensiones formales que lo hacen estéticamente esplendoroso. Incluso cuando lo inorgánico surge aislado en su total abandono metafísico, sin posible comunidad con otros objetos, como no sea la muy neutra de ser una cosa entre otras, ello ocurre merced al estremecimiento provocado por un aura de espiritualidad que el artista, como demiurgo, hace irrumpir en la materia. Pues el intento de revivir lo originario de la forma material en sí, merced a su pura armonía plástica, no puede cumplirse sin la virtud de una chispa de interna polaridad, como si no fuera posible contemplar el desnudo ser de algo más que por expresión y revelación.

El esplendor expresivo que ilumina la representación de personas y cosas, deriva de algo indeterminado que el pintor hace vibrar en ellas. La indeterminación de esas líneas de sentido es, al par, signo de expresión y de un impulso de desprendimiento de lo corpóreo que, al manifestarse, revela la dualidad que lo condiciona. Semejante vaguedad lúcida constituye uno de los rasgos de la expresividad profunda que brilla en personajes, paisajes y obras de arte no figurativo. Se muestra así que la espiritualización de lo material, patente en el soplo poético que decanta a las realidades del cuadro en su intensidad expresiva, les viene de la infinitud con que aparecen. Es decir, el toque de ilimitación que envuelve la presencia de los objetos pictóricos los diferencia de las formas inertes, confinadas dentro de limitaciones inexpressivas, y desprovistas por eso de un trasfondo de imágenes y de perspectivas interiores.

Para comprender el significado de la historia de la pintura de naturalezas muertas, durante el siglo XIX, es necesario admitir la vigencia de una serie de premisas implícitas, de genealogía romántica en las que descansa su evolución. El simbolismo de Homúnculo y esa historia, justifican su paralelo, el que se muestra especialmente en dos supuestos estético-metafísicos que le son comunes. Es el primero, la idea del valor revelador del acto de sumersión en la materia, en el sentido de que lo más vivo es el ser; y, el segundo, que el aislamiento expresivo del objeto ilumina el mundo y descubre aspectos desconocidos de lo real. Pues lo inerte, por la virtud expresiva, hace relevante la densa tiniebla interior de la materia.

La naturaleza muerta y la expresión del espacio en Cézanne

Así, ocultas correspondencias plásticas hacen expresivo al objeto. Se habla entonces de la expresión del espacio, pero no se explica cómo se expresan esas virtualidades significativas de cada tipo de perspectiva. Aunque se dice que Cé-

zanne diluía los objetos en la atmósfera, conservándoles sin embargo su identidad, de ello no se desprende necesariamente el carácter visionario que alcanza la quietud de sus frutas inertes (fig. 14).

La naturaleza muerta aparentemente culmina en el aislamiento metafísico del objeto. Pero esta evocación solitaria de las cosas representa sólo una cara del fenómeno, porque hacia ese ostracismo plástico converge la expresión vibrante de múltiples líneas de universo. De manera que recortar fragmentos de lo existente equivale, en el fondo, a hacer que afloren nuevas conexiones de lo real. Porque a las cosas se las aísla a fin de iluminarlas estéticamente como puntos de condensación del mundo. Cada artista posee sus preferencias por ciertos objetos. Van Gogh pinta zuecos o sillas, en tanto que Cézanne manzanas o cebollas; Ensor máscaras, al paso que Braque opta por mandolinas, y Matisse por frutas de colores llenos de lucidez. Pluralidad de motivos que se comprende, puesto que el sentido de la existencia en cuanto tal puede brillar en cualquiera forma de ser. Sólo que el grado de neutralidad anecdótica inherente al objeto representado, confiere al flujo del puro existir el carácter de realidad más o menos dramática. Una máscara concentra líneas de lo real con un sentido de lo existente diverso del que anuncia una botella. En todo caso, el artista se eleva expresivamente desde la cosa a la intuición de lo que es en cuanto es.

La comunidad plástica que poseen una flor o una pipa para tornarse estéticamente reveladores deriva, como decíamos, de misteriosas correspondencias formales que vivifican al objeto convirtiéndolo en algo que encarna significado. Ello ocurre a favor de conciliaciones y oposiciones entre formas y colores, volúmenes y espacios, contornos y vaguedades de líneas que constituyen lo propio del lenguaje plástico. Nos referimos, particularmente, a la exaltación de lo inanimado que se desarrolla en el período comprendido entre Goya y Matisse. Sin embargo, la pura dialéctica del intercambio formal de los objetos con la atmósfera que los rodea, no explica la expresividad de las naturalezas muertas de Cézanne. Pero sí importa considerar que, lo que es, se evoca mediante la fuerza expresiva. No se trata aquí de armonías conquistadas por meras técnicas adecuadas para obtener perspectivas singulares que destaquen fragmentos de lo real. Esa voluntad de conciliar la identidad del objeto con el desvanecimiento de sus límites en el medio que lo rodea, obedece al deseo de hacerlo participar del contorno en que surge. Este logro plástico, al elevarlo a una suerte de ilimitación, lo dota con virtualidades profundas e infinitas.

De modo que el impulso expresivo que emana de las naturalezas muertas de Cézanne y la emoción estética que provocan, que suele atribuirse a la fascinante conciliación de contenido y continente, se sigue de la epifanía del objeto. En otros términos, dicha conciliación —mediante la cual la cosa se abre a la atmósfera y ésta penetra a su vez en ella— constituye únicamente la condición de posibilidad plástico-formal. Por sí misma, esta concepción del espacio no explica

su expresividad. En el caso de Cézanne, la armonía de contrarios objeto-espacio sólo se torna expresiva en cuanto determina el hecho de que los objetos exhiban una especie de profundidad fisiognómica. Por eso ahora debemos describir el modo de esa expresividad y el por qué de su fuerza configuradora. En estas obras las cosas aparecen indeterminadas y desprovistas de límites significativos; surgen haciendo vibrar el contorno y resonando ellas mismas en una melodía interior que se extiende imprecisa; ocurre, entonces, que su expresión concluye por revelarlas en su finitud metafísica. Es decir, los objetos se muestran como más esencialmente existentes en su conversión expresiva. De manera que la expresividad desempeña la ambigua función de proyectar el objeto a un aislamiento cósmico al mismo tiempo que lo hace expresivo. De ahí que el drama que envuelve a estas obras deriva de que no cabe separar un aspecto del otro: su encarnación expresiva de la desnuda visión de su ser en tanto que ser¹.

Insistamos en esto, todavía. El camino va de la conciliación de contrarios a la conquista de expresividad. En el límite de ella el objeto se espiritualiza, pero no por eso pierde su materialidad esencial. Al contrario, la recobra, paradójicamente, apareciendo como una tensa línea de universo que se exterioriza y brilla merced a ciertas antítesis y dualismos. Lo cual indica que la expresividad es la medida común del objeto y de aquello que lo trasciende. Por eso la disolución del contorno, tan obstinadamente perseguida por Cézanne, y los cambios que introduce en el manejo del relieve, representan otra manera de simbolizar el proceso de interiorización de la naturaleza y de exaltar el valor revelador de la expresividad, que adopta la forma de una soledad metafísica universal².

¹Sobre la evolución de la concepción espacial en el paisaje, la naturaleza muerta y el retrato en Cézanne, consúltese la obra de Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Flammarion, París, 1950. Pero en ella la autora se limita a describir ese dilema que Cézanne, a su juicio, resuelve por un «verdadero milagro técnico», consistente en expresar el volumen de los objetos sin perturbar el movimiento en profundidad; o más bien, es un milagro que reside en obtener que «lo que el toque subraya, la modulación aérea lo borra. Al primer golpe de vista, los objetos de sus naturalezas muertas se expresan con franqueza, siendo los contornos perfectamente legibles; pero si se intenta encerrar los perfiles, pronto se advierte que no son más que discontinuidad e imprecisión», páginas 131 y 132.

Por otra parte, esta visión metafísica del objeto, que brilla en cuanto éste parece expresarse, en Cézanne envuelve al hombre y a la naturaleza toda, condicionando una curiosa inversión de posibilidades expresivas. Es lo que observa agudamente Maurice Merleau-Ponty, cuando dice que «sus personajes son extraños y como vistos por un ser de otra especie». Además, insiste en este sentido, en que «la naturaleza misma está despojada de los atributos que la preparan para comuniones animistas; el paisaje es sin viento, el agua del lago de Annecy sin movimiento, los objetos helados y vacilantes como en los orígenes de la Tierra. Es un mundo sin familiaridad, en el que no se está bien, que prohíbe toda familiaridad humana», en el ensayo «Le doute de Cézanne», del volumen *Sens et non sens*, Nagel, París, 1948, página 30.

²De manera que si el objeto no se disipa al espiritualizarse ocurre, por otro lado, que la

Que cualquier objeto inanimado pueda servir para exteriorizar una visión del mundo, prueba la fuerza plasmadora de la expresividad como tal. Así lo ponen de manifiesto las formas innumerables de realismo que se suceden desde Caravaggio, pasando por Velázquez, Zurbarán, Chardin y Manet, hasta Cézanne. Pues el objeto, en la inmovilidad de su silenciosa presencia, pero resonando diversamente según la dialéctica de las formas y colores que lo haga surgir, puede exteriorizar las más variadas actitudes frente al mundo, incluyendo sentimientos místicos y emociones románticas. Se plantea aquí el misterio de cómo las cosas se erigen en vehículos de lo íntimo y en medios indirectos de incrementar el autoconocimiento. El primado de cualquier objeto en la pintura, es signo de toda una metafísica, al tiempo que señala el valor de oráculo de lo expresivo en sí mismo. La evolución del estilo de representación de las cosas, desde su humildad de materia tristemente inerte hasta su exaltación visionaria, refleja los cambios acontecidos en el sentimiento de la naturaleza, de sí mismo y en la experiencia de la expresión como fenómeno. En efecto, también despunta una concepción del hombre en el modo como los objetos se hacen universales, en el límite de su desmaterialización, según ocurre en el realismo metafísico de Cézanne, en cuanto ellos son representados conteniendo al mundo como limitación ontológica que alcanza a toda cosa existente. Por último, constituye un reflejo, todavía intenso, de la intuición romántica del sentido de la expresividad, concebir como posible que una naturaleza muerta pueda ser tan reveladora como un autorretrato.

naturaleza toda se torna expresiva, a trueque de decantarse en esa soledad originaria de la materia en que la confina Cézanne. Con razón observa, por lo que toca al primer aspecto, Charles Sterling: «El hecho de haber redondeado su contorno y unificado su color para obtener un ritmo uniforme, un orden de conjunto, no disminuye en nada el realismo de estas frutas, sin duda el más intenso que Cézanne haya sido capaz de concebir. Es esto precisamente lo que es conmovedor y grandioso en Cézanne: esta pasión de la sensación original mantenida hasta el fin, preservada a despecho de sus búsquedas de armonía; éstas no llegaron jamás, en los cuadros acabados, a hacer abstractos los objetos», dice en su excelente historia del tema, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Pierre Tisné, París, 1952, página 94.

En cuanto a los cambios históricos, culturales y políticos que se asocian a los orígenes y a la evolución en el modo de concebir la naturaleza muerta, véase la obra de Max J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life*, Bruno Cassirer, Oxford, 1949, páginas 279-280.

En fin, por lo que toca a la naturaleza muerta como posibilidad de «autorrevelación» del artista y especialmente, por lo que respecta a la dialéctica del contorno de los objetos en Cézanne, véase de Roger Fry, *Cézanne, a study of his development*, New York, 1965, páginas 38, 41, y 42 a 51.

El sentido expresivo de las marionetas de Kleist

EL MISTERIO de las «naturalezas muertas» de inspiración romántica reside en las secretas correspondencias expresivas que condiciona la exaltación del objeto cósmicamente aislado, y tales que éste adquiere, en su soledad, significado universal. El pintor procura que fragmentos de lo real se conviertan en algo «inagotable», como pensaba Novalis que debía ser todo poema auténtico. En el fondo, este anhelo de comunicación con el mundo que se exterioriza en la tendencia a recrear las cosas estéticamente —que alienta todavía en Bonnard, Chirico, Léger o Picasso—, es análogo a la voluntad romántica de expresar el descenso en el yo a través de la incorporación poética y mística a la naturaleza. Y ello al extremo de que aspirar a la exteriorización de sí mismo es una metáfora que señala al poeta más bien un modo de participar en el mundo.

Dentro de los límites de este espíritu romántico, puede decirse que el destino de Homúnculo, su drama ontológico, es afín al impulso elemental que anima a las marionetas, según las concibe Heinrich von Kleist. Pues he aquí que la presencia de los títeres se anuncia por trayectorias discontinuas, se recorta en movimientos siempre inesperados y por súbitos cambios de dirección, que se rigen en apariencia por una fatalidad dinámica inmodificable. No obstante, el bailarín de la obra de Kleist, contempla esta burlesca danza de miembros articulados, que oscilan libremente en el abandono a la sola inercia, como si obedecieran a fuerzas que siguen líneas, aunque invisibles, paralelas al curso del universo. Juzga esa serie de discontinuidades rítmicas y la torsión de sus cabezas que una y otra vez se detienen en mecánica perplejidad, sólo como ruptura aparente de la íntima continuidad física de los movimientos en el espacio. Es mucho, en suma, lo que percibe el bailarín de Kleist cuando se encuentra absorto en la contemplación de la danza de los títeres. Pues el personaje declara «que un bailarín que desee buena formación podría aprender de ellos bastantes cosas». Desde luego, que la línea que describe el centro de gravedad del muñeco tiene algo de misterioso: es el «camino del alma del bailarín». A lo cual añade que no existe otra vía para encontrar dicha trayectoria como no sea la de danzar, vale decir, la de trasladarse al mismo centro de gravedad del títere. Cifrándose de esa manera a las ondas interiores de la materia, se comprende que los muñecos carezcan de afectación, porque ésta «aparece cuando el alma (*vis motrix*) se halla en cualquier otro punto distinto del centro de gravedad del movimiento». En consecuencia, los miembros no controlados del títere «se hallan muertos, son simples péndulos y siguen la sola ley de la gravitación, excelente cualidad que en vano se busca entre la gran mayoría de nuestros bailarines». De ahí que, además, los muñecos sean «antigrávidos» y tanto, que sus desplazamientos articulados pueden llegar a mostrar la liviandad del vuelo de los elfos que, como las marionetas,

únicamente necesitan el suelo a fin de «pasar rozándolo y para dar nueva vida, mediante la resistencia momentánea, al impulso de los miembros». De modo que, tanto más se abandona el hombre a la naturaleza tanto menos ella le opone resistencia, otorgándole a la vez la necesidad y el ágil rigor propios de los esfuerzos mínimos y de los caminos más cortos. En este sentido, el hombre siempre permanecerá por debajo del títere. «Sólo un dios podría, sobre ese campo, medirse con la materia. Y aquí está el punto donde se juntan los dos extremos del anillo que forman el mundo». Porque la conciencia, más bien introduce el desorden en la «gracia natural del hombre». Que tal es la tesis fundamental de Kleist: ser la reflexión la que perturba a la gracia, cuyo dominio y fulgor se extiende justamente en la medida en que el pensamiento se oscurece y debilita. Se explica, entonces, su conclusión final, según la cual la gracia reaparece «con su máxima pureza en la figura humana que no posee conciencia alguna o en la que la tiene infinita, es decir, en el muñeco articulado o en el dios»!

La concepción de la expresión en Goethe y su anti-romanticismo

EN ESTA DIALÉCTICA de la gracia, lo existente adquiere grandeza merced a la sumersión en el ser del mundo. Semejante impulso de participación tiene su paralelo en el delirio romántico del expresionismo, que pugna por obtener la absoluta exteriorización de lo interno. Trátase, en este caso, de un salir de sí que, traducido a la relación hombre-mundo, implica en el fondo la entrega a las leyes de la naturaleza, a la manera del abandono a la inercia creadora de las marionetas de Kleist. Una vez más encontramos la idea de que la voluntad de identificación con el ser es siempre lo más vivo, actitud que, como vimos, ya apunta en el espíritu con que fueron pintadas algunas naturalezas muertas en este siglo. Reencontramos estas intuiciones en la profunda concepción del sentido de la danza desarrollada por Paul Valéry. El poeta ve conciliarse maravillosamente en ella el imperio de lo material con la libertad del espíritu. De modo que dirá de Actité que «la danza le mana del cuerpo como una llama». Y afirmará, en general, que «un cuerpo tiene, por su simple fuerza y por su acto, poder bastante para alterar más profundamente la naturaleza de las cosas de lo que jamás el espíritu en especulaciones o metido en sueños consiguiera». Y Valéry recurre todavía otra vez a la intuición expresiva, que descubre la posibilidad de conquistar la embriaguez suprema en la incorporación al ser, cuando Sócrates dice de Actité: «Descansaría inmóvil en el propio centro de su movimiento.

¹Sobre la proximidad y, también, lejanía de Kleist respecto del romanticismo, véase la excelente obra de Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, donde además trata del carácter trágico de los personajes de Kleist, el que derivaría del hecho de no ser ellos más que hombres, antes que títeres o dioses, México, 1954, F.C.E., páginas 389, 390 y 391.

Aislada, aislada, parecida al eje del mundo...» Porque en el movimiento, confesará la bailarina al final de la obra, estaba «más allá de todas las cosas»¹.

Ahora bien, por lo que se refiere, en general, al artista, cuando decide «medirse con la materia», es para entregarse en alguna medida a ésta. Ello ocurre particularmente en el sentido de que el creador sólo llega a descubrirse y a conocerse a sí mismo a través de la obra realizada. Porque únicamente en el acto de crear, de dar forma a sus intuiciones, lo antes oscuramente sentido se le revela verdaderamente como visión objetivada. Con razón observa Merleau-Ponty que tan sólo al llegar al término de un libro el autor conoce los límites reales de su pensamiento. Puesto que la palabra «no traduce un pensamiento ya hecho, sino que lo realiza», en el mismo sentido en que la palabra «es» el pensamiento del orador. Por eso el pensar pugna por expresarse².

Estas reflexiones simbólicas dejan a la vista la índole del viraje romántico en la concepción de la expresividad. Vemos que se substituye en ella la relación *dentro-fuera* por la de *individuo-cosmos*. Siendo así, se comprende que la identificación con el mundo ilumine la vía que conduce a la autorrevelación del individuo. Y también se explica que sólo dentro de los límites de sueños panteístas se vislumbre el perfil auténtico de lo individual. Y si bien es verdad que el poeta piensa que Homúnculo encarnado encontrará los límites de sus virtualidades evolutivas al convertirse en hombre, únicamente cuando adquiere corporeidad puede comenzar a expresarse. Para el romántico, sin embargo, es posible superar las limitaciones propias de la humanización *participando* realmente en el mundo, lo cual equivale también a afirmar que el universo se expresa a través del hombre. Tal es la intuición de la naturaleza como impulso expresivo, cuyo despliegue implica la existencia de un *interior* cósmico manifiesto en el *fuera* que es el mundo como exterioridad.

Semejante concepción del vínculo hombre-mundo deriva de la idea de obra de arte aplicada a la naturaleza. Esta constituye una analogía estética que a Goethe complace desarrollar. El romanticismo tiende, en consecuencia, a la amplificación cósmica de lo concebido como exterior y, por lo mismo, a la interiorización sin límites de lo percibido como interior. La exaltación del sueño y la clarividencia atribuida a los estados oníricos, representa uno de los momentos que propicia el rapto místico de los románticos. Este arrebato hace posible que lo percibido como exterior al hombre confine por último con el conjunto

¹El alma y la danza.

²*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1945, páginas 206, 207 y 209.

Gillo Dorfles, por su parte, tratando de las creaciones musicales, destaca también la significación reveladora del medio expresivo, entendido como contacto con la materia física. Recuerda, especialmente, testimonios de músicos, que apuntan al hecho de que el compositor, luego de su ejecución, descubre el alcance y el valor de su obra, *El devenir de las artes*, F.C.E., México, 1963, páginas 48 a 50.

de lo real. El desarrollo adecuado del sentimiento de la unidad cósmica requiere que se realice la fusión del individuo con el universo, de tal manera que tenga lugar la continua epifanía de la exterioridad. Lo cual significa que el romántico atiende menos a la dialéctica de las expresiones humanas inmediatas tomadas en sí mismas, que a las relaciones de quien se expresa con el todo. La expresividad se impregna entonces del sentido cósmico de estos nexos. Más todavía, puede decirse que desaparece la expresión en sentido restringido, al tender como a un límite a la unificación con la naturaleza. Y ello al extremo que el romántico, con clara consecuencia metafísica, aniquila la poesía misma tan pronto como anula místicamente la polaridad sujeto-objeto. Con razón A. Béguin descubre en las ambiciones poéticas del romanticismo la paradoja de «llegar, por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico. Esta ambición define la osadía de la tentativa romántica, y también sus límites. Porque querer hacer de la poesía el camino del conocimiento, cuyo término es el total despojamiento de imágenes, es hacerla depositaria de las más nobles esperanzas humanas; pero, a la vez, es conducirla a su propia negación»¹.

Frente a estos extravíos poético-religiosos, Goethe exterioriza su divergencia esencial de los románticos. Lo hace, en cuanto ve amenazada de aniquilamiento la unidad creadora que debe vincular vida y poesía, expuesta por el antagonismo entre un ilimitado anhelar y la conciencia de los límites del propio existir. Tal es el motivo de lo que se ha señalado como su aversión al romanticismo. Exaltar la infinitud en sí misma, constituye para Goethe una manifestación de impotencia que debe ser superada. Porque el culto desmesurado del desgarramiento subjetivo que producen los impulsos de entrega total al mundo condiciona, a su vez, el abandono ilusorio a una infinitud vacía. Goethe intenta conquistar, por el contrario, cierto equilibrio entre el anhelo, la obra, el obrar que conduce a ella y el acto poético, de manera que sea sobrepujada la angustiosa indeterminación de las efusiones románticas. Esa calma interior le invade cuando llega a percibir en la experiencia personal de la expresividad, no sólo un fenómeno individual originario, sino, además, una condensación singular de manifestaciones cósmicas. Se explica, entonces, que conciba su inspiración lírica de modo panteísta. «Yo —confiesa— había llegado a considerar como pura Naturaleza el talento poético que en mí alentaba, con tanto mayor motivo cuanto que consideraba a la naturaleza exterior como el objeto del mismo. La manifestación de este don poético podía ser, es verdad, provocada y determinada conscientemente; pero cuando brotaba más gozoso y abundante era cuando se producía involuntariamente y hasta contra mi voluntad»². Lo cual significa que Goethe contem-

¹Ob. cit., p. 485.

²Poesía y verdad, Cuarta Parte, Libro xvi.

plaba sus obras como una exteriorización creadora donde lo expresado, y la condición de posibilidad para expresarlo, constituyen una unidad. Establece, asimismo, una relación orgánica entre vida e idea en el sentido, como anota Simmel, en que la intensificación del sentimiento de la propia existencia trasciende la antítesis de sujeto y objeto. En efecto, Goethe piensa que la naturaleza se manifiesta en él como impulso creador, de manera que la expresión profunda de lo personal refleja también el despliegue necesario de todo lo que existe. Por eso, como se sabe, Goethe valora el obrar mismo más que la obra acabada. De semejante sentimiento cósmico deriva, igualmente, su elevada visión de las objetivaciones expresivas que asocia a «la contemplación de lo diverso como idéntico», no menos que a la imagen de «la unión activa en identidad de lo separado». Consecuente con estas ideas, Goethe declara todavía que «lo que no podía considerar como naturaleza», o «colocar en lugar de la naturaleza», no tenía influjo sobre él. De donde que encuentre, invariablemente, la posibilidad de superar el vacío anhelar infinito de los románticos que no alcanza a tocar el fenómeno universal, en el hecho de que aquello a que se tiende y el aspirar mismo representan una unidad natural. De ahí que Goethe sólo se sienta libre al percibirse como naturaleza viviente.

Tales son, en suma, los motivos que animan su reacción antirromántica. Trata de sobrepasar el dualismo entre el anhelar sin límites y lo infinito, que se evade como forma, como realidad y posibilidad de expresión y de vínculo. Goethe sabe que la forma expresiva extrae su fuerza de las limitadas realidades en que encarna. La realización de la obra con elementos infinitos, en materialidades que se actualizan en un instante, permite dejar atrás el riesgo de extravío en la exaltación mística de lo infinito. Recorrer en todas direcciones lo finito, es cosa que abre para Goethe la posibilidad de penetrar en lo infinito. Es decir, el objeto singular restablece la unidad entre el ser cósmico y el ser de la obra de arte. Expresándose a través de lo inmediato y limitado, el alma no queda abandonada angustiosamente a sí misma, sino que le es dado mantener una relación viva entre el sentimiento de la existencia y el universo. Ello se proclama claramente en unos versos del *Prometeo*: «En mí hablaba una deidad cuando creía hablar yo; y hablaba yo, cuando pensaba que ella hablando estaba. ¡Así tú y yo, tan uno somos y tan idénticos!»

Para Goethe, «cada vivencia —dice con razón Dilthey— es un rasgo de la vida misma». Por consiguiente, nada de lo experimentable se pierde en lo indeterminado; al contrario, lo vivido es señal del reencuentro de sí mismo en el cosmos, lo expresado incorpora al mundo, lejos de aislarnos. Pero no significa que el poeta abandone la perspectiva objetiva. «Jamás llega a perderse de tal modo en los objetos —advierte en este punto Dilthey— que no se sienta al mismo tiempo a sí mismo y no sienta su relación con ellos». Goethe posee conciencia lúcida de que toda suerte de antagonismos quedan superados en el hecho

de sentirse naturaleza y en el actuar como ella misma. El sentimiento de la unidad del universo implica, por sí solo, rechazar la exaltación de lo infinito que conduce a la disolución de las formas.

A pesar de estos rasgos de la concepción goethiana del mundo y del arte, lo situamos dentro de la corriente romántica de las doctrinas expresivas. Ello obedece al hecho de que, sin embargo, y en medida diversa, son signos románticos su valoración de la vida subjetiva, la melodía del anhelar, que como «aspiración sin tregua a la más alta existencia» anima las dos partes de su *Fausto*, como lo son la voluntad de convertir todo lo vivido en expresión y la idea de organismo universal. Pero, sobre todo, es común a Goethe y al romanticismo, erigir en la relación expresiva más significativa la de individuo-universo, frente a las nociones de interior-exterior. Estas afinidades revelan que su antirromanticismo no se contrapone a su muy romántica exaltación cósmica de la expresividad, que tiene como supuesto fundamental concebir a la naturaleza como espíritu y al espíritu como naturaleza.

Goethe proclama, por eso, la reciprocidad que vincula el *dentro* al *fuera*, en el sentido de que siempre lo uno existe vivamente en lo otro. En la fisonomía verá transparentarse, asimismo, la relación vida-universo, antes que puros reflejos físicos de disposiciones íntimas. Y esta teoría de las expresiones culmina en la idea según la cual la intuición de la unidad de la naturaleza subordina dualismos del tipo cuerpo-alma a la imagen de lo real como actualización de lo universal en lo particular. Y es que Goethe erige la obra de arte en medida común, que aplica a todas las manifestaciones de lo que existe¹.

Goethe reprocha a Lavater aislar la realidad y el sentido metafísico del rostro del incesante bullir de todo lo exterior, que es también interior en alguna medida. Porque, a su juicio, según lo afirma en *Poesía y Verdad*, «la vida moral interior está incorporada a condiciones exteriores, pues somos miembros de una familia, una clase, un gremio, una ciudad, un Estado...»². Sin embargo, adopta una morfología orientada a describir los modos de lo vivo en la que Bühler, con razón, señala una genealogía aristotélica. Además, su exaltación de la *forma* —y recuérdese que Goethe acuñó la palabra *morfología*— es significativamente ambigua. En efecto, funda esta disciplina armonizando fuerza y forma, sin oscu-

¹Sobre el sentimiento de la naturaleza en Goethe, véase mi ensayo *Goethe y Spinoza*, en *Babel*, núm. 51; Santiago de Chile, 1949. Además, para algunos aspectos aquí analizados de la concepción goetheana del mundo y la idea de la obra de arte, compárese el excelente libro de G. Simmel, *Goethe*, en particular el Capítulo vi, sobre la esencia del romanticismo, y el Capítulo i, acerca del genio, la vida y la creación. Por otra parte, de Dilthey, consúltese también el estudio dedicado a Goethe, en el volumen *Vivencia y poesía*. Por último, en lo que respecta a las afinidades y discrepancias entre Goethe y los románticos, remitimos a la obra ya citada de Béguin, especialmente páginas 86, 89, 200-205.

²Tercera Parte. Libro xiv.

recer por ello la visión dinámica ni proclamar el carácter absoluto de una u otra tendencia, siendo la doctrina de la *metamorfosis* expresión de la unidad configuradora de fuerza y forma, de lo dinámico y lo estático. Esta concepción de la interdependencia entre lo que forma y lo formado, dejará su huella todavía en Carus, en quien es ostensible el influjo de la biología goetheana¹.

El autor del *Fausto* destaca, en consecuencia, el simbolismo universal propio de los ademanes y gestos, que son modelos de actitudes en las que alternan lo que permanece y lo que cambia, forma y metamorfosis. El cuerpo mismo se erige a manera de símbolo-límite entre el yo y el mundo, como si únicamente a través del uno pudiera comprenderse el otro. Apunta aquí un modo singular de concebir la existencia toda: la gran analogía orgánica entre individuo y mundo va a constituir la categoría válida para comprender al hombre como ser que se expresa. El sujeto encarna, de esta manera, un momento intensamente condensado cuya exteriorización puede ser contemplada desde dos perspectivas: como fisiognómica natural del universo viviente o como naturalización de lo personal en el rostro. En este cosmos orgánico, la unidad cuerpo-alma no cabe concebirla de otra manera que como la entiende Carus, para quien la relación Dios-Naturaleza es semejante a la polaridad alma-cuerpo².

Tal es el origen poético y metafísico de la vibrante pregunta goetheana «¿qué es lo exterior?». Por el solo hecho de formularla, entiéndese que desposee de sentido, para la teoría de la expresión, a la polaridad que se establece entre lo interno y lo externo, durante siglos postulada con ingenuas pretensiones de evidencia. Porque, ciertamente, elimina de su imagen del mundo lo externo concebido como lo absolutamente antagónico de lo interior, reconociendo la existencia de una proyección sin límites de lo personal hacia el todo, que absorbe y presta sentido, ya sea a lo viviente en la naturaleza como al hombre en medio de la sociedad. Goethe elude cierto dualismo cartesiano, que siempre amenaza con infiltrarse, particularmente en las concepciones de la expresividad. Ello se revela claramente en su *Epirema*, donde sostiene que la contemplación de la naturaleza únicamente resulta auténtica cuando persigue el conjunto y el detalle. Es decir, la apariencia la juzga cosa genuina en cuanto se repara que en el mundo nada de lo que alienta es solo o singular, porque «todo es múltiple y plural». Y el centro más vivo y esencial de esta visión poética se encuentra en su idea de que en la soberbia vastedad de la naturaleza

nada está dentro ni fuera,
y por rara maravilla

¹Véase la *Historia de las teorías biológicas*, de Em. Radl, Revista de Occidente, Madrid, 1931, tomo II, páginas 43, 82 y 85.

²Béguin, *ob. cit.*, páginas 170-171

anverso y reverso son
de ella una misma cosa.

Este es el «sagrado secreto» que, para Goethe, «mil voces publican». En posesión de él, el dualismo se trueca en una cosmovisión panteística que exalta a la mímica natural y creadora. Porque, en su pensamiento, naturaleza, exterioridad, fisonomía y obra de arte, representan formas límites engendradas por la tensión creadora que desarrolla la dialéctica de la finitud de la existencia y su metaforfosis en mundo ilimitado, operada por la intensificación extrema del sentimiento de sí mismo. En su filosofía de la naturaleza la forma encarna la síntesis de la presencia de lo infinito en lo finito, de la entrega mística al todo en la intuición de lo inmediato y limitado. Por eso la fisiognómica sirve a Goethe de fundamento para la morfología —que para Bühler ha surgido en general de la antigua fisiognómica— pues el dinamismo expresivo se realiza siempre dentro de los límites de una forma, así como ésta se objetiva en rasgos fisiognómicos. Gundolf también interpreta adecuadamente la síntesis goetheana, cuando establece una serie de niveles comparativos entre las formas naturales y culturales básicas, como las estudiaron Teofrasto y La Bruyère. Para Gundolf el primero colecciona cualidades fijas y el segundo gestos; a Goethe atribuye, en cambio, puesto que también desarrolla la pintura de «caracteres», hacer una «colección de fuerzas, actividades y seres animados».

La expresividad se eleva, así, a la categoría de *natura naturans*. Porque si lo existente no tiene ni «cáscara ni médula», si para Goethe una misma ley rige lo exterior y lo interior, y lo uno refleja y equivale a lo otro, lejos de ser realidades inconciliables, ocurre que su íntima continuidad engendra el proceso armónico de lo visible en la experiencia inmediata. Disipando entonces lo exterior como uno de los polos irreductibles del universo, al concebir éste como organismo, sólo resta comprenderlo como límite físico de las relaciones de convivencia, de las figuras que «se desarrollan viviendo». La aparente simplicidad e inmediatez de la sentencia según la cual lo íntimo puede inferirse de lo exterior —postulado intocable de la vieja fisiognómica—, se desvanece también como juego de antítesis, tan pronto como Goethe se pregunta, ¿qué es lo exterior en el hombre?¹. A la luz de su análisis, la fisiognómica adquiere una amplitud hermenéutica que va desde la encarnación corporal de disposiciones íntimas hasta sus manifestaciones históricas. La complejidad de lo exterior representa la verdadera desnudez, puesto que ella permanece velada y mediatizada por la materialización de ritos, hábitos y costumbres patentes en el vestuario. El hombre se encuentra

¹ Sobre cómo se articulan en el pensamiento de Goethe las nociones de continuidad, polaridad y equilibrio, véase, en la ya citada obra de Simmel, el Capítulo III, «Unidad de los elementos del mundo».

sometido, por consiguiente, a un continuo proceso de configuración condicionado por el medio cultural; pero el individuo, en no menor grado, modifica, a su vez, el contorno que lo rodea. Y aunque con ello la intimidad se aleja y oculta entre innumerables estilos de vida y relictos cortesanos, no es menos verdad que está presente a cada momento en la continua recreación humana del entorno cultural. La fisonomía brilla entonces como un punto singular del cosmos en que la inmediatez sin velos de la mirada se entrelaza con las actitudes que derivan del influjo de la historia y la sociedad. «La naturaleza forma parte del hombre —agrega Goethe—, pero éste se transforma, y esa transformación es a su vez natural; el hombre, al contemplarse ubicado en el cosmos inmenso, se cerca y amuralla en otro más pequeño dentro del primero, adornándolo a su imagen». El dominio de la fisonomía humana, en suma, se extiende a las relaciones humanas y su variabilidad histórica.

La pregunta goetheana por el exterior del hombre, hace de la morfología de las expresiones el instrumento vivo en que resuena y vibra el eco de todo el acontecer humano. Tal sucede cuando lo exterior, concebido como límite mímico entre cuerpo y mundo, alcanza hasta la configuración histórica del ámbito de vida. Pero, entonces, también surge inquietante la pregunta ¿qué es lo interior? Sobre todo ahora que algunos caracterólogos, lejos de considerar el carácter como estático, lo juzgan en función de situaciones, por tanto a manera de esquema dinámico propio del modo de actualizarse lo interior en el mundo. En esa realidad dinámica observamos la interiorización de la situación y, a su vez, la metamorfosis de las disposiciones íntimas en medio exterior. Por análogos motivos, Plessner anota que los fenómenos expresivos resultan casi incomprensibles, aislados de la situación en que se manifiestan, al extremo de que la misma transparencia del rostro sólo se advierte a partir de la imagen del contorno. Porque la mímica se torna incierta, a su juicio, fuera de la situación en que surge.

Desde este historicismo de lo exterior, el hombre se erige de hecho como un creador de realidades. La expresividad es, a un mismo tiempo, reflejo, revelación y origen de formas de vida. De modo que la generalización goetheana de lo fisiognómico apunta a lo más real y vivo, contemplando las expresiones en el fondo de todo lo que se desenvuelve orgánicamente.

Se comprende, luego de tales consideraciones, que esta concepción cósmica de la expresividad destaque el significado de la mímica en las relaciones humanas. Puesto que en la convivencia, el diálogo a través de expresiones hace posible vivir en el límite metafísico del sentimiento de la persona ajena, constituido por el hecho de ser en el otro. Piénsese, en este sentido, en el valor recíprocamente revelador de las miradas, en las que uno se descubre en el otro; repárese en el mirar profundo y continuo que envuelve a los demás y los incorpora a sí mismo en la contemplación panteísta; o recuérdese aquel observar que implica ser mirado, que engendra el doble proceso de autorrevelación a través del vínculo ex-

presivo, en el diálogo de las miradas. Siendo así, lo exterior en el hombre es prospectivo, constituye un modo de ser dado en el aspirar a ser. Lo exterior representa una posibilidad de crear, es un abrirse hacia lo ilimitado, como ahora veremos.

En los románticos, el camino que conduce a la búsqueda de lo exterior, coincide también con el encuentro de sí mismo. La desmesurada entrega al mundo y al yo, expresándose hasta alcanzar el ardor del delirio, se enlazan en un solo haz en el modo de exaltar la vida, el amor, la amistad, la obra de arte. En dicha tendencia a la unidad se manifiesta la voluntad de infinito del romanticismo. Todos los contenidos de la experiencia y del mundo se relativizan en ella, dentro de los límites de cierto dramatismo dialéctico, donde las significaciones de cosas y palabras se invierten y transforman. «Podemos, pues, observar —advierte Novalis en *Los fragmentos*— cuán relativas son la introversión y la extraversión. Aquello que llamamos entrar es, en realidad, salir: una readopción de la forma primitiva». De donde que el correlato de semejante afirmación, lo constituya admitir que «cada descenso de la mirada dentro de sí es, a un tiempo, ascensión, asunción, mirada hacia lo exterior real». Lo cual, en el fondo, es una manera de exaltar la realidad profunda de los nexos expresivos. «Todo lo que experimentamos —escribe— significa comunicación; por consiguiente, el universo es, en realidad, comunicación, manifestación del espíritu». Por otra parte, en la concepción de Novalis, la historia de la naturaleza representa el curso de un proceso interior. Por eso, puede afirmar que «estamos más íntimamente unidos con lo invisible que con lo visible». Y, por igual motivo, destacará la unidad de los elementos del mundo dados en esencial interdependencia. «El tiempo —dice— es el espacio interior; el espacio, el tiempo exterior. Todo cuerpo tiene su tiempo; todo tiempo tiene su cuerpo. El espacio se resuelve en el tiempo, como el cuerpo en el alma».

La generalización a toda la naturaleza de la imagen romántico-panteísta de la expresividad, hace vibrar significativamente cada punto de lo que existe. Una sola sentencia le basta a Novalis para proclamarlo: «Toda línea es eje del universo». Y en estas ideas relativas a la unidad de lo real, la mirada que se dirige hacia adentro es complementaria de la visión dirigida hacia afuera. Ni la naturaleza, ni el yo, se encuentran si les contempla aisladamente y en polaridad. Para Novalis, lo único verdaderamente existente es la unidad cabal del mundo. En consecuencia, le preocupa la «historia interior del universo», que para él representa la «verdadera teoría de la Naturaleza». Cada punto de ésta oculta la virtualidad creadora de nuevos lazos posibles entre el «yo» y el «tú». En este sentido, lo más extraordinario para Novalis es «la gran simultaneidad de la Naturaleza, la cual parece estar presente en todas partes y por entero. En la llama de una luz, todas las fuerzas de la Naturaleza están en actividad; y así en cada lugar, ella representa y transforma continuamente, haciendo brotar hojas, flores

y frutos, a un tiempo». Lo cual rige para el vivo encadenamiento de todos los sistemas del universo. Por eso la historia de la naturaleza resulta más genuina desde la perspectiva de la historia interior. Tal es la fuente inspiradora de su exhortación de *Los discípulos en Sais*: «¿De qué sirve recorrer, penosamente, el agitado mundo de las cosas visibles? Un mundo más puro habita en nosotros, en el fondo de esta fuente. En él se manifiesta el verdadero sentido del espectáculo inmenso, multicolor y complejo; y, si con las pupilas aún dilatadas por este mismo espectáculo, penetramos en la naturaleza, todo nos parece allí familiar; y reconocemos cada objeto. No es menester que busquemos mucho: una comparación rápida, algunos trazos sobre la arena, bastan para hacernos comprender. Todo se vuelve un extensísimo criptograma cuya clave poseemos; nada nos parece inesperado, pues, de antemano, conocemos la marcha del gran reloj». En otras palabras, en el pensamiento de Novalis, la naturaleza no es otra cosa que la huella de sí mismo. De ahí que su conocimiento implique el desarrollo del sentido moral, puesto que en las acciones morales se «resuelven todos los enigmas de los innumerables fenómenos». Quien comprende y actúa, en consecuencia, de acuerdo a la «noble esencia de su alma», se convierte en dueño del mundo.

Goethe y Novalis, cada uno desde su perspectiva poética singular, hacen coincidir la historia interior con la historia de la naturaleza. Para el primero no existe en los fenómenos ni cáscara ni médula, ni un dentro ni fuera absolutos; y para el segundo, la distinción entre un mundo exterior y una realidad interior, es abstracta y convencional. De ahí, también, que los fenómenos expresivos sean juzgados por ambos como algo originario, donde se enlazan lo que es y su condición de posibilidad, la percepción de sí, la expresividad y el originarse mismo. Novalis, a lo menos, lo afirma claramente cuando escribe en *Los discípulos de Sais*: «El hombre que piensa, vuelve a la función original de su ser, a la contemplación creadora, al punto mismo donde, producir y saber, tienen la relación más extraña, al momento fecundo del goce propiamente dicho y de la auto-concepción interior. Cuando se abisma por completo en la contemplación de ese fenómeno primitivo, ve extenderse ante él, en tiempos y espacios recién surgidos, y como un espectáculo ilimitado, la historia de la generación de la Naturaleza».

Esta reciprocidad cognoscitiva y contemplativa que existe entre adentrarse en sí mismo y en la naturaleza, explica la afinidad que aproxima los románticos al expresionismo; hace comprensible, de igual modo, el carácter desgarrador de la exaltación expresiva, en cuanto ésta alumbraba lo que es, al tiempo que lo imperfectamente expresado aparece como aniquilador de formas. Merced a dicha equivalencia de naturaleza y yo, de anhelo y ser, el poeta intenta superar la tensión humillante entre lo que se es y lo que no se es. En este sentido se muestra reveladora la poética de Baudelaire, por su búsqueda angustiada de imáge-

nes que se iluminan por el destello que surge del choque entre lo ilimitado y lo limitado que lo contiene. Incluso cuando esta idea de la chispa creadora la relativiza en función de la legitimidad propia de cada estilo, éstos los describe dentro de los límites de un esfuerzo último. Recuérdese sus caracterizaciones de pintores en el poema *Los faros*. Rubens representa el mundo «donde no se puede amar», pero «donde la vida fluye, bulle y no cesa»: exalta, pues, el antagonismo entre mera vitalidad y sin sentido de la existencia. Leonardo es «espejo oscuro y hondo» donde alternan sonrisas exquisitas con profundos misterios, con definitivos límites vegetales; quiere decir que sitúa su estilo en la ambigüedad que ostenta el brillo expresivo en el seno misterioso del ser. De Rembrandt dice que alienta en tristes hospitales «de murmullos henchidos» configurando imágenes a las que «un rayo de invierno de golpe ha recorrido», con lo que destaca la huella implacable del tiempo en toda forma de existencia. En fin, para Baudelaire, los personajes de Miguel Angel se alzan como «poderosos fantasmas que en los atardeceres desgarran su sudario si los dedos estiran», siendo mezcla de Hércules y Cristos, el poeta pone de relieve el antagonismo simbolizado por el pintor entre el titanismo personal y el drama de la finitud existencial. Y con semejante espíritu interpreta a Watteau, Goya y Delacroix.

El viaje representa, igualmente, el ejemplo ilustrativo de lo que venimos exponiendo. Con versos en los que se sigue «nuestro infinito por lo finito de los mares», se canta el desear por el anhelar mismo. Es decir, tan pronto como se llega al límite de la consecuencia vivida, ocurre que al hacer coincidir la historia íntima con el curso del desenvolvimiento del todo, el débil aspirar convierte en tenue a cualquiera forma de ser, al paso que la violencia elemental de lo que existe se refleja en la intensidad de los rasgos expresivos. Tener siempre presente la unidad indivisa de hombre y naturaleza, de curso interior y gran camino del mundo, significa para Baudelaire sorprender, por ejemplo, nobles historias en los ojos de los viajeros, «como la mar profundos», significa comprender que son correlativas «una ansiedad inquieta» con la voluntad de «hundirnos en el cielo de esplendor fascinante». Son los deseos sin nombre, como «nubes esparcidas»¹.

La agudización de esta conciencia de límite existencial le conduce, por otra parte, a destacar lo puramente demoníaco y grotesco del reír, la convulsión inquietante de lo cómico. Ahora bien, considerar la risa un signo cierto de satanismo descubre la concepción de la expresividad de Baudelaire y una verdadera idea romántica. Al fundamentar su pensamiento, el autor de las *Curiosidades estéticas* se ciñe a una serie de proposiciones bien acotadas. Risas y lágrimas delatan la pérdida del paraíso perdido, ellas revelan algo de crisis convulsiva y degradante. Refuerza esta idea recordando la máxima por la que se guía el sa-

¹Las flores del mal, «El viaje».

bio, cuando se muestra tan temeroso de reír como de caer en la concupiscencia, por lo que «se detiene al borde de la risa como al borde de la tentación». Pues lo cómico es diabólico, en tanto que lo angélico está más acá de la risa, de modo que un espíritu virginal no podría, a juicio de Baudelaire, comprender una caricatura. Y es que la risa proviene de un sentimiento satánico de superioridad, mezcla de soberbia, orgullo y locura. No debe sorprender, entonces, que asimile la escuela romántica a la «escuela satánica», en cuanto aquélla cultiva la desmesura de lo grotesco. Tal es la fisonomía conceptual de lo que Baudelaire mismo considera como su «teoría de la risa». Esta es de naturaleza satánica por ser propia del hombre, y derivada de un sentimiento contradictorio de superioridad, humano, demasiado humano, también. Y en este rasgo esencialmente contradictorio atribuido por el poeta a la risa, reside el carácter profundamente romántico de su concepción. Ella es, a un tiempo, «signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita relativamente al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza infinita relativamente a los animales. Del choque perpetuo de estos dos infinitos emana la risa». Consecuente con estos pensamientos, Baudelaire resta toda objetividad a lo cómico derivándolo, por entero, como facultad de reír, del sujeto antes que del objeto contemplado. Romántica es, pues, semejante concepción de la esencia de la risa fundada en el desequilibrio metafísico que crea la voluntad de infinito que surge de lo finito. Ella apunta, especialmente, al riesgo de caída en lo ridículo y grotesco que amenaza al hombre que ríe a pesar de su precariedad esencial. Por eso el poeta concluye que en la poesía pura, «límpida y profunda de la naturaleza», la risa estará tan ausente como del «alma del sabio». Si bien reconoce que la risa de los niños «es como el abrirse de una flor», porque representa alegría que se sitúa aquende cualquier satánico sentimiento de superioridad; simboliza la alegría de la naturaleza vi-viente desplegándose, es la alegría, en fin, que proviene de contemplar, vivir, crecer, de respirar y abrirse al mundo. Luego el cántico optimista se torna som-brío, sin embargo, porque Baudelaire —románticamente— previene de que si la sonrisa de los niños no es análoga al retozo y la euforia animal, ello es debido a que oculta el germen de la ambición humana, el signo de Satán¹.

Hemos expuesto estos pensamientos de Baudelaire, porque ostentan de manera muy clara caracteres románticos tocantes a la idea de la expresión, al tiempo que ellos también permiten levantar el vuelo de la genealogía más oculta del romanticismo. Dichas concepciones, en efecto, parecen derivar de una fuente gnóstica o, al menos, muestran cierto parentesco esencial con ella, que hace todavía más significativa la real independencia del origen. Dicha afinidad descansa en el hecho de afirmarse que la propia naturaleza del hombre es contradicto-

¹ *De l'essence du rire*, Obras completas de Baudelaire, La Pléiade, Gallimard, 1951, páginas 704, 705, 708, 709 y 711.

ria, en cuanto tiende a lo que no puede alcanzar: «limitado en su naturaleza infinito en sus ruegos», como escribe Lamartine. Es lo que Simone Pétrement designa como el «dualismo pesimista» de los románticos que juzga de raíz gnóstica¹. (En este punto, limitémonos a agregar, que el sentimiento de angustiosa desproporción entre anhelo y posibilidades vitales, de intensa extrañeza del hombre respecto de sí mismo, de crisis existencial inherente a sus peculiaridades expresivas, será convertido en un rasgo esencialmente positivo por la moderna antropología filosófica. Veremos, más adelante, cómo el llanto y la risa, que representan signos de interna capitulación, son posibles en cuanto al mismo tiempo denotan que el hombre posee una perspectiva objetiva frente a la realidad.)

El impulso romántico de enajenación y la tendencia al místico reencuentro de sí, extenderá todavía su influjo hasta el expresionismo, condicionando la voluntad metafísica de entrega sin límites al mundo y al otro. Ello anticipa la tremenda congoja y la mueca de estertor del expresionismo en la pintura a la manera de Munch y Nolde. Porque la búsqueda de expresividad viviente y universal, perseguida hasta la extinción de sí, lleva implícita, como posibilidad complementaria del éxtasis, el retorno al yo. Es un salir de sí que, como intento de autognosis, recorre el camino de la sumersión en lo universal. En suma, como tendencia ética y estética correlativa de esa disposición, vemos unirse el frenesí expresivo con el misticismo romántico. Surgen, entonces, las imágenes pesimistas de Baudelaire, donde la conciencia de finitud existencial representa la culminación del intento de lograr la expresividad suprema. Tal es, también, la pugna que conduce a los pintores expresionistas camino del sibilino simbolismo de su mímica grotesca. Palabras y toques llenos de augurios, pues cada movimiento expresivo, agitado desde lo profundo de las experiencias por un estremecimiento originario, impulsa a la persona a descubrirse a través de lo exterior, porque en lo exterior está también el yo. Y en este sentimiento coinciden Goethe y los románticos. Armonizan en el hecho de que las expresiones les aparecían como reveladoras, allende la fatalidad de lo dado y estático, por la fe en la continua metamorfosis de la experiencia interior, que tiene como límite el encuentro del yo en el mundo y del descubrimiento del universo en la interioridad. Por lo mismo, la mímica y la expresión, en general, son concebidas como naturaleza, en el sentido de lo que es dinamismo eternamente creador en el panteísmo místico.

¹«Hemos dicho que los gnósticos son románticos —escribe Pétrement—; podríamos decir, también, que el romanticismo es gnóstico», *Le dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens*, P.U.F., París, 1947, páginas 344. Sobre el gnosticismo en Lamartine, Nerval, Baudelaire y Mallarmé, véase de esta obra las páginas 345 a 350.

La concepción de la expresión en Hegel y su crítica a la fisiognómica

QUEDARÍA incompleto el cuadro de las ideas románticas de la expresión si olvidáramos a Hegel. Agudo crítico de la fisiognómica, la objeta recurriendo al análisis de los mismos fenómenos expresivos, si bien éstos los comprende, paradójicamente, dentro de cierta escala de polaridades romántica, aunque también rechaza el romanticismo. En efecto, las dificultades insuperables con que Hegel limita las perspectivas teóricas de la fisiognómica y la frenología, poseen carácter romántico. Ello no contradice el hecho de que este pensador reaccione en contra de su romanticismo juvenil, particularmente rechazando el culto de las intuiciones geniales y de toda forma de irracionalismo.

Para Hegel, «la verdad es el todo», según lo sostiene en el Prefacio de su *Fenomenología*. Y, a continuación, completa su pensamiento con un giro de estirpe goetheana, proclamando que «el todo es solamente la esencia cumpliéndose y acabándose mediante su desenvolvimiento». En otros términos, como también lo subraya en páginas anteriores, «la fuerza del espíritu es solamente tan grande como su exteriorización, su profundidad, profunda solamente en la medida en que ella ose derramarse y perderse desplegándose». Tal es la dialéctica hegeliana de lo interior y de lo exterior, de su unidad y diversidad.

Estos principios fundamentan sus ideas desarrolladas en torno a la naturaleza de la expresividad. En su opinión, lo que percibimos como expresivo en el rostro constituye la manifestación de un todo concluso, cabal actualización en la que se disipan las indeterminaciones provenientes de señales que meramente anuncian un significado; la expresividad es lo que manifiesta, «su ser no es solamente un signo, sino la cosa misma», antes que ambigua exteriorización que apunta a algo. Con este último enunciado culmina el pensamiento de Hegel en cuanto a este punto. Sus censuras dirigidas a la fisiognómica se originan en una determinada teoría de la expresividad. Veamos, ahora, qué pasos da Hegel a fin de alcanzar semejantes conclusiones. Advirtamos que nos decide a seguir el curso de sus ideas acerca de la fisiognómica, no sólo su importancia en la historia de esta disciplina sino, sobre todo, el hecho de que dichas críticas representan en ella un punto de inflexión crucial. La marcha de su pensamiento puede jalonarse, esquemáticamente, de la siguiente manera:¹

¹ *Fenomenología del espíritu*, Primera Parte, v, A, c, «Observación de la relación de la conciencia de sí mismo con su realidad efectiva inmediata: fisiognómica y frenología». Para lo que sigue nos remitimos especialmente a este texto, en la traducción francesa de J. Hyppolite, Tomo I, Aubier, París 1939, páginas 257 a 287. Recordemos, además, que Hegel también trató este tema en otras obras que es ilustrativo consultar: *Enciclopedia de las Ciencias*, § 411; *Filosofía del espíritu*, Tomo I, «El alma real», § 36; *Lógica*, Libro II, Segunda Sección, C: «Relación de lo externo y lo interno»; y *Estética*, Tomo III, Segunda Parte, «La escultura».

1. Cabe considerar a lo interior y a lo exterior como el todo de la individualidad y, en consecuencia, debe comprenderse que lo uno expresa a lo otro, pues el cuerpo es lo que el individuo hace de sí en cuanto actividad encarnada y, en ese sentido, es un todo; por el contrario, lo interior sólo adquiere realidad y significado en esa exterioridad que lo expresa, ya que resulta inconcebible una actividad pura que no deje huellas físicas.

2. Para Hegel, la significación fisiognómica de los órganos en general —de la boca, la mano, las piernas—, reside en su misma actividad. Esta engendra la imagen del todo a partir de cada polo de la relación expresiva. Efectivamente, se puede contemplar el todo como actividad desde el ángulo de un interior encarnándose, haciéndose visible, como desde lo exterior entrevisto como un movimiento hacia algo interno. De suerte que la exterioridad, al par que la interioridad, se revelan por mediación de los órganos, en cuanto operación y obra. Actividad, exteriorización y trabajo, para Hegel son asimilables a un lenguaje y, por lo mismo, exhiben las posibilidades y limitaciones de lo que está mediatizado y exteriorizado.

3. Ocurre, además, que si la exteriorización implica que lo interior sale de sí, al hacerlo se convierte de inmediato en otra cosa; pues aquella equivale a la ineludible metamorfosis de una forma de ser en otra, de lo que era vivencia en signo somático, lo cual indica que en tal caso tenemos expresividad dada como metamorfosis. Ello le mueve a concluir que las exteriorizaciones expresan lo interior, pero a la vez demasiado y demasiado poco. Demasiado, porque el desborde de lo íntimo borra toda oposición respecto de lo exterior, al extremo que no sólo expresa, sino que se manifiesta como tal interior en sí mismo, inmediatamente; y, demasiado poco, «porque lo interior en el lenguaje y en la acción se hace otro», es decir, se adapta o subordina al elemento que lo transmuta; la palabra misma subvierte el orden interior de lo vivido, aunque lo expresa, por lo que, a la postre, dichas exteriorizaciones difieren en algún punto sustancial de «lo que son en sí y para sí en cuanto acciones de este individuo determinado». En suma, cualquiera exteriorización es ajena a la vivencia, y tanto, que la expresión es simultáneamente exteriorización y deformación de lo experimentado íntimamente.

4. Lo que precede evidencia el carácter ambiguo de la expresividad, que se hace patente en las dos significaciones opuestas que distingue Hegel. Si se trata de la individualidad interior, no representa entonces su expresión o, por el contrario, como exterior y exteriorización expresiva ella adquiere cierta autonomía, de «realidad efectiva libre de lo interior», por entero diversa de lo interior. La operación en acto y el órgano, en cuanto tales, engendran esta doble vertiente que expresa la interioridad al tiempo que la vela. Y no son posibles expresiones sin esa operación en acto, es decir, no cabe concebir más que una intimidad que se expresa deformándose. De modo que el órgano, en su misma manifestación,

deja disiparse los rasgos más íntimos de lo que expresa. Quiere decir que una especie de fatalidad, inherente al hecho mismo de la metamorfosis que implica la exteriorización, siempre oscurece lo interno y restringe, por principio, la validez de la fisiognómica.

5. La heterogeneidad entre lo interno y lo externo, que se hace patente en el acto mismo de la expresión, tiene el rango, para Hegel, de la heterogeneidad que existe entre el signo y lo designado por el signo. La expresión es, entonces, mero signo, por lo que no puede constituir el fundamento de una ciencia que pretende aprehender el verdadero y escondido curso de lo vivido. Porque aun supuesta la entera pasividad de lo somático, representa un signo y, como tal, cualitativamente distinto de lo interior y vinculado a éste de manera puramente contingente. Si la materia sonora permanece pasiva, la ley que rige la asociación de las palabras en el lenguaje también posee un valor de signos respecto de lo vivido. Semejante heterogeneidad insuperable impide enunciar leyes fisiognómicas, debido a la indeterminación creada por el acto expresivo y la materia del acto. Puesto que siempre se tratará de la unión de momentos que son ajenos y diversos el uno del otro que excluyen, por hipótesis, la posibilidad de enunciar una ley que transparente la índole de un momento en la del otro. Y ello es así aunque siempre se deba comprender la individualidad en «la oposición *necesaria* de un interior y de un exterior, del carácter considerado como esencia consciente y del carácter considerado como figura».

6. Hegel distingue dos modos de manifestación de la naturaleza particular de cada individuo —que ya se encuentran implicados en la idea de que la expresividad de las manos constituye una suerte de interior para el destino—; distingue entre la exterioridad *simple* y la *multiforme*; es simple la propia de la mano, la boca, la voz, la escritura y, en general, la de otros órganos y sus rasgos permanentes; y es múltiple la que se expresa de la manera «más desarrollada» en lo exterior de las «realizaciones efectivas en el mundo». Vemos, pues, que la idea de lo exterior alcanza en Hegel —como en Goethe— una amplitud tal que abarca por igual el cuerpo y las manifestaciones objetivas de la cultura.

7. Hegel sostiene, además, que el individuo reacciona y reflexiona sobre sus procesos de exteriorización condicionando, al hacerlo, otra forma posible de exteriorización que se agrega a la primera. Lo cual significa que el ciclo expresivo, luego de alcanzar lo exterior, vuelve a hacerse interior.

8. El carácter contingente de los nexos entre la exteriorización y la conciencia de sí, determina definitivamente, para Hegel, el destino teórico de la fisiognómica como ciencia, porque al hacerse visible lo interior, en cuanto realidad invisible, lo uno y lo otro no se encuentran ligados esencialmente en esa manifestación. Lo cual tiene por consecuencia que las relaciones expresivas entre lo interno y lo externo, justamente merced a la falta de necesidad de sus modos de manifestarse, pueden ser múltiples, por lo que no cabe enunciar con el carác-

ter de ley los vínculos entre lo psíquico y lo corpóreo. En este punto Hegel acoge una reflexión crítica de Lichtenberg dirigida a la fisiognómica, en la que se deja ver que «un hombre que de pronto tomara una decisión se tornaría de nuevo incomprensible por miles de años», aunque con anterioridad el fisiognomista hubiera comprendido al individuo en su singularidad. Porque una misma manifestación puede erigirse en signo expresivo de varias formas interiores.

9. De todo lo expuesto, Hegel concluirá que la insuperable heterogeneidad que aleja a lo interno de lo externo, que es del tipo de la semejanza que existe entre el signo y lo designado por el signo, sitúa a las exteriorizaciones expresivas en el peligroso límite de la máscara. Tal ocurre, a menos que nos atengamos a lo que el hombre hace antes que a lo que parece; es decir, siempre que contemplemos la actividad del otro en sí misma, su voluntad de ser. En síntesis, es necesario considerar que el signo puede representar tanto la transparencia de un rostro como una máscara.

10. El conocimiento de los reflejos recíprocos que se intercambian entre meros signos que apuntan expresivamente, no puede substituir al conocimiento de la efectividad de la obra y de la inmediatez de la presencia ajena. El camino de la exterioridad inesencial a la interioridad esencial resulta equívoco y peligroso. Por eso la fisiognómica, que aspira a convertirse en ciencia, enfrenta además la dificultad de que su objeto, la figura humana, no parece por entero y uniformemente expresiva, puesto que sólo le es dada en una serie de signos que apuntan a algo indeterminado. En consecuencia, las leyes que pudiera llegar a enunciar no sobrepasarían el nivel de rigor que se desprende de establecer relaciones entre signos indeterminados, por lo que «ellas mismas no serían otra cosa que conjeturas vacías». Puesto que, en el fondo, lo que se vislumbra en lo exterior es cabalmente inexpressable, revelándose el «ser verdadero del hombre por su actividad» antes que por su fisonomía. La visión de la actividad como tal concilia el dualismo de acto y rostro y suprime la falsa infinitud de lo inexpressable. El acto ya no es un signo, sino «la cosa misma». El individuo se muestra en la simplicidad de su ser, es «esencia universal» para los otros hombres, cesando de ser «solamente esencia que apunta a algo». La obra es la «realidad efectiva y auténtica», por lo que carece de fundamento desmembrarla en intenciones que se le contrapongan a partir de conjeturas y supuestas intuiciones fisiognómicas. Sobre todo que la fisonomía es la «presencia *hablante* del individuo», lo cual significa que en la exteriorización del lenguaje del rostro —invisibilidad visible— lo exterior se refleja en sí y se contempla a sí mismo.

★

ESTAS REFLEXIONES conducen a otras que envuelven su propia refutación. Porque si atendemos a las reservas que Hegel tiene frente a la fisiognómica,

veremos que todas ellas derivan de una intuición expresiva. Advertir, desde luego, la falta de relación unívoca entre gesto y sentido, implica la captación clara y distinta de manifestaciones que dan lugar a verificar ese desacuerdo. Reconocer que el rostro es un reflejo inmediato del espíritu, aunque ostente una determinación física contingente, supone destacar cierto dualismo de rasgos espirituales y corpóreos igualmente entrevisto por la vía de las expresiones mismas. En fin, afirmar que sólo la observación desdobra en un *interior* y un *exterior*, lo que representa una unidad en la acción del individuo emana, asimismo, de una imagen expresiva. De manera que atribuirle a la fisiognómica el particular destino teórico de caer en la vaciedad, es cosa que se remonta al hecho de que la indeterminación expresiva introducida por la exteriorización de algo interno, deforma lo vivido al tiempo que lo convierte en extraño a su manifestación física.

Con todo, Hegel deja entrever que estas mismas limitaciones expresivas anuncian lo inabarcable del contenido de la vivencia, la hondura sin límites de lo vivido; esto es, ellas proclaman, al par que cierta paradójica impotencia expresiva, que el desnivel entre lo somático y la vivencia es, sin embargo, lo que permite presagiar la complejidad de lo íntimo. En otros términos, lo ilusorio de la fisiognómica se fundamenta en atisbos fisiognómicos; se descubre su imposibilidad justamente a partir de fenómenos expresivos cuya constancia e invariabilidad les confiere carácter de posibles categorías interpretativas. Porque, curiosamente, la expresión es la medida común de lo inmediatamente vislumbrado en el rostro y de lo que él oculta. Pero lo oculto lo descubrimos expresivamente, así como percibimos un desajuste entre ciertos movimientos expresivos que simulan un propósito y los designios verdaderos que se delatan en ese mismo simular.

La contingencia que vincula azarosamente el dinamismo mímico a un sentido constituye una forma de expresión, que a un tiempo revela y limita de modo claramente perceptible. Por consiguiente, el abismo abierto entre esos signos mímicos y la experiencia de que derivan se manifiesta, en suma, a través de expresiones que señalan la hondura y singularidad de la experiencia interior. Por eso, la idea de la imposibilidad de establecer leyes fisiognómicas se pone de manifiesto en cuanto la exteriorización de lo íntimo ilumina una especie de infinitud e indeterminación expresivas. El hiato que se abre entre lo expresado y lo experimentado se revela, igualmente, expresándose de alguna manera. Es decir, *la expresión expresa su propia insuficiencia* con signos varios de inadecuación entre lo experimentado y lo manifiesto, que si bien descartan la posibilidad de enunciar leyes fisiognómicas, dejan ver algunas constantes significativas inherentes al desborde del acto expresivo. Pues sucede que la expresividad es también indeterminación al paso que noticia concreta de lo íntimo, encarna plenitud de sentidos pero los tramonta. Muchos signos dejan en la penumbra de qué lo son, y sin perder por ello su carácter de tales señalan además hacia algo indetermina-

do, al contrario de los signos icónicos que sólo significan lo que parecen —como un retrato—, pero en eso reside también la limitación y rigidez significativa de estos últimos.

E. A. Poe describe dramáticamente la ambigua experiencia consistente en percibir la fulguración expresiva de un rostro unida al misterio de su sentido. Es decir, muestra cómo no se excluyen tener la certidumbre angustiosa de que un rostro irradia profunda expresividad e ignorar qué expresa. El personaje de *Ligeia* se esfuerza inútilmente por interpretar «lo extraño» en la belleza de su mujer. Y la extrañeza surge precisamente de la expresión de su rostro. Impotente para comprenderlo, llega a dudar de que posea significado la misma palabra expresión. «¿Qué era aquello —se pregunta perplejo—, más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada?». Recordemos cómo todo el contenido de esta «historia extraordinaria» gira en torno a la búsqueda vehemente del sentido de una mirada, de unos ojos, cuya fuerza se percibe, mas no su significado último, cuyo conocimiento al protagonista se le aproxima y aleja como un doloroso espejismo expresivo.

Predomina en Poe —como en Hegel— el sentimiento del misterio de la relación heterogénea que existe entre el signo y lo designado por el signo, fenómeno que se anuncia como indeterminación del sentido percibido. Pero frente a ello resulta necesario reconocer que la evidencia de la fuerza de ciertas expresiones sirve de fundamento a la impugnación de la fisiognómica. Porque la indeterminación expresiva es como el signo que anuncia la infinitud de virtualidades de lo vivido. Oportuno es recordar aquí la advertencia de Plotino relativa a que nadie pretenda encontrar los límites del yo. Lo importante es que este pensamiento cobra todo su valor al contemplar un rostro en su finitud, iluminado por el resplandor interior que descubre en él la profundidad de lo ilimitado. De modo que la corporalidad expresa, de alguna manera, la misma indeterminación que introduce.

Verdad es, como lo afirma la crítica de Lichtenberg, que los sentimientos proyectados más allá del presente y de la elaboración íntima de un futuro posible no dejan huellas como movimientos expresivos. Pero, no lo es menos que si es imposible enunciar leyes fisiognómicas rigurosas, ello ocurre debido a una indeterminación introducida por la índole de la expresividad misma. Al hacerse patente, ésta se muestra como plenitud y misterio, como exteriorización y ocultamiento, de donde se desprende que en esa doble condición de su apariencia conquista su veracidad. Resulta legítimo, por último, interpretar este fenómeno dentro del marco de una idea hegeliana más amplia y de clara estirpe romántica: «El espíritu —escribe en el Prefacio de la *Fenomenología*— conquista su verdad solamente a condición de volver a encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento»¹.

¹ Edición citada, pág. 29.

La teoría de la expresión de Darwin

LA DOCTRINA evolucionista sobre la expresión de las emociones no se inspira en las mismas fuentes de la fisiognómica aristotélica y romántica. Representa la culminación de una teoría biológica antes que la racionalización de experiencias primarias. Se explica, entonces, que dentro de los límites de esta tercera perspectiva abierta hacia el análisis de la expresividad, no sean visibles los fenómenos investigados por las otras dos concepciones. Puesto que a Darwin no le preocupa estudiar —como a los aristotélicos—, la ambigua realidad de la fisonomía, que revela y oculta al comunicar, ni tampoco le inquieta indagar —como a los románticos—, el significado de las expresiones en el conjunto de la naturaleza viviente.

En la tendencia científica encabezada por Darwin, las resonancias significativas de los movimientos mímicos se comprenden a partir del sentido que poseían en un pasado remoto. No tienen cabida en ella interpretaciones acerca del simbolismo que oculta cada expresión, ni menos referencias a sus virtualidades sin límites.

El trasfondo cultural de esta concepción se encuentra en la economía política, en la forma que adopta en el utilitarismo inglés. Resalta en ella el primado que se concede a la lucha animal, desordenada y desprovista de designios trascendentes. Atendiendo a su pasado más inmediato, esta idea continúa la línea de pensamiento que se origina en Adam Smith y Jeremías Bentham, y que, pasando por Roberto Malthus, alcanza hasta Carlos Darwin¹.

Bajo el influjo teórico inevitable del punto de partida, los principios darwinistas relativos al sentido de la expresión de las emociones se orientan paralelamente a los fundamentos de su doctrina. En consecuencia, destaca, en primer lugar, el hecho de la forma artificial que siempre se introduce en la determinación de las especies, vinculándolo a la variabilidad esencial de todo lo viviente y al valor adaptativo de la selección natural. Con tales supuestos aborda el estudio de los fenómenos expresivos. A favor de esa generalización, la mímica del rostro es desposeída de las profundas indeterminaciones que lo convierten en imagen inequívoca al tiempo que misteriosa.

La valoración de la expresividad no podía correr otra suerte. Porque Darwin niega finalidades últimas a todo el curso de la evolución biológica, a pesar de que la exaltación del principio de la lucha por la existencia es oscuramente teleológico. Su hermenéutica evolucionista procede entonces con pleno rigor: interpreta las manifestaciones emocionales en función de su valor adaptativo. A

¹ Sobre los supuestos ideológicos de la teoría darwinista, véase la obra de Em. Radl *Historia de las teorías biológicas*, tomo segundo, págs. 111 a 114, Revista de Occidente, Madrid, 1931.

modo de contraste esclarecedor evoquemos aquí las tentativas encaminadas a encontrar leyes de la evolución compatibles con el despliegue de un sentido universal y con la selección natural. Tal es el caso de las concepciones de Teilhard de Chardin, J. Huxley y G. Mercier. Particularmente en el primero, cuya noción del Dentro originario, concebido como psiquismo cósmico que, infinitamente diluido o concentrado penetra todo el universo, apunta un retorno a Goethe y al romanticismo, antes que una pura reminiscencia de ellos.

Resumamos las ideas de Darwin recordando que, a su juicio, el repertorio de expresiones que pueden surcar el rostro, constituye una prueba de supervivencias psicofísicas de actitudes de agresión o defensa que fueron vitalmente significativas en el pasado. Dicha genealogía rige tanto para las manifestaciones del ceño fruncido que se asocia al atisbo angustioso, como para la perplejidad, la ira y las exteriorizaciones de alegría. De suerte que en los pliegues que produce en la frente un avizorar agudo, debe verse la huella de un hábito muscular antiquísimo que en el hombre primitivo caracterizaba a su modo de escrutar. De manera que Darwin vincula las modalidades fisiognómicas actuales a formas de vida arcaica, infiriendo los rasgos de ésta de algunos supuestos fósiles mímicos. Procede como quien reconstruye el esqueleto de un ser prehistórico sólo a partir de contados huesos de su osamenta. Darwin descubre, así, destellos expresivos que son únicamente un reflejo banal de actitudes que en el pasado estuvieron inflamadas de tensiones vitales decisivas.

En la teoría evolucionista de las expresiones, donde éstas son interpretadas como supervivencias adaptativas, se evidencia una insuperable contradicción. Porque se concede lo que, en el fondo, se quiere negar, al tiempo que se niega aquello en que se quiere ser generoso. Es decir, se admite un pluralismo (o un dualismo), que se enmascara tras el postulado y la exaltación aparente de la unidad psicofísica del hombre. Se olvida, al hacerlo, que lo importante es más bien, preguntarse por el comienzo ideal, que se realiza a cada instante, antes que por el origen temporal de estos fenómenos, en el mismo sentido en que W. Humboldt pensaba que el problema de la génesis del lenguaje no residía en un proceso de milenios, sino en el hecho de que el hombre para inventar el lenguaje debía ya ser hombre.

Indagar principalmente el contenido de utilidad de las expresiones delata, con certeza, desconocer su esencia y significado. Se dispara al vacío si se sostiene la existencia de gesticulaciones parásitas, que no reflejan cambios internos. En tanto como si estos últimos carecieran en absoluto de resonancia física. Porque, al contrario, los movimientos mímicos siempre representan indicios de conmociones internas, puesto que toda disposición de ánimo impregna lo corporal haciéndolo vibrar con su sentido. Al desconocer estos hechos elementales, el darwinismo queda amenazado de negar la existencia de aquello mismo que aspira a comprender: la expresión. Sobre todo si afirma que existe una especie de mímica

fantasmal que no responde a una experiencia vivida en el presente expresivo, sino que se asocia como inútil reflejo a acciones que tienen una genealogía común, pero actualmente desprovistas de utilidad. El entrecejo surcado de inquietantes interrogaciones que todavía acompañan a los actos de atención, fue útil en edades remotas, siendo en el presente un resto de asociaciones biológicas que en los orígenes poseyeron valor adaptativo. Mas, con estas y otras afirmaciones semejantes se proclama, al mismo tiempo, la existencia de disposiciones que no dejan huellas, ya que el acto de atención exterioriza, paradójicamente, algo que no la expresa. En otras palabras, no se comprende cómo puede originarse utilitariamente la unidad psicofísica, entendida en el sentido de lo biológicamente útil; no se entiende cómo, en particular si sucede que dicha unidad constituye la actualización de un modo esencial de ser. Preguntar entonces por la utilidad o los designios biológicos de las manifestaciones emocionales equivale a negar realidad a una forma de existencia, y a los ilimitados modos de exteriorización del sentimiento de existir. Admitiendo, por otra parte, la superfluidad biológica de algunos rasgos mímicos, deja expuesto al extravío en dos direcciones teóricas: o bien se pierde la unidad elemental del *dentro* y el *fuera*, o implícitamente se postula una inconcebible interioridad que no se expresa o que lo hace dejando sin resonar el cuerpo en que encarna lo íntimo¹.

A lo largo de sus análisis acerca del sentido de la expresión de las emociones, Darwin se esfuerza por demostrar la correspondencia teórica que existe entre los fenómenos estudiados y sus ideas biológicas. Declara que «la teoría de la expresión confirma, en cierta medida, la concepción que hace derivar al hombre de cualquier animal inferior, y viene en apoyo de la opinión de la unidad específica o subespecífica de las diversas razas»². Por eso es oportuno recordar los tres principios que animan su concepción del origen y carácter de los movimientos expresivos.

1. *Principios de la asociación de las costumbres útiles.* La repetición, a lo largo de generaciones, de ciertos movimientos voluntarios asociados a sensaciones, deseos o repugnancias, desarrolla la tendencia al cumplimiento de movimientos análogos, aun cuando se encuentren escasamente motivados, bastando que se actualicen débilmente sensaciones semejantes, a pesar de que esas manifestaciones mímicas o corpóreas carezcan de utilidad en el presente. Lo originariamente habitual se ha convertido en hereditario, aunque ya está desprovisto de significado. Tales expresiones constituirían, así, la mera permanencia de una especie

¹Para Jaspers, lo que no se convierte en externo, no existe tampoco interiormente. «Lo que podría ser existencialmente real en los límites —escribe—, como interioridad pura, escapa a la comprensibilidad. Lo interno sin lo externo no es un hecho empíricamente comprobable». *Psicopatología general*, Segunda Parte, Capítulo Primero, § 5, a.

²*La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, Capítulo xiv, «Conclusiones y resumen».

de reflejo, de vestigios sin utilidad¹. «Los labios adelántanse a veces —escribe en este sentido Darwin—, bajo la influencia del furor. No puedo comprender la significación de este movimiento, como no sea debido a que descendemos de un animal análogo al mono»².

II. *Principio de la antítesis*. «Ciertos estados de espíritu traen consigo determinados actos habituales, que son útiles, conforme lo establece nuestro primer principio; luego, cuando se produce un estado de espíritu directamente inverso, se es fuerte e involuntariamente impulsado a cumplir movimientos absolutamente opuestos, por inútiles que sean, por otra parte; en ciertos casos, estos movimientos son muy expresivos»³.

Darwin interpreta las profundas diferencias en los modos de exteriorizar cariño hacia el amo, propios del gato y el perro, en el sentido de su segundo principio. Tales manifestaciones reflejan, en su contraste, la cabal antítesis «con los movimientos naturales de estos animales cuando están irritados y se preparan para combatir o asir su presa». De manera que este principio significa, siguiendo la lógica implícita en su pensamiento, que lo verdaderamente experimentado no se expresaría directamente ni en sí mismo. Tan sólo se manifestaría una tendencia inversa, involuntaria y enérgica, sin utilidad real.

III. *Principio de la acción directa del sistema nervioso*. «Ciertos actos que reconocemos como expresivos de tales o cuales estados de espíritu resultan directamente de la constitución misma del sistema nervioso, y han sido, desde el origen, independientes de la costumbre»⁴. Aplicando este principio, interpreta casi todos los movimientos convulsivos, el temblor, el hecho de poner en juego los músculos con ocasión de un sufrimiento intenso como efectos de la costumbre. Por eso resume su pensamiento de la siguiente manera: «La radiación no dirigida de la fuerza nerviosa de las células que han recibido la primera impresión, la larga costumbre de una lucha penosamente sostenida para escapar a la causa del dolor, la conciencia, por último, de que la acción muscular en sí misma es un alivio; son los tres elementos que probablemente han concurrido a producir esa tendencia a los movimientos violentos, casi convulsivos, que provoca un extremo sufrimiento hasta en los órganos de la voz, y que son de ella, en concepto universal, la manifestación expresiva más perfecta».

Es suficiente lo expuesto para ver cómo las generalizaciones evolucionistas resultan ciegas en este punto, para ver el destino expresivo del hombre.

Ahora aparece claro, además, cómo cualquier tipo de utilitarismo teleológico aplicado a la explicación de las expresiones actuales interpretadas como relictos mímicos, deriva necesariamente hacia una suerte de virtual inexpresividad. Pues, si se afirma, por ejemplo, que las complejas manifestaciones de la ira en el hombre carecen de valor adaptativo, se enfrenta una alternativa teórica crucial. Des-

¹Ob. cit., Capítulo I. ²Ob. cit., Capítulo X. ³Ob. Cit., Capítulo II. ⁴Ob. Cit., Capítulo III.

cubrir alguna forma particular de mímica, que se añada en la actualidad como un nuevo estrato expresivo a lo que fuera animalmente significativo en un pasado biológico remoto, constituye uno de sus términos. Y, es el otro, admitir que sólo verificamos la presencia de signos musculares primitivamente útiles, siendo los reflejos somáticos de lo vivido en el presente una voz emitida en el vacío, sin eco posible, mera acción rudimentaria. Por otra parte, el hecho de que Darwin reconozca, con todo, la comunicación a través de gestos y ademanes, no modifica el alcance de su teoría. No lo altera, porque dicho reconocimiento se entiende en el sentido de que ciertas formas de comunicación pertenecen al acervo social de los rituales de convivencia que se modifica históricamente y se incluye, por eso, en otra esfera de fenómenos.

Además, el carácter pragmático atribuido al lenguaje fisiognómico encierra otras consecuencias teóricamente negativas, que no nos detendríamos a perfilar si no ocurriera que se infiltran en concepciones actuales de los fenómenos expresivos.

Darwin desconoce el sentido existencial de la expresividad, fenoménica y metafísicamente considerada. Haciendo una especie de experiencia ideal en el tiempo biológico, imaginémosnos suficientemente alejados del origen primitivo y demos por ya extinguida cualquiera inútil supervivencia del pasado. Cabe, entonces, preguntar si las actuales conmociones del ánimo resultarían ser expresiones paradójicamente inexpresivas; o bien, preguntarse por el modo de comunicación y convivencia en individuos desposeídos de aquellos visajes que para Darwin son puros relictos mímicos. Cuestión legítima, puesto que Darwin y sus epígonos no han señalado nuevos estratos de los movimientos expresivos en que pudiera discernirse el fósil fisiognómico de lo actual y realmente expresivo. En el fondo, ese teleologismo darwinista enmascara una dualidad burda, puesto que deja al acaecer íntimo desligado del cuerpo, sin exteriorización, ajeno a lo somático. Al formular esta crítica en términos de la unidad de la vida, diríase que si se supone perdida la utilidad de la exteriorización de ciertos impulsos, tenemos un transcurrir vegetal, carente de reflejo expresivo, en suma, vida sin rostro. También, en fin, si se afirma la unidad psicofísica de los individuos, queda en pie la pregunta por el tipo de mímica correspondiente a la armonía cuerpo-alma, desprovista de supervivencias primitivas.

Elevando la crítica todavía a un nivel de mayor generalidad, se advierte que son las categorías del mecanismo causal y de finalidad las que impiden a Darwin comprender adecuadamente la expresión, como lo ha señalado certeramente H. Schmalenbach. La explicación de los fenómenos expresivos requiere considerar —insiste con razón este autor— al sujeto que se expresa en toda su complejidad ontológica¹.

¹Véase su *Phénomélogie du signe*, págs. 73-74, en el volumen *Signe et symbole*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1946.

Ahora bien, por cuanto existen tendencias expresivas propias del hombre, es legítimo intentar comprender al hombre desde la expresión, a partir de su esencia y condición de posibilidad. La teoría evolucionista de Darwin se pretende que rija por igual para lo humano y animal, por lo que se le escapa lo singular y específico de una y otra forma expresiva. Más aún, deja reducido a inútil supervivencia de edades arcaicas, a mero efecto de inercia adaptativa, a lo que es la substancia de la comunicación en la convivencia. En definitiva, el rostro pierde la índole de centro expresivo creador. Y es que los problemas ontológicos que suscita la expresividad, es necesario describirlos desde ella misma, a partir de su ser en el mundo, y no en función de un modelo teórico ajeno a las expresiones en cuanto tales, como lo hace el darwinismo cuando introduce el criterio de utilidad. Es el hombre mismo el que debe comprenderse a través de la expresión, antes que ésta merced a una idea limitada del hombre.

Engel, Piderit y Klages

SUBREPTICIAMENTE se insinúa cierto darwinismo, a partir del instante en que al interpretar la mímica se deja de considerar la esencia de la expresividad como comunicación y exteriorización. Tal ocurre, claro que en diversa medida, con las concepciones de Engel, Piderit y Klages.

Cuando J. J. Engel —darwinista antes de Darwin—, clasifica los fenómenos expresivos en *voluntarios, análogos y fisiológicos*, persiguiendo una especie de correlación significativa entre mímica y vivencia, se plantea con ello una finalidad ajena al sentido de la expresividad misma. Si el ademán voluntario es signo de una acción incipiente, si el «análogo» refleja con cierta similitud formal el sentido de lo vivido, en cambio los movimientos somáticamente relevantes enfrentan a un enigma. Engel se refiere, con este último elemento de su clasificación, a la vieja pregunta relativa al por qué de la particular apariencia somática de los estados de ánimo; es decir, indaga cómo es que la tristeza conduce a las lágrimas, que la angustia trae la palidez al rostro y, en fin, por qué la vergüenza enrojece.

Engel no advierte —como tampoco otros teóricos de la expresión— que las relaciones dentro-fuera, intimidad-expresión, interno-externo, no se pueden explicar atribuyéndoles un designio finalista. Únicamente es posible comprenderlas en sí mismas, siguiendo la lógica propia del ser de la exteriorización expresiva, y a través del inevitable reflejo somático de las conmociones íntimas, que no apuntan a producir movimientos mímicos, sino que patentizan la fuerza del

Karl Bühler, por su parte, ha criticado lo que designa como una «ley biológica de la inercia», juzgándola como dudosa hipótesis respecto de la utilidad o inutilidad de las manifestaciones mímicas, en su *Teoría de la expresión*, págs. 121 a 126. Revista de Occidente, Madrid, 1950.

crear mismo que los produce. Asombra considerar cómo se olvida que la unidad psicosomática que revelan las expresiones no tiene sentido interpretarlas, como tal unidad, en función de una categoría finalista. También se explica, por otra parte, que Engel, al vincular la expresión a la acción, llegue a distinguir entre gestos expresivos y gestos descriptivos.

Parecería ignorarse que el enigma de la correspondencia entre vivencias y expresiones se plantea en todos los casos, pues siempre es misteriosa la analogía que preside el modo de encarnar de las virtualidades íntimas en los movimientos expresivos. Pueden distinguirse, en este sentido, dos tipos de analogía. La que concluye de la forma animal un modo de vida adecuada a ella, como se hace en la fisiognómica pseudoaristotélica; y la analogía que se establece entre cierto género de acción iniciada y el gesto que la significa. En ambos casos perdura el misterio relativo al modo de encarnar una disposición íntima de una configuración exterior. Pero entre el afecto y su manifestación mímica, tampoco debe verse una armonía preestablecida, como advierte Plessner. Es decir, la idea de la unidad entre lo psíquico y lo corpóreo no debe concebirse como una finalidad que se realiza en la expresión, sino que ésta lo es en la medida en que manifiesta dicha unidad.

Lo cierto es que el problema del *finalismo expresivo* no se esclarece indagando en el substrato anatómico y fisiológico de las expresiones. «La mímica es específica —escribe F. J. J. Buytendijk— y ella no puede ser explicada por la anatomía del rostro o por la estructura del sistema nervioso. Los movimientos de los músculos del semblante relevan de una función. Son verdaderos movimientos expresivos, manifestando de manera esquemática la forma del sentimiento vivido». «Conociendo la excitación específica —agrega más adelante—, no conocemos todavía la razón por la cual semejante excitación provoca precisamente una sonrisa, y no otra expresión»¹. Y es que los destellos significativos de la exterioridad trascienden el alcance de esos modos de análisis. El hecho de verificar relaciones entre movimientos musculares y emociones, aun cuando pudiera explicarse como un hábito desarrollado a lo largo de la evolución biológica, *deja inexplicado el problema de la expresividad de lo exterior*. Esto es, permanece en el misterio *por qué lo exterior remite a un dentro como núcleo del que emana un sentido expresivo*. Quien contempla al otro vislumbra algo íntimo en cuanto se despliegan en la exterioridad esas líneas significativas. En otra esfera, lo orgánico aparece también como articulación entre forma y función.

Si para J. Müller y Lotze no puede establecerse ninguna relación entre la forma interior de la tristeza y los rasgos somáticos que la evidencian, es que no se ha captado el sentido mismo de las expresiones, lo que hay en ellas de actualización de límites ontológicos. Cuando se estudia el estilo mímico de la tris-

¹ *Actitudes et mouvements*, Desclée de Brouwer, 1957, págs. 300 y 302.

teza, su significado aparece tan patente como la perspectiva de un paisaje. Es decir, resulta necesario indagar en la modulación existencial del gesto, desarrollando una semiótica básica. Esta deberá investigar cómo la tristeza, además de constituir un ánimo sombrío determinado, revela a través de éste el modo de estar en el mundo del sujeto que la experimenta. Y ese estar es, en verdad, la tristeza. Por eso la búsqueda de finalidad en los gestos cae en el vacío, si no se parte de una concepción de la esencia y posibilidad de las expresiones que deje atrás los criterios de análisis biológico en el sentido del siglo XIX.

Comprender los movimientos expresivos como cumplimiento de «acciones ficticias», en el sentido propuesto por Piderit, tampoco asegura la consistencia teórica respecto de la idea de movimiento expresivo concebido como armonía entre forma física y su significado. Porque no se puede poner en concordancia la supuesta acción ficticia y la existencia de unidad entre lo vivido, la mímica y los ademanes, sobre todo si se reconoce que forman un todo indivisible. Ello equivaldría a sostener que el sentimiento de lo por hacer se torna somático, elaborando una mímica que viene a ser una especie de danza imitativa. Pues para Piderit los movimientos mímicos se «refieren a objetos imaginarios», como también a «impresiones sensoriales imaginarias». Es decir, se desencadenan contracciones musculares preparatorias que constituyen signos iniciales de acciones posibles, ya sea alrededor del ojo, la nariz o la boca. De manera que a la representación siguen una serie de movimientos premonitorios que anticipan la acción concreta. Tal es el caso de la lengua, que se prepara a gustar a pesar de que en su horizonte perceptual no exista todavía nada que provoque esa anticipación. Trátase, pues, como la califica Bühler, de una «teoría de la acción en el acaecer mímico»¹. Con ella intenta explicar los movimientos mímicos aparentemente sin sentido, subordinándolos a una visión prospectiva que los suscitaría.

Buytendijk también critica en forma severa, y en nuestro sentido, a Darwin y la teoría que considera a las expresiones como acciones virtuales. La manifestación exterior de una interioridad que, a juicio suyo, constituye la expresividad, se diferencia claramente de la acción. Desde luego, porque el significado de las expresiones es immanente y no depende de un objeto determinado. La expresividad revela, particularmente, una situación. Por eso resultan impensables los movimientos expresivos si se concibe a los hombres y animales como puros mecanismos. «Así, Darwin, —escribe— ha desconocido su naturaleza específica describiéndolos como acciones efectivas atrofiadas. La esencia del ser vivo no está definida por su desempeño; ella está constituida por su "ser subjetivo o propio en una situación". El cumplimiento o la acción no tiene otra razón de ser que la conservación de este "ser-sí mismo". Los movimientos expresivos, por el contrario, expresando la situación concreta y el modo concreto de estar en

¹Ob. cit., 110.

situación (*Befindlichkeit*) de este ser peculiar, llenan una función original. Ellos son irreductibles a una acción y de ninguna manera proceden de ella»¹. Consecuente con estas consideraciones, concluirá más adelante acerca de la imposibilidad de que una teoría abstracta relativa a la filogénesis de las expresiones «pueda explicar las imágenes expresivas concretas». Por cierto que la relación expresión-acción, en el sentido de Piderit y Klages es, también, por entero insuficiente para lograrlo. En su opinión es necesario analizar la experiencia de la expresividad, lo vivido en ella, análisis que no puede ser substituido por ningún vínculo hipotético entre expresión y acción. De lo que deduce que el nexo entre ambos términos es el siguiente: «la acción puede contener un carácter expresivo; la expresión, al contrario, excluye la acción como tal».

L. Klages, por su parte, continuando la tradición que se remonta a Engel, intenta establecer un enlace unificador entre expresión y acción, afirmando que coinciden en su forma de exteriorizarse. Tal ocurre en cuanto que es inherente, por ejemplo, a las manifestaciones de la cólera y el temor, culminar en movimientos correlativos de ataque y huida, respectivamente. De ahí su teoría de las expresiones como «símbolos de la acción». Pero ello no le impide que diferencie entre el designio particular de la acción y la intención general del afecto, puesto que el querer es delimitado, si bien la ira con que se quiere destruir es sólo omniaclusiva. Es que el afecto generaliza y la voluntad singulariza; o, para decirlo con sus palabras, sucede que «el movimiento voluntario está condicionado por el caso particular y la tensión expresiva por un género». Klages también establece diferencias entre el orante cristiano y el orante antiguo, como ejemplos de su distingo entre expresión y representación (que se remonta a Engel), y donde el movimiento representativo remite a una acción hoy ya extinguida.

La pregunta que ahora surge es la de si estas y otras distinciones aclaran el enigma de las correspondencias comunicativas, que constituyen nuestra real atmósfera de convivencia. Nos referimos a esas «correspondencias» que intuía Baudelaire en las *Flores del mal*, donde describe «rostros roídos por llagas del corazón». Es decir, el poeta descubre cómo la exteriorización expresiva hunde sus raíces en lo profundo del ser, actualizando en un dolor presente lo remoto como pasado y como futuro.

El gran principio de Klages enuncia, en síntesis, que los movimientos expresivos constituyen un símil o parábola de la acción. Cualquiera sea la consistencia teórica de dicha idea, es el caso que la búsqueda de finalidad en las expresiones de ninguna manera explica la armonía entre el *dentro* y el *fuera* que en los movimientos mímicos se fusionan. Por otra parte, Helmuth Plessner ha planteado certeramente el problema de que siendo sólo el hombre el que maneja un

¹Buytendijk, *ob. cit.*, págs. 121, 122, 296 y 293.

lenguaje es el que posee, sin embargo, mayor riqueza mímica entre los mamíferos. Todo lo cual indica que carece de fundamento en los hechos erigir la finalidad como criterio de comprensión mutua entre los individuos, puesto que existe el lenguaje que supera en posibilidades comunicativas a las expresiones en sentido estricto. Dicho con otras palabras, la índole y dinámica propias de lo fisiognómico hay que intentar comprenderla desde las revelaciones mismas de la expresividad. Contamos entre ellas, el misterio del rostro como unidad de la visión de sí mismo y del mundo, que se ofrece con la fascinación de un exterior ilimitado en cuanto al sentido que lo anima.

Por estas razones enlazamos en torno al darwinismo a quienes hacen de la expresión algo substitutivo y mediato, sea acto rudimentario, acción condicionada por objetos ficticios o parábola de la acción. Y, en efecto, el romanticismo de Klages no impide que le alcancen las críticas que cabe dirigir a Darwin. Y ello a pesar de su preferencia por las analogías, antes que por los criterios evolutivos.

Ilustra, por último, consignar aquí las reflexiones críticas de Plessner, que se desarrollan en una dirección paralela a la que venimos exponiendo. «Los movimientos expresivos no pueden ser, por tanto, concebidos como acciones para entenderse o hacer señales sin hacer violencia a su ser. Con esto amenazan desaparecer del todo del horizonte de la finalidad y la economía. Para impedirlo y conciliar la evidente falta de finalidad de la mímica con las exigencias de la teleología de la naturaleza orgánica, se ha intentado deducir el movimiento expresivo de la acción, respetar a la vez su verdadero sentido y encontrar un fundamento de su existencia junto a las acciones.

«En esencia las teorías de Darwin, Piderit y Klages siguen esa idea. Según Darwin la expresión mímica es el resto de una función en otro tiempo con finalidad específica y convertida ahora en no-funcional. Según Piderit es una acción con objeto ficticio. Según Klages es una imagen y parábola de la acción»¹.

Lo anterior no implica desconocer los hallazgos de Darwin como observador acucioso de los caracteres expresivos físicos. Si bien tampoco supone olvidar que los supuestos teóricos que emplea dejan a sus descripciones empíricas desligadas de la condición singular del hombre y el animal. La costumbre o los hábitos mímicos no pueden explicar el complejo fenómeno de la exteriorización de las emociones.

Darwin no percibió en qué medida el tipo de relación del individuo consigo mismo, el otro y el mundo puede determinar la naturaleza de las expresiones y

¹La risa y el llanto, Madrid, 1960, Revista de Occidente, págs. 94 a 98. También Bühler, al exponer las ideas de Klages, hace la siguiente importante consideración: «Y la observación de que las emociones o movimientos del cuerpo son *parecidos* no nos lleva mucho más allá del principio de *analogía* formulado explícitamente por Engel, quien lo toma de una tradición dos veces milenaria», *ob. cit.*, página 176.

las diferencias de éstas en el hombre y el animal. La posible explicación del rubor constituye un buen ejemplo de ello. Para Darwin la predisposición a ruborizarse deriva de la atención crítica de que fue objeto el rostro durante muchas generaciones. Fisiológicamente se trataría de que ese escrutar dirigido al semblante llega a modificar la circulación capilar. Verdad es que reconoce que el rubor es «la más humana de todas las expresiones». Y también es cierto que hace desempeñar a la presencia del otro un papel inductor del enrojecimiento y de las manifestaciones de la timidez. Con todo, en el presente se trata, más que del estímulo de un cierto tipo de relación, de un mecanismo que es producto de la evolución, que ahora se desencadena automáticamente, con relativa independencia respecto de la índole misma de esos vínculos.

En marcado contraste con esta explicación, recordemos la teoría de Hegel, según la cual el pudor —que se reviste de las formas más íntimas del rubor—, obedecería a la irritación del amor frente a lo que permanece como distante e individual. Con este modo de comprender el pudor, que implica el rubor peculiar que lo expresa, unido al tímido y ambiguo volverse sobre sí del sujeto observado, se describe una forma profunda de relación con el otro y el mundo.

Las concepciones darwinistas tampoco explican las diferencias entre la expresividad del hombre y los animales. Una teoría de la expresión debe poder señalar cuándo y cómo la expresividad se extingue y cuándo sus diversas manifestaciones, deformes o extremas, al tiempo que señalan el límite de sus posibilidades iluminan la precariedad metafísica de quien se expresa. Tal es el caso de la triste y trágica desmesura de un reír que se desborda sin control. Pues ocurre que el animal generalmente aparece a la altura de sus instintos, coincidiendo consigo mismo. Al paso que sólo el hombre cae por debajo de sí, y ello se manifiesta especialmente en la expresividad. Nietzsche afirma en este sentido que el hombre cae por debajo del animal. Lo dice sin vacilar: «Cuando el hombre rompe a reír sobrepuja a todos los animales por su vulgaridad»¹. Esto quiere decir que es necesario comprender las expresiones, incluso en aquellas formas que oscurecen transitoriamente la condición esencial de quien se expresa.

¹Humano, demasiado humano, tomo 1, 553.

La expresividad como forma de relación con el otro y el mundo

La expresión comprendida desde sí misma

ASPIRAR a comprender las expresiones desde la naturaleza de la expresividad, constituye la otra vía de las cuatro que hemos distinguido en la historia de esta disciplina antropológica. Como la visión aristotélica y romántica, también esta última se remite a una experiencia metafísica. En ella se investiga el reflejo de la existencia en la expresión, no menos que el influjo de ésta en aquélla.

Representémonos, por ejemplo, los campos mímicos propios de la melancolía, del sentimiento de desamparo, de la tristeza o desolación. En ellos no aparece ningún simbolismo expresivo de acciones virtuales o posibles; tampoco se trata, en los casos señalados, de actos voluntarios. No hay acción en la tristeza, como no sea la muy sutil consistente en adoptar una actitud interior de retraimiento, de un tender a recogerse dentro de sí que se exterioriza en signos casi imperceptibles de huida. Además, cuando el motivo es indeterminado y se diluye en el sentimiento total de existir, cualquiera reminiscencia de acción se pierde en el hecho de evocarse dolorosamente a sí mismo desde dentro. Recuerdese alguna mirada llena de congoja y estará abierta hacia un sentimiento de desolación. Porque en ella no captamos sólo el tono afectivo sombrío concomitante del ver a alguien anonadado. Sucede que dicho estado angustioso se manifiesta como tal, y con mayor intensidad, en la medida en que deja entrever, indisolublemente asociado al dolor, un modo de ser en el mundo. Más todavía, es inherente a la percepción de lo uno la imagen de lo otro. Es decir, la hondura

de nuestra visión de la tristeza del otro deriva de que la exteriorización del desamparo confina con la manifestación de su posibilidad metafísica.

Las expresiones de los afectos sólo suministran, a juicio de Klages, un conocimiento de lo genérico. Ello es verdad. Pero no lo es menos que la interiorización creciente, simultáneamente, exterioriza y descubre la condición del desamparo.

Piénsese en *La melancolía* de Durero. El enigma expresivo de este grabado no se descubre merced al puro análisis de los elementos simbólicos y alegóricos que atraviesan la leyenda formal del cuadro, por mucho que contribuyan a esclarecerlo. La expresividad de esta obra encierra la medida de su misterio. Su profundo dramatismo limita con su significado metafísico. Pues el carácter singular del abatimiento primigenio de la figura se perfila a través de los mismos signos expresivos de lo trágicamente inevitable para el hombre. Es decir, el enigma se resuelve al entrever la manifestación paralela de lo singular y universal, de lo personal con lo metafísicamente inseparable de la vida misma. Ocurre como si no pudiera darse un contenido plástico significativo que luzca con independencia de todos los factores que determinan el hecho de existir. Las líneas expresivas que ahondan en la propia intimidad del personaje melancólico, convergen hacia aquellas otras que reflejan el curso oscuro de lo viviente en su finitud. En un punto ideal de referencia, coinciden la mirada dirigida hacia adentro y hacia afuera, en un avizorar intrépido que surge como el centro sombrío de la vida que adquiere conciencia de sí. Vemos ojos lúcidos que persiguen audazmente el paso silencioso del tiempo. Por todo esto, los elementos simbólicos que rodean a la figura —reloj de arena, campana, poliedro, balanza, compás—, pueden comprenderse desde la expresión henchida de virtualidades luminosas de la mirada, antes que al contrario. Es que cada toque expresivo que anuncia una nueva evidencia relativa al saber de sí de la figura, se da sobre el trasfondo de una determinada conciencia de existir. Semejante armonía entre lo que se vive y la condición de posibilidad de vivirlo, se exterioriza igualmente en la melancolía de los autorretratos de Durero. También en éstos la intensidad de las emociones más íntimas es correlativa de la objetivación de los límites dramáticos de la existencia (figs. 6 y 7)¹.

Es posible, así, comprender la expresividad a partir de la intuición de las condiciones que la hacen posible. Entonces el dolor se percibe en su significado último desde cierta situación, y recíprocamente. Cuando invade el ánimo una tonalidad afectiva que deprime o exalta, este señorío reviste una plenitud emocional paradójica, que revela al sentimiento, como la vida revela a la muerte,

¹Sobre la complejidad de estratos significativos, de índole simbólica, alegórica, esotérica, estética y religiosa que contribuyen a dificultar la interpretación de la *Melancolía* de Durero, véase la excelente obra de René de Solier, *L'art fantastique*, Jean-Jacques de Pauvert, París, 1961, páginas 178 a 187.

a manera de un modo de estar en el mundo. La hondura de la visión poética de Baudelaire deriva, cabalmente, de ver la expresión en el llamado último de las situaciones metafísicas, deriva de sentir y presagiar, al mirar hacia todas partes amando y deseando seres y paisajes, que «la tumba espera ávidamente» (*Canto de Otoño*, II). Asimismo, la remota, al par que presente gravedad de algunos autorretratos de Rembrandt, como el penetrante hechizo de las miradas de los autorretratos de van Gogh, reciben su profundo caudal de comunicaciones del sostenido esfuerzo para objetivarse a sí mismos desde una experiencia metafísica. Rembrandt, al igual que van Gogh, condensa, en el mirarse, modos particulares de descubrirse en su finitud existencial. La emoción que dejan entrever esas obras se acrecienta por la exteriorización armoniosa de pensamiento, existencia y significación. Lo personal brilla, por ello, en el fondo de lo humano universal y originario.

Estas reflexiones señalan por sí solas los nuevos designios teóricos que inspiran nuestro tipo de análisis de la obra de arte y de la expresividad. Es que viejos problemas también comienzan a ser encarados con otros métodos, tan pronto como la idea aristotélica de la existencia de un nexo entre lo interno y lo externo, se concibe como engendrada por un impulso de trascendencia que asegura la unidad psicofísica. El origen de las expresiones se ve ahora en un determinado estado-relación. En este sentido se desarrolla una antropología en que los fenómenos expresivos son investigados desde la perspectiva de la relación hombre-mundo. Jaspers, Scheler, Heidegger, Sartre, Buytendijk, Plessner, V. von Weizsäcker, Binswanger, Levinas, Merleau-Ponty y otros más, han dejado fecundos aportes en esta dirección.

El centro de gravedad teórico se ha desplazado desde las diversas formas de interpretar, de superar o de eludir disimuladamente el dualismo entre lo psíquico y lo corpóreo, y desde el finalismo expresivo, hasta el análisis antropológico de la relación del individuo consigo mismo, el hombre y el mundo. Lo cual significa que el interés se centra, además, en el examen de los vínculos que existen entre la conciencia del cuerpo, la idea del mundo y la experiencia del otro, considerados como condensaciones de experiencias que fundan ontológicamente la expresividad humana. Este núcleo de cuestiones, en parte romántico, encauza ahora la teoría de la expresión en el sentido de lo que denominaremos *dualismo expresivo*. Superar el dualismo, no menos que las simplificaciones del monismo, constituye la aspiración de la tendencia así designada.

Dejando atrás la visión estática de la fisiognómica, que pretende concluir con invariable necesidad de la forma exterior las disposiciones internas, la mímica se hará derivar de las virtualidades que encierra el tener mundo como perspectiva objetiva, y de la conciencia de tener cuerpo el que, por momentos, también puede ser percibido como exterior al sujeto mismo.

Prescindiendo de la explicación fisiológica de la sonrisa, dice Buytendijk del

niño que puede sonreír porque es capaz de vivir «una actitud activa de reposo frente al mundo». De manera que la sonrisa resulta ser una especie de abertura a lo real que implica anticipación. En el encuentro con el mundo esta «capacidad es la condición de posibilidad de toda interioridad expresable y, por consecuencia, de toda sonrisa, que es un movimiento expresivo verdadero»¹. Por eso niega a ciertas expresiones, al enrojecimiento, por ejemplo, el carácter de esbozos de acción, aunque las emociones pongan en concordancia situaciones externas con internas. Típica de esta corriente de pensamiento es la conclusión que extrae Buytendijk: «La afectividad es un modo específico de existencia o de ser-en-el-mundo»².

Para Max Scheler, el enrojecimiento delata una especie de conciencia de entrega a un no-valor. Es decir, la idea de que al pudor antecede cierta experiencia axiológica preside sus análisis en este sentido. Lo cual significa que en ellos el sentimiento del pudor se hace remontar hasta el centro mismo de la conciencia existencial de la persona. Por eso afirma que en el acto de experimentar el tímido y punzante enrojecimiento apunta el anhelo de retorno del individuo a sí mismo. Experiencia de lo individual supone aquí temor a caer por debajo de sí mismo y a ser presa del automatismo de lo corpóreo, sucumbir al acaecer biológico puramente universal. Tal es el origen del pudor, en sus varias formas de pudor corporal, vital, sexual y en las manifestaciones más diferenciadas de pudor espiritual. Además, a juicio de Scheler, pertenece a la naturaleza de lo vivido en el sentimiento más íntimo del pudor, una tensión entre distintos niveles de conciencia o dos valoraciones en que la alternativa se juega entre la más honda expresión de sí mismo y la entrega a un comportamiento universal. Este último sería signo, por cierto, de una tendencia instintiva e inferior. Dejando sin decidir, ahora, la validez de esta teoría, nos basta mencionarla a fin de poner de relieve su raíz antropológica y su afinidad con la dirección de pensamiento que estamos examinando. En suma, para Scheler el pudor es lo propio del hombre. No pueden sentirlo ni la divinidad ni los animales. Porque este sentimiento sólo pertenece al «claro-oscuro de la naturaleza humana», a los seres en que se desarrolla la conciencia de sí, la experiencia de la individualidad y sus variables relaciones con el mundo. Con un giro de estirpe hegeliana, dice Scheler, en efecto, que «el pudor es un estado afectivo que implica o presupone que sentimos nuestro yo como un objeto». Esta afirmación da la medida de la dialéctica del vínculo conciencia-pudor³.

La dialéctica del mirar y ser mirado se constituye en la fuente originaria de cierto tipo de vergüenza en el estudio de Sartre sobre la existencia del otro. Siguiendo también una veta de análisis iniciada por Hegel, vincula algunas ca-

¹Ob. cit., página 305.

²Ob. cit., página 312.

³La pudeur, Aubier, París 1952, págs. 9, 10, 11, 49, 145 y 146.

racterísticas de la mirada extraña a todo el proceso de la relación con el prójimo y el mundo; relaciona el mirar, asimismo, con la conciencia de libertad y la pérdida de ella en el sentimiento de convertirse en objeto operado por la mirada ajena. Sartre se refiere, entre otras formas de ser contemplado, a esa «presencia inmediata y quemante de la mirada del otro que a menudo la llena de vergüenza». Del mismo modo al ser contemplado súbitamente, y sintiéndose sorprendido, la mirada ajena implica la muerte de las posibilidades del sujeto, al tiempo que lo hace experimentar la libertad del otro. Más específicamente, todavía, insiste Sartre en que el otro no es el objeto de la vergüenza, sino que «mi acto y mi situación constituyen su objeto». «La vergüenza es revelación del otro no a la manera como una conciencia revela un objeto, sino a la manera como un momento de la conciencia implica lateralmente otro momento, como su motivación». Al mismo tiempo, la vergüenza otorga un modo de ser al otro: por ella le conferimos al prójimo «una presencia indudable». Análogamente, para Sartre, la persona ajena nos inviste de cierta realidad, ya que la vergüenza se despliega ante alguien. Coincidiendo con algunas afirmaciones de Scheler, aunque no en el método, Sartre afirma, por último, que la vergüenza deriva del sentimiento original de la pérdida del centro de sí mismo, que se percibe como un poseer el ser *fuera*, incorporado a otro ser y, por lo mismo, indefenso. «La vergüenza pura —escribe Sartre— no es el sentimiento de ser tal o cual objeto que se puede volver a aprehender; sino, en general, de ser *un* objeto, es decir, de *reconocerme* en este ser degradado, dependiente y fijado que yo soy para otro. La vergüenza es el sentimiento de *caída original*, no del hecho de haber cometido una falta, sino simplemente del hecho de que yo he “caído” en el mundo, en medio de las cosas, teniendo necesidad de la mediación de otro para ser lo que soy». A la luz de semejante criterio de análisis, el pudor adquiere todo su significado expresivo y metafísico. Unido al temor de ser sorprendido en estado de desnudez, ambos constituyen «una especificación simbólica de la vergüenza original: el cuerpo —continúa Sartre— simboliza aquí nuestra objetividad sin defensa. Vestirse es disimular su objetividad, es reclamar el derecho de ver sin ser visto, es decir, de ser puro sujeto»¹.

Otro exponente significativo de este estilo de pensamiento es Helmut Plessner, por lo que se justifica que nos detengamos en sus ideas. Este autor ha emprendido investigaciones relativas a la peculiaridad de la risa y el llanto que son un ejemplo adecuado de lo que venimos exponiendo. La concepción de la «ex-

¹*L'être et le néant*. Gallimard. París 1943, novena edición, págs. 328, 330, 331, 334, 335 y 349.

Para una crítica de la interpretación de Sartre de las relaciones entre la existencia del otro y la mirada véase mi obra *El sentimiento de lo humano en América*, tomo I, págs. 53-54, nota, Santiago de Chile, 1950.

centricidad» del hombre respecto del mundo constituye el fundamento de su antropología y, por lo mismo, de su teoría de la expresión. Independientemente de la disciplina en que se organice este estudio, Plessner opina que a la investigación de la «pluralidad empírica» de los fenómenos expresivos es necesario anteponer la crítica epistemológica acerca de la naturaleza y alcance de los conceptos empleados para describirlos. De suerte que tal reflexión sobre los esquemas interpretativos empleados debe ser anterior a disciplinas como la caracterología, grafología, fisiognómica y mímica. Trátase, en suma, de una meditación en torno a los principios hermenéuticos de los fenómenos expresivos y a su modo de estructurarse como tales. A dicha indagación la hemos designado como una ontología de la expresión, estudio que para Plessner reviste el carácter de «la cuestión de la esencia y posibilidad de la expresión». Semejante examen revela, a su juicio, que un aspecto esencial del hombre se exterioriza a través de la relación peculiar del individuo con su cuerpo.

Situar en esas conexiones el campo de análisis, para Plessner implica dejar atrás las viejas disputas entre el paralelismo o la interacción, por lo que respecta a las relaciones del espíritu con el cuerpo. Juzga, por otra parte, que no resulta menos infecunda la actitud antimetafísica que la interpretación evolucionista de los fenómenos expresivos, ya sea que se maneje la idea de la evolución de Hegel, Darwin o Bergson. Dentro de los límites de su teoría, se siente inclinado a vincular la génesis de la expresividad a la naturaleza de la expresión misma lo cual, a su vez, trae aparejado comprenderla a partir del conocimiento del hombre en el sentido antropológico más amplio; es decir, resulta necesario considerar diversas formas de referencia del hombre a sí mismo, al otro y a la naturaleza. Persistiendo en su método, Plessner destaca la singularidad de la relación constitutiva del individuo con su cuerpo, antes que una problemática relación alma-cuerpo. Desde el punto de vista gnoseológico ello no implica desembocar en el monismo como simple opuesto del cartesianismo. El dualismo cuerpo-alma se elude entonces por artificioso, merced a un análisis de actitudes humanas donde el «dentro» y el «fuera» se desplazan hacia lo que denominaremos *modos de experiencia de dualismo*, tales como los que condiciona la conciencia de la corporalidad.

La risa y el llanto descubren lo que Plessner designa como «posición excéntrica» del hombre, característica que revelaría lo peculiar de su esencia. El hombre vive entre los extremos equilibrados del «ser-cuerpo y el tener-cuerpo». Percibe este último instrumentalmente, lo experimenta como «medio». El concepto de «posición excéntrica», declara Plessner, «conserva también la neutralidad frente a la tentación de hacerse partidario del aspecto interior o exterior del modelo bilateral del hombre, de definir, por tanto, la constitución de la existencia conforme a categorías físicas o psíquico-espirituales, y también frente a la de hacer

un compromiso entre lo interior y lo externo, para reparar los daños de la unilateralidad»¹.

En el fondo, al desarrollar tales reflexiones parte del supuesto de que el hecho del «estar-en» involucra lo interno y lo externo, al paso que hace posible comprender la dialéctica propia de los vínculos del individuo con su cuerpo. En efecto, «la existencia corporal —escribe Plessner— impone al hombre un papel doble. Es *simultáneamente* cuerpo y está *en* un cuerpo o *con* un cuerpo. El ser y el tener se entrecruzan continuamente en la realización de la existencia». Y agrega más adelante: «Sin la certeza de mi estar-fuera en cuanto cuerpo en el espacio de las cosas corporales, no hay ninguna certeza de mi estar-dentro en mi organismo». Para Plessner no cabe separar lo uno de lo otro, se enlazan como lo que condiciona y lo condicionado. Finalmente, resume y concluye: «Esta posición de ser centro y simultáneamente estar en la periferia merece el nombre de excentricidad»².

Todo eso supone, pues, decir que el hombre «se siente como cosa y en una cosa». La posición excéntrica implica, por consiguiente, la «inmediatez-mediata». En la expresividad del cuerpo se ponen de manifiesto todas las posibilidades de la exteriorización y, entre ellas, la peculiar equivocidad de la relación entre el dentro y el fuera, ya que se remiten el uno al otro. Por otra parte, esta expresividad puede liberarse, por así decirlo, y hacerse autónoma, dando lugar a que el hombre adopte una máscara, se torne artificial o se convierta en actor. De ahí que el rostro posea también el significado de superficie «mediadora y límite de lo propio frente a lo externo», constituyendo el ocultamiento posible algo que se asocia a la simultánea abertura frente al mundo. En fin, del equívoco de la existencia física del hombre, «como cuerpo en el cuerpo», deriva el sacudimiento expresivo crítico, de la desorganización constituida por la risa y el llanto. Reconocen que estas manifestaciones no representan ni gestos ni ademanes pero, con todo, tienen «carácter expresivo». En ellas, afirma, «el hombre capitula en cuanto unidad de cuerpo y alma, es decir, en cuanto ser viviente, y pierde la relación con su existencia física, pero no capitula en cuanto persona». «El hombre cae en la risa y se deja caer en el llanto»³. Pero advierte que esa relativa pérdida del dominio mímico sobre la totalidad del cuerpo, encierra un valor expresivo particular.

Sin embargo, la dialéctica de la conciencia del cuerpo es insuficiente para hacer comprensible la unidad expresiva de la exterioridad. Esta, como forma significativa, exhibe su unidad merced a la huella de ilimitación que dejan en la fisonomía los impulsos de trascendencia de lo corpóreo. A pesar de ello, como luego veremos, esta cuarta dirección en la historia de las doctrinas acerca de la expresividad, que considera esencialmente al hombre como el ser que se expresa,

¹Ob. cit., página 63. ²Ob. cit., 240-241. ³Ob. cit., páginas 105, 107, 108.

no ha desarrollado plenamente las virtualidades teóricas que dicho supuesto encierra.

El sentido de los límites de las expresiones y del conocimiento de ellas

POR SU NATURALEZA misma, la expresividad señala límites a sus posibilidades reveladoras, como también condiciona limitaciones a la mímica que las estudia. Lo expresivo es el reino de lo ambiguamente oculto. El deslumbramiento exterior de la mirada remite a una interioridad que se ahonda tanto como vibra de sentido lo externo. Quién osaría indicar los límites del yo, exclama Plotino, y nos lo enseña a cada momento cualquier semblante. Esta advertencia tiene su correlato en la ilimitación expresiva del fuera que es el rostro. En el extremo opuesto podemos ver, por ejemplo, los ojos de un saurio que impresionan como un sombrío dentro-límite que aflora en un fuera-límite. La del reptil es una mirada que linda con lo inorgánico, justamente porque no remite a un dentro correlativo de un exterior inabarcable.

Pero, en el hombre, se circunscribe el enigma expresivo. Ello ocurre porque observamos, v. gr., que en la indeterminación de la exterioridad se asocian las manifestaciones de la nostalgia a los supuestos metafísicos del estar nostálgico. Es decir, aquel misterio lo traduce a términos existenciales, donde motivos, estados y posibilidades expresivas se convierten en un hecho concreto del existir. Así, un amor profundo revela la idea del amor al objetivarse mímicamente.

Existen, con todo, ciertas limitaciones que restringen el conocimiento de la fisonomía ajena. Ellas reconocen diverso origen y plantean cuestiones teóricas fundamentales. Descritas esquemáticamente, las limitaciones atribuidas a la «ciencia» fisiognómica pueden ordenarse desde dificultades opuestas por los fenómenos mismos, o bien a partir del grado de penetración del observador. En otras palabras, cabe atender de preferencia a los límites mímicos objetivos, diferenciados expresivamente, y es posible destacar las dificultades hermenéuticas que impiden a la intuición fisiognómica discernir esas diferencias. Se verá entonces que los problemas derivados del conocimiento del semblante, no menos que de viejos dualismos, remiten a planteos fecundos y originales. Incluso cuando ocurre que es difícil distinguir lo apenas mímicamente perceptible, el conocimiento de lo que se exterioriza depende de la mayor o menor agudeza psicológica, de la exactitud del juicio interpretativo.

La aprehensión de lo característico es fuente de errores para el pseudoaristotélico, en cuanto sucede que hombres desemejantes pueden tener las mismas expresiones faciales, con disposiciones íntimas muy diversas, como es el caso del valiente y del desvergonzado; y también suele ocurrir que en tiempos distintos no se ostenten las mismas expresiones, que tal observamos cuando el abatido

se torna eufórico, y al contrario¹. Aquí se oponen ya los rasgos permanentes a la fugacidad mímica. Implícitamente se establece un principio de correlación dentro-fuera, al par que se marca un límite significativo para lo exteriorizable. Emparentada con la restricción precedente aparece la afirmación según la cual las emociones sólo expresan —o permiten conocer— lo genérico, antes que lo singular del motivo que las provoca. Esbozada ya en la fisiognómica aristotélica y precisada por Engel, esta idea queda claramente acuñada en la concepción de Klages. Para este autor sólo los movimientos voluntarios están condicionados por la situación particular de que derivan: lo expresivo, por el contrario, siempre remite al género. (Ya anteriormente vimos las dificultades teóricas que debe enfrentar semejante concepción.)

Tampoco es legítimo argumentar —y esto lo sabe y comprende muy bien el mimo—, que las posibilidades puramente expresivas no pueden compararse a las que suministra el lenguaje. Pues en la pantomima, la corporalidad merced a su dinamismo expresivo es capaz de revelar, aunque ello sea a favor de ineludibles indeterminaciones, lo que el lenguaje ofrecerá sólo como torpe esquema y balbuceo. Es decir, el gesto mudo a pesar de carecer del rigor significativo del concepto puede hacer patente, sin embargo, la ardiente culminación de una experiencia en su realidad existencial. La plasticidad musical de los movimientos del mimo, desde el fondo vibrante de su silencio obstinado —y precisamente por ello—, es capaz de exteriorizar un sentido profundo en que se enlazan toda una serie de direcciones expresivas. Con una plenitud simbólica inalcanzable a través del lenguaje, le es posible exaltar, casi con la seguridad de la naturaleza, los movimientos, ciclos y ritmos de lo viviente, la idea de caducidad, nacimiento y extinción, el frenesí vital, el recogimiento íntimo, la soledad metafísica del hombre, exaltar, en fin, el abandono y la resurrección sin término del universo viviente. Ocurre como si el puro movimiento expresivo condensara de manera luminosa el origen y el destino de lo que existe. Del mismo modo, sólo en la danza se expresa con hondura reveladora, en el instante hecho forma, como diría Valéry, la necesidad y libertad con que encarnan y se manifiestan los impulsos interiores.

Cabe preguntarse si no es puramente ilusorio observar que un fenómeno se empobrece al exteriorizarse. Tal sería el caso si la riqueza de matices y la variedad sutil de tonos afectivos de la experiencia interior sólo se tornara visible en rasgos mímicamente indescifrables, en la linde de lo inexpressivo. Al contrario, en ciertos casos ocurre que la capacidad de autoconocimiento permanece por debajo de las posibilidades de la espontaneidad expresiva, por lo que los demás conocen lo que es más lejano a nosotros mismos. Ambos extremos son analizados por J. J. Engel cuando observa que «en el juego exterior de los ademanes»,

¹Fisiognómica, 80g b-10.

no es posible rastrear la lucha de motivos que condicionan, por ejemplo, la envidia y el desamor. Ello tiene por consecuencia que dichas vetas de los sentimientos íntimos se pierden tan pronto como se exterioriza la emoción predominante. De donde Engel concluye que la unidad de las experiencias puede manifestarse como diversidad y ésta, a su vez, como unidad.

Existe, asimismo, la barrera fría el enmascaramiento que, sin embargo, representa un límite ambiguo, puesto que la máscara del rostro se elabora con elementos altamente expresivos. Verificamos, también, lo que Klages designa como la «ambivalencia significativa de las notas de la expresión». Ello se evidencia cuando ciertos rasgos estilísticos de la escritura encubren a menudo tendencias contrarias a las manifiestas. A veces la fuerza de lo latente se disimula tras apariencias que indican indolencia, pero donde realmente impera una voluntad férrea, sólo que choca contra la violencia de los impulsos. Así, para Klages, la irregularidad de la escritura delata en algunas ocasiones el predominio del sentimiento, «por debilidad de la voluntad, pero también puede predominar por la fuerza de los *impulsos* primitivos». De donde se desprende la conclusión general según la cual la regularidad o irregularidad de la escritura «pueden tener cada una dos *clases* de significados, en cierto modo también opuestos». De ahí que el grado de regularidad que ostenta la escritura es bivalente, y tomado sólo en sí mismo enmascara el grupo de cualidades opuestas que debe atribuírsele. Hay la regularidad que refleja la monotonía de una vida sin modulaciones que se une a la frialdad del sentimiento, y existe la regularidad de un Bismarck «que refrena sus intensos y profundos sentimientos mediante su voluntad todavía más poderosa. Escritura irregular posee por una parte el aventurero inestable carente de firmeza de carácter, y por otra es irregular la escritura de un Beethoven, por ejemplo, cuyos sentimientos impetuosos y apasionados dominaban una voluntad grande, pese a todo»¹. Klages describe, pues, una especie de forcejeo íntimo de tendencias antagónicas que enmascaran al individuo, y que el grafólogo debe traspasar a fin de penetrar en las experiencias genuinas. Es decir, el conflicto de motivaciones aparece como un límite hermenéutico, ya que no siempre es posible discernir en las expresiones la complejidad de las contradicciones íntimas que se aminoran o disipan al elevarse hasta la superficie del rostro.

Desde antiguo los fisonomistas han observado que las actitudes expresivas contrapuestas, capaces de imprimir a todo el dinamismo del cuerpo la dirección tensa de huida o de recogimiento, pueden apuntar hacia emociones distintas. Incluso para Klages, ciertas formas de expectación pueden corresponder tan pronto a la ira como a la espera. En este sentido el ejemplo más desconcertante es el de la risa y el llanto, puesto que ambos fenómenos expresivos se desencade-

¹ *Escritura y carácter*, Capítulo 1, «Regularidad y proporción», parágrafo «La regularidad y su significado».

nan por igual en situaciones radicalmente contrapuestas. Son innumerables las circunstancias afectivas que mueven a un llanto sin congoja, como las lágrimas de felicidad o las que provoca el éxtasis contemplativo. Claro está que la referencia a la situación específica que vive quien se expresa, disminuye grandemente la falta de univocidad de las expresiones.

Todavía cabe añadir una limitación más a las ya expuestas. Esta se desprende de los equívocos que encierra la idea de que se «puede leer el pensamiento» ajeno, según suele decirse. En el fondo, ello constituye una metáfora para referirse a la interpretación real de un estado emotivo. Incluso al mirarnos en el espejo, sólo adquirimos un conocimiento emocional de nosotros mismos, en cuanto es a través del énfasis empleado en contemplarnos que se iluminan otros estratos de lo íntimo. Análogamente los pensamientos del otro los descubrimos en su rostro como emociones. Del mismo modo como el agua cristalina se distingue mejor cuando se agita, sólo si el pensamiento conmueve se hace perceptible a los demás. Como puro discurso no deja huellas mímicas, aunque sí puede inferirse de ciertas disposiciones y actitudes no puramente expresivas. Lo cual, con todo, conserva como limitación interpretativa el ocultamiento del pensar abstracto que no provoca ninguna resonancia afectiva.

Ambigüedad y confusión expresivas suelen darse allí donde el individuo vive situaciones límites, como la desesperación, en cuyo desamparo vital parecería que la emotividad se disgrega y paraliza en angustia aniquiladora. Lo importante es que se trata, además, de limitaciones que sólo pueden comprenderse desde la esencia misma de la expresividad. Plessner caracteriza tales desbordes emotivos como «capitulaciones» ante acontecimientos amenazantes. Estos provocan el desequilibrio y la desorganización de los vínculos del individuo con el medio inhibiendo, al mismo tiempo, «la relación ordenada del hombre con su cuerpo». Por eso, en las excitaciones y en el agotamiento «el hombre pierde —escribe Plessner— el control y cae (como cuando se emborracha) en la risa o en el llanto; no porque encuentre las cosas divertidas o tristes, sino porque pierde el dominio sobre su cuerpo». Siguiendo una orientación análoga, Buytendijk observa que la impotencia constituye un sentimiento que «sobrepasa las posibilidades de expresión». Sucede entonces que la desmesura de la conmoción interna determina un cierto tipo de anarquía o desorden motriz, semejante al que ocurre en la alegría. Sin embargo, reconoce que esta misma desorganización refleja y exterioriza una circunstancia vital y es, por lo tanto, relevante. En consecuencia, aquí advertimos equivocidades expresivas que derivan de la condición de posibilidad misma de las expresiones, en cuanto suponen una determinada experiencia del cuerpo.

La faz positiva de las limitaciones expresivas

RECAPITULANDO, vemos que, en general, el problema del alcance cognoscitivo de los juicios fisiognómicos está estrechamente enlazado con la dialéctica de lo complejo oculto bajo lo simple, y de la simplicidad que se manifiesta equívocamente en múltiples formas. Verificamos, asimismo, que la articulación entre el dentro y el fuera, entre intimidad y expresión, se patentiza en un juego de unidad en la multiplicidad, y al contrario. Pero esta relación variable entre apariencia y realidad mímicas, según el enfoque, puede ser juzgada negativa o positivamente.

Aparecen, en síntesis, como limitantes, la manifestación de lo característico y de lo puramente genérico de las emociones unida a la débil exteriorización de la riqueza de los motivos y al enmascaramiento correlativo; indican igualmente un límite expresivo la desaparición de huellas mímicas que reflejen el conflicto de motivos, junto a movimientos semejantes que representan signos comunes para emociones diferentes, como la relatividad significativa de la risa y el llanto; en fin, contemplamos indicios fisiognómicos de afectos antes que de pensamientos.

Lo cierto es que estos límites son ambíguos, puesto que a partir de ellos se avizora la condición ontológica de quien se expresa a través de la exterioridad. Hablan aquí, por sí mismas, las manifestaciones paradójicas de impotencia expresiva en las circunstancias catastróficas. En la desesperación diríase que las virtualidades expresivas se hacen grotescamente autónomas perdiendo su unidad funcional; se agolpan en ella estertores y gemidos, recorriendo el rostro hasta deformarlo; se desencadenan llantos y risas que apenas iniciadas dejan entrever muecas rígidas, pavorosas perplejidades que muestran abismos de dolor junto a sombríos vacíos; en el sujeto desesperado vemos, todavía, angustias escalofrantes enlazadas a fugaces ráfagas mímicas que iluminan el rostro con esperanzas sin fundamento, todo lo cual culmina en tensos rictus asociados a burlescos abandonos. Asistimos a una terrible deformación y desorden expresivo que evidencia, sin embargo, en las fronteras de lo grotesco, un aspecto básico de la condición existencial del hombre.

Extendimos deliberadamente la descripción del sujeto desesperado, no por complacencia en lo grotesco, sino para extraer a la luz de los fenómenos mismos las conclusiones que siguen. Y es que existen ambiguas exteriorizaciones que resultan ser el hilo conductor que lleva hasta una faz positiva, donde los límites que se interponen a las interpretaciones se truecan en perspectivas abiertas a la intuición expresiva. Pues cualquiera *expresión-límite* revela simultáneamente —y por serlo—, la realidad metafísica de la persona. De manera que frente a las puras manifestaciones genéricas que se elevan hasta el rostro, paralelamente al

ocultamiento de los motivos, se desvela un sentido que compensa la pérdida del conocimiento de lo específico. Porque al contemplar las distorsiones expresivas propias de los estados vitales críticos, se percibe la finitud existencial del sujeto, cosa que permite ahondar en la visión ontológica de la persona todo lo que se pierde en singularidad expresiva. En el espanto vemos extinguirse transitoriamente el ánimo y la entereza, al tiempo que atisbamos el conflicto trágico del individuo entre el anhelo de arraigar en la vida y la impotencia frente a posibilidades que se disipan. Nunca tenemos una imagen más dolorosa del abandono, al mismo tiempo que metafísicamente más certera, como frente a la experiencia crítica de la finitud personal, donde la incapacidad de dominar las circunstancias ilumina la situación como una débil luz hace más densas y reales las tinieblas. La impotencia expresiva revela la inevitabilidad trágica de ciertos aspectos del existir. En las emociones profundas la propia limitación se abre a los abismos de la vida. Estos hechos enseñan cómo a través del enrarecimiento expresivo nos es dado conocer las situaciones que vive el sujeto. Pero también existe la posibilidad contraria: que merced a las situaciones vitales podemos llegar a conocer lo que permanece invisible en las percepciones inmediatas de la expresividad. En estos casos descubrimos la disposición esencial del sujeto cuando se convierte en fatalidad singular en los augurios de lo porvenir, al anunciarse un destino que se desarrollará en un tiempo distante. Es el futuro, paradójicamente, el que brilla en la misma indeterminación de los rasgos. De éstos se eleva una imagen de la trayectoria significativa que describirá un individuo. Ello impulsa al *stars* Zósima a ponerse de hinojos ante Dimitri Karamazov, en cuya presencia ve el germen del dolor y el extravío inevitables que invadirá su vida más tarde. Al religioso se le evidencia un destino, justamente a través del conjunto de motivos que tejen las circunstancias y de la capitulación afectiva; semejante derrota está determinada en Dimitri por el sentimiento doloroso de ver, sin poderlo evitar, cómo lo que debía ser amor hacia su padre se transforma en odio y menosprecio que lo aniquilan desde dentro. El sacerdote se siente impulsado a dejarse caer de rodillas, ante el insoportable deslumbramiento moral de la mirada que arroja el dolor humano, pulsado en su límite existencial. Nada hay más conmovedor que ver brillar en los ojos alguna pregunta sobre el sentido de la vida, sobre todo cuando surge junto con el sentimiento de desamparo radical.

Presagiar el drama larvado oculto en un rostro, representa sólo una de las aparentes indeterminaciones creadoras en que se transmuta lo enigmático en el semblante. Más allá de ella, vemos que por la ilimitación expresiva, lo exterior se hace infinito como interior y, a su vez, lo íntimo se torna visible. No conocíamos ciertas formas de infinitud espiritual, pobladas de estremecedoras virtualidades, sin estos rasgos ambigüamente negativos de la expresividad. Cuánto enseña sobre el hombre y el mundo la contemplación de una mirada errabunda, ahondándose en matices afectivos que hacen vibrar hasta el paisaje mismo. Por-

que, en efecto, la visión de la naturaleza —no sólo la llamada intuición fisiognómica arcaica—, deriva también de las imágenes del mundo interior y exterior que descubrimos simultáneamente en la resonancia luminosa de una mirada.

Estas reflexiones describen lo que ocurre en la experiencia expresiva, en la que se intuye lo que se oculta de positivo bajo la máscara equívoca de los rasgos fisiognómicos. Advirtamos que si tal equivocidad es interpretada negativamente retornamos, necesariamente, hacia posiciones dualistas. De hecho el dualismo se erige entonces con fuerza renovada, porque si aparentemente no existe correspondencia observable entre los antagonismos íntimos y los movimientos mímicos, no hay que atribuirlo a falta de agudeza hermenéutica ni a limitaciones del observador; parecería deberse a la ausencia de reflejos del acaecer interior en las líneas de la fisonomía. En todo caso, admitiendo dicha falta de correspondencia, se abre un abismo entre los términos correlativos intimidad-expresión o entre el dentro y el fuera primordiales. Lo cual convierte todavía en más problemático el viejo principio de correlación, que a veces se pretende restringir dejando en sombras virtualidades inexpressas. Si, por el contrario, se afirma la unidad psicofísica, también perdura lo oculto como lo inefable, como lo meramente imposibilitado de exteriorizarse. De suerte que el misterio de voces íntimas que no provocan ecos somáticos claramente observables, es una realidad no afectada por el monismo o el dualismo y puede suponer o contradecir a ambos.

Del viejo principio de correspondencia entre vivencia y exteriorización, que se remonta a Aristóteles y alcanza hasta Wundt, se puede decir que la verdad se encuentra del lado contrario de lo que enuncia. Sobre todo, si aspira a ser consistente con lo afirmado, debe ponerlo en consonancia con las limitaciones de la intuición fisiognómica. La idea de una correlación parcial, abre el camino igualmente al dualismo. El modo de atribuir límites a las manifestaciones expresivas, pone de relieve las imperfecciones de esas mismas teorías. Puesto que se afirma que todo proceso íntimo se acompaña de modulaciones somáticas, al mismo tiempo que se sostiene que existe una zona de experiencias que no dejan huella alguna en la mirada o en el rostro. Esta contradicción se trata de comprender inútilmente desde la unidad, sin independizar metafísicamente a dos sustancias diversas. El planteo relativo a la finalidad de los fenómenos expresivos, puede ser objeto de la misma crítica, sólo que en sentido inverso, en cuanto que los movimientos expresivos que no corresponden a vivencias o necesidades actuales reflejan, sin embargo, una suerte de mímica prehistórica, que recorre el cuerpo como una especie extinguida. Incluso orilla peligrosamente el dualismo quien reconoce que la expresión tiene dos caras —exterioridad y motivos—, y al mismo tiempo señala límites a las posibilidades expresivas.

En otro capítulo mostraremos que la solución verdaderamente neutra respecto del dualismo se encuentra en lo que denominamos *dualismo expresivo*; esto es, en la dualidad que se crea en el acto mismo de la expresión, en el impulso de

trascendencia que la constituye y que deja ver, simultáneamente, el antagonismo al tiempo que la correlación, entre el impulso de salir de sí y el cuerpo.

Expresiones profundas y enigmáticas

CON RAZÓN se ha dicho que podemos no comprender el sentido de algunas expresiones mímicas, y hasta equivocarnos al interpretarlas, pero nunca se dejará de percibir las como tales expresiones. En ciertos casos poseemos la aguda certeza de que la mímica expresa algo, sin saber qué. Lo cual no significa que existan expresiones puras, vacías de contenido, sino impulsos expresivos intensos pero desplegándose en un lenguaje fisiognómico indescifrable. Significa, también, que la experiencia expresiva se asocia a la visión de un modo de ser que ni se confunde con las cosas ni se subordina al descubrimiento de un significado determinado. En ese horizonte de tensiones singulares y de ambigüedades se desarrolla el drama expresivo, a medio camino entre la modulación somática y el designio espiritual específico.

Por eso sólo pueden establecerse grandes categorías o formas fundamentales de la expresión. Entre ellas habría que considerar el tipo de expresividad que juzgamos misteriosa y, sobre todo, indagar por qué se asocian profundidad expresiva y misterio. En este sentido se impone plantear la cuestión acerca de cómo la expresividad aparece como tal, y hasta se acrecienta para nosotros, independientemente del conocimiento de su significado propio. Porque profundidad y misterio armonizan y se ahondan en estrecha interdependencia. Ello ocurre a costa de que la riqueza de contenidos se llena de virtualidades expresivas, y en esto finca su misterio; pero este enigma, se presenta, por su parte, como una multitud de referencias e intenciones, aunque indeterminadas en su polimorfismo. Sucede como si lo que expresa no significara, al paso que lo que significa se aleja hacia adentro de la intención como una melodía infinita. Por encima de todo diríase que la mirada de esos rostros se inclina ante un abismo cuyo reflejo la enciende desde dentro. En suma, no es que exista la expresividad en sí misma; pero, si puede captarse como misteriosa, lo que equivale a ver el despliegue de una fuerza expresiva cuyo sentido se ignora, ello es debido a que siempre se asocia a las manifestaciones expresivas la visión del límite de una forma de ser. El rostro profundo y misterioso se erige entonces como la esencia del hombre. Y en lo inaccesible en él se amalgaman riqueza de intenciones significativas y misterio, expresándose lo uno a través de lo otro. Piénsese en la fascinante acuidad expresiva de la *Melancolía* de Durero, en la *Mona Lisa*, en la serenidad y firmeza inquietante de las miradas de los ancianos de Rembrandt, en la melancolía huidiza de las sonrisas de las majas de Goya; en fin, recuérdese el abandono nostálgico y sin término de los desnudos femeninos pintados por Modigliani. Una vez más: ¿en qué reside esa profundidad y misterio?, ¿cómo se

perciben y qué se vive al captarlos? Respondamos, a lo menos, que ese resplandor de lo extraño nos deja como al borde de su significado, pero sin embargo el sentido de la expresión se nos aleja, como una palabra olvidada cuyo inminente recuerdo presentimos. «Y, así —escribe Poe, estableciendo una analogía con el recuerdo—, ¡con cuánta frecuencia, en mi intenso análisis de los ojos de Ligeia, he sentido aproximarse el pleno conocimiento de su expresión; lo he sentido acercarse, y, sin embargo, no pude apoderarme de él, y al fin ha desaparecido por completo!». Es que la expresión intensa coincide con el enigma de la absoluta presencia del otro, desplazando sus fronteras desde un contenido significativo particular hasta el desvelamiento de un límite existencial, del drama de ser en los confines del hombre.

El rostro se erige como un oráculo, en el arte y en la vida, y deslumbra irradiando en mil direcciones significativas, cuando exterioriza una firme resolución de autenticidad que no languidece. Ocurre como si guiada la persona por la sincera voluntad de aproximación a sí misma, se arrancara una última máscara, dejando a la vista lo íntimo casi sin mediación material, conservando una máscara transparente que dejara ver la interioridad desencarnándose.

He aquí otra barrera que detiene a la intuición fisiognómica, pero dentro de los mismos límites de las revelaciones expresivas, en que coinciden ser y expresión enlazando misterio y sentido. Tal es el motivo del irritante y persistente desconocimiento del significado mimico de ciertas obras cuya ambigüedad —como lo dice Worringer de la *Mona Lisa*— parecen compartirla con las esfiges. Sin embargo, lo impenetrable, contemplado en sí mismo, deja entrever algo de lo arcano, permite vislumbrar el enigma de la esencia espiritual del hombre a favor de un impulso expresivo del que puede decirse con Goethe «aquí lo inaccesible se convierte en hecho». El artista alcanza el enigma, como el hombre sabio, cuando pretende representar o vivir la concordancia entre las palabras y los hechos. En ese esfuerzo sin límites encuentra el misterio.

Sobre el futuro de las teorías de la expresión

EL CURSO futuro de la fisiognómica resulta imprevisible. Como lo es el de cualquiera disciplina, incluso en ciencias naturales exactas. Además, por encontrarse vinculados los análisis de la teoría de la expresión a una determinada antropología, aquéllos sufren las consecuencias de las rectificaciones de ésta. Pues el descubrimiento de alguna nueva zona de investigación en las experiencias humanas, deja entrever nuevos fenómenos. Tal ocurre con la misma antropología filosófica, particularmente cuando atiende de preferencia al estudio de las relaciones del hombre con su prójimo o a las variedades de la vida afectiva, en tareas como la emprendida por O. F. Bollnow. Las perspectivas abiertas de la antropología anuncian como posible una serie infinita de aproximaciones, un

recomenzar incesante a partir de renovados supuestos acerca de la naturaleza del hombre. Basta reflexionar un instante en la breve historia recién expuesta en torno a las teorías de la expresión, para encontrar una clara verificación de ello.

Esta imprevisibilidad afecta particularmente a lo que hay de creación y de revelación en el conocimiento que el hombre tiene de sí. En lo que no debe verse relativismo, sino un desplazamiento continuo del orden de generalizaciones, como los distintos retratos que un pintor se hace de sí mismo. La historia del autorretrato muestra esta interdependencia entre la forma de autocontemplación y el mirar al mundo y al hombre correlativos de ese verse. Es decir, dejando aparte el tesoro de conquistas empíricas en caracterología, grafología y fisiognómica, resulta legítimo suponer que se desarrollarán diversos esquemas teóricos sobre la índole de los fenómenos expresivos correspondiendo a futuras respuestas a la cuestión de qué es el hombre. Para que se evidencie lo afirmado en este punto, es suficiente recordar los elementos ideológicos que animan el darwinismo en la interpretación de las expresiones emocionales, y su prolongado influjo a veces inadvertido.

Cabe señalar, todavía, un motivo histórico concreto y fundamental, que determina el hecho de que se modifiquen los supuestos de la teoría de la expresión. Cuando se define el principio de la expresión diciendo que a cualquier conmoción interior corresponde un movimiento corporal semejante, hay que considerar el hecho de que ambos opuestos en correlación —lo interno y lo externo— se transforman continuamente. Sabemos, por otra parte, de la variabilidad sin término, en el nivel cultural, de lo experimentado por el hombre como su intimidad, y también sabemos que la amplitud y modos de lo exterior se modifican en ese mismo proceso de interiorización creciente de los vínculos con el otro y la naturaleza. De manera que la pregunta goetheana relativa a la índole de lo exterior, con plena razón es respondida abarcando todo el ámbito de lo históricamente configurado por el hombre y, por tanto, a la misma interioridad que lo condiciona. Es decir, la relación entre lo interno y lo externo, que sólo se capta en la movilidad emocional de la mímica es función, a su vez, de aquello en que se polarizan esos dos opuestos. Lo cual para Goethe no implica que por no ser el límite de lo externo la desnudez, sino el conjunto del medio social, y encontrándose la fuente del comportamiento en el fondo de lo íntimo, no se puedan encontrar con todas esas «determinaciones extrañas» fundamentos para inferir algo sólido acerca de la esencia interior del hombre. La posibilidad de tal conocimiento la encuentra en la interacción del mundo íntimo con el universo. «Lo que rodea al individuo —escribe Goethe— no sólo actúa sobre él, él obra también a su vez sobre sí mismo, y en la medida en que se transforma, modifica de nuevo las cosas a su alrededor». Este ensanchamiento goetheano del ámbito de la fisiognómica se verifica, por otra parte, en el proceso creciente de

historificación de la naturaleza, que modifica continuamente el carácter y alcance del medio exterior. La conquista del espacio cósmico es un luminoso ejemplo de ello, que prueba cómo se extiende de manera imprevisible la esfera propia de lo externo y, por lo mismo, del proceso de interiorización creciente del hombre. En otras palabras, la generalización de Goethe del dominio de la fisiognómica indica que también se enriquecen continuamente las posibilidades expresivas¹.

En la conversión de los gestos figurativos en expresivos, encontramos otro ejemplo claro de cómo la mirada del hermeneuta va a comprender como expresiones, en sentido propio, lo que originariamente fue además representativo. Engel, Klages, Bühler, Plessner y Buytendijk han distinguido entre expresar y figurar; esto es, entre las manifestaciones inmediatas y espontáneas de lo vivido, y el gesto, que representa, remite y significa, posibilidad esta última sólo propia del hombre. De acuerdo a su naturaleza, los movimientos expresivos no varían históricamente como los gestos y ademanes rituales. Con todo, aun admitiendo la distinción de Klages entre el orar antiguo (expresivo) y el cristiano (representativo), Buytendijk advierte que «muchos gestos han llegado a convertirse en expresiones», pues le parece que la expresión es representativa y la representación expresiva. De modo que si se han interiorizado los gestos del orar cristiano, hasta fijarse en actitudes análogas a las primariamente expresivas, como las manifestaciones de humildad, amor y devoción, vemos en ello cómo se implican virtualidades expresivas y mundos históricos, estilo de los ademanes y concepción del mundo, experiencia religiosa e interiorización de la liturgia.

Fecundas son, en este sentido, las ideas que puede proporcionar la historia del arte para el desarrollo de la teoría de la expresión; pero también la metafísica de la expresividad puede iluminar el significado de la evolución de los estilos. Prescindiendo de artificios sistemáticos, a decir verdad cabe establecer un paralelismo fundado en los hechos, entre la serie de cuestiones que en su esfera respectiva, preocupan hondamente al pintor, como al antropólogo y al fisiognomista. Describir esa comunidad de intereses teóricos constituye una de las intenciones de esta obra. En este punto anticipémonos a destacar, solamente, la riqueza de enseñanzas que se desprenden de lo que denominaremos fisiognómica de lo fantástico en el arte. ¡Qué sutiles revelaciones interpretativas vislumbradas a través de las deformaciones de lo grotesco, no debemos a Bosch, Brueghel, Ensor y al arte negro! ¡Cuánta luz no arroja sobre algunas equívocas formulaciones de Lavater el curso último del expresionismo! El consejo de Leonardo, de

¹Sobre la diferencia entre la mímica y la fisiognómica en Jaspers, y acerca de la relación entre la idea de lo exterior y el comportamiento del hombre en el mundo, véase su *Psicopatología general*, traducción de la 5.^a edición alemana, Buenos Aires, 1950, volumen 1, páginas 317 a 326, donde también cita y comenta el famoso pasaje de Goethe sobre la fisiognómica de Lavater a que nos referimos.

que el pintor estudie la peculiaridad anatómica de las expresiones, a fin de conferir mayor veracidad a su obra, resulta válido también en la dirección contraria de lo fantástico. Problemas como el de los límites de las posibilidades expresivas debido al repertorio exiguo de movimientos mímicos, frente a la riqueza de matices de las vivencias, encuentran otras soluciones merced al conocimiento de las máscaras y el arte fantástico. Más todavía, en ciertas formas del arte moderno, se crean expresiones que revelan y anuncian distintas experiencias de lo íntimo que reflejan niveles nuevos de autoconocimiento. Tal es el caso de Modigliani, en cuya obra aparecen luminosos atisbos relativos a la fenomenología de la percepción del cuerpo, exteriorizados en la peculiar dialéctica del autogoce de sus figuras. En sus desnudos femeninos muestra la lánguida expresividad que recorre un rostro y un cuerpo como una brisa imperceptible, donde en la remota ambigüedad nostálgica de la mirada, lejos de sí y dolorosamente próxima descúbrese una expresividad total que desposee de sentido la distinción entre fisiognómica y patognómica. En sus absortos ojos azules observamos el dulce vaivén entre delectación del propio cuerpo y distanciamiento, pérdida y simultánea contraposición a él. Lo relevante aquí es que ello ocurre a favor de ciertos imperativos formales y metafísicos que abren un abismo entre esa obra y, por ejemplo, una Venus del Tiziano. Lo importante es que el proceso de interiorización del hombre occidental puede comprenderse siguiendo la dialéctica propia de la evolución de la experiencia del autogoce y la complacencia en la corporalidad, de Tiziano a Modigliani. Lo exterior y lo interior se objetivan como los dos infinitos del yo y la naturaleza. Un impulso de trascendencia engendra las líneas de esos dos infinitos. Es el dualismo expresivo que, comprendido como modo de experiencia, sirve de principio heurístico a esta investigación.

De manera que frente al escepticismo respecto de las posibilidades teóricas de la fisiognómica, debemos reconocer que la expresión es fuente genuina no sólo de un conocimiento intuitivo y azaroso, sino origen de revelaciones acerca del sentido de la evolución del hombre, particularmente como lo hace posible vislumbrar el arte. Lo cual significa que la tendencia natural a la fisiognómica y a escrutar en los ojos del otro, que reconocía Kant, no se estrella fatalmente, como también él pensaba, con la imposibilidad de convertirse en ciencia y de suministrar saber. Sostiene Kant en su *Antropología*, que la fisonomía humana no puede llegar a comprenderse por «medio de una descripción con conceptos, sino por medio de una reproducción y representación en la intuición o en su imitación, donde la fisonomía humana se somete a juicio público en sus variedades generales, cada una de las cuales denunciaría una propiedad especial en el interior del hombre»¹. Pero la insuficiencia de las determinaciones abstractas

¹Edición de la Revista de Occidente, Madrid, 1935, páginas 194 y 195.

de la fisiognómica, no excluye una imagen metafísica de la condición existencial del hombre a través de la expresividad, que la ciencia está incapacitada de darnos, aunque no el impulso natural hacia la expresión.

Comenzamos la historia de la fisiognómica describiendo el fenómeno del acecho expresivo. A partir de dicha actitud, que consideramos como experiencia primaria de la convivencia, llegamos a distinguir limitaciones y modos expresivos originales en el hombre y en el arte. Ellas son indicios concretos de la interdependencia entre lo interno y lo externo y, al mismo tiempo, signos de formas más profundas de autoconocimiento. Por todo eso, no debe contemplarse al hombre como un eterno jugador de naipes que enmascara y hace insondable su fisonomía, al mismo tiempo que acecha el menor ademán de su compañero de juego, esperando que éste delate en cada gesto el secreto de la carta que tiene entre las manos. No es el del hombre un combate sin término con el prójimo; la sinceridad, el respeto por el otro y el deseo de formarlo moralmente también le mueven a enmascararse. Si, a pesar de ello algo permanece oculto, siempre se revelan nuevas zonas de cristalinidad, que modifican la cualidad del misterio de la convivencia como acto de escrutar a los demás. Lo que oculta el drama antiguo es distinto de lo que oculta la tragedia de Shakespeare. Hay también un proceso de interiorización creciente en el modo de enmascaramiento de las épocas.

Por eso la fisiognómica modifica sus supuestos paralelamente al enigma que surge con cada nueva forma de aproximación del hombre a sí mismo, lo que ocurre en una trayectoria abierta e infinita como es ilimitado el centro alerta del monólogo interior. Distinto es también el tipo de enmascaramiento de las diversas épocas. El enmascaramiento colectivo al que se tiende oscuramente en la tendencia a la masificación, se pone en evidencia en la voluntad de compensarlo merced a la búsqueda de vínculos sociales ingenuos con el otro. Porque a cada manera de ocultarse corresponde una nueva visión del prójimo y el descubrimiento correlativo de nuevos estratos de intimidad. La fisiognómica cambia con el proceso de interiorización, su historia misma refleja este hecho, como refleja la idea del hombre que anima su desenvolvimiento.

La máscara del rostro no constituye, pues, un límite insuperable y trágico en su impenetrabilidad. La evolución de las teorías de la expresión muestra que a través de las distintas concepciones del hombre el escrutar, el enmascararse, el desenmascarar, el conocer y el desconocer a los demás, reviste nuevos sentidos, y el propio ocultamiento se torna más profundo y significativo y por lo mismo su superación. En fin, para conocer al otro y conocerse, no es necesario convertirse en «espía de los dioses», como diría el Rey Lear en su desencantamiento radical.

Lo afirmado no implica desconocer, ciertamente, la existencia de fenómenos expresivos primarios e invariables.

Expresión y concepción del mundo

Las variedades
de la experiencia religiosa
y su expresión

Dialéctica de la expresión

Expresión, dualismo y autodomio

ES INHERENTE a los movimientos expresivos que encarnan claras intenciones significativas, actualizar un dualismo esencial. Semejante afirmación no implica evocar necesariamente viejas doctrinas que sostienen la existencia de dos órdenes de ser, inspirados en principios filosóficos ya superados. Un juicio de apariencia tan perentoria señala sólo la decisión de llegar a comprender los fenómenos expresivos a partir de otras categorías conceptuales. Por consiguiente, ningún eclecticismo o artificiosa conciliación de contrarios servirá de medio teórico para desarrollar la idea de *dualismo expresivo*. Pensamos que a partir del estudio de las expresiones, el antiquísimo problema de la existencia de dos sustancias irreductibles en su diversidad, ofrece la posibilidad de renovar los planteos sistemáticos que suscita, aun conservando algunos rasgos dualistas, sólo que entendidos como modos de experiencia.

Dejando rezagado el dualismo metafísico que postula la existencia del cuerpo y el alma, sostenemos que el dualismo expresivo revela, al contrario, la unidad psicofísica del hombre, pero a través de manifestaciones dualistas engendradas por impulsos peculiares. Paradoja insoluble en apariencia. Pero ocurre que la dualidad de las resonancias psíquicas de los fenómenos corporales *se crea en el acto de la expresión, se constituye merced a expresiones*. La imagen de un impulso de salir de sí que a éstas las identifica como tales, condiciona momentos significativos heterogéneos entre aquello que se expresa y el cómo y dónde se expresa. Ahora bien, las características singulares de la exteriorización de dicha antítesis dependerán de los contenidos que se manifiesten en esos impul-

so de enajenamiento. De manera que la expresión, en cuanto reflejo monádico del universo en el alma, surge de las tensiones propias del acto de trascenderse.

Lo que vivimos como fisonómicamente significativo al contemplar el semblante ajeno, esclarece lo propio de los antagonismos en que se objetiva la mímica. El destello espiritual que en las expresiones más altamente diferenciadas caracteriza el anhelo de trascenderse ilumina un titánico esfuerzo interior y la realidad de límites insuperables. Porque en las expresiones de la persona ajena descubrimos, simultáneamente, libertad y necesidad, evasión y encadenamiento. Ya la sola mirada del hombre revela la existencia de un dualismo primario. Comprender lo que ella expresa en sus infinitos matices significativos, siempre equivale a la intuición de actitudes interiores desplegándose en tensiones y polaridades. En ciertos casos, la mirada deja entrever el desgarramiento íntimo de quien cae por debajo de sí mismo al someterse al arbitrio de lo orgánico y animal; o, por el contrario, la voluntad de quien pugna por superar ese oscuro abandono a lo corpóreo. Se comprende, entonces, que también experimentemos en nosotros, y percibamos mediatamente en los demás, las exteriorizaciones del autodominio surgiendo de una realidad dual. Es consecuencia de ello que sea el aspirar ascético desde la personal impotencia, lo que confiere sentido moral al señorío de sí mismo.

Ilimitado es, por cierto, el juego de tensiones expresivas que pueden surgir del enlace de lo psíquico y lo corpóreo. Pero, ya se trate del ansioso atisbar del hombre hundido en lo instintivo o de la mirada plena que surge como evadién-

dose del ojo mismo, siempre nos encontraremos, en virtud de las conexiones establecidas, en presencia de tensiones que se originan en el inefable vínculo de límite y trascendencia.

Por eso es imposible realizar el experimento mental consistente en imaginar el fuego de la mirada en seres constituidos de puro espíritu. La más alta expresión capaz de animar un rostro —expresión de amor, de éxtasis místico o de trágico augurio— se exterioriza como un querer trascenderse, como un perseguir el desasimiento de lo corpóreo o animal, aunque estéticamente creamos contemplar una especie de mirar que nace de sí mismo. Es decir, cabe verificar, ya sea en el contorno humano objetivo o en nuestra experiencia íntima, el nexo primario existente entre dualismo, expresión y autodomínio. En el rostro resplandece la finitud de lo material a través de expresiones, pero el sentido que se revela sólo lo percibimos surgiendo del lado sensible de la expresión, en lo corpóreo. Que tal es la paradoja metafísica de la comunicación expresiva: comunica actualizando modos de ser. Mas, ello sólo es posible cuando diríase que entran en contacto misterioso esferas de realidad en tensión que se patentizan la una en la otra. La expresión se percibe como esa heterogeneidad y a la luz de ella. Y dominarse y expresarse tienen en común el imperio ejercido por una disposición íntima sobre un estado emocional, lo que se traduce en una modificación corporal. Dicha afinidad rige en particular en las formas conscientes de expresividad como en las modalidades más diferenciadas de autodomínio. En ambos casos observamos esfuerzos por configurar la materia por la forma que, al mismo tiempo, estimulan el sentimiento de dualismo, como conciencia de la propia corporalidad.

Insistamos, todavía, en lo que nos enseña la fisonomía. El rostro exhibe un exterior ambiguo. Muestra su unidad surcada de tensiones que denotan un arraigo variable en lo íntimo. Las expresiones se originan en los mismos signos que patentizan la finitud de la persona; se manifiestan más allá del contrapunto entre lo significado y el significante; el sentido de ellas rebasa la percepción que evidencia que los movimientos donde vemos la tristeza, no constituyen la pesadumbre que, sin embargo, encarnan y significan. Bordeando aquí el límite de lo inefable, rebelde a cualquier intento de descripción, cabe decir que vemos rayos expresivos elevándose desde el rostro, irradiando desde la mirada en todas direcciones. La intensidad y penetración del resplandor de los ojos concilia en sí los límites de la actitud y la ilimitación del sentido que objetiva. Vemos, por ejemplo, que el dolor moral y físico luce sobre un fondo de impotencia humana insuperable. Percibimos una especie de pugna ascética entre la forma de ser y las escondidas virtualidades iluminadas por la vivacidad del semblante. Vislumbrar realidades en tensión equivale a ver que algo se expresa en la expresión, como la conciencia es siempre conciencia de algo. Entre la voluntad de trascenderse del sujeto y la entrega resignada a lo orgánico cabe establecer una gra-

dación decreciente de órdenes de experiencia íntima en variable intensidad de antagonismo respecto de lo sensible. En el sentido en que, según Schelling, el artista puede representar el alma de diversos modos: «desde actualizarla como elemento que puede distinguirse, es decir, deteniéndose en lo simplemente característico, hasta desarrollarla armónicamente con toda la dulzura de la gracia»¹. Lo inexpressivo, en consecuencia, será lo que deriva hacia una unidad sin reflejos interiores, desprovista de fluctuaciones mímicas. Inexpresiva es aquella mirada animal no animada por luchas interiores, que no lanza ningún destello a su superficie de ojos sin trasfondo interior, que comienzan y acaban en sí mismos, como pesados sueños detenidos (ciertas emociones expresadas por monos y perros no contradicen esta descripción general de la mirada animal).

Pensaba Pascal que en el animal es naturaleza lo que en el hombre representa su miseria. En ninguna manifestación humana ello se muestra más claramente que en la expresividad. Pues la «miseria» se da en el acto mismo de anhelar, y objetivada en resonancias mímicas. De modo que a las expresiones más dramáticamente desbordantes, una lumbre de ambigua impotencia les confiere su profunda espiritualidad. Porque la mirada que intensifica su fuego interior, revelando interiorización creciente, diríase penetra hacia adentro en un simultáneo evadirse de sí, cosa que contemplamos como el singular dualismo expresivo del individuo. Digamos que el mirar exaltado extrae su fuego espiritual del tenso, aunque inútil, querer trascenderse; lo extrae de ese paradójico descenso a sí mismo que se anuncia como delirio de exteriorización. De semejante antagonismo surge la fuerza expresiva de los autorretratos de van Gogh, que ilustran luminosamente lo que designamos como dualismo expresivo. Por eso no es posible separar el modo de darse y de percibir los movimientos expresivos de los límites de su condición de posibilidad ontológica.

Presencia del otro en la expresividad significa contemplar cómo aquello a que se apunta en la intención significativa sobrepasa su fundamento somático. Este sutil desborde anímico configura la vivacidad expresiva del rostro. La alegría, juventud o espiritualidad la contemplamos en un leve evadirse en el brillo de la mirada, a modo de movimiento psicológico contrario a la irrupción en la materia; es el resplandor de un sentido que constituye el secreto de la musicalidad expresiva. El prójimo, como tal, nos es dado en la expresividad. Lo inexpressivo, aun visto en lo orgánico, deja la impresión de lo inerte. En el muerto reconocemos una figura inexpressiva, de remota inmovilidad, o un carácter petrificado en forma, inexpressivo por su falta de impulso interior. La muerte dota a la imagen corporal del silencioso estado de la materia, o bien le imprime al semblante el sello rígido de máscara, que limita con la cosa. Por eso cuando percibimos el paisaje, auxiliados por una intuición fisiognómica de la natu-

¹La relación de las artes figurativas con la naturaleza.

raleza, vemos en el mundo algo que lo trasciende, como una emoción estética que lo penetrara. Del mismo modo, en la fisonomía las expresiones se exteriorizan desde la situación existencial que le sirve de fundamento y que aflora en esas mismas expresiones.

Inténtese, por el contrario, comprender la expresión a partir de una unidad viviente no sujeta a internas oscilaciones. Si no alienta en ella un impulso a salir de sí, un trascenderse en el atisbo, que es la disposición interior propia aun del puro mirar avizor, observamos profunda vegetalidad inexpressiva. Porque sólo atraviesan el rostro verdaderas expresiones cuando se da una suerte de condicionamiento recíproco entre lo limitado y lo ilimitado; es decir, la encarnación expresiva, al irradiar, deja ver al mismo tiempo la finitud del ser de que surge. Pues vivimos y comprendemos las expresiones en términos de bipolaridades integradas, y la reflexión ulterior sobre ellas no se contrapone a la intuición inmediata de su significado. Este enunciado conlleva, como legítimo extremo, la necesidad de afirmar que si el dualismo clásico cuerpo-alma no «existe», es necesario postular alguno para explicitar el *sentimiento* y la *visión* de las expresiones: porque no se le puede fundamentar ni prescindir de él. Como sostenía Descartes, el intelecto humano no puede comprender el alma y el cuerpo como distintos, ni tampoco fusionados. Si conociéramos el secreto de su unión, a su juicio seríamos Dios.

Este rechazo de la unidad, de la ontología monista en la intuición de las expresiones, está impuesto por la forma misma de su aparecer, y de ninguna manera implica acoger una concepción del «modelo bilateral» del hombre. Se trata de constreñirse a lo dado por ciertas experiencias básicas, es decir, de remitirse al sentimiento de la doble naturaleza percibida en uno mismo y de lo visible en el prójimo. Hablamos de dualismo expresivo para referirnos imperfectamente a fenómenos que se nos imponen como originarios, aunque el lenguaje es impotente para describirlos. Al reconocerlo así pensamos en el carácter de ilimitación que poseen las expresiones, cuyo fulgor irradia desde un punto finito que se exterioriza sin límites significativos. El límite y lo ilimitado se mezclan armoniosamente en los gestos y en la fisonomía. De donde resulta que se justifica atribuir a la expresividad una especie de ser mixto, mezcla de lo infinito y de lo limitado análogo a lo bello en la naturaleza, que exalta Platón en el *Filebo*¹. El filósofo piensa en cómo la indeterminación de un sonido agudo se convierte en armoniosa melodía merced al límite que le impone la proporción introducida en el tono. Del mismo modo, la finitud somática del gesto se une al resplandor ilimitado del sentido expresivo, confiriéndole como su número y medida. Lo fascinante es que este ser mixto de lo ilimitado y lo limitado lo engendra una fuerza íntima, una especie de atención vital que concentra la

¹26-b-c.

energía del cuerpo en el rostro y termina por desplegarse como dualidad en el acto expresivo.

Nuestra interpretación, por consiguiente, se aleja de las teorías tradicionales cuando hablamos de *experiencia de las expresiones*. Ello nos sitúa en el punto adecuado desde el que puede establecerse una serie objetiva de distinciones fundamentales que, al propio tiempo que desposeen al concepto de dualismo de la pátina doctrinaria que le viene desde los gnósticos, le permite desplegarse en toda su riqueza de posibilidades teóricas de alcance antropológico. Así, tienen cabida en esa serie los siguientes tipos de dualismos que, pasando por lo postulado metafísicamente, son susceptibles de ser percibidos en la observación y en la experiencia:

- 1) dualismo ontológico;
- 2) dualismo lingüístico;
- 3) dualismo como modo de experiencia;
- 4) dualismo como forma de intuición fisonómica; y
- 5) dualismo simbólico, que deriva de la heterogeneidad entre el significante y el significado.

1) Dualismo ontológico

Por lo que toca al *primer tipo* de dualismo, arranca no sólo de la tradición cartesiana, sino que pasando por Pascal, Malebranche y Leibniz —sin olvidar los intentos de Spinoza por superarlo—, alcanza hasta Bergson. Se infiltra sutilmente hasta en las mismas concepciones que proclaman la unidad psicofísica del hombre y en la medicina psicosomática¹. Es suficiente recordar que su onto-

¹En un sentido análogo, R. Mucchielli sostiene que a pesar de que la medicina psicosomática trata de constituirse teóricamente superando el dualismo, éste gravita extrañamente sobre su destino sistemático. Su presencia actual la atribuye al hecho de que no se ha delimitado un «nivel psicosomático propiamente dicho», ni se ha descrito «la autonomía del campo» que lo destaque como un nuevo objeto de ciencia. Considera que el concepto psicoanalítico de «conversión», es un ejemplo elocuente de trasfondo dualista, y que su fundamento teórico no hace posible construir una auténtica unidad psicosomática puesto que «existe una antinomia entre la idea misma de conversión y la de organismo en tanto que unidad o totalidad indisociable». Su crítica alcanza el extremo de señalar en el término mismo de «expresión» ciertos rasgos dualistas, en cuanto él implica dos conjuntos de hechos donde uno refleja expresivamente al otro. Mucchielli piensa en suma, que el nivel psicosomático representa un modo de existencia, vivir una determinada situación como constitutiva del ser mismo del sujeto. Consecuente, pues, con la idea de que la enfermedad psicosomática es una ruptura de la armonía, una disociación de las relaciones dialécticas entre la conciencia y los automatismos afectivo-motores, afirma además que no existe ni puede haber psicogénesis, puesto que los «fenómenos psicosomáticos no son psicogenéticos». Dicha imposibilidad deriva de la naturaleza misma de esa ruptura patológica: «La existencia llevada por el yo en el nivel de la conciencia

logismo le lleva a distinguir dos principios, no necesariamente contrarios, postulados como naturalezas irreductibles. En síntesis: rechazo intransigente de la unidad, antes que reconocimiento de un fracaso para conciliar la pluralidad.

2) Dualismo lingüístico

En cuanto al *segundo tipo*, está a la vista que empleamos un lenguaje cuyo caudal semántico corre por un lecho formado de polaridades y términos correlativos. El origen de dicha preferencia estimativa se encuentra en una experiencia expresiva. Piénsese en términos tales como intimidad, interioridad, experiencia interna, sentimientos del yo, autodominio, conciencia de sí mismo como correlativa de conciencia del cuerpo o, por el contrario, piénsese en conceptos como manifestaciones somáticas, objetividad y exterioridad. Son todas nociones que remiten a distintos niveles o estratos del «alma» y que, en todo caso, se emplean como contrapuestos o correlativos de la exterioridad en que lo interno se actualiza y de la cual forma parte. Estos modos de lenguaje, importa consignarlo, derivan, a su vez, de ciertas formas de sentimiento de sí. En este sentido es luminoso lo que dice Alain del alma en sus «definiciones». Muestra que todo en ella se polariza en la dirección del rechazo. Se adquiere conciencia por una oposición de sí a sí mismo. «El alma —escribe— es lo que rechaza el cuerpo. Por ejemplo, es lo que se niega a huir cuando el cuerpo tiembla, lo que rehúsa pegar cuando el cuerpo se irrita, lo que rehúsa beber cuando el cuerpo

normal, es decir, el tipo de relación del yo con el universo y el otro, se disocia de la existencia tal como ella es experimentada y vivida en el nivel afectivo-motor, véase su obra *Philosophie de la Médecine Psycho-somatique*, París, 1961, Aubier, págs. 10-14, 49-51, 111, 145, 179 y 204.

Mucchielli llama también la atención sobre el hecho de que las generalizaciones dualistas deforman lo propio del pensamiento de Descartes en lo que toca a las relaciones entre el alma y el cuerpo, en el sentido de que la concepción cartesiana del sentimiento como realidad humana vivida, implica la unión de esos modos de ser. Juzgando, de esta manera, que ciertos tipos de dualismos ontológicos son ajenos al pensamiento de Descartes, llega a afirmar que este último se sitúa en los orígenes de la medicina psicosomática, especialmente por las ideas que desarrolla en su *Tratado de las pasiones*. (Acerca del análisis cartesiano de cómo se experimenta en uno mismo la unión del alma y el cuerpo, véanse sus *Lettre à Elisabeth*, de 21 de mayo de 1643 y la de 28 de junio del mismo año).

Agreguemos, por nuestra parte, que la concepción de Descartes acerca del sentimiento, como unidad de la corporeidad animada en sus relaciones vividas con el mundo exterior, se perfila con particular hondura en sus reflexiones fisiognómicas. Sostiene en ellas que todas las pasiones se manifiestan a través de una forma peculiar de «acción de los ojos» y de «acciones del semblante», aunque sea muy difícil describirlas. Y es tal a su juicio, la interdependencia que existe entre lo psíquico y lo corpóreo, que las acciones del rostro y de los ojos pueden ser modificadas por el alma cuando se desea ocultar una pasión, bastando para ello imaginar una pasión contraria, lo cual significa que la unidad psicofísica sirve tanto para disimular las pasiones como para expresarlas. *Les passions de l'âme*, Arts. 30, 113 y 136.

tiene sed, lo que rechaza tomar cuando el cuerpo desea, lo que se niega a abandonar cuando el cuerpo tiene horror. Estas repulsas son hechos del hombre. El rechazo total es la santidad; el examen antes de seguir es la sabiduría; y esta fuerza de rechazo es el alma»¹. Describir los movimientos mímicos en términos de «correspondencias» y de «manifestaciones concomitantes» entre estados psíquicos y corporales, descubre implícitamente la genealogía dualista de esos giros de lenguaje y de los esquemas hermenéuticos que se le asocian. La definición de Klages —como otras semejantes— constituye un ejemplo elocuente del dualismo que penetra el lenguaje y que representa el equivalente de la experiencia expresiva y de la visión mímica. «A todo movimiento interior —escribe— corresponde un movimiento corporal análogo, o que todo movimiento expresivo es involuntariamente dirigido hacia el fin instintivo contenido en la vivencia de la vida interior». Como vemos, la idea de lo que ocurre «interiormente» sirve de fundamento a todas las implicaciones de la definición de Klages.

3) *Dualismo como modo de experiencia*

La tercera forma de dualismo recién distinguida, como *modo de experiencia*, se remonta directamente a la conciencia de la relación del hombre con su cuerpo, prescindiendo de cualquiera idea relativa a vínculos entre supuestas entidades irreductibles como el cuerpo y el alma. La conciencia de la interacción del individuo con su cuerpo se manifiesta en diversos sentimientos ambiguos. Esta autoconciencia corporal es una realidad de la que puede decirse, como afirma claramente Jaspers, «yo soy él mismo: él es el instrumento para mí. Este doble identificarse con él —pues una liberación de él no es empíricamente posible— y este situarse frente a él como algo no reconocido en calidad de perteneciente al ser uno mismo, forma la ambigüedad de la autoconciencia corporal»². Tal sentimiento de la duplicidad interna de nuestro ser se manifiesta no sólo en determinados impulsos expresivos, sino también en sentimientos de desgarramiento interior. En las crisis depresivas puede experimentarse cierto alejamiento o extrañeza respecto del propio cuerpo. También en el dolor, en la náusea vital profunda, en el sentido de Sartre, se experimentan complejos desdoblamientos respecto de la inercia de la corporalidad. En algunos fenómenos volitivos el yo parece, igualmente, decidirse a adoptar un modo de conducta frente a la resistencia del cuerpo. Verdad es que el hombre vive en un mundo neutro, pero el virtual salir de sí que implica, por ejemplo, el autodomínio, impone la ruptura de la propia neutralidad como modo de experiencia. Cosa que se refleja, asimismo, en gestos y ademanes que resultan significativos para los de-

¹ *Définitions*, Edición de la Pléiade, *Les arts et les Dieux*, Gallimard, 1958, pág. 1031.

² *Ob. cit.*, volumen I, página 413.

más. De ahí los innumerables tipos posibles de rupturas y escisiones íntimas, en el sentido que a las diversas formas de conciencia de sí mismo suelen corresponder modos distintos de referencia al cuerpo. De manera que a la ambigüedad de la autoconciencia corporal se añade la relativización del dualismo como forma de experiencia, en función de los contenidos de la conciencia de sí. Por otra parte, las tendencias ascéticas se asocian a la agudización de la pugna subjetiva entre los requerimientos del cuerpo y la reivindicación de la libertad del alma. Con razón se ha observado que para el dualista el dominio de sí y la superación supone una crisis violenta en el proceso de llegar a ser, es el tránsito súbito de una forma de existencia a otra, al paso que para el monista supone desarrollo antes que autodomínio. Por eso los raptos místicos se originan en un intenso sentimiento de dualismo, como anhelos de evadirse de la corporeidad que encadena el alma.

4) *Dualismo como forma de intuición fisonómica*

Las reflexiones en torno al tercer punto sirven de transición natural hacia el cuarto. Pues también vemos antítesis dualistas en los movimientos mímicos que son objeto de las intuiciones expresivas. Representémonos expresiones ascéticas: la mirada de éxtasis, rostros invadidos de terror, perplejidad o impotencia dolorosa ante el sufrimiento propio y ajeno. En estos y otros casos, la exterioridad que se expresa con su ilimitación significativa, se contrapone absolutamente a la imagen de la cosa e incluso al equilibrio de lo puramente orgánico. El valor de una sonrisa observa agudamente Alain, deriva de que no se sonríe a los cristales o muebles. Del mismo modo, no se descubre la risa en el rostro como a una cosa entre otras. Aprehendemos la alegría en el semblante a favor de específicas modulaciones expresivas. La visión de expresiones ocurre cuando se revelan al observador contenidos diversos que al percibir cosas. «Una boca sonriente —observa Wittgenstein— sólo sonríe en un rostro humano»¹. En consecuencia, para este autor preguntar si las cosas pueden tener un alma refleja un extravío análogo al que delata preguntar si los hombres pueden ser autómatas. Vislumbrar expresiones equivale a ver en lo visto antagonismos peculiares.

A través de la expresividad se verifica nuestro conocimiento del otro. De manera que el análisis de lo uno conduce necesariamente a lo otro. Sin embargo, circunscribiremos el examen de la aprehensión de la expresividad a lo que atañe al dualismo expresivo. Cuando se afirma, con razón, que el temor o la cólera vive en los rasgos, sin diferenciarse o juxtaponerse a ellos, lejos de explicar el fenómeno se le deja reducido a una evidencia perceptual. Pues el problema comienza justamente con el hecho de percibir ciertas formas como expresivas y,

¹ *Philosophical Investigations*, páginas 153, 98 y 126.

a veces, como enigmáticas dentro de los límites de esa misma expresividad. Cuando Scheler, Wittgenstein, Merleau-Ponty y Buytendijk coinciden en afirmar que no existe separación entre los signos que señalan la existencia de una emoción y la emoción misma, como entre el enrojecimiento y la cólera, pues ésta aparece en el rostro, desconocen que el reconocimiento de esa unidad encierra un problema antes que una solución. Según Scheler, las disposiciones psíquicas del individuo las aprehendemos en su expresión y, ya se trate del ánimo amistoso u hostil, lo percibimos en la mirada, «mucho antes de que yo pueda indicar, v. gr., los colores o el tamaño de los ojos»¹. Afirma Wittgenstein, por su parte, que las expresiones faciales espejean en el rostro y lo animan, sin distinguirse de las manifestaciones de los sentimientos que se asocian a ellas. El temor no se suma a los rasgos, alienta en éstos, lo vemos en ellos, lo escuchamos en la ronquera de la voz². Examinando de qué manera Cézanne pinta un rostro como un objeto, sin despojarlo de su pensamiento, Merleau-Ponty sostiene que la distinción entre el cuerpo y el alma no se manifiesta en las expresiones, puesto que «el espíritu se ve y se lee en las miradas, que no son sin embargo más que conjuntos coloreados»³. Buytendijk también admite el carácter de inmediatez con que percibimos las expresiones en los gestos. Sus observaciones siguen un curso paralelo al de las ideas de Merleau-Ponty. Sostiene, en efecto, que el sentido de los movimientos expresivos no se descubre como la trama a través de los arabescos de un tapiz. Todos estos autores, como se ve, tienden a destacar el hecho de que las conmociones íntimas no se descubren detrás de los gestos, o por ellos, sino que se leen inmediatamente en la mímica. En fin, para Buytendijk la comprensión de los gestos y de los movimientos expresivos «es debida a la reciprocidad de nuestras intenciones respecto de las de otro»⁴. Pero esta explicación, asociada a ciertas formas de la experiencia intersubjetiva, tampoco esclarece el misterio de cómo percibimos las expresiones como tales.

Solamente se substituye una dificultad por otra al reconocer que antes de percibir los rasgos particulares del semblante aprehendemos la emoción que vibra en ellos. A decir verdad, debe admitirse un modo singular de presencia del fenómeno —que designamos como dualismo expresivo—, si no queremos ampararnos en la virtud misteriosa de un instinto expresivo. Sobre todo si diferenciamos cosas y expresiones, y si ocurre que éstas se perciben inseparablemente asociadas a la mímica en que afloran. El hecho de que sea posible discernir, con tan aguda certeza, la visión de cosas de la existencia de expresiones, posee su fundamento en lo dado. La contemplación inmediata de la amistad en la mira-

¹ *Esencia y formas de la simpatía*, C. «Del yo ajeno», III, La percepción del prójimo.

² *Ob. cit.*, páginas 98, 144 y 179. Plessner, Klages y Chastaing desarrollan pensamientos semejantes.

³ *Sens et non-sens*, capítulo «Le doute de Cézanne», Edición Nagel. París. 1948.

⁴ *Traité de psychologie animale*, P.U.F., París, 1952, páginas 330-331.

da, tiene lugar justamente merced a un peculiar resplandor expresivo. Este, por cierto, ni siquiera queda descrito indirectamente desde el lado del observador, atribuyéndole al hombre, como lo hace Scheler, la capacidad de comprender una «gramática universal de la expresión», vinculada a cierta primigenia e inanalizable intuición expresiva. La existencia de tales facultades perceptivas, explica sólo una parte del proceso de interpretación. La expresividad —tomada como fenómeno— muestra antítesis sutiles de las que acaso no son conscientes ni quien se expresa ni quien contempla lo expresado. Un ojo de vidrio aparece falto de vida porque no está surcado por movimientos y destellos expresivos, aunque posea la forma y colorido del globo ocular, brilla como un trozo de máscara rígida, a pesar de estar inserto en un conjunto mímico; en fin, aparece en el rostro como un punto muerto y detenido, a causa de que carece de repliegues íntimos y de secretas rupturas que remitan a un interior. Su inexpresividad no deriva de la falta de movimientos o de la existencia del reposo mímico, sino de la ausencia de lo uno y de lo otro que, además, debe darse en un campo expresivo atravesado por tensiones y desgarramientos. Los puros movimientos, o su extinción, tampoco explican el fenómeno, pues hay tics nerviosos irrelevantes, contracciones estereotipadas de músculos faciales, y, al contrario, existen expresiones cuya fuerza reside justamente en su estatismo. Es necesario comprender que la expresividad se constituye en ese modo peculiar de aparecer, que la diferencia radicalmente de la visión de cosas y que le permite evidenciarse aun cuando se perciba con independencia de la aprehensión de los elementos de los gestos mismos¹.

¹Sartre también sostiene que el fruncimiento de las cejas, el enrojecimiento, el temblor ligero de las manos y otros signos, no *expresan la cólera*, sino que *son la cólera*. Pero, añade que un puño apretado en sí mismo no significa nada, sino que aparece como señal de enojo a partir de la visión del cuerpo surgiendo de una situación determinada, como totalidad sintética de lo pasado y lo posible. Es decir, la cólera remite a acciones en el mundo, a nuevas actitudes significantes del cuerpo. Por eso, aun cuando reconoce que hay una «criptología» de lo psíquico y admite que existen fenómenos ocultos ello no indica, a su juicio, que las significaciones remitan a un más allá del cuerpo. Se comprende, por lo expuesto, que consideremos válidas para Sartre las mismas objeciones que dirigimos a los autores recién aludidos en el texto. Sólo que Sartre substituye el más expresivo, el trascender las significaciones de lo corpóreo —cosa que niega—, por la descripción de lo que designa como «objeto psíquico», como transcendencia transcendida, cuya percepción no podría «por naturaleza ser del mismo tipo que la de los objetos inanimados». En el fondo, con la noción de «objeto psíquico» peculiar, Sartre concede lo que antes ha negado, y sus consideraciones se pueden asimilar a lo que nosotros afirmamos. En efecto, decir que las expresiones son inmediatamente comprensibles y que su sentido forma parte de su ser, como el color del papel forma parte del ser del papel, no excluye la peculiaridad del modo de aparecer de lo expresivo, el cual en líneas anteriores lo ha llevado a postular una forma específica de aprehensión de expresiones. Véase *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, págs. 413 y 414.

En suma, que no exista lo expresado aparte de la expresión, como también piensa Mer-

La expresividad de los ojos

LA DIALÉCTICA de la mirada hace posible comprender las expresiones en sí mismas, desde la exterioridad que se torna ilimitada como exteriorización, al remitir a un dentro a favor de sutilísimas tensiones vivientes que recorren la superficie expresiva de la fisonomía. No ahondaremos aquí en la fenomenología del modo de aparecer de las expresiones porque abundamos en ella a lo largo de estas páginas. Insistamos, solamente, en que se justifica hablar de cierto dualismo como objeto de la intuición expresiva, puesto que él se muestra en la dialéctica de la exterioridad. En el desarrollo de ésta, aparecen ilimitados los modos expresivos a través de los cuales se nos da una visión de lo interior en lo exterior. Por otra parte, la indescriptible transparencia de lo uno merced a lo otro también representa el comienzo y el límite de la percepción de expresiones. Es el misterio de la aparición de lo exterior como exteriorización. Tal dualismo no implica, por cierto, la dualidad cuerpo-alma, sino que cualquiera modulación de la corporeidad animada que pueda dar origen al vislumbre mímico de interioridad en la mediación física que en parte hace del rostro una máscara.

Fuerza es reconocer que existe un límite cognoscitivo para racionalizar el conocimiento del cómo de las expresiones, pero es posible desplazarlo más allá de donde lo sitúan los autores mencionados. Ni el fenómeno es por entero inaccesible en cuanto a su significado, ni es imposible penetrar en los secretos del supuesto instinto expresivo. Reparemos, desde luego, en que sólo las expresiones gozan de la propiedad ambigua de aparecer plenamente en su naturaleza misma, y de poder ser enigmáticas al mismo tiempo. En la narración ya citada, *Ligeia*, Poe describe el rostro profundamente expresivo de una mujer, al mismo tiempo que pinta la congoja de un personaje que ve sepultar en lo incógnito el sentido de ese amado semblante. No se concibe la presencia encubierta de un objeto no simbólico, tomado en cuanto puro objeto. Que se disipe el significado de esa mirada femenina conservándose inalterable, en cambio, su expresión, es cosa que indica la existencia de una peculiaridad fenoménica que condiciona lo que percibimos como expresividad. En efecto, no se trata del enigma de un alfabeto o de la clave de funcionamiento de un mecanismo, sino de que la imagen de lo arcano es expresiva, llena de claroscuros significativos, de

leau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pág. 193), no elimina la dialéctica propia de la corporeidad animada, que este autor reconoce, ni excluye lo que hemos designado como dualismo expresivo. En otras palabras, la unidad entre lo expresado y la expresión, no es contradictoria con una forma de manifestación que permite diferenciar lo expresivo de lo inexpressivo, ni cabe atribuir esa diferencia sólo a peculiaridades en el modo de percepción de los movimientos fisonómicos.

planos visuales antitéticos y de conciliaciones de contrarios. Lo enigmáticamente expresivo se muestra inagotable en sus resonancias significativas, como lo son un poema o una obra de arte. Por tanto, la pregunta se circunscribe a indagar qué se comprende y capta en la expresión cuando se ignora lo que significa. Paradójicamente, tenemos la manifestación más pura de expresividad al aproximarnos a la comprensión de lo misteriosamente expresivo en su inmediatez.

A. de Waelhens también reconoce que no es necesario inferir la ira de los gestos, como una verdad interior que se oculta tras las apariencias de los ademanes, puesto que el puño levantado «es» la cólera misma. Sin embargo restringe el alcance de su observación al admitir que «no se trata tampoco de una simple percepción de la cólera, como yo percibo el decorado de mi aposento: la prueba está en que no comprendemos la mímica de los animales, y tanto menos si su mundo es muy diferente del mundo humano»¹. Y Chastaing, coincidiendo con la teoría de la unidad expresiva confiesa, por su parte, que no debe violentar los hechos afirmando que el pensamiento de los demás se oculta detrás del cuerpo. Declara, con todo, que «hay expresión cuando dos naturalezas distintas están unidas de tal manera que la una se transparenta a través de la otra y pueden aparecer simultáneamente; en tanto que existe significación cuando dos naturalezas se encuentran hasta tal punto separadas que ellas no pueden aparecer al mismo tiempo, y que aquella que aparece semeja el sustituto de aquella que desaparece o que todavía no ha aparecido de ningún modo»². Y éste es el problema. Pues si imaginar la alegría del otro implica representarse su sonrisa, y actualizar la congoja del niño figurarse su llanto, ello no excluye que los rasgos de la euforia y la tristeza se manifiesten a través de antítesis dualistas. Es decir, lo expresivo transfigura inequívocamente la corporeidad animada. Porque si cabe descubrir inmediatamente la pesadumbre en la mirada es que, de alguna manera, el instante expresivo hace visible lo invisible, convierte el cuerpo en transparente creándole interioridad, y en ello reside la visión dualista contenida en la intuición fisiognómica.

Como una confirmación de nuestra tesis, recordemos que quienes han desarrollado una especie de «diccionario» de rasgos mímicos, preferentemente sobre la base de los síntomas expresivos de la mirada, clasifican los tipos de mímica de los ojos estableciendo solamente sus correspondencias musculares, fisiológicas y temporales, dejando sin analizar las virtualidades propiamente expresivas que fundamentan semejante caracterización. Así, Piderit, Wundt, Lange y Lersch tratan de determinar este vocabulario mímico del ojo, señalando los modos de referencia óptica al contorno, la dirección de la mirada, el *tempo* de los movimientos del globo ocular, el juego propio de la abertura de los párpados.

¹*Existence et signification*, Ed. Nauwelaerts, París, 1958, páginas 129-130.

²*L'existence d'autrui*, P.U.F., París, 1951, página 62.

dos, o bien estudiando las características sintomáticas de las relaciones entre la movilidad del párpado superior y del párpado inferior. Lo objetable, en este punto, es que no se desarrollan junto con esa indagación, estudios en torno a las correlaciones expresivas que existen entre el dinamismo del ojo y las cualidades específicamente significativas de la mirada. En esta racionalización de la sintaxis mímica del ojo, diferencian la mirada rígida, perezosa, vivaz, errabunda, furtiva, dulce, firme, insegura, difusa, precisa, imprecisa vaga, perdida, velada; y, en fin, más en general, distinguen la mirada dirigida a lo alto, el mirar del párroco y del médico, describen los ojos del investigador, los ojos del niño y del anciano. El criterio de análisis de Lersch, aparece claro en el siguiente pasaje sobre el modo de abrir los párpados y la referencia óptica al contorno: «Cuanto más fuerte se manifiesta en el juego mímico la tendencia a abrir de modo ultranormal el ojo, y cuanto mayor es fisiológicamente el impulso de innervar el músculo elevador del párpado, y cuanto más avanza con ello el borde del párpado superior al margen superior del iris, tanto más fuerte es psicológicamente la referencia óptica del individuo al contorno, suponiendo que no haya causas puramente neurológicas»¹.

En este pasaje no se advierte ninguna referencia a la forma interior de la mirada, que remita en particular al cómo de las tonalidades y síntomas mímicos que la hacen expresiva como errabunda, tensa o perdida. Es que debe añadirse otra perspectiva de investigación al estudio de los ejes de referencia musculares, al análisis de la línea que une los ángulos interno y externo del ojo en la mirada hacia arriba y al examen de las modificaciones de la forma del orificio parpebral condicionadas por la dirección de la mirada. En suma, las diferenciaciones que afectan al modo de atención al contorno que luce en los ojos, deben comprenderse desde la triple y variable articulación de tipos de referencias a sí mismo, al otro y al mundo. Más todavía: a dicho estudio deben agregarse indagaciones acerca del grado de intimidad propio de la veladura de lo interior que acompaña a cada síntoma expresivo de los ojos. Si examinamos la riqueza inabarcable de caracterizaciones de miradas que circulan por el vivo caudal del lenguaje —mirada hiriente, angustiada, reservada, vengativa, indiferente, suspicaz, penetrante, indolente, ausente, desconfiada, mordaz, voluptuosa, mística, desconsolada, esperanzada, de abandono, expectante, soñadora, dubitativa, de impotencia, vacilante, implacable, bondadosa, intransigente, obsesionada, serena y muchas otras—, cabe observar que pueden ser descritas en términos que

¹Citado por K. Bühler en su *Teoría de la expresión*, página 236 de la edición ya indicada.

Véase, también, sobre ciertos aspectos dinámico-fisiológicos de la mímica del globo ocular, y particularmente por lo que respecta a la expresividad de los ojos en el conjunto de la expresión de la cara, la obra de Fritz Lange, *El lenguaje del rostro*, Barcelona, 1942, páginas 111 a 209, en especial sus análisis en torno a las variaciones expresivas del orificio parpebral y a las funciones fisiognómicas de las cejas.

apuntan hacia cierto género particular de dualidad. Señalemos que lo inteligible en esta progresión sin límites se manifiesta en antítesis singulares. Si se trata de la mirada soñadora, sucede que su expresión se aprehende en la simultánea presencia y ausencia del sujeto que se exterioriza en la veladura de la superficie mímica de los ojos; esta inmediatez física unida a lejanía espiritual, se capta al mismo tiempo en la apariencia de cierto estar próximo y distante de sí mismo y de los demás; ello condiciona la fisonomía del vivir inmerso en una atmósfera de sentimientos e ideas que aíslan dulcemente al soñador, confinándolo a una especie de paradójica ausencia presente que envuelve al rostro y le confiere cierto encanto de irrealidad. Podríamos describir todo el repertorio recién mencionado de miradas con imágenes semejantes que remiten a los antagonismos propios de la dirección íntima de cada forma de mirar. En la mirada hi-riente se evidencia, así, una autoafirmación asociada al menosprecio por el otro; se observa la valoración implacablemente negativa del prójimo y la soberbia seguridad de sí mismo, enlazada con el anhelo impúdico de prevalecer y con el deseo de anonadar al prójimo. De manera que en cada uno de los tipos de miradas posibles, se actualiza cierto juego de polaridades expresivas. Destaquemos, todavía, otro caso singularmente significativo en esta serie ilimitada: el de las miradas tensas. Es insuficiente describirlas haciendo notar las distintas relaciones que se dan en ellas entre el descenso de la mitad interna de la ceja, el ascenso de su mitad externa y los movimientos correspondientes del músculo superciliar. Porque importa consignar, además, que en la ira percibimos una especie de virtual salir de sí, que ya el lenguaje mismo revela cuando la describe. Como en las situaciones mímicas anteriores, la intensidad del mirar también determina la exteriorización de la impotencia correlativa del impulso de enajenación, junto a ese febril alejamiento expresivo de sí mismo. En la tensión que alumbra en la mirada entre esos dos momentos psicológicos de exaltación y de inercia somática insuperable, sorprendemos las expresiones de la cólera en su cabal significado y límite existencial. En el pavor aprehendemos, con diversos matices, antítesis expresivas semejantes y, con otras variantes, descubrimos antagonismos análogos en la alegría delirante. Y aunque dichos momentos expresivos no siempre se disciernen en el acto mismo de la visión de expresiones, las fundamentan y hacen posibles.

★

NOS HEMOS esforzado por describir la aparición expresiva del otro a través del rostro, en cuanto éste rebasa la forma que contiene el sentido de la fisonomía anunciando un ser significativo más allá de lo corpóreo. Las manifestaciones del semblante en su plenitud implican contemplar rasgos que reverberan y trascienden la materialidad de las facciones. Su intensidad expresiva emana del

hecho de observar que el sentido parece dejar tras de sí la forma en que surge. La absoluta presencia del rostro se impone en el momento de revelarse trascendiendo el cuerpo en que encarna. Tal es el dualismo particular que aprehendemos en la visión de fisonomías. La desnudez llena de transparencias del semblante se ilumina, en efecto, con antítesis que a veces adoptan el carácter de un desgarramiento en que la forma expresiva se desprende de la substancia misma que la hace posible. Por eso la expresividad profunda del rostro semeja un vuelo enigmático, donde el sentido que brilla en la mirada como indescriptible irradiación espiritual, se engendra —sin precederlos— en los movimientos mímicos que animan la apariencia material trascendiéndola. Y basta atender a estas características expresivas, para tener presente en qué medida la imagen de lo dado en la experiencia sensible se diferencia esencialmente de la exterioridad en que luce el rostro¹.

5) *Dualismo simbólico*

Agrupamos, en fin, en la *quinta forma de dualismo* —el *dualismo simbólico*—, a las distinciones peculiares que cabe establecer dondequiera que aparecen signos portadores de significación. Se trata de manifestaciones de un sentido cuyo ser aparece dado en cierta heterogeneidad entre el signo y lo designado por el signo. En el capítulo en que caracterizamos las semejanzas y diferencias entre expresividad y lenguaje, destacamos los aspectos simbólicos del dualismo expresivo. Describimos, en particular, la compleja fenomenología del «ver a través de», que es el modo de concebir objetos o de vislumbrar referencias en los signos que encarnan significaciones. Recordemos aquí que el dualismo fisiognómico y el dualismo propio de los símbolos culturales poseen en común ostentar significaciones que apuntan más allá de lo dado. Se diferencian, sin embargo, en el hecho de que las expresiones mímicas actualizan cierta infinitud e indeterminación de sentido, en tanto que los símbolos, aunque también remiten a algo diverso de ellos mismos, apuntan a significaciones específicas antes que a una interioridad. Porque lo que se expresa en el rostro como diferente de la expresión en que aparece, anuncia una intimidad sin límites. En el lenguaje, en cambio, si bien las palabras a partir de las significaciones remiten a algo diverso de ellas mismas, lo hacen en cuanto señales de un contenido determinado. De manera que en lo percibido en formas de referencia que trascienden lo dado, se distinguen las realidades fisiognómicas de las puramente signi-

¹ También E. Levinas ha descrito el hecho de cómo si las cosas «tienen» una forma, el rostro «se significa» y, en contraste con lo dado como objeto sensible, la expresión introduce en el mundo una nueva manifestación en la que, aun siendo cosa entre cosas, horada la forma que lo delimita. Consúltese especialmente su obra *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, La Haya, 1961, páginas 113, 172 y 173.

ficas como lo ilimitado de lo limitado. Lo cual enseña que, en uno y otro caso, se muestran distintas relaciones de heterogeneidad entre lo que expresa y lo expresado.

En el modo simbólico de dualismo se incluyen, en suma, aquellas posibilidades de darse una forma de ser a través de otra que se manifiestan en el lenguaje, en los objetos culturales y en todas las realidades significativas que rodean al hombre, donde las cosas indican una función determinada, un valor de utilidad o bien prescriben y advierten. En el capítulo recién mencionado sustentábamos en este sentido, la conveniencia teórica de elaborar una morfología comparativa de las diversas simbiosis significativas reveladoras de significados.

De los tipos de dualismo que atañen a los fenómenos expresivos, son especialmente relevantes aquellos cuyo reconocimiento no implica un compromiso ontológico. Entre éstos se incluye, según vimos, el dualismo como modo de experiencia, como forma de la intuición mímica y como relación de heterogeneidad entre el signo y lo designado por el signo. Dichas variedades de dualismo afectan específicamente al modo de vivir y aprehender las expresiones. Existe, en efecto, la conciencia instrumental de la corporalidad, captamos la expresividad como viviente irradiación y también diferenciamos lo que se expresa de aquello en que se expresa. De manera que el trasfondo dualista del lenguaje diario —en el sentido en que lo describimos en la segunda forma de dualismo—, refleja la índole propia de los sentimientos e intuiciones de la expresividad, aunque no remita a una metafísica que afirme la existencia de dos naturalezas irreductibles.

El dualismo y la expresión como modos de experiencia del yo, del cuerpo y del mundo

Expresión y límite ontológico del hombre

LA RELACIÓN interioridad exterioridad puede ser objeto de experiencia y de contemplación. En el primer caso se actualiza como un modo del sentimiento de sí; en el segundo se la percibe en las expresiones del rostro ajeno como la envoltura externa de algo interior. Por ser la primera una antítesis íntimamente vivida, *se comprende que los modos de experimentarla condicionen una variedad inabarcable de articulaciones dialécticas entre lo interno y lo externo, correlativas de las formas posibles de experiencia de sí mismo. No existe, por consiguiente, una relación interioridad-exterioridad determinada y estática, ni una manera única de vivirla.* Ello es forzoso que se admita, luego de substituir el dualismo concebido ontológicamente, por oposiciones derivadas de la experiencia interior. Pues si el rostro, en cuanto exterioridad significativa, deja transparentar algo íntimo, ocurre, atendiendo ahora al lado interno, que los estados de la conciencia de sí adoptan la forma de oposición entre lo anímico y lo corpóreo. Dentro y fuera, cuerpo y alma no implican, entonces, órdenes de ser irreductibles y acotados, según se les concibe en las doctrinas inspiradas en la tradición cartesiana. Lejos de ello, la escisión sólo se cumple como acto de una interioridad que se refiere a sí misma. Es inherente a la mirada dirigida a lo íntimo vislumbrar simultáneamente la propia exterioridad. Porque la conciencia de sí ilumina la interioridad como «situada» en la exterioridad. La experiencia de la separación de lo interno y lo externo revela paradójicamente, y por lo mismo, diversos tipos de vínculos del hombre con su cuerpo. De manera que la ex-

perencia de la dualidad psicofísica es abierta y correlativa de la índole de las tensiones íntimas de que deriva.

Destaca aquí un importante centro de conexiones antropológicas. Pues el dualismo expresivo representa un complejo núcleo de experiencias enlazadas al saber de sí, al sentimiento de la expresividad y al nivel de interiorización. Además, esta experiencia dualista del propio ser influye en la visión de la realidad y descubre en ella perspectivas insospechadas. Y es que sentimiento de sí y representación del mundo se implican profundamente. De ahí que las revelaciones de la obra de arte se exteriorizan asociadas a una determinada actitud del artista frente a sí mismo.

Volvemos, con esta última afirmación, a entrar en un círculo de consideraciones anteriores. Trátase de aquellas que se despliegan en torno a problemas planteados por el concepto de exterioridad expresiva.

La expresividad sólo puede concebirse como exteriorización. Y ésta, a su vez, únicamente se manifiesta en la revelación simultánea de los límites de impulsos íntimos que tienden a proyectarse en el mundo. Precisemos que límite aquí significa que la mímica de un rostro intensamente expresivo, es inseparable de la exteriorización de su sentido como rapto y enajenación. En las miradas de gratitud o de impotencia —para mencionar dos casos entre innumerables—, a pesar de sus diferencias, tienen en común que la fuerza expresiva de ellas se muestra como tendencia a salir de sí, en cuya imposibilidad las expresiones lucen como límites de exteriorización. De donde se sigue que el sentido expresivo encarnado, se evade en destellos que surgen de la corporeidad animada. Y ello ocurre en tal medida, que la idea misma de encarnar coincide con la imagen de un impulso que atraviesa el cuerpo y cuyo contenido expresivo sólo aflora en cuanto tiende a trascenderlo. En concordancia con esta dialéctica propia del encarnar, anteriormente también afirmamos que *las expresiones actualizan el límite ontológico del hombre*. Ahora nos resta examinar otras implicaciones que se entretajan a partir de los nexos esenciales que existen entre expresividad y finitud existencial.

Sucede que en las manifestaciones objetivas y subjetivas de la expresión, el hombre percibe su existencia primariamente como dualidad, al tiempo que se revela el hecho de estar en el mundo. De manera que el impulso de exteriorización y la voluntad de comunicar un sentido se despliegan paralelamente a la experiencia del cuerpo y a la visión del mundo. En otras palabras, la exteriorización no sólo descubre la realidad del acaecer íntimo, sino que al hacerlo condiciona la experiencia del yo, del cuerpo y del mundo. Porque exteriorizar lo interno, en cuanto ello es un acto de transcendencia, fundamenta las dos formas del sentimiento de sí —como conciencia y como cuerpo—, asociadas a una imagen del mundo. Es decir, ese tejido de experiencias y de perspectivas abiertas deriva del fenómeno de transcendencia, haciendo innecesario postular cualquier

género de dualismo ontológico en su significado tradicional. De ahí que en las indescriptibles resonancias psicológicas de una mirada profunda que se detiene sobre nosotros y el contorno, percibimos reflejos de las relaciones íntimas del otro consigo mismo y el mundo, particularmente en los signos de finitud existencial que la singularizan. Pues éstos son como la atmósfera mímica que modula la expresión de los ojos.

Conciencia de sí, del cuerpo y expresión.

Las ideas de Husserl, Merleau-Ponty y Sartre

A LA LUZ de estos hechos vemos que la experiencia de sí actúa a manera de un prisma que descompone el haz de vivencias personales dispersándolas en una pluralidad de perspectivas. Naturalmente que esto sólo acaece merced a la actividad de un impulso interior. Recordemos, en prueba de ello, que la imagen corporal tiende a disiparse cuando cerramos los ojos y nos abandonamos a una especie de remanso interior sin fluctuaciones afectivas ni tendencias. En efecto, «la imagen corporal —observa Paul Schilder con toda precisión— es el resultado de un esfuerzo y cuando cesa ese esfuerzo no se la puede conservar íntegra. La imagen corporal no es nunca, para decirlo de modo paradójico, una estructura completa; nunca es estática: siempre hay tendencias disolventes. Con las cambiantes situaciones fisiológicas de la vida tienen lugar nuevas estructuraciones y las situaciones vitales varían de continuo»¹.

Ciertos aspectos de la variabilidad de las imágenes posibles del mundo, son correlativas igualmente a variaciones de la experiencia del cuerpo. En el mismo acto por el cual se sobrepasa el propio cuerpo, se elaboran diversas visiones de la realidad. De ahí que Heidegger afirme, siguiendo un profundo atisbo, que mundo designa, antes que la totalidad de los entes que en él existen, un «modo de estar en el Todo». De manera que el concepto de mundo, tomado con amplia generalidad, remite a una forma determinada y fundamental de la existencia humana. Y Heidegger llama la atención, en este punto, sobre el hecho de que ya, para San Pablo, mundo no designa lo cósmico, «sino el estado y situación del hombre, su peculiaridad respecto del mundo, su modo de apreciar los bienes»². Porque el mundo refleja el ser ahí de una determinada existencia histórica, y antes que a lo creado y presente, señala a la manera de «habitar en el mundo». Heidegger rechaza como erróneas, por consiguiente, tanto la interpretación naturalista de la palabra mundo —referencia a la totalidad de las cosas—, como

¹ *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Buenos Aires, 1958, Paidós, pág. 246.

² *Esencia del fundamento*, Séneca, México, 1944, traducción de J. D. García Bacca, páginas 85, 86, 88 y 104. Véase también en la página 103 el análisis del concepto de mundo en San Agustín, particularmente su significación existencial.

la personalista —la comunidad de los hombres—. «Lo metafísicamente esencial —concluye— que, más o menos destacadamente, se halla en la significación de mundo —*mundus*—, consiste en que apunta, como a una meta, a explicar la *urdimbre relacional* de nuestro ser en el mundo con el *ente en el Todo*!».

Baste destacar, en este lugar, que el carácter propio del mundo está condicionado, esencialmente, por el hecho de ser en el mundo, por actos de trascendencia y por «designios» como caracteres primarios del mundo². Sin ningún forcejeo sistemático vemos, pues, en qué medida resulta antropológicamente esclarecedora la metafísica de la expresividad, sobre todo entendida como impulso de exteriorización y trascendencia, para la comprensión de la experiencia dualista del hombre y de la idea del mundo que se le asocia.

Detengámonos ahora a considerar de qué manera la fenomenología de la percepción del cuerpo ilumina el conocimiento del hecho de que las expresiones actualizan el límite ontológico del hombre, particularmente cuando el anhelo de exteriorización es vivido como un arrebató que linda, por lo mismo, con la impotencia expresiva.

Según las enseñanzas del autoanálisis y de una larga tradición filosófica, no es dado al hombre un percibirse puro, salvo bordeando la disolución de toda experiencia. En efecto, cualquiera experiencia remite a otra cosa que le es heterogénea. Nunca experimentamos una sensación en sí misma, sino siempre como referencia a un sujeto o un objeto. De la misma manera, según es sabido, tampoco se capta un yo que se diferencie de los estados en que aparece. Es que la atención orientada a sí mismo condiciona un dualismo cuerpo-alma, claro que en cuanto forma que reviste la experiencia íntima. De modo que ésta fundamenta un dualismo antes que un monismo, como observa F. Alquié. Conciencia es conciencia de algo, de sí mismo y del mundo. Toda experiencia, en suma, implica la simultánea revelación de un más allá de ella, de una dualidad³. Y la

¹Ob. cit., página 104.

²Ob. cit., páginas 106-107.

³F. Alquié también reconoce que el fondo de toda experiencia lo constituye una oposición separación y dualidad. Pero su rechazo del monismo deriva del hecho de convertir en equivalentes experiencia y dualidad, a partir de la consideración del carácter pasivo de toda experiencia. Véase su libro *L'expérience*, París, 1957, P.U.F., pp. 85, 90, 91, 97 y 98. Frente a este último punto de vista, limitémonos a advertir como certeramente lo destaca M. Merleau-Ponty, que «la experiencia de la pasividad es todavía una construcción del espíritu»; lo cual, además, se vincula con esta otra afirmación que le sigue: «el cuerpo y el alma son significaciones y no tienen pues sentido más que relativamente a una conciencia». *La structure du comportement*, París, 1949, P.U.F., página 233, segunda edición.

Agreguemos, además, por lo que respecta a la ambigüedad de lo pasivo, que si únicamente los animales superiores y el hombre gozan de *reposo* en sentido estricto, ello es debido a que los seres inferiores carecen de un impulso de trascendencia. F. J. J. Buytendijk sostiene, precisamente, que el reposo constituye, en el fondo, un acto que, como toda acción, posee caracteres de expresividad. Se trata de una especie de abandono activo. Pues el reposo, en

analogía que cabe establecer en este punto entre las diversas formas de experiencia y la expresividad, deriva de actos de trascendencia, del hecho de proyectarse hacia afuera, sin los cuales no se genera el dualismo como forma de auto-percepción y autognosis.

Confinado el hombre a la más helada soledad la percibe, sin embargo, como soledad dentro de un cuerpo en el que está inmerso. Porque las experiencias de sí revisten, generalmente, la forma de una triple referencia: al yo, al cuerpo y al mundo, y en ella el cuerpo puede ser vivido, además, como un objeto en medio de la naturaleza. Paradójicamente, por otra parte, la unidad del cuerpo y el espíritu se manifiesta en el hecho de que aparecen iluminados merced al acto de trascendencia. El cuerpo es percibido como *mi* cuerpo en el acto de proyectarse hacia afuera, pero ello no excluye un sentimiento paralelo de unidad, aunque en el hecho de abrirse al mundo se experimente una dualidad cuya modulación es múltiple, como las características propias de ese tender. Ocurre, en efecto, *que la intensificación de la vivencia de sí alumbra la unidad psicofísica del individuo, aunque bajo la apariencia de una dualidad por lo que, al mismo tiempo, ésta se manifiesta igualmente como la unidad indivisa del sentimiento de la existencia.* Son éstos momentos inseparables y correlativos de la percepción de sí mismo. Siento la unidad personal en cuanto vivo mi ser como habitando un cuerpo. Es la paradoja del sentimiento de sí, que se polariza en la doble referencia al cuerpo y al mundo. También la conciencia de sí sólo es dada a través del la propia corporeidad. Y, por último, a partir de lo que hemos designado como sentimiento de dualismo, se comprende plenamente el hecho descrito por Merleau-Ponty de estar el cuerpo anudado a un mundo, es decir, que el cuerpo no está *dentro* del espacio, sino *en* el espacio¹. Existiría, por consiguiente, cierta equivalencia entre el hecho de dilatarse hacia el mundo y el sentimiento de sí como dualidad.

Siguiendo una dirección de pensamiento análoga, Husserl describe en sus *Meditaciones cartesianas* el fenómeno que indagamos. Muestra que el «propio cuerpo orgánico» es el «solo cuerpo de que yo dispongo de una manera inmediata», en lo que reside la diferencia respecto de otros cuerpos de la naturaleza que no aparecen como de mi pertenencia; añade, sin embargo, que por nuestra actividad perceptiva realizada a través de él podemos tener la experiencia de la naturaleza, incluso la del propio cuerpo, que «por una especie de 'reflexión'

tanto que es un estado de «detención» dinámica supone, para Buytendijk, un aislamiento activo del mundo exterior. Y por ser un acto y una acción en sentido propio, puede alcanzar, en el gozo del reposo, hasta la plenitud, no sólo la propia de la integración orgánica, sino la plenitud de ese reposo que expresa dignidad y sabiduría. Puesto que para este autor, la delectación en el reposo, es sinónima de equilibrio interior, de aislamiento e interiorización. Para esto véase su *Traité de Psychologie Animale*, París, 1952, P.U.F., páginas 94, 100 y 109.

¹*Phénoménologie de la perception*, París, 1945, Gallimard, páginas 164 y 173.

se relaciona así consigo mismo». Ello es posible porque cabe «percibir una mano por medio de la otra, un ojo por medio de una mano». De hecho, en tal caso, «el órgano se convierte en objeto y el objeto en órgano». Lo cual, para Husserl, justifica el establecer una conexión fundamental: que a través del organismo, en cuanto permite actuar y experimentar, se vive la unidad psicofísica, la que se constituye «en virtud de la experiencia constante de estas relaciones absolutamente únicas del yo y de la vida con el cuerpo». De modo que, a juicio suyo, eliminando todo lo que es extranjero al yo perdura un «yo psicofísico con cuerpo, alma y yo personal, integrado a esta naturaleza gracias a su cuerpo». Y en este punto, Husserl divisa un paradójico encadenamiento de evidencias, que nosotros también columbramos, pero a partir del análisis de los fenómenos expresivos y como efecto psicológico del hecho de proyectarse hacia afuera. Esto es, afirmamos que la percepción de sí es autosuficiente para dar origen a la percepción del cuerpo y del mundo.

Husserl descubre, todavía, que eliminando todo lo que es extraño al yo no intuimos el conjunto de la vida psíquica en su pureza de yo psicofísico, sino que «mi vida permanece experiencia del mundo y, por consiguiente, experiencia posible y real de lo que nos es extranjero». En consecuencia, es «inherente a mi ser psicofísico», la constitución de un mundo existente para mí, su sistema de pertenencias y de heterogeneidades respecto del yo. Porque la autoexplicitación del yo condiciona como una «inseparable determinación interna», el encuentro del mundo que, si bien por un lado se erige como «interior» recorriendo, por otro, ese mundo el yo se descubre a sí mismo como miembro de estas «exterioridades» al mismo tiempo que no deja de distinguirse del «mundo exterior»¹.

Merleau-Ponty orienta sus análisis de la experiencia del cuerpo con una intención teórica semejante. Define el cuerpo, desde luego, antes que como objeto del mundo, como «nuestro medio de comunicación con él» y, correlativamente, define el mundo en el sentido de constituir un horizonte de experiencias posibles, en lugar de una «suma de objetos determinados». En concordancia con lo anterior, describe la esencia de la conciencia como posibilidad de desplegarse ante sí un mundo o una pluralidad de ellos. Para Merleau-Ponty, por otra parte, la vida de la conciencia se desarrolla a favor de un poner objetos, lo cual indica que el saber de sí coincide con el hecho de reencontrarse en «un objeto identificable». Es decir, puede concluirse que reconocer en mi cuerpo la virtual medida reveladora del mundo y de mí mismo, implica considerar la dualidad de mi ser como yo y cuerpo natural, una experiencia originaria asociada a la dialéctica de sujeto y objeto².

¹Quinta Meditación, § 44, París, 1947, Vrin, traducción del alemán de G. Peiffer y E. Levinas, páginas 80 a 82.

²Ob. cit., páginas 109, 161 y 86.

Estas consideraciones desembocan, por igual, en un hecho fundamental señalado más arriba, y apenas susceptible de ser descrito a través de categorías que esquematizan lo dado hasta representarlo lindando con lo contradictorio. Se trata de que en el saber de sí el hombre percibe su unidad en un acto de atención a la esfera interior que la hace aparecer como cuerpo y alma, al paso que también esta separación es aprehendida como efecto diversificador de la tensión íntima. *Mirarse a sí mismo equivale a descubrirse a través de una doble naturaleza, pero tal que en el esfuerzo revelador presentimos la unidad de una experiencia y de una realidad originaria.* En esta ambigüedad se enlazan el proceso de autognosis y la metafísica de la exteriorización expresiva. A partir de distintos supuestos, Merleau-Ponty afirma, análogamente, que «ser una conciencia o más bien *ser una experiencia*, es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los otros, ser con ellos en lugar de estar al lado de ellos»¹.

Cabe ahora establecer las siguientes generalizaciones, contemplando el sentimiento de dualismo desde la perspectiva teórica conquistada a lo largo de las reflexiones precedentes. Que la forma interior del *cogito* la constituye cierto género de dualismo. Cabe decir, además, avanzando todavía un paso que resulta objetivamente fundado, que el *cogito* está asociado a la trascendencia. Todo lo cual significa poder establecer, con rigor, la compleja interconexión que existe entre saber de sí, experiencia del cuerpo, visión del mundo, exteriorización, expresividad, trascendencia, sentimiento de un límite ontológico del hombre y ser en el mundo. Debemos añadir, por último, que los puntos extremos, en el caudal de estos momentos inseparables y correlativos, son *una primaria experiencia de sí que se dilata como ser en el mundo*².

A la luz de tales generalizaciones se vislumbra, como primera derivación hermenéutica básica, la variabilidad de lo experimentable y concebible como cuerpo y mundo, en virtud de las infinitas virtualidades de las experiencias posible de lo íntimo. Si nos adentramos por esta vía deberemos reconocer, naturalmente, que el hecho de concebir al hombre en cuanto modo de ser en el mundo, impone evitar, por razones de elemental coherencia, cualquiera hipóstasis de la conciencia y de las cosas. Porque la imagen de sí mismo y del mundo se encuentran en una correlación variable, merced a la interdependencia existente entre conciencia y mundo condicionada por un impulso de trascendencia. La relación intrínseca entre idea del mundo y conciencia engendra el carácter ilimitado de estas perspectivas, lo que convierte el conocimiento de lo sensible y exterior

¹Ob. cit., página 113.

²En este sentido, Merleau-Ponty sostiene que «lo que yo descubro y reconozco, por el *cogito*, no es la inmanencia psicológica, la inherencia de todos los fenómenos a «estados de conciencia privados», el contacto ciego de la sensación consigo misma,... sino el movimiento profundo de trascendencia que es mi ser mismo, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo», Ob. cit., página 432.

en un proceso infinito. En esta conexión, la polaridad dada entre conciencia pura y cosa, es substituida por un impulso de sobrepujamiento que relativiza y enriquece los términos de dicha oposición en una serie de proyectos sin límites.

De manera que sólo es constante la articulación dinámica que existe entre experiencia de sí y visión de la naturaleza, pues sus modos y contenidos están regulados por las variaciones de esa misma experiencia. Esta es la única interpretación del *cogito* que conduce a la superación del postulado dualista de dos sustancias irreductibles, puesto que el saber de sí condiciona la experiencia de la dualidad cuerpo-espíritu, así como también despliega un horizonte de realidad vivido, además, con tonalidades afectivas cambiantes. Afirmamos, en este sentido, que las imágenes del mundo que se suceden a través de las edades derivan igualmente de un proceso histórico de interiorización vinculado a fenómenos de trascendencia.

Más allá de cualquier idealismo, estas reflexiones acogen la idea de ser en el mundo entendiéndola como un *comportamiento* continuamente creador, que se contrapone a la concepción que polariza como absolutas a la conciencia pura y a la cosa. Por tal motivo, lo expuesto sólo posee una afinidad parcial con la doctrina de Sartre acerca de la significación del cuerpo. Al oponer de manera tajante el «ser-en-sí» al «ser-para-sí», Sartre deja subsistir dos regiones, dos tipos de ser que engendran un nuevo dualismo. Porque si bien reconoce que el «estudio de la realidad humana debe comenzar por el *cogito*», declara luego que la conciencia en cuanto es el «para-sí», conciencia de algo ajeno a ella, constituye lo «en-sí»¹. Por otra parte, la conciencia por no ser aquello a que apunta, condiciona su propia nada, al oponerse a lo en-sí que establece, sin embargo, su estructura como conciencia. Conservando estrecha armonía con tales reflexiones, Sartre desarrolla la concepción del cuerpo como ser para sí. Afirma que éste, de ninguna manera es algo que se agrega al alma de manera contingente. El cuerpo representa, al contrario, «una estructura permanente de mi ser y la condición permanente de posibilidad de mi conciencia como conciencia *del* mundo y como proyecto trascendente hacia mi futuro»². Sin embargo, aunque admite que el cuerpo es la «condición necesaria de la existencia de un mundo», lo concibe como «la forma contingente que adopta la necesidad de mi contingencia» que implica el tener cuerpo³. Lo imagina semejante a una estela temporal que se desvanece en el pasado. Porque en su doctrina la experiencia del cuerpo se asocia a la temporalidad, por cuanto afirma que es inherente a la experiencia de la corporeidad, aprehenderla como pasado. Puesto que el cuerpo, siendo lo «sobrepasado» es también el «pasado». Y esta perspectiva temporal remite al «en-sí» como primera forma de nulificación. Lo cual significa que la conciencia se de-

¹L'*Être et le Néant*, París, 1943. Gallimard, página 127.

²Ob. cit., página 392. ³Ob. cit., página 393.

vora a sí misma en la continua conversión del «para-sí» en «en-sí». El dualismo inconciliable de estos dos modos de ser, impide comprender verdaderamente el ser en el mundo como una interdependencia creadora entre saber de sí y mundo, tal que trueque en ilimitadas las virtualidades y contenidos de esos dos términos. «Tener un cuerpo —sostiene Sartre—, es ser el fundamento de su propia nada y no ser el fundamento de su ser; yo soy mi cuerpo en la medida en que yo soy; no lo soy en la medida en que no soy lo que yo soy; es por mi nulificación que huyo de él»¹. Llevando este pensamiento hasta su extremo posible, resulta el hecho desconcertante de que para llegar a ser, desde la propia finitud, es necesario no ser lo que se es. En consecuencia, se comprende que, para Sartre, «la conciencia del cuerpo sea comparable a la conciencia del signo»². Lo cual significa que, por analogía a como el signo debe ser «sobrepasado hacia la significación», la conciencia del cuerpo tampoco debe ser aprehendida en sí misma, puesto que siempre se indaga más allá del signo que nunca es tomado en sí mismo. El cuerpo es mero punto de vista y punto de partida que es necesario sobrepasar. En uno de sus aspectos queda limitado, en suma, a ser una dualidad análoga a la del signo y lo designado por el signo. Por eso, al ser que crea su propia nada, en el sentido de Sartre, contraponemos el ser que crea su propio mundo al tiempo que se descubre a sí mismo. Ocurre como si la intencionalidad fuera una cabeza de Jano que, por un lado apuntara a la nada, y por otro al mundo, según que aquélla sea interpretada en el sentido de Sartre o en el aquí desarrollado³.

Es suficiente esta breve exposición del pensamiento de Sartre para legitimar la crítica que le formulamos afín, en parte, a la que le dirige A. de Waelhens, orientada a mostrar que su concepción restaura el dualismo cartesiano tornándolo todavía más inconciliable a partir de la dualidad del «en-sí» y «para-sí»⁴.

★

HEMOS llegado a descubrir el carácter dinámico de las relaciones existentes entre el yo, el cuerpo y el mundo, guiados solamente por los fenómenos que configuran el sentimiento de dualismo, la metafísica de la exterioridad y la dialéctica de la expresión. Resulta ilustrativo mostrar, todavía, que estas conexiones relevantes también se han establecido, exhibiendo puntos de clara afinidad, desde otra perspectiva de indagación. Paul Schilder, en efecto, derivando de la neu-

¹Ob. cit., página 391.

²Ob. cit., página 395. Recordemos por otra parte, que la idea de exterioridad como «signo» del alma, se remonta a Hegel, *Enciclopedia*, § 411.

³«El ser —escribe Sartre— por quien la nada adviene al mundo debe ser su propia nada», Ob. cit., página 59.

⁴Véase su obra *Une philosophie de l'ambiguïté*, Lovaina, 1951, páginas 3 y 8.

ropsiquiatría hacia el estudio antropológico de la imagen del cuerpo humano, señala la existencia de un proceso sin término de acciones recíprocas entre la personalidad, el cuerpo y el mundo. Para Schilder se trata de tres categorías específicas que no cabe comprender aisladas y en sí mismas, sino a través de sus complejas relaciones, en cuyo logro ve una de las funciones principales de la filosofía y la psicología. Y ello, sobre todo, porque la formación de la imagen del mundo y de la imagen del propio cuerpo no son independientes. Al extremo que le parece una pura determinación empírica reconocer que el propio cuerpo se sitúa más allá de «nuestro alcance inmediato». Adoptando, así, una orientación realista, Schilder estima justificado afirmar: «El yo, el tú, la personalidad, el cuerpo, el mundo, son entidades separadas, pero henos aquí que hay un constante proceso psicológico que modifica la relación existente entre el yo y el mundo, entre el yo y la imagen corporal, entre las imágenes corporales de las distintas personas». Y agrega, más adelante, siguiendo su idea según la cual la vida únicamente puede comprenderse, por encima de vacías generalidades, como un proceso concreto de experiencias vitales: «Todo análisis de la imagen corporal que la considere una entidad aislada será, necesariamente, incompleto. Un cuerpo es siempre la expresión de un yo y de una personalidad, y está dentro de un mundo. Y ni siquiera podemos dar una respuesta preliminar al problema del cuerpo, si no intentamos esclarecer primero el de la personalidad y el mundo»¹.

La representación de la figura humana a lo largo de la historia del arte muestra, objetivamente, la serie de conexiones recién descrita. Los diversos estilos del desnudo femenino, a través de diseños y modelados de formas carnales iluminadas por una conciencia, revelan como a cada experiencia del cuerpo corresponde un mundo y un horizonte de trascendencia determinados. Estas correlaciones lucen en todos los puntos de lo representado como cuerpo desnudo. En la mirada se percibe un saber de sí que se propaga a lo largo del cuerpo haciéndolo vibrar de manera singular; y al contrario, a partir de las características plásticas del desnudo se puede inferir una mirada posible con la que la presencia del cuerpo establece real armonía. Si se comparan las mujeres pintadas por Renoir y Modigliani podemos comprobar, atendiendo al sentido de la forma expresiva, que sus diferencias en el modo de representar a la corporeidad animada derivan de particularidades de la experiencia del cuerpo que remiten, a su vez, a muy

¹Ob. cit., páginas 259 y 260. Otras variedades de pensamiento semejante se abren camino también en nuevas direcciones. En sus análisis en torno a la psiquiatría existencial, Binswanger advierte que la doctrina de ser-en-el mundo concebida como trascendencia, no sólo dejó atrás la disyuntiva entre sujeto y objeto, sino que «eliminó el abismo entre el yo y el mundo». Creemos, por esta razón, que su idea de que el cuerpo constituye «la forma encubierta del ser sí mismo», debe ser interpretada en el sentido amplio de esa interconexión entre el yo y el mundo.

diversos horizontes de expectación. La autocomplacencia en lo corpóreo, el sentirse atado a ello, el abandono a lo carnal, o la rebeldía y silencioso anhelo de fuga de los límites corporales, son todos sentimientos que se exteriorizan en la imagen plástica del cuerpo como correlativos de perspectivas originales abiertas en el mundo. Puede decirse, en fin, que en cada uno de esos torsos femeninos alienta una experiencia de sí y un mundo distintos.



EL DUALISMO perdura, sin embargo, en la tendencia a describir los fenómenos expresivos como procesos de exteriorización, dejando sospechar la existencia de una especie de hábito conceptual insuperable. Tal parece cuando se consideran preferentemente las expresiones a través del hecho de transparentarse lo interno a través de lo externo. Desde Aristóteles hasta Klages, diríase que la teoría de la expresión sólo puede desarrollarse a partir de supuestos dualistas. Porque a pesar de que esos y otros autores proclaman la unidad psicofísica del hombre, emplean un lenguaje dualista. Si ello ocurre, es que no han distinguido con la claridad requerida los *modos* de experimentar los fenómenos expresivos de las *condiciones ontológicas* que los hacen posibles.

Por nuestra parte, nos hemos limitado a analizar la experiencia de una doble naturaleza personal y la visión de antítesis expresivas, como manifestaciones del sentimiento de dualismo expresivo. Este define únicamente, según ya vimos, el fenómeno esencial relativo a que la exterioridad significativa es creada por un impulso interior que la trasciende, cosa que el sujeto vive como una experiencia dualista. Dicho en otras palabras, en el momento en que se produce la exteriorización expresiva se despierta un sentimiento de antítesis entre el yo y el cuerpo —que el observador percibe como el fuera que remite al dentro—, pero que deriva de un anhelo de evadirse de la corporeidad, de un impulso de trascendencia, antes que de la antítesis inconciliable de un para-sí y un en-sí.

Por eso se ajusta más a los hechos concebir la relación entre lo interno y lo externo como dialéctica, lejos de imaginarla como el transparentarse recíproco de dos polaridades irreductibles. Por consiguiente, de ninguna manera nos alcanza la crítica que, con pleno fundamento, Merleau-Ponty dirige a Klages. Ella se orienta en el sentido de rechazar la descripción de las relaciones expresivas entre el cuerpo y el alma, por analogía con los nexos que vinculan palabra y concepto¹. A juicio de Merleau-Ponty, dichas fórmulas ofrecen el inconveniente

¹Merleau-Ponty se refiere específicamente a los siguientes enunciados de Klages: «El alma es el sentido del cuerpo y el cuerpo es la manifestación del alma... Así como el concepto es inherente a la palabra, el alma es inherente al cuerpo: él es el sentido de la palabra, ella es el sentido del cuerpo; la palabra constituye la vestidura del pensamiento y el cuerpo la

de postular dos términos que son invariables y exteriores el uno respecto del otro, aunque aparezcan como solidarios. Consistente con el punto de vista adoptado, no descubre la realidad fundamental en esos dos términos, que «no pueden distinguirse jamás absolutamente sin dejar de existir», sino en el acto originario de animar de sentido la corporeidad que se habita.

Tal es el fundamento de que afirmáramos anteriormente, interpretando hechos destacados por la teoría de la expresión, *que los modos posibles de experiencias dualistas son tan innumerables como las formas del saber de sí y de la voluntad de trascendencia*. En efecto, el dualismo se manifiesta como un reflejo de las actitudes del hombre frente a sí mismo y al mundo. De donde se sigue, además, que el ilusorio esquema rígido que postula una polaridad entre sustancias invariables, debe ser substituido por un orden de oposiciones dinámicas que se rige, en cada caso, por sentimientos vitales determinados. Coincidiendo con las ideas aquí desarrolladas, aunque a partir de distintos supuestos teóricos, Merleau-Ponty afirma acertadamente la necesidad de relativizar las nociones de cuerpo y alma. Concluye por decir, volviendo a la crítica formulada a Klages, que es legítimo establecer un paralelo entre las relaciones concepto-palabra y cuerpo-alma, siempre que se destaque la «operación constituyente» que, por encima de su separación, vincula realmente dichos términos¹.

manifestación del alma. Y no hay almas sin manifestación así como no existen conceptos sin palabras» (citado en *La structure du comportement*, pág. 225, en nota). O bien, Klages enuncia esta proposición que juzga fundamental: «*Todo movimiento expresivo exterioriza el móvil del sentimiento que expresa*» lo que, en el fondo, representa otra manera de afirmar que «el cuerpo es la apariencia del alma», según dice en la misma obra más adelante, ver *Graphologie*, París, 1949, págs. 46 y 121. Típicas, son, asimismo, estas otras definiciones que aparecen en su libro *Escritura y carácter*: «La palabra es el signo de un pensamiento; y éste es lo significado por la palabra». Y luego: «Lo mismo que la palabra es signo de su propio significado, el cuerpo viviente es la manifestación del alma», página 25, Buenos Aires, 1959, Paidós.

¹*La structure du comportement*, páginas 226-227. Destaquemos en este lugar, otro rasgo de la tradición dualista que influye en las ideas en torno a la expresión, que se remonta al misticismo de Plotino. Como se verá en los pasajes citados a continuación, se encuentran sorprendentemente asociadas la posición de Klages con la de Merleau-Ponty que relativiza los dualismos posibles. «...el alma —escribe Plotino— es el verbo y el acto de la Inteligencia, como ella misma es el verbo y el acto de lo Uno. Pero el verbo del alma es indistinto; en efecto, como imagen de la Inteligencia, ella debe mirar hacia la Inteligencia; e igualmente la Inteligencia hacia lo Uno, a fin de ser Inteligencia», (*Enéada* v, 1, 6, Ed. Les Belles Lettres, traducción de E. Bréhier). Esta unidad en la diferencia y la analogía de las relaciones expresivas entre formas de ser diversas, se pone de relieve también en el siguiente pasaje: «Como la palabra expresada es la imagen del verbo interior, así el alma a su vez es el verbo de la Inteligencia y la actividad según la cual la Inteligencia emite la vida para hacer subsistir a los otros seres». (*Enéada* v, 1, 3, página 18 de la edición citada).

Sobre el sentido de la imagen y la expresión en Plotino véase, en particular la obra de R. M. Mossé-Bastide, *Bergson et Plotin*, París, 1959, P.U.F., páginas 127 y ss.

Los momentos de la dialéctica de la expresión

ES INHERENTE a los sentimientos de exaltación y a los estados depresivos que impregnan la vida humana experimentarlos, al mismo tiempo, como modos anímicos de tensión y límite vitales. El tono afectivo que se une indisolublemente al acaecer personal —ya sea de cualidad gozosa o angustiosa—, se intensifica en dos direcciones que parecen excluirse: se acrecienta como vivencia de pugna con lo real y de meta ontológica dolorosamente vivida. Este hecho caracteriza por igual también a los fenómenos expresivos. Por eso designamos como *dialéctica de la expresión* a la forma de implicarse, en la experiencia interna, la percepción del cuerpo, el anhelo de trascenderlo y la simultánea actualización de un límite ontológico. La expresión sería, entonces, producto de ese juego de tensiones. Y su dialéctica reflejaría el proceso —que el arte representa sensiblemente en sus varias etapas— en el cual junto al sentimiento de dualismo primario se desarrolla vivamente la voluntad de sobrepasarlo. Pero también ocurre que en el acto de desplegarse ese mismo impulso, tropieza con una valla insalvable en la propia corporeidad. Sin embargo, al tiempo que se manifiesta esa limitación real, se hace posible la expresión creadora, relevante del ser personal.

Al caracterizar los movimientos expresivos como un devenir dialéctico no establecemos, por consiguiente, una mera correspondencia formal. Pues sucede que la conciencia del cuerpo se ilumina de manera cabal en el movimiento interior contrario por el que se tiende a salir de sí. Los dos momentos se concilian en la exteriorización expresiva plena. La expresividad se manifiesta irradiando y evadiéndose del cuerpo que constituye su condición de posibilidad. Tal es la lógica de la exteriorización. Ella tiende a identificar los términos antagónicos conservando, sin embargo, la plenitud de sus antagonismos, puesto que en la expresividad se perciben la pugna y el límite formando una unidad de sentido. Semejante dialéctica se revela particularmente cuando el impulso de exteriorización está animado de intensa fuerza expresiva. Ciertamente es que la obra de arte se percibe como un todo, análogo al brillar de la alegría en el rostro, en el que no se diferencia el significante del significado. Pero, que ello se observe, no contradice el hecho de que esa misma unidad se aprehenda como impulso de desasimiento, como equilibrio expresivo entre interioridad y exterioridad, como transmutación de ésta en aquélla, y a la inversa.

Los momentos de la dialéctica de las expresiones descubren una esfera de fenómenos de cuyo conocimiento derivan significativas consecuencias teóricas para la antropología filosófica y, en no menor grado, para la filosofía de la cultura y del arte. Sobre todo porque las posibilidades creadoras ilimitadas abiertas al artista derivan de que el estilo logrado es la peculiar conversión de la interiori-

dad en exterioridad y de la exterioridad en interioridad. En este sentido, el pintor puede exaltar la experiencia metafísica de lo corpóreo como ser en el mundo; puede poner especial énfasis en lo que vital y éticamente implica trascenderla, como destacar la exteriorización en cuanto epifanía. A lo cual se une, como fuente primaria de inagotables virtualidades creadoras, el hecho de que la vivencia preferente de cada uno de esos momentos, que implica y concilia a los otros, suele ser tan diversa como el sentimiento de sí mismo y del cuerpo, la visión del otro y del mundo, como el apuntar a la propia finitud o al presentimiento de la infinitud del ser. Naturalmente que ésta es una esquematización de lo que en el devenir concreto se realiza con matices casi indescriptibles. A pesar de ello, merced a dicha dialéctica de la expresividad cabe explicar por qué a partir de las líneas de una cabeza de Buda, es legítimo inferir las características propias de la imagen del mundo en que surgieron las inspiraciones del escultor; y explicar, también, por qué desde la comprensión de un sutil rasgo fisonómico, podemos remontarnos hasta el conocimiento del espíritu del orbe cultural que hizo posible tal imagen plástica. Lo cual se comprende porque no existiendo azar en la esfera de las expresiones, éstas reflejan inmediatamente la valoración de lo real donde el impulso expresivo encuentra su límite y norma. Pues, en cada intento creador orientado a conquistar, por decirlo así, la nota más alta en la melodía expresiva, tal exaltación sólo adquiere sentido a través de una determinada afirmación —o negación— del hombre y el mundo exterior que constituyen la fuente viva de las representaciones del artista. Con pleno fundamento, en consecuencia, se justifica hablar de *dialéctica de la expresión*. Desde luego, las relaciones esenciales que coordinan expresividad, forma de referencia al otro y concepción del mundo, se distinguen claramente tan pronto como aprehendemos el sentido de dicha dialéctica. Esto es, cuando se comprenden sus tres momentos, y cómo en ellos el sentimiento de dualismo estimula la voluntad de superar esa misma doble realidad que hace posible el expresarse, al tiempo que el impulso de trascendencia descubre el límite ontológico que se convierte en la fuente de que fluye el anhelo creador de sublimar la realidad originaria.

No se detiene aquí la serie de interrelaciones que este sentimiento expresivo evidencia. En efecto, el valor que se confiera a cada uno de esos momentos propios del sentimiento de «ser» y del hecho de «expresarse», ya sea en el acto de crear como en la convivencia, dependerá del sentido que se asigne al destino universal de lo existente. Vivo reflejo de ello se encuentra en el hecho de que las formas de autodomínio siguen cauces psicológicos diversos, según cómo se dignifique éticamente el sometimiento a la fatalidad de lo corpóreo, cómo se potencie, por el contrario, la voluntad de trascenderlo, o según cómo se realce el acatamiento sereno y estoico de nuestra naturaleza. Claro está que, entonces, cuando el artista se decide a representar sensiblemente dichas actitudes posibles,

se esforzará porque ellas aparezcan moduladas respondiendo a la peculiar necesidad que rigé las relaciones entre la intuición del ser y la expresión. De donde también se desprende que es legítimo inferir, rastrear en su huella viviente, la conexión genética originaria que existe entre las diversas formas culturales y los estilos expresivos en el arte; resulta fundado conocer, igualmente, la racionalidad sutil que entreteje un misterioso vínculo entre estilo y mundo cultural. Se trata de conocer ese nexo dejando atrás, para ello, la conocida vaguedad propia de los enunciados que intentan urdir, con hilos impalpables, por ejemplo, correspondencias de sentido entre las manifestaciones artísticas, por una parte, y «alma cultural» o «generación», por otra.

El sentimiento de dualismo y el sentido de las emociones

DETERMINADAS formas de percibir el ser personal a través de su doble naturaleza en tensión, pueden convertirse en motivos capaces de impulsar al artista a elaborar un estilo. Ocurre como si en cierta experiencia primaria de dualismo residiera la verdadera fuente de algunas disposiciones creadoras. Para legitimar estos enunciados, basta reflexionar en la relación existente entre el dualismo del hombre y el hecho de tratarse de un ser que esencialmente procura expresarse. Por eso es indispensable un breve análisis del *sentimiento de dualismo*, que no sólo tienda a aprehender el sentido de las creaciones artísticas, sino, además, sus proyecciones para el conocimiento del hombre.

Frente al carácter irreductible de aquel sentimiento, pierden su fuerza todos los argumentos favoritos del pensar monista, al paso que no resulta necesario el auxilio teórico del dualismo ontológico. Porque, ya sea que se establezcan polaridades entre el cuerpo y el alma, entre lo orgánico y lo espiritual o lo psíquico y lo corpóreo, entre la materia animada y la conciencia, ya sea que el monista las niegue y que el pluralista, por el contrario, juzgue dichas oposiciones como reales, tanto en uno como en otro caso, es imposible desconocer la experiencia básica en que ellas se nos ofrecen en una viva antítesis. Más intensa en unas circunstancias, débil y mínima en otras, alguna antítesis se manifiesta siempre. Incluso en aquellas actitudes espirituales en las cuales toda vivencia de polaridad tiende a desvanecerse, como sucede durante el éxtasis místico o en la pérdida dionisiaca de la personalidad, la misma aguda y dolorosa conciencia de dualidad del ser individual impulsa, precisamente, a esas y otras formas del anhelo de participar o de identificarse con el todo.

De este modo, se delimita por sí mismo el campo específico de esta investigación y, con ello, se indica implícitamente la relativa inseguridad teórica que restringe la validez del análisis en esta esfera de problemas. Con todo, añadamos todavía otro matiz de precisión. Lo obtenemos del reconocimiento de que la norma que guía la conducta moral no está subordinada al hecho de que la

ciencia física postule la vigencia del determinismo o indeterminismo en los fenómenos naturales; del mismo modo, el hombre puede adoptar diversas actitudes ante la polaridad de lo psíquico y lo corpóreo, por entero independientes de la realidad del monismo o del dualismo, y psicológica y éticamente indiferentes a los fundamentos, objetivos o no, de la teoría mecanicista o vitalista. En fin, entre vivencia y teoría reina aquí un abierto divorcio, una impermeabilidad formalmente similar a la que mantiene alejados entre sí al espacio intuitivo euclídeo, de los espacios no euclidianos del continuo con que opera el físico¹. En consecuencia, importa considerar, por lo que toca a los límites cognoscitivos de la teoría de la expresión, antes que el problema de la realidad última del cuerpo y del alma, la evolución de los modos de *vivir* y *expresar* la experiencia de esa supuesta diversidad de esferas de lo real, ya sea que se manifiesten artísticamente o no.

EN LAS situaciones vitales donde, hablando psicológicamente, existe equilibrio interior y armonía con el mundo externo, la vida psicofísica es percibida como una. Además de este sentimiento de unidad, también pueden señalarse ciertas variedades de experiencia religiosa en las que transitoriamente se borra la oposición entre el yo y el cuerpo, entre sujeto y objeto. Sin embargo, suele acontecer que a la percepción de la unidad personal suceda la ruptura de dicho equilibrio inestable, tan pronto como se despierta la conciencia dualista de nuestro ser. Análogas posibilidades de desdoblamiento ofrece la visión del otro. Porque si bien es verdad que la imagen de la persona ajena se nos da como un todo, no lo es menos, como ya lo hemos visto, que algunas de sus expresiones fisiognómicas pueden revelar tanto encadenamiento a lo material como voluntad de espiritual desasimiento de lo orgánico, deseo de trascenderlo. Esto es, en el mismo acto en que aprehendemos el sentido de las expresiones del otro, captamos los signos mímicos de la experiencia de una tensión entre dos realidades.

Por otra parte, en los estados anímicos que agudizan el sentimiento de la existencia, como el amor, la veneración y el fervor, el individuo se percibe a distancia de sí mismo, extrañamente dissociado entre lo que experimenta como tendencia interior y lo que es. El hombre presente, entonces, la inconmensurabilidad que media entre la experiencia del yo y sus posibilidades expresivas. En los límites de la exaltación personal, la ebriedad de sí mismo puede manifestarse en sentimientos que apuntan a la infinitud interior o a la infinitud de la

¹Cf. con la noción de «dualidad de existencia» de P. Ricoeur, en el estudio «Métodos y tareas de una fenomenología de la voluntad» aparecido en el volumen colectivo *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Desclée de Brouwer, 1952, pág. 130 y ss.

imagen de la naturaleza. Pero también existen disposiciones de ánimo antagónicas, como es el caso de las depresiones profundas, donde la tristeza degrada al propio cuerpo al nivel de una materialidad impotente que —real paradoja— resiente al yo en contra de sí mismo. Alcanzando uno de dichos extremos, el individuo vive una especie de desequilibrio expresivo entre la interioridad y la exterioridad, entre lo que acaece en la intimidad y las posibilidades de exteriorización. Denominamos ya *sentimientos de dualismo* a las diversas formas emocionales que revisten esas actitudes respecto de sí, que se alejan en medida variable de la plenitud expresiva. En ellos la persona se aprehende a través de la experiencia de la inconmensurabilidad entre lo que el yo percibe como su estado emocional y los medios efectivos de exteriorizarlo. El sentimiento de lo sublime, en este sentido, es un caso particular de estos presagios emocionales que dejan ver el abismo que se abre entre sí mismo y lo vivido¹.

No queda agotada, por consiguiente, la descripción de las formas de los sentimientos posibles si se desconoce esta experiencia originaria de escisión íntima, correlativa de la misma intensidad de la emoción de sí. Lejos de ello, la verdad es que esta ruptura afectiva representa la forma primaria que adoptan todas las vivencias sentimentales. Más específicamente, éstas se singularizan como grados diversos de proximidad al yo, es decir, se distinguen por diferencias en los modos de participación de la persona en sus propios afectos. El lenguaje refleja

¹Recordemos que, para Kant, el sentimiento de lo sublime consiste en una especie de desplacer o desazón, resultado de la finitud de la persona frente a lo que vive o contempla, «es la propia impotencia del sujeto la que le suministra la conciencia de un poder ilimitado, que el espíritu no puede juzgar estéticamente más que gracias a esa misma impotencia», (*Crítica del juicio*, § 27). Hegel también caracteriza dicho sentimiento como una suerte de impotencia expresiva, a manera de una inconmensurabilidad entre la voluntad de expresar lo infinito que choca con el hecho de que en el mundo de los fenómenos no existen objetos que se presten a representarlos. Es decir, lo infinito «permanece inexpresable e inaccesible a toda expresión por lo finito» (*Estética*, «El simbolismo de lo sublime»). Las caracterizaciones de Kant y Hegel se complementan, lejos de contraponerse. Si bien en el primero se destaca la impotencia expresiva frente a las propias vivencias, al paso que en Hegel se contrastan la imposibilidad de principio de expresar lo infinito por lo finito. En Hegel, «la expresión del contenido significa al mismo tiempo la desaparición de la expresión». En virtud de ello declara que discrepa de Kant, pues no caracteriza a lo sublime como un sentimiento subjetivo que se orienta hacia las ideas de la razón, sino por la significación que se trata de representar, es decir, la sustancia una y absoluta», (*Estética*, «El simbolismo de lo sublime»).

En el sentimiento de dualismo que precede, en cuanto al sentido, y como cualidad emocional básica, a las distintas formas de experiencia emocional, y particularmente en los diversos tipos del sentimiento de sí, se asocian las dos modalidades de impotencia expresiva destacados por Kant y Hegel: la impotencia frente a la hondura sin límites de lo experimentado y la imposibilidad de coordinar la finitud personal a la infinitud del ser. Por eso, en ciertas emociones profundas, sucede que el individuo se experimenta como desgarrado por dos direcciones íntimas que se pierden en lo infinito: en la perspectiva sin límites del yo y del mundo. En esta polaridad se actualiza, metafísicamente, lo esencial del sentimiento como forma vital.

claramente esta variabilidad de la distancia afectiva del yo. Scheler observa que expresiones idiomáticas del tipo «me siento triste», «siento una tristeza», «estoy triste», simbolizan la «proximidad creciente al yo»¹. Además, el desdoblamiento interior inherente a la percepción de los estados emocionales, queda confirmado por el hecho de que son posibles innumerables modos de sentir los sentimientos. El dolor puede ser vivido a través de actitudes distintas, que van desde el acogerlo resignado, pasando por la indiferencia o el abandono a los sufrimientos, hasta alcanzar el autodomínio heroico. O bien, en la esfera de los dolores puramente anímicos, suele ocurrir que se experimente alegría por entristecerse o, al contrario, tristeza por alegrarse ante lo que debía provocar dolor. En este sentido, también cabe experimentar una azorante vergüenza de sí, y el propio yo puede tornarse aborrecible. El desdoblamiento interior, en todos estos casos, se genera en un impulso ético que hace percibirse a la persona vuelta contra sí misma, donde el tener conciencia del propio estado equivale a un aprehenderse a través de antagonismos interiores. De manera que el que existan innumerables posibilidades de enfrentarse, evidencia que los estados del sentimiento se diferencian del percibir sentimental; y, para decirlo en el lenguaje de las ideas de Scheler, ello muestra que los contenidos vividos se distinguen de la apreciación del contenido de los afectos².

¹Scheler advierte que la expresión «me siento triste» limita ya con las posibilidades del idioma. Y advierte, todavía, que el decir, en cambio, «yo me siento» es la expresión más adecuada para el «bienestar» y el «malestar» lo cómodo e incómodo». Pero nunca podremos decir: «me siento agradable», *Ética*, Madrid, 1942, tomo II, página 126. — Scheler describe, también, los distintos modos de experimentarse según se trate de sentimientos del cuerpo o de tipo anímico y espiritual, como la melancolía o la beatitud, en función de cómo se asocia la certidumbre de un modo de estar a la forma de participación del yo en los afectos. «Yo —escribe— no puedo estar cómodo o incómodo del mismo modo que «yo» estoy triste, desesperado o tranquilo; sino que yo puedo sentir «me» así. Este «me» representa, indudablemente, el yo corporal, la conciencia unitaria de nuestra vida, de cuyo todo emergen, como de un fondo, que les sirve de base, los sentimientos orgánicos y las sensaciones orgánicas diferenciadas», *Ob. cit.*, página 122, tomo II.

²*Ética*, tomo II, página 26. — En cuanto a los sentimientos del yo, compárense las descripciones y análisis de Klages, particularmente aquellas en que afirma la inexistencia de sentimientos del yo sin aspectos vitales, como la existencia de éstos sin aquéllos, *Les principes de la caractérologie*, segunda edición, Neuchâtel, Suiza, 1950, págs. 142, 151 y 154, donde considera, en general, a los modos del sentimiento correlativos de los modos de referencia al yo.

Sobre el carácter intencional de los sentimientos, véase, de Husserl, sus *Investigaciones lógicas*, Investigación V, § 15, a, b. — Acerca de la ambigüedad de la conciencia corporal, interpretada en el sentido de una realidad «de la que puede decirse: yo soy el mismo: él es el instrumento para mí», por ser algo que se enfrenta como siendo uno mismo al tiempo que lo diverso a uno, consúltese la *Psicopatología general*, de K. Jaspers, Quinta edición, Segunda Parte, Capítulo Primero, § 4. — En lo tocante a las relaciones que existen entre los fenómenos

Destaquemos, en consecuencia, una conclusión legítima y fundamental. Se trata de que las antítesis y oposiciones propias del *sentimiento de sí*, constituyen la forma primaria que, en cada caso, se singulariza en los modos que adoptan los diversos sentimientos. Porque éstos representan variaciones afectivas de una experiencia originaria de dualidad, inseparable del percibir sentimental.

De manera que únicamente cuando se analizan los estratos profundos del sentimiento de dualismo, se comprende el significado de las diversas modalidades de referencia al yo que caracterizan a la vida emocional. La pintura de esta última en términos de distancia variable al yo constituye un esquema, válido sólo en primera aproximación, puesto que no incluye la descripción de esa experiencia de dualidad personal que representa el trasfondo anímico de la posibilidad de experimentar lejanía o proximidad al yo. Cuando impregna el ánimo una honda nostalgia por lo vivido en un pasado remoto, ella se propaga y desarrolla paralelamente al acrecentamiento de dicha experiencia de dualidad. Decir que nos sentimos angustiados o tristes es otra manera de referirse al hecho de que experimentamos una ruptura del equilibrio entre las posibilidades vitales y los anhelos, cosa que percibimos como un desgarramiento íntimo. Esta interacción entre sentimientos y experiencias de dualismo, conduce a una importante consecuencia. Es ella que la idea de Scheler, según la cual todos los sentimientos implican alguna «referencia vivida al yo», diversa de la que acompaña al representar, querer o pensar, debe comprenderse como subordinada a un sentimiento dualista, concebido más allá de puros cambios en los tipos de referencia al yo.

En síntesis, el aura de indeterminación, de melodía infinita que desarrolla un tema inacabable, asociado a los sentimientos vitales y anímicos, se vincula a la experiencia dualista de la lejanía de sí mismo. Porque la hondura con que nos traspasan ciertos estados de melancolía, de tristeza o arrepentimiento, se conecta estrechamente con una experiencia de la doble naturaleza personal, con el desequilibrio vivido entre anhelos y posibilidades. Sólo por abstracción puede distinguirse dicha experiencia de las emociones mismas. Puesto que la emoción es esa ruptura interior, y donde la distancia al yo, es decir, el grado de intimidad de los sentimientos, constituye sólo una de sus manifestaciones.

Confirma nuestra tesis, el hecho de que en los llamados por Scheler *sentimientos espirituales*, tales como la serenidad, beatitud o desesperación, se extin-

de la voluntad y la experiencia de dualismo, compárese el ensayo ya citado de Ricoeur, páginas 126, 127, a 131.

Además, para un análisis profundo, y aquí pertinente, de la experiencia del yo y del no-yo, véase de F. H. Bradley, *Apariencia y realidad*, Capítulo IX, «Los significados del yo», particularmente párrafos 4, 5 y 6. Por último, recuérdense las consideraciones de Maine de Biran acerca de cómo en la experiencia interior nos es dada la relación alma-cuerpo, y de cómo se asocian el sentimiento del yo y el sentimiento del esfuerzo.

gan los estados del yo. Pues estos sentimientos lindan con experiencias místicas y contemplativas, de ahí que no puedan ser vividos, ni menos asociados a un motivo, porque «toman posesión de *todo* nuestro ser». Por eso Scheler advierte que si podemos indicar de qué estamos desesperados, es que no lo estamos realmente. «La beatitud, en sentido riguroso —escribe—, está dada únicamente cuando ningún contenido especial objetivo o valioso, exterior o íntimo a nosotros es el *motivo* sentimentalmente perceptible de aquel cumplimiento de la beatitud, y también cuando el ser y la duración fenoménica de ésta no se muestra condicionada o susceptible de variación por *ningún* acto de nuestro querer y por ninguna acción o manera de vida. Pues son precisamente el *ser* y el *valor por sí mismo de la persona* misma quienes constituyen el fundamento de la beatitud y la desesperación»¹. Lo cual significa que se ha llegado a una zona de experiencia religiosa donde se fusionan felicidad y virtud. Es que, como en la concepción de la beatitud de Spinoza, se desborda ya, por su misma esencia, la dialéctica de la experiencia emocional del yo y la corporeidad, abriéndose a la vida contemplativa, a lo moral y religioso. Ocurre como si en la experiencia del éxtasis, los sentimientos conciliaran sus oposiciones extinguiéndose como tales. Es la embriaguez misma que condiciona el olvido de sí. Se comprende, por consiguiente, que Spinoza afirme, con la necesaria consecuencia, que «el alma no está sometida a las afecciones que son pasiones más que mientras subsiste su cuerpo»².

Concluyamos que, en cuanto sentimientos propiamente tales, éstos existen a favor de una dualidad del sentir que constituye un reflejo de la dualidad primaria del sentimiento de sí. Ello sucede, ya se trate de vivencias de cambio del cuerpo, de la conciencia interior de éste, de percepciones de variadas disposiciones de ánimo, de la tristeza, de la alegría, del sentirse pleno de vitalidad o extenuado, de los estados de disociación del yo; ya se trate, en fin, de la pluralidad de modos de enfrentar los propios sentimientos o de que un sentimiento esté unido a un objeto o no. Naturalmente que esta compleja gradación de formas de percibirse, todavía se diversifica según que lo dado en primer plano sea el cuerpo, el ánimo, el yo o experiencias religiosas.

Se comprende, por lo expuesto, que la concepción de los sentimientos de Max Scheler es la más afín a las ideas que venimos exponiendo. Este filósofo distingue cuatro estratos fundamentales en las emociones humanas. Ellos corresponden a los sentimientos sensibles, corporales, anímicos y espirituales. Al introducir esta división, parte del supuesto de que la totalidad de los sentimientos se desarrolla sobre la base de una «referencia vivida al yo (o a la persona) que les *distingue* de otros contenidos y funciones (sentir sensaciones, representar, etc.), referencia en principio diversa de otra que puede acompañar a un representar,

¹Ética, páginas 127-128, tomo II.

²Ética, Quinta Parte, Proposición xxxiv.

querer y pensar»¹. De manera que, para Scheler, las diversas referencias al yo que caracterizan la vida emocional, constituyen el criterio metódico que guía sus análisis. Sin embargo, y en concordancia con la tesis sustentada, *advertimos que para descubrir la naturaleza de las emociones, es necesario vincular dichos modos de referencia al yo a un sentimiento primario de dualismo que integra el saber de sí con el sentimiento de sí; es decir, mientras no se articule el cogito, la experiencia discursiva, con la experiencia expresiva de la propia dualidad, patente en la dialéctica de la exteriorización, la índole de las emociones no se percibirá claramente.*

Recordemos, por otra parte, que el individuo toma conciencia de sí a través de tonalidades afectivas simultáneamente contrapuestas. En este sentido, se ha observado que cabe experimentar plenitud y sentir un dolor, como una risa fugaz puede desplegarse desde una amargura profunda, pues dichos efectos corresponden a diferentes estratos de vivencia. Lo importante, como observa Scheler, es que dichos estados no se mezclan y se singularizan por sus correlatos objetivos. Análogamente, cuando se dice «yo sé que yo estoy triste», esas dos referencias al yo poseen diverso sentido. Todo lo cual enseña que la experiencia íntima se ordena en torno a núcleos de referencia objetiva que se imbrican en una compleja trama psíquica (y baste indicar que el destello de alegría que ilumina la congoja se distingue, por lo mismo, de la alegría que se posesiona del ánimo). En otros términos, el sentimiento de dualismo se desarrolla en distintos niveles de experiencias de sí, desde la escisión entre la conciencia y el cuerpo, pasando por cambiantes objetivaciones de la percepción del yo mismo, hasta las emociones intensas en las que el hombre se descubre en dolorosa lucha interior. Ocurre, también, que el individuo enfrenta sus estados o sucumbe a ellos. Es decir, en todos los niveles de atención a lo íntimo, puede desvanecerse el sentimiento de polaridad. Pero, en este último caso, siempre se trata de un replegarse en la afectividad cenestésica, de enajenarse en una pasión, en una actividad, en un raptó místico, que son reacciones que lindan con la extinción de las experiencias mismas. La ira incontenible, por ejemplo, refleja un salir de sí que alcanza el estado de tensión extrema, capaz de obnubilar la conciencia. Es la llamada saturación del sentimiento que torna insensible. Y el hecho del oscurecimiento de la conciencia de los estados vividos, no contradice la teoría aquí desarrollada. Pues ocurre, entonces, que el sentimiento de la existencia se desvanece al dilatarse la emoción y no deja lugar al percibir sentimental².

¹*Ética*, tomo II, páginas 114 y 218, respecto de la pluralidad de niveles en la vivencia del yo.

²*Ética*, Tomo II, páginas 28 (texto y nota) y 126. — Acerca del problema de la unidad alma-cuerpo, del sentimiento de dualismo y las tonalidades efectivas que no contradicen a este último, véase la obra de O. F. Bollnow, *Les tonalités affectives*, Neuchâtel, 1953, páginas 29, 37 y siguientes.

Dualismo y dolor

LA ESQUEMATIZACIÓN abstracta de procesos anímicos tan complejos, no impide ver este hecho fundamental: que el *sentimiento de dualismo* se despliega en una multiplicidad de direcciones afectivas que se implican e interpenetran. Ello ocurre al contemplar el mundo —pues la visión del paisaje también acrecienta la conciencia del dualismo—, como al observarse a sí mismo; sucede en el doloroso sometimiento al imperio de las cosas, en la tristeza que fluye de su posesión, condicionada por el moral abandono, como en las más variadas manifestaciones de sufrimiento espiritual y dolor físico. Un dualismo supone al otro y recíprocamente. El tener mundo objetivo agudiza las tensiones íntimas y, a su vez, la existencia de éstas estimula la dolorosa oposición con aquél: he aquí una de las revelaciones de la doctrina de Buda relativa a la génesis del dolor. Se explica, a la luz de ella, que en la experiencia de una serena y auténtica actitud contemplativa coincidan el momento de la desaparición de los opuestos sujeto-objeto y cuerpo-alma. Sucede como si la polaridad individuo-naturaleza, inicialmente agudizada por la visión del mundo exterior revistiera, de pronto, la forma interior en que se hace patente el dualismo conciencia-cuerpo. Y merced a la meditación, para el budista dicha convergencia constituye una de las primeras etapas conducentes al estado de nirvana.

Los artistas de todos los tiempos redescubren, en una u otra forma, el significado metafísico primario de estos hechos para comprender las expresiones del hombre y su exaltación creadora en el arte; presienten, en todas las épocas, la profunda interdependencia existente entre actitud frente al mundo, dualismo, dolor y expresión; siempre intuyen de cómo el dolor más torturante representa una fuente de honda expresividad; saben, asimismo, que el sufrimiento revela encadenamientos a la fatalidad física capaces de elevar espiritualmente al individuo. En suma, la historia del arte descubre cambios sucesivos en el modo de valorar los hechos últimos que fundan ontológicamente la posibilidad misma de la expresión, como mudanzas en el modo de implicarse la intuición del ser y el estilo expresivo. Por eso, ostenta plena validez la siguiente generalización de la experiencia interior del hombre, sin que sea necesario para legitimarla introducir artificiosas permutaciones conceptuales: En aquellos estados anímicos en que se manifiestan sentimientos de dualismo, ya sea que se orienten en sentido religioso y ético o que se trate de reacciones de dolor físico, se exteriorizarán fenómenos de la vida psíquica que concuerdan con la dialéctica propia de las expresiones. Y que también tiene fundamento adscribir a las diversas formas de sufrimiento un haz semejante de experiencias básicas, se infiere de los rasgos de la conciencia corporal descritos, entre otros, por F. J. J. Buytendijk en su estudio sobre la esencia y significado del dolor.

Buytendijk parte del supuesto de que lo anímico y lo corpóreo constituyen un todo, que en la inmediatez de la vida individual se da como unidad indisoluble de fenómenos vitales y psíquicos. Pero lo importante reside en que ello no excluye como posible que, lo en sí unitario, origine, sin embargo, una experiencia dual. Esto es, la oposición entre unidad y dualidad no limita la «relativa independencia» de dichos fenómenos opuestos. Afirma, así, que existe unidad en el seno mismo de esa oposición entre lo subjetivo y lo objetivo.

La revelación interior de tensiones entre términos antagónicos, de contrastes polares, a pesar de que la corporeidad animada constituya un todo unitario, se observa en cierto tipo de fenómenos emocionales. En cambio, en el placer, físico y espiritual, en los sentimientos de alegría o beatitud, las vivencias de oposición y encadenamiento tienden a desvanecerse. Se anulan, porque la plenitud vital condiciona el olvido de sí y el alejamiento de cualquier tipo de problematismo. Y, naturalmente, el equilibrio íntimo establece entonces una «correspondencia armoniosa entre el cuerpo y el alma». De manera que, en contraste con lo que singulariza a estas experiencias, esto es, frente a la falta de rupturas íntimas propia de la alegría, en el dolor físico y el sufrimiento espiritual —si bien diversamente—, el sujeto y su cuerpo se perciben como escindidos. A la disolución de los estados del yo, característica de la beatitud, se contraponen la experiencia del «retorno» a sí mismo condicionada por el dolor. Verdad es que otra serie de fenómenos, tales como la enfermedad, la visión de la muerte, del mal o del sufrimiento ajeno conducen a experimentar una «obscura desarmonía», un conflicto vital primario. «Pero en el dolor *solamente* —aclara Buytendijk— experimentamos la ruptura de la más natural de las unidades orgánicas: la unidad de nuestra existencia personal y de nuestra existencia física»¹. Penetrados por el sufrimiento, los hombres permanecen solitarios en su desorden interior, «en desunión con su cuerpo doloroso». Y esta soledad envuelve, a su juicio, una esencial cuestión ontológica. Porque el acoso del dolor acrecienta la conciencia de corporeidad, actualiza el saber y el sentimiento de dualismo entre el yo y el cuerpo.

Dejándose orientar por tales notas descriptivas, Buytendijk extrae conclusiones de alcance ético y antropológico. Los grados de sensibilidad al dolor parecen estar en relación con el hecho de experimentar sentimientos de impotencia; ausente ésta, o transformada en actividad, también lo estará el sufrimiento. Así se explica que la intensa participación de una persona o animal en situaciones de lucha convierte, a la una y al otro por igual, en transitoriamente insensibles. Sin embargo, debe establecerse aquí una diferencia esencial entre el hombre y el animal. Este último —señala Buytendijk— carece de libertad frente a su propio

¹ *De la douleur*, París, P.U.F., 1951, pág. 15 (subrayado por el autor). Además, véanse especialmente los capítulos III y IV.

dolor y, por eso, de la posibilidad de emanciparse del determinismo vital. Es decir, sólo el hombre percibe su dolor como algo heterogéneo a sí mismo. Lo cual le lleva a concluir que «el animal no puede experimentar un dolor por el dolor que él experimenta».

El sufrimiento se vincula, pues, a la desesperación de la impotencia, «opreme al sujeto en su corporeidad». Mas, al mismo tiempo, le abre la posibilidad de conocer o descubrir el significado de su existencia singular en el universo. Y en ello reside su sentido metafísico. El dolor supone la irrupción de un conflicto entre el sujeto y su cuerpo, del que también surge la posibilidad de adoptar una conducta moralmente valiosa. Porque junto con la aceptación humilde del dolor se establece comunidad con los demás. En el reconocimiento de la «miseria existencial», la persona exterioriza su participación con los otros y, en cierto modo, la supera.

Claro está que a favor de estas ideas apenas nos hemos asomado al mundo del dolor. Pero nos adentramos lo necesario para descubrir que en él todo se manifiesta bajo la forma de singulares antítesis que implican la exaltación del sentimiento de existir en un cuerpo y del tener mundo.

El dolor despierta una conciencia desgarrada de existir. Las tonalidades sentimentales felices, por el contrario, adormecen y embotan la agudeza del instante que separa la percepción actual de la existencia del tiempo que se evade implacable hacia el pasado; más todavía, los estados de beatitud, como lo ha mostrado Bollnow, son impermeables al acontecer exterior y a las modificaciones corporales, porque están ligados a una experiencia de lo intemporal casi indiscernible, a su vez, de un sentimiento de felicidad infinita en el que todas las polaridades se desvanecen. La gozosa extensión sin límites del presente, que desplaza al pasado y al futuro anulándolos, emancipa también del saber del cuerpo y del tiempo, disipa la conciencia de los estados íntimos, detiene la vida como en la ebriedad de un color que es pura luz sin claroscuros.

El dolor, en radical antítesis, deja tensas como una cuerda vibrante a las experiencias básicas de la vida; las articula en paradójicos enlaces y disociaciones de sus momentos constitutivos: opone entre sí, o los integra, el sentimiento del cuerpo, del yo, del mundo y el otro. Diríase, en virtud de ello, que los límites del saber emocional de sí mismo lindan con sentimientos críticos de ruptura interior, aunque desarrollados dentro del marco de la misma vivencia de la unidad psicofísica. Y ello ocurre en tal medida, que se justifica afirmar que el sentimiento de la existencia despliega como su forma interior variados modos complementarios de alejamiento entre el sujeto y sí mismo.

Tal es la razón de que los rasgos descriptivos con que psicólogos, neurólogos, psiquiatras y filósofos reconstruyen los signos del dolor, están formados por particulares toques anímicos de proximidad y lejanía de sí mismo. Desde la atalaya de su disciplina, cada investigador destaca alguna conexión singular entre

saber de sí y dolor, que luego interpreta a partir de las categorías de que se sirve para contemplar el fenómeno. Sin embargo, veremos que existe un punto de referencia común a todas esas perspectivas, que está constituido por el análisis del descubrimiento de sí mismo y del cuerpo a través de la experiencia de la dualidad que actualiza el dolor.

Así, Jaspers vislumbra, desde la perspectiva de la conciencia corporal, esto es, a partir del hecho de constituir el cuerpo un objeto para el individuo y de ser el sujeto ese mismo cuerpo, que la experiencia de la propia corporeidad está esencialmente vinculada a vivencias del sentimiento, del instinto y la conciencia del yo. De donde infiere la variabilidad sentimental del fenómeno de ser uno con el cuerpo y el carácter cambiante del distanciamiento respecto de él. Esta distancia se manifiesta como máxima cuando en el dolor percibimos el cuerpo como un objeto extraño y lejano¹.

Schilder, por su parte, apunta a esa misma disociación subjetiva cuando observa que, al sufrir físicamente, el dolor parece pertenecer a otro cuerpo. Sin embargo, a su juicio, el dolor contribuye como un factor importante a la «creación de la imagen del cuerpo»².

Para Ricoeur, la dualidad complementaria que introduce el sufrimiento en la experiencia de sí, representa una especie de «quiebra existencial en mi propia encarnación». Esta adopta la forma de cierta polaridad creada por el dolor entre el yo y uno mismo, entre quien asume y el yo que sufre³.

Además, dicha ambigüedad libera al tiempo que aherroja. En el sentido de que uno, en cuanto como yo es distinto del dolor corporal, se siente libre, pero percibe también su atadura en ese antagonismo que lo desgarrar. Más todavía, la dualidad es esa misma conciencia de limitación y finitud. Con razón observa Levinas que el sufrimiento nos arrincona en nuestro ser, de suerte que la conciencia de separación entre el yo y el cuerpo encadena dentro de la intuición simultánea que los distingue. «Toda la agudeza del sufrimiento —escribe— descansa en la imposibilidad, de protegerse en sí mismo contra sí mismo». Pero reconoce, a pesar de esta ambigüedad dialéctica del sufrimiento, que si bien se pierde libertad al experimentarlo, en alguna medida el sujeto es libre dentro de la misma pérdida de su libertad. Porque el sufrimiento propiamente tal implica conservar la subjetividad, en el sentido de que sólo entonces se puede ser visionario de la propia «reificación» que acompaña al dolor, ya que éste deriva de ella. Por eso concluye que hacer sufrir no significa degradar al otro a puro objeto, sino, al contrario, conservarlo lúcidamente centrado en su subjetividad⁴.

Desarrollando una dirección de análisis semejante, Plessner observa que el

¹Psicopatología general, «La conciencia corporal», § 3.

²Imagen y apariencia del cuerpo humano, edición citada, págs. 93-94.

³Ob. cit., página 131.

⁴Totalité et Infini, edición citada, págs. 215-216.

doir corporal engendra, a parejas con su intensidad, cierto tipo de impotencia, que es vivida a modo de un «indefenso ser-arrojado al propio cuerpo», perdiéndose así una relación equilibrada y verdadera con él. También en el dolor anímico, Plessner juzga que se permanece inhóspitamente atendido a lo que se para y encadena; se le vive como una roedura psicológica que devora al paso que lo enfrenta a uno mismo, según ocurre en el arrepentimiento y en el sentirse ofendido¹.

Recordemos, finalmente, que Sartre también describe el dolor como centro de oscilación de la conciencia entre sí misma y la objetividad del propio cuerpo. En efecto, caracteriza a la conciencia dolorosa como «negación interna del mundo», si bien reconoce que, al mismo tiempo, ella «existe su dolor —es decir, a sí mismo— como arrancamiento de sí». Además, para Sartre, al experimentar lo contingente en nosotros «la conciencia cesa de tener un cuerpo». La continua aprehensión de un «para-sí» vacío, correlativa de la proyección de una contingencia «pura y no cualificada», se manifiesta incluso en lo que designa como náusea vital; ésta se actualiza en esa especie de afectividad cenestésica sin distancia a sí mismo, insípida, como «una contingencia sin color, pura aprehensión de sí como existencia de hecho»².

En síntesis, vemos que, con diversos matices descriptivos, que se originan en la peculiaridad del escorzo conceptual empleado, el dolor se erige en medida común de la experiencia crítica consistente en percibirse como libre y encadenado, como finito y entregado a la aguda indeterminación del sufrimiento. En otras palabras, en torno al dolor se enlazan psicológicamente sentimientos de dualidad personal y libertad, de contingencia y necesidad.

El análisis de la conciencia corporal dolorosa permite incorporar un nuevo elemento a la generalización ya enunciada, relativa a la unidad emocional de las distintas formas del sentimiento de sí. Se trata de que la polaridad entre lo anímico y lo corpóreo, en cuanto adopta la forma interior del sufrimiento, es un caso particular de los tipos de nexos posibles entre el sujeto y su cuerpo, que también se establecen en los fenómenos expresivos, en las emociones y en las evidencias originarias del *cogito*.

En razón de ello, cabe extraer todavía, una consecuencia de largo alcance antropológico. Deriva de que podemos contemplar, tomando por centro concepciones religiosas del dolor contrapuestas, cómo engendran una unidad creadora expresividad, dolor, emociones, sentimiento de la existencia y meditación.

¹Ob. cit., página 214.

²*L'être et le néant*, edición citada, páginas 398, 399 y 404. Sobre el sentido del sentirse posesionado por la Náusea y acerca del carácter esencial de contingencia de la existencia —«la contingencia no es una máscara, una apariencia que pueda disiparse; es lo absoluto —escribe Sartre—, en consecuencia la gratitud perfecta. Todo es gratuito...», véase su novela *La náusea*, págs. 31, 143 y 169, de la versión española de Losada, Sexta edición.

Sentido de la expresión en el arte budista

La sonrisa búdica

LA HISTORIA del arte es la historia de la manera de revelar esa realidad primordial en la que se muestran indisolublemente unidos *ser* y *expresión*. Comprender estos términos como correlativos implica reconocer, naturalmente, que las expresiones actualizan modos de ser, al tiempo que toda forma de ser se descubre merced a expresiones. Por eso, diríase que el arte sorprende al hombre y a la naturaleza en continuo estado de génesis, de revelación ontológica. Contemplamos, así, en las creaciones artísticas y en las expresiones humanas, cómo se iluminan realidades abriéndose en expresividad ilimitada; y vemos, por otra parte, cómo las expresiones se intensifican pareciendo ahondar en el ser de las cosas mismas. Por eso, en el paroxismo expresivo, coinciden las manifestaciones supremas de un modo de ser con el reverberar de la expresividad, de tal manera que la fuerza de evocación de lo real se asocia a la intensidad de las expresiones. Lo cual no significa que el ser preceda a la expresión, o al contrario, sino que ambos momentos se revelan, al mismo tiempo, conciliados y diferenciados en la realización plena de una voluntad expresiva.

A través del cambio de los estilos se evidencian variadas tensiones dialécticas, propias de aquella conexión ontológica y del dualismo existencial del hombre. En consecuencia, el conocimiento de la ley íntima que rige los fenómenos expresivos, en el sentido metafísico más amplio, nos descubre, a su vez, el verdadero significado de las diversas tendencias artísticas. Siguiendo este criterio metódico estudiemos las preferencias formales que animan a ciertas corrientes de la estética hindú. Lo peculiar a ella se destaca con particular claridad, cuando el hori-

zonte de sus representaciones creadoras se puebla de imágenes cuyo estilo está inspirado en tradiciones budistas. Durante siglos, en efecto, la figura de Buda actualiza lo más significativo del contenido espiritual de su doctrina.

El artista hindú actualiza sensiblemente la aspiración búdica de participar en lo Absoluto, exteriorizando el anhelo de superar el encadenamiento al ciclo de la vida y de la muerte. Su voluntad de forma tiende, en consecuencia, al descubrimiento de la verdadera realidad personal más allá de todo dualismo. *Intenta expresar la inexpresividad*. Tal es la paradoja que anima su estética. Sucede como si el escultor persiguiera la simbolización de un límite inefable dado en la posibilidad de realizar en la esfera de lo Absoluto el auténtico ser del hombre. Pero, traspasando la oposición entre sujeto y objeto —que para Sankara se erigen contrarios como la luz y las tinieblas, al igual que el yo y el tú— más allá del dolor, vinculado siempre a la sensación y la existencia, habiendo así dejado atrás toda suerte de dualismos, las antítesis expresivas pierden realidad. Por lo que, consecuente, Sankara también dirá que el Señor Supremo carece de figura, como no sea que, voluntariamente, tome alguna forma ilusoria («a fin de mostrar su favor a sus fieles»).

Guiado por íntimas necesidades de su estilo, el escultor materializa, con plena coherencia, su intuición del sentido ético-antropológico de los fenómenos expresivos. Sabe en virtud de ella, que una vez alcanzada la beatitud, desaparece al mismo tiempo, metafísicamente, la posibilidad de que existan expresiones. Ello se observa, tanto en las cabezas búdicas del arte Gupta del siglo v de nuestra era (en el que se fija definitivamente la expresividad característica de los gestos rituales del budismo), como en las esculturas del arte Khmer estilo Bayon, del siglo xii, que se encuentran en el Museo Guimet (fig. 15). Cierta estado de serena espiritualidad borra en ellas toda huella de lucha y tensión interiores. Muestran ojos velados, que armonizando con una mínima y casi imperceptible sonrisa, fundan el sutil contrapunto de las expresiones búdicas. Trátase de un sonreír que posee el sortilegio de trocar en remotamente ausentes la presencia humana y las formas materiales. Como desde un apacible centro interior, vemos atenuarse los rasgos del rostro, lo que constituye signo de iluminada beatitud antes que señal de muerte física. El artista crea de esta manera una impresionante imagen de íntima aproximación a la inmutabilidad. Para ello modula, como algo que no cesa, el movimiento de extinción expresiva, en esto semejante al ascenso hacia la pura espiritualidad de la paz interior, que tampoco alcanza un término. Es decir, aquella tenue movilidad fisiognómica, convertida en ambiguo símbolo de lo eterno por derivar sin cesar hacia lo inmóvil, patentiza el desvanecimiento expresivo, al tiempo que revela honda serenidad.

¹ *Prolegomènes au Vedānta*, traducción del sánscrito de Louis Renou, pág. 73. Imprimerie Nationale, París, 1951.

Sin embargo, el inacabable aunque mínimo fluir expresivo de aquella sonrisa que suscita la impresión de lo espiritualmente inmutable, indica también que se conserva un último vínculo de comunidad con el hombre a través de la conciencia del dolor que penetra todo lo existente. Empero, esos rostros no denotan verdadero anhelo de intercomunicación personal; ostentan, más bien, cierta bivalencia expresiva, que oscila entre la mirada vuelta hacia dentro y ensombrecida hacia afuera, y una sonrisa impersonal débilmente comunicativa que se extiende por los labios perdiéndose como una nota muy fina en la distancia. Doble dirección expresiva reveladora de tensiones vitales que se extinguen.

Las obras budistas exteriorizan, pues, su clara lógica en el hecho de evitar imágenes expresivas que —aun como mera virtualidad— impliquen referencias inmediatas y personales al otro. Ellas tienden a exaltar, en efecto, una especie de aislamiento último, de huida del mundo a través de un proceso de interiorización juzgado como el verdadero camino para incorporarse al Ser. Por eso la comunicación con los demás no requiere de otro lenguaje que el necesario para revelar las limitaciones de la condición humana. Lo cual expresivamente se exterioriza en un comunicar que reviste la forma de huida de lo ilusorio. En consecuencia, el artista deja transparentar el modo de referencia al prójimo acusando la ruptura con el mundo. Y asombra considerar cómo al modelar semblantes dentro de los imprecisos límites significativos que comprenden al ser en el dejar de ser, consigue iluminar el sentido metafísico de la expresión, mediante una singular dialéctica de ambigüedades. Así, en un rostro que a pesar de su oscura materialidad, parece suspendido sobre todas las cosas, el escultor armoniza con seguros toques tres momentos comunicativos implicados en la expresividad búdica: el sonreír beatífico que desrealiza el mundo, de donde deriva el segundo momento, la enseñanza de que el camino que conduce a lo Absoluto discurre a través del individuo mismo, lo cual, por último, recuerda al hombre el carácter precario de su realidad.

Resulta de todo ello que el individuo, al liberarse del encadenamiento al dolor, merced a la ruptura de los vínculos con la existencia, únicamente se hace posible una forma de expresividad que se disipa dulcemente, antes que necesaria exaltación expresiva, como es el caso en algunas manifestaciones del arte de Occidente. Así, en contraste con el indio, el artista occidental —especialmente el influido por la religiosidad cristiana— crea obras que reconocen como motivo inspirador de experiencia de aquellas limitaciones esenciales propias de cualquier forma de vida. Por consiguiente, este último destaca la voluntad de trascender el dualismo humano originario, unida a la conciencia de su finitud insalvable. Por eso en la intensa expresividad de las representaciones plásticas de mártires, brilla la vehemente referencia al otro, en el nivel ético-expresivo de las relaciones humanas. En este sentido la máscara búdica y el *Jesús con la cruz a cuestas* del Greco (fig. 16), constituyen ejemplos de opuestas posibilidades ex-

presivas. La una, con su sonrisa nirvánica orientada hacia el *Atman* considerado como la realidad cósmica suprema, y Cristo expresándose desde el seno mismo del dolor. O, dicho aún en otros términos, el escultor budista, eliminando todo vínculo con lo que causa dolor, exalta la inexpresividad, dijérase que engendra «música callada, la soledad sonora», de que hablaba San Juan de la Cruz; el pintor cristiano, por el contrario, conquista la grandeza de su dramatismo expresivo descendiendo hacia la raíz misma del dolor. En las obras del artista búdico la referencia al prójimo casi no existe; en cambio, es la presencia interior de los demás lo que anima y fortalece la expresión de un Grünewald, por ejemplo. Vemos, pues, cómo en dos órdenes de expresividad, sustentados por una definida razón estética, aflora la diversa textura de dos concepciones de lo real. Expresión y actitud frente al mundo aparecen así estrechamente enlazadas, como lo hemos mostrado en otra parte¹.

En este lugar, limitémonos a agregar que el hecho de transparentarse en la expresión la actitud frente a la naturaleza y, recíprocamente, que sea posible inferir del sentimiento del universo un orden correlativo de expresividad, permite orientar las interpretaciones estéticas con cierto grado de certidumbre. Más todavía, el conocimiento de tales conexiones conduce a descubrir necesidades estilísticas ocultas bajo una apariencia formal contradictoria. Ocurre que si para el brahmanismo y el budismo se debe vivir —anota H. Oldenberg— «como si no se viviera», la fusión del yo con el *Atman* tiene como correlato en la esfera estética, según vimos, tender a expresar la inexpresividad. Mas, justo es preguntarse ahora, ¿cómo se comprende, entonces, el leve esbozo de sonrisa que anima el rostro de los Budas, iluminándolos? Se comprende porque, en verdad, se trata precisamente de *sonrisa*, y no de *risa*. Esto es, en la primera sólo resuena una pura melodía interior, desprovista de referencias al prójimo y a los objetos; se actualiza en un límite en que toda dualidad de esferas de ser anuncia desvanecerse. La segunda, en cambio, la risa propiamente tal, supone para manifestarse el yo y el otro, sujeto y naturaleza. Por eso, únicamente el hombre ríe y llora, mas no el animal que carece de perspectivismo, no menos que de la imagen y experiencia de un mundo objetivo. En la escultura hindú insinúase, realmente, una sonrisa desprovista de intencionalidad, que es signo del más puro enlace entre virtud y beatitud.

¹Véase en mi obra *El sentimiento de lo Humano en América*, tomo II, págs. 142-162, Santiago de Chile, 1953, el capítulo *Expresión e imagen del mundo*, donde también se estudian diferencias en las posibilidades expresivas del hombre y el animal.

La sonrisa en la escultura griega arcaica

Consideramos ilustrativo comparar fisonomías de inspiración budista, con expresiones de la estatuaria griega arcaica. Entre otras de este período recordemos la *Cabeza barbada*, del Louvre, de procedencia ática (fig. 17) y el *Moscóforo*, también de estilo ático (fig. 18), ambas del siglo VI antes de J. C. Estas obras, ejecutadas en mármol, ostentan una sonrisa detenida, paralizada en un rictus que está desprovisto de eco fisonómico capaz de propagarse a todo el rostro con orgánica vivacidad; la expresión de los labios impresiona como una melodía súbitamente interrumpida que origina una especie de vacío musical. En todo caso, la expresión arcaica delata aguda perplejidad frente a lo real. Nada en común posee con el modelado budista de la sonrisa que ilumina una suerte de faz intemporal, esculpida desde dentro, a medida que se acrecienta la serena continuidad interior reflejo de su virtud. En cuanto al aspecto plástico de la «sonrisa arcaica», denota un estilo en evolución que no ha alcanzado aún la forma que le es propia. Ya la manera de tratar el detalle anatómico, inarmónica, que distorsiona las facciones, indica la existencia de un desajuste entre el cuerpo y el alma, cuya esencial unidad se pretende alcanzar. Es, pues, una sonrisa rígida, estereotipada, señal de interior desequilibrio y de falta de armonía con el medio natural y humano. Ello se manifiesta, además, en el insuficiente dominio plástico de la materia por la forma.

Como se sabe, a medida que este tipo de sonrisa va desapareciendo, insinúase la transición del arcaísmo griego a lo clásico. Y justamente, el curso seguido por este cambio estilístico, patente en la manera de modelar la mímica, nos descubre el espíritu del arte pre-clásico. La evolución de la sonrisa arcaica —que no debe interpretarse como pura «alegría de vivir» o mera «inexperiencia técnica»— descrita, entre otros, por Rodenwaldt y Charbonneaux, muestra en su lucha contra la rigidez de los rasgos, decidido esfuerzo plástico por conquistar el equilibrio entre el cuerpo y el alma, entre espíritu y forma. Por eso, dicha búsqueda creadora de la unidad humana, significa que el asombro original de la sonrisa arcaica, nada rehúye. Equivale a un mirar la naturaleza que se lleva dentro de sí, y a pesar de su artificio, es una clara afirmación del hombre en el mundo¹.

Rigurosa consecuencia muestran, en este sentido, los comentarios del místico Sankara, acerca de los textos védicos; recordemos, especialmente, cuando argu-

¹A juicio de Jean Charbonneaux, el proceso artístico que culmina en la interiorización de la sonrisa, superada ya su rigidez de mueca, coincide con el nacimiento del arte clásico. *La sculpture grecque archaïque*, París, 1939, Editions de Cluny, págs. 32-9. Sobre la supuesta «sonrisa arcaica» y su interpretación como forzado intento de animar mímicamente una mueca rígida, véase el ensayo de W. Worringer, *La sonrisa de Mona Lisa*.

menta que donde hay dualidad, uno ve, interpreta o conoce al otro, mas si no la hay, allí donde el Sí mismo es el Todo, nada cabe ver, conocer o sentir¹. Y se comprende, además, la existencia de relaciones esenciales entre expresión y comunicación —mínima en el escultor hindú, exaltada y delirante, por el contrario, en un artista como el Greco—, teniendo presente que para el budista, al trascenderse los vínculos entre el cuerpo y el alma, sobreviene el estado de nirvánica soledad, que es la verdadera extinción o salvación. En la escultura budista, sucede como si la expresividad misma debiera ser concebida negativamente, por analogía con el dolor y, en consecuencia, como un signo de esfuerzo y de vinculación a la existencia.

Debemos, todavía, disipar cualquiera sombra de contradicción capaz de oscurecer lo afirmado: esto es, que en el artista indio es mínima la voluntad de comunicación. Lo cual significa que el escultor busca, por consiguiente, la manera plástica más adecuada para prevenir del perpetuo riesgo de encadenamiento al mundo que envuelve la expresividad misma, en cuanto ella es manifestación inmediata y esencial de la vida. Con todo, el creador algo comunica, sin lo cual la obra no existiría como tal «obra» aunque ese «algo» no resida, como es el caso, en el acto mismo de comunicar dado como tal comunicar. Opuestos la inmutabilidad del auténtico «ser» y el dolor, y percibidos como inconciliables por representar una suerte de dualismo esencial, se hace comprensible que en el acto de crear una máscara del Buda, el artista adopte la paradójica norma expresiva que inclina a *comunicar el valor ético de la esencial inexpresividad*. Trátase, pues, de una tendencia que difiere sustancialmente del hecho de exaltar el valor mismo de la expresión y la comunicación como categorías ético-estéticas, cual acontece en las creaciones de algunos artistas cristianos. Y esta peculiaridad estilística encuentra, por otra parte, su adecuado paralelo en el estilo de las prédicas budistas. En efecto, en los sermones búdicos el encadenamiento del discurso resulta monótono; y es que en ellos, como señala Oldenberg, no existen claros oscuros que apunten a significaciones ocultas; las palabras aparecen envueltas en una «calma de piedra» y fluyen desprovistas de énfasis comunicativo; en fin, se evita recurrir a inflexiones de la voz que delaten amargura sufrida por los que no participan de tales creencias.

Las variaciones estilísticas correlativas de las distintas imágenes de seres sagrados que aún no han alcanzado el Nirvana, dejan ver claramente las normas que rigen la estética budista. Esto se manifiesta en el diseño peculiar de las figuras de genealogía búdica. La línea expresiva que las anima, incluye o excluye, según el caso, vínculos posibles entre el individuo, el prójimo y el mundo. Porque el artista modela rasgos fisiognómicos que exteriorizan, desde la pura referencia al Sí mismo inmutable de Buda, pasando por la mirada salvacionista de

¹SANKARA, *ob. cit.*, págs. 35 y 55.

los Bodhisattva, dirigida a los otros, hasta alcanzar el total encadenamiento al mundo que se anuncia en la intensa fuerza expresiva, a veces demoníaca, de ciertos dioses inferiores que pertenecen a los ciclos de la existencia. En todos estos casos afloran, de manera singularmente relevante, los nexos que enlazan las peculiaridades de los movimientos fisiognómicos a diversos modos de la experiencia del prójimo y a la visión de la naturaleza. El Bodhisattva es un intermediario entre Buda y el mundo de los sufrimientos humanos, que renuncia a la salvación personal para contribuir a la del alma ajena, impulsado por una sabiduría compasiva orientada hacia el sacrificio; en fin, su beatitud no inhibe la referencia a ciertas esferas de lo terrenal. Los grados de alejamiento de la realidad de los personajes sagrados se reflejan, estilísticamente, en los grados de intensidad o abstracción de la melodía expresiva. La simetría, que simboliza la inmutable calma interior de Buda, se trueca en serena vida expresiva que apunta al otro, en los Bodhisattva, al paso que los dioses despliegan un dinamismo mímico que se desvía de todo ensimismamiento y su mirada tremenda se hunde en las apariencias exteriores. De ahí que el rostro de los Bodhisattva posea la ambigüedad del contemplarse a sí mismo correlativo de un mirar lleno de abnegación hacia el otro; y, por lo mismo, sus gestos inician, igualmente, movimientos y ademanes que poseen carácter exhortativo. De manera que si la meditación de Buda se concentra en el Sí mismo primordial, alejándose del tiempo y del espacio, el mirar contemplativo del Bodhisattva alcanza a su interioridad pasando antes por la experiencia del otro. En la representación plástica de estos iluminados por el conocimiento, se altera la simetría formal figurativa propia de la autosuficiencia de quien sólo tiende a ahondar en su intimidad personal, y ella es substituida por líneas y modelados ondulantes cuyo ritmo plástico exterioriza el encuentro de sí mismo en el mundo del otro. El *Bodhisattva Padmapani*, que aparece en la pintura mural de la gruta de Ajanta, es ejemplo ilustrativo de una mirada, de una fisonomía y de un ritmo corporal de triple torsión, que son signos de beatitud conquistada en el vínculo con los demás (fig. 19). Vemos, así, cómo junto a la expresividad aparece la acción intramundana, lo que es consistente con la renuncia a ella que acompaña a la tendencia a la inexpressividad¹.

En bronce dravidianos de los siglos XII-XIII, que exaltan la presencia del dios Siva entregado a sus danzas cósmicas, obsérvase una singular bivalencia expresiva que corrobora nuestra hipótesis (fig. 20). Porque, en efecto, al representar a Siva, el artista simboliza en dos tendencias contrapuestas el dualismo que subyace al acaecer universal. Lo cual, a su vez, también implica el empleo de un canon estético coherente, capaz de desplegar las formas en dos direcciones creadoras.

¹Sobre el sentido del rechazo de la acción en el budismo, véase *La voluntad de dominio*, de Nietzsche, 155.

El eterno devenir, con sus ritmos vitales, en los que aflora la polaridad de lo vivo y lo muerto, con sus ciclos y formas, se exterioriza sensiblemente en el movimiento, en el impulso de la danza cósmica y su pluralidad de brazos agitándose en originaria turbulencia. Pero, junto a ello, el escultor modula en el semblante de Siva una ambigua sonrisa evadiéndose hacia una intimidad que se hace universal en cuanto, al mismo tiempo, simboliza lo eterno e inmutable, el Sí mismo inmortal y no la psique perecedera; el Brahman, el Atman, mas no la pura ilusión y fugacidad de todo lo exterior. En la creación del dios de la danza, el artista persigue establecer una armonía de contrarios; busca la unidad en que se integran opuestas imágenes del mundo, anhela la unidad entre dos mundos distintos cuya doble índole se refleja en dos estilos diversos también y, en fin, en dos maneras de revelar el ser por la expresión.

Podría decirse que el creador de esta imagen de Siva, deseaba despertar aquel sentimiento de tensión entre el tiempo y la eternidad de que habla H. Zimmer. Lo importante es que el manejo plástico del significado metafísico de dicha antítesis permite, a juicio nuestro, conquistar la nota expresiva más alta, a la vez que obtener la unidad de la obra a través de su mismo juego de opuestos. Porque la simultaneidad de ambas representaciones antagónicas confiere a esta escultura su rango estético particular. Este reside, sobre todo, en el contraste dado entre la serenidad del semblante de la divinidad y el orgiástico dinamismo de los miembros de su cuerpo, entre el desborde de impetuosidad vital y el Nirvana, contraste que muestra, desde los mismos fenómenos expresivos, la diversidad de posibilidades de existencia que implican el permanecer inmerso en la corriente del devenir o en la inmutabilidad de lo Absoluto, más allá de todo dualismo.

Rodin describe con rigor la tensión expresiva que enlaza los motivos estéticos, dialécticamente divergentes, que engendran la figura de Siva. Señala que en ella se manifiesta, por un lado, el «sentimiento del Ser como un desbordamiento», y por otro, «profundidades desconocidas, el fondo de la vida». Esta duplicidad figurativa rige, tanto por lo que toca al contrapunto del movimiento de los miembros, como a la expresión del rostro. En éste, contemplamos, ojos cerrados, llenos de visiones que transcurren en un alegre y tranquilo tiempo interior; ojos «dibujados puramente como un esmalte precioso»; y vemos una boca que «ondula, sinuosa como una serpiente», que también es el «antro de los más dulces pensamientos, pero volcán para los furores», y donde siempre la vida entra y sale «como las abejas entran y salen continuamente».

En las distintas estilizaciones del ideal de belleza femenina, particularmente en el arte Gupta (fig. 21), se destaca como rasgo original la peculiar dialéctica de los movimientos corporales que expresa, a un mismo tiempo, afirmación y negación vital. Ello se muestra, singularmente, en un típico ondular de los cuerpos en tres elásticas flexiones de orientación espacial divergente, pero armónicamente compensadas. Asimismo, las líneas fisonómicas tienden a fusionar expre-

siones voluptuosas con rasgos de melancólico recogimiento, procurando dejar transparentarse los unos a través de las otras.

También en los rostros femeninos de los frescos del siglo VI, que se encuentran en las grutas de Ajanta, obsérvase la más fina y sutil armonía de contrarios entre impulsos de huida y deseos de seducción, de aislamiento y entrega, entre movimientos rítmicamente vegetales, hieráticos, místicos y voluptuosos. Son expresiones modeladas por una especie de desdoblamiento interior. Ello se patentiza, sobre todo, en la particular idealización de los ojos y los labios. Una misma melodía lineal estiliza a unos y otros: resuena en trazos que configuran rasgos psicológicos bivalentes, en cuanto representan, tanto la referencia de los individuos a sí mismos, como su abandono al mundo. Es decir, elementos puramente lineales conquistan, a favor de su incesante ondular, aquella doble resonancia estética. Del mismo modo, los ojos se entornan o entreabren, dejando ver un mirar remoto, que se pierde hacia dentro y hacia afuera (fig. 19). Todas estas características expresivas indican cómo se exaltan, extremándose lo uno merced a lo otro, la vehemencia afectiva y el ensimismamiento, la entrega al ritmo universal de lo que existe y la absorción en sí. Y dichas virtualidades opuestas aparecen simbolizadas por contornos fluidos que tan pronto señalan un origen como un fin, comienzo o término, manifestándose en expresividad que se acrecienta en la entrega del individuo al curso de lo natural o que, por el contrario, tiende a anularse al revelar al yo en su más puro e íntimo recogimiento.

Tal polaridad de motivos, elabora la unidad de la obra, lejos de amenazarla. Lo cual constituye un aspecto relevante de la estética hindú que encierra significativas consecuencias para la teoría de la expresión en el arte y en el hombre. Trátase de un juego de opuestos que, por cierto, en el arte budista se exterioriza a través de matices expresivos cambiantes según la diversidad de los estilos y las épocas. Sin embargo, representa una peculiaridad estilística común a la escultura Gupta, a los frescos de Ajanta como a los bronce dravidianos, el hecho de ofrecer al espectador la visión de una singular armonía entre tensiones internas y motivos que se entrecocan y contraponen. Intentemos precisar, todavía, los caracteres propios de tales obras mostrando, por decirlo así, su ciclo interior, su dinamismo estético esencial. Puede decirse que a la experiencia poética del dualismo primario de la naturaleza, y a la voluntad plástica de trascenderlo, equivale, respectivamente, una simultánea exaltación e inhibición expresivas.

El arte greco-búdico

Cuando no reina el equilibrio estético que deriva de esa armonía de contrarios, cualquiera duplicidad interior de la obra delata lo que es inorgánica superposición de estilos. Si tal ocurre, vemos producirse un fenómeno estético de muy diverso valor y significado. Tal es el caso particular de la escultura greco-búdica

del período helenístico. En éste inténtase, por primera vez, exaltar sensiblemente la figura de Buda y el contenido de su doctrina salvacionista, en contraste con representaciones anteriores de carácter puramente alegórico y ritual. Pero ello acaece dejándose guiar el artista por el doble anhelo de armonizar lo búdico y lo helenístico que, como imágenes inspiradas en concepciones superpuestas tan sólo, se excluyen mutuamente. Piénsese, por ejemplo, en la cabeza de Buda estilo Gandhara elaborada en esquisto, que se encuentra en el Museo Guimet (fig. 22). En ésta obsérvase más bien inarmónica distorsión expresiva que auténtico antagonismo creador: no revela, pues, armonía de contrarios, aunque sí una especie de repulsión entre motivos e ideales estéticos antagonicos¹.

La verdadera aspiración enderezada a conquistar el estado de nirvana, no puede revelarse sensiblemente sin caer, al hacerlo, en profundas contradicciones expresivas; siempre, claro está, que opere como intuición figurativa cierto modo de valorar plásticamente la realidad. Entonces surgen, en efecto, inconciliables contradicciones de estilo, tanto si el valor plástico de la corporeidad animada es concebido como búsqueda de equilibrio entre lo estilizado y lo natural, entre espíritu y forma, cuanto si se le concibe como exaltación de la naturaleza en su perfectibilidad ideal. En uno y otro caso, estas direcciones estilísticas del arte

¹Ultimamente, algunos historiadores del arte budista tienden a introducir otros elementos configuradores en la genealogía de las obras greco-búdicas. Se incorpora como nuevo factor condicionante a inspiraciones que procederían, a través de intercambios muy complejos, del Imperio Romano. Pero, aun siendo así, ello no implica la necesidad teórica de modificar lo afirmado por nosotros. Ocurre que un trasfondo cultural, igualmente antagonico respecto del budismo pasa, de manera parcial, a reemplazar al otro modelo formal: lo romano, recibido por intermedio de ciertas provincias sirias, substituye a lo griego. Con todo, no deja de admitirse la presencia simultánea de algunos elementos apolíneos, neoatistas y helenísticos. En torno a dicho planteo, véase la obra de Dietrich Seckel, *Arte budista*, traducción del alemán de F. Formosa, Seix Barral, Barcelona, 1963, págs. 28, 29, 30, 31, 168 y 170.

Por otra parte el origen y la evolución de la figura de Buda, la renuncia originaria a representarlo y la aceptación posterior de ciertas imágenes posibles así como los cambios acontecidos en las ideas en torno a la irrerepresentabilidad del Nirvana, han dejado su huella en las preferencias formales que estilizan las estatuas y pinturas budistas. Dichas obras constituyen un cabal paralelo plástico de la evolución interior del budismo. Acerca de las transfiguraciones históricas de la imagen de Buda, consúltase también la obra ya citada de Seckel, págs. 159 a 208. Por último, sobre los problemas religiosos de la representación de las divinidades, contemplados desde la perspectiva que ofrecen los múltiples intercambios estético-religiosos entre Oriente y Occidente, particularmente entre el budismo, el Islam, el Irán, el mazdaísmo y el semitismo, consúltase la obra de Josep Strzygowski, *Origin of Christian Church Art*, traducción del alemán de Dalton y Braunholtz, Oxford University Press, 1923, págs. 42, 102, 104, 119, 138, 149, 155, 157, 181 y 186. Y en lo tocante, todavía, a los vínculos que existen entre representaciones de la vida de Cristo y de Buda en el arte Gandhara, léase de este mismo autor su obra *L'ancien art chrétien de Syrie*, Boccard, París, 1936, página 32; y sobre otros importantes intercambios artísticos acaecidos en esas áreas culturales, también págs. 115, 117, 140 y 172.

griego se contraponen esencialmente a las imágenes que tienden a representar un hacer íntimo que se realiza más allá de lo corpóreo y natural.

Por eso el artista que continúa una inspiración greco-búdica no logra expresar de manera adecuada, como afirmación clásica de lo existente, la idealidad arquetípica de lo humano primordial, ni tampoco consigue crear una imagen de beatitud que parezca surgir de la profundidad de un Sí mismo universal. Por el contrario, al interferirse en el Buda apolíneo dos corrientes expresivas contrapuestas observamos, en verdad, en cuanto al influjo helénico, un rostro en el que se petrifica un estado de ánimo, antes que clásica exaltación de la figura humana; y, por lo que toca a la influencia búdica, dejamos de contemplar en su semblante movimientos interiores que indiquen serena extinción, aunque sí descubrimos rasgos apolíneos que parecen encarnar sólo el valor expresivo de una antiquísima huella dejada por el espíritu en la piedra. Es decir, vemos destacarse en la materia la impronta del pasado y la muerte, como símbolo del destino humano, antes que soledad nirvánica o absorción interior¹ (fig. 23).

Insistamos en otro aspecto de la inautenticidad de ciertas metamorfosis estéticas. Según acabamos de ver, la interdependencia creadora que enlaza expresividad, sentimiento de la forma y valoración de lo real, experimenta una ruptura en el arte greco-búdico. En las esculturas de este período entran en conflicto dos tendencias plásticas que, repeliéndose, distorsionan la expresión y, por el carácter inconciliable de su antagonismo metafísico, destruyen su unidad. En efecto, de un lado está presente la concepción griega que considera la forma humana

¹Sobre la iconografía budista de estilo helenístico, véase la excelente obra de H. Zimmer *The Art of Indian Asia*, New York, 1955, tomo I, especialmente páginas 337-346. Acerca de la incongruencia de lo hindú y lo griego, dado en inarmónica mezcla particularmente al representar famélicos Budas, en los cuales la voluntad ascética es hipertrofiada, alejándose con ello del espíritu propio del budismo, véanse también las págs. 347-9 del mismo volumen. Igualmente, en lo que respecta a las auténticas representaciones de beatitud búdica, Zimmer cree encontrar el ejemplo más puro en una escultura Khmer del siglo XII, perteneciente al arte budista de Camboya, pág. 64. A través de la historia del arte, son innumerables los casos de asociaciones puramente externas de modalidades expresivas inconciliables entre sí, y cuyo antagonismo emana de la profunda necesidad con que una actitud frente al mundo es seguida por su correspondiente peculiaridad expresiva. Es decir, actitud ante Ser y expresión son correlativos, por lo que siempre se integran y complementan. Donde se observa, entonces, distorsión expresiva, es que existe una falta de coincidencia entre el modo interior de situarse el hombre en el mundo y su equivalencia expresiva.

En tal sentido, recordemos aquí únicamente el comentario de G. Rodenwaldt relativo a la expresión de una estatua de Antínoo, el favorito de Adriano, que se encuentra en el Museo de Nápoles. Rodenwaldt destaca el carácter «sinistro» de dicha escultura, que nosotros interpretamos a la luz de la teoría aquí expuesta: «El rostro de Antínoo —escribe— es de un encanto extraño y hasta siniestro, por la combinación de la forma clásica, de sensualidad vegetativa, con la tristeza mística, y con rasgos sueltos de una fisonomía que resultaría bárbara según la aceptación griega, pero grata por su rudeza para aquellos epígonos que, ahitos de belleza, buscaban en ella nuevos alicientes», *Arte clásico*, Madrid, 1933, pág. 90 (fig. 24).

manifestación de la divinidad; en consecuencia, si lo divino en el hombre se manifiesta en la claridad y pureza de su forma, se justifica representar a los dioses valiéndose de la forma humana. Y, por otro, influye la radical negación del valor de la forma que proviene de concebir al Ser Universal carente de ella, desposeído de interior y exterior. Pero, tal antagonismo difiere esencialmente del manejo de la forma que encontramos en el Siva danzante; porque si bien en la imagen de este dios ocurre que la forma es tan pronto exaltada como aniquilada, siempre actualiza virtualidades expresivas latentes en la misma melodía plástica¹.

En el mundo de las expresiones, todo ocurre como si la órbita de las posibilidades creadoras describiera, dicho metafóricamente, el curso de una sutil línea que va ciñéndose, en cada caso, a lo valorado y experimentado, como ser y no ser. Esto es, la singularidad del tono expresivo constituye el reflejo más inmediato de las disposiciones primarias con que el individuo enfrenta al hombre y al mundo. (En la expresión de las emociones, por ejemplo, también descubrimos signos de aquella tensión básica entre impulsos, necesidades vitales y esferas de ser. Así, en las manifestaciones de terror, obsérvase una intensa lucha íntima reveladora de un orden determinado de limitaciones personales, enlazada simultáneamente a voluntad de huida y a sentimientos de impotencia. Pensamos en aquellas reacciones propias del espanto que constituyen señales, al mismo tiempo, del carácter concreto de una situación en el mundo que se exterioriza dentro de sus límites reales, los que prefiguran el intento de rehuir o dominar la experiencia crítica. Por lo mismo, al intensificarse el pavor, éste se expresa en los ojos desorbitados como aguda y dolorosa conciencia de realidad límite.)

En las obras de arte encuéntrase reducidas al minimum las expresiones que son producto de cierta indeterminación expresiva. Por eso ellas patentizan, sin deformarla, la imagen del mundo en que resultan posibles como tales. Enunciado en otros términos, en cada estilo expresivo, a través de normas y limitaciones que le son inherentes, se actualiza una intuición del mundo. Y, en este punto, lo importante es poder verificar que dicha interdependencia, sólo acaece y se revela merced a fenómenos característicos de la esencia de la expresividad, que tocan a su significación metafísica última. Claro está que, aquí, sólo nos limitamos a mostrar que la singularidad personal de la expresividad de las obras de arte no afecta a la armonía existente entre expresión y cosmovisión.

Esquemmatizando, finalmente, el marco propio de las relaciones que existen entre expresividad y sentimiento de la naturaleza, particularmente en lo que atañe a la escultura budista y en parangón con la actitud cristiana frente a la vida, cabe establecer la siguiente serie de conexiones de sentido:

¹Sobre la concepción griega de la forma humana, véase el penetrante estudio de Walter F. Otto *The Homeric Gods*, New York, 1954, Pantheon Book Inc. páginas 164-6.

BUDISMO:

Eliminación del dolor → superación del dualismo → impersonalismo → búsqueda de la inexpresividad → Nirvana.

CRISTIANISMO:

Valoración del dolor como posibilidad de identificarse con el Ser → sentimiento de dualismo → exaltación de la individualidad → búsqueda de altas formas de expresividad → suprema conciencia de realidad.

En suma, la valoración de la expresividad que inspira a ciertas formas del arte occidental, está vinculada a la creencia según la cual el sufrimiento es el camino que permite alcanzar lo divino; en cambio, la paradoja estética consistente en procurar expresar el valor de la inexpresividad, responde a la creencia de que es posible identificarse con lo Absoluto, más allá del acto de afirmar la existencia del universo.

Estas opuestas soluciones éticas y religiosas constituyen, por último, dos extremas posibilidades en torno a las cuales se polarizan —y alguna vez aparecen en simbiosis— los más variados estilos que exhibe la historia del arte¹.

Peró la mezcla de tendencias estéticas no debe hacer olvidar el hecho de que la lógica creadora inherente a cada estilo artístico, sólo se ilumina a la luz de un análisis expresivo. Pues ocurre que los cánones estilísticos, en la obra se realizan sin azar y en concordancia con las necesidades formales propias de los impulsos de exteriorización. Por eso, cuando no se maneja una teoría de la expresión definida que, como tal, describa la fuerza imaginativa que asocia esa lógica determinada a una particular voluntad expresiva, los estetas e historiadores del arte corren el riesgo de establecer afinidades estilísticas tan insólitas como aparentes. Recordemos, en este sentido, que Edgar de Bruyne —para mencionar uno entre innumerables ejemplos semejantes— al exponer su concepto de «asianismo», estima fundado afirmar que «La estética de la Edad Media es el resultado de un conflicto de dos tendencias opuestas: una caracterizada por la simplicidad, la medida, la lógica; la otra por la fantasía, la exuberancia, la libertad desbordada». Es decir, describe la estética medieval como proceso de independencia entre lo clásico y lo oriental, en cuanto el «barroco medieval se emparenta con el barroco helenístico o 'asiano'». El asianismo es, pues, el triunfo «de la virtuosidad decorativa sobre la simplicidad racional, del barroco sobre lo clásico. Sin duda, en el corazón mismo del arte griego más autóctono, se manifiesta en toda época la tensión entre dos fuerzas antagónicas, pero es bajo la presión de influencias extrañas, asiáticas o «bárbaras», cuando lo que estaba latente y comprimido por la razón salta a plena luz y sin barreras». Ello ocurre, a juicio de Bruyne, en todas las artes y, en tal medida, que dicho asianismo condiciona un principio de hermetismo, del que dice: «*La estética del hermetismo es el contrapunto exacto de la estética del clasicismo*», ESTUDIOS DE ESTÉTICA MEDIEVAL, traducción del francés de A. Suárez, Gredos, Madrid 1958, Tomo I, páginas 119, 120, 130 y 131.

En todo caso, tales asociaciones y analogías estilísticas son exteriores y afectan a una zona de similitudes universales, de meras propiedades formales genéricas, pero verdaderamente irre-

Sentimiento

*de la existencia
y expresión*

levantes. Puesto que ningún paralelismo primitivo puede ocultar las diferencias que median entre la representación de una mirada en el arte cristiano originario y la simetría de ciertas estatuas de Buda, que es signo de un ensimismamiento inmutable. En la expresión del dolor siempre reina, en cambio, una insuperable asimetría. En un caso existe contemplación mística, y real mirada, en el otro, contemplar y mirar que, como ideales y actitudes plásticas, son inconciliables. Lo que verdaderamente se observa —p.ej., en el antiguo arte cristiano de Siria y en la mezcla de lo hindú y lo apolíneo en ciertas imágenes de Buda— son las deformaciones expresivas que el influjo de un estilo condiciona en el otro; pero, cuando no se trata de una estilización banal, se conservan los rasgos antitéticos del diseño a que inclina la inspiración originaria.

de la existencia
y expresión

El sentimiento trágico en el Greco

Expresión y sentimiento trágico

REVELAR en forma sensible el impulso expresivo, exaltándolo a la categoría de fenómeno valioso en sí mismo, constituye un motivo creador que en la obra del Greco alcanza especial intensidad y pureza. Semejante creación deja traslucir con nitidez los supuestos estéticos de su pintura. Porque su extraordinaria fuerza expresiva permite ver la trama que coordina actitud frente al mundo, estilo y expresión.

Ahora bien, que sus lienzos impresionen, al mismo tiempo, como tan antiguos y tan modernos, se explica por el primado que asigna a la búsqueda de pura expresividad, que desborda en ellos al ser elevada a principal fuente inspiradora. Por igual causa es muy significativa la armonía plástica que establece entre experiencia religiosa y valoración del dolor, enseñándonos que los modos como se manifiesta la religiosidad y el sufrimiento coinciden con la fenomenología propia de los movimientos expresivos. Es decir, sus visiones religiosas, por ineludible necesidad creadora, le inclinan a adentrarse en la metafísica misma de la expresión. Todo ocurre como si el artista procurara identificar su motivo creador y la esencia de lo expresivo. Una razón más que hace comprensible su viva actualidad.

Conocida es su historia personal. Oriundo de Creta, influido por el estilo bizantino, acaso en no menor grado que por escuelas venecianas, aparece un día en Roma, lleno de fe en sus designios, donde juzga con displicencia la pintura de Miguel Ángel. Viaja luego a España, para detenerse, finalmente, en Toledo. Hundida la raíz de su estética en esa compleja trama de tradiciones artísticas,

extrae aún fuerzas creadoras que le permiten exaltar actitudes místicas de la religiosidad española. Y al hacerlo, arraigando en ese mismo fervor, crea una imagen pictórica singularmente profunda del tipo de caballero español, en cuyo semblante de visionario deja ver tan pronto fe, como tristeza o perenne nostalgia.

Tal es la trayectoria de su vida y estilo. Bizantinismo por un lado, «impresionismo» por otro, si se quiere esquematizar una de las líneas de su evolución técnica. Discípulo, en cierto modo, de Tiziano y Tintoretto diríase, a su vez, presente de alguna manera en Cézanne.

Su actualidad, ya quedó dicho, proviene de haber destacado como objeto pictórico la condición misma que hace posible y significativo el pintar. *Expresa, pinta la expresividad, valorada como fenómeno metafísico originario.* Y al elaborar plásticamente esta creencia en el primado de lo humano-expresivo, conduce hasta límites extremos los sentimientos místicos y evangélicos. Su fuerza creadora ordena en un conjunto vivo expresión, dolor y religiosidad. En suma, tanto los vínculos del Greco con el mundo toledano del siglo xvi, como su misma modernidad, obedecen al hecho de crear sus figuras movido por la conciencia del sentido universal de su visión: *derivan de haber intuito, metafísicamente, lo natural y eterno en el hombre, como expresividad.* Mas, si bien en esa intuición reside su grandeza, también se encuentra en ella el origen de sus problemas y luchas internas.

Analicemos, ahora, algunas consecuencias de dicha actitud estética. La rea-

lidad de lo corpóreo aparece como un confín lleno de significado cuando se concibe al hombre como el ser que esencialmente se expresa, procurando alumbrar el sentido de las formas supremas del simbolismo de los gestos. Lo corpóreo eríge-se, de esta manera, como límite de los esfuerzos de la persona y de los forcejeos estéticos del artista. Y ello sucede del mismo modo como, ambiguamente, el *fatum* fija un término al despliegue de la individualidad del héroe trágico, al tiempo que lo estimula en su desarrollo. En este sentido, las revelaciones del ser personal en la expresión, adquieren el carácter de un monólogo trágico. Tal es la experiencia que la pintura religiosa del Greco nos descubre en su inmediatez y universalidad.

Es un monólogo trágico, porque la expresividad, aun contemplada en rostros idílicos, no implica sólo armonía de contrarios o una neutra unidad psicofísica. En todo caso, percibimos la unidad de la persona en la fisonomía, pero siempre surgiendo de sutiles tensiones expresivas. Si estas últimas no existen, sólo vislumbraremos inmovilidad vegetativa, desprovista de tensión y con ello de expresividad. De ahí que esa especie de conciencia de límite expresivo, ilumina dolorosamente el anhelo de trascender la condición física de la posibilidad de expresiones. Y es éste un saber que encierra ya un significado trágico. En otras palabras, cada estilo artístico constituye una manera dramática de actualizar y valorar limitaciones y grandezas propias del hecho de exteriorizarse. En el camino de dicha tentativa, cada artista acentúa especialmente uno de los momentos de la dialéctica de la expresión. Esto es, puede aspirar a representar en forma sensible la dualidad humana como tal, tender a intensificar el momento expresivo propio del anhelo de trascender la doble naturaleza del hombre, o exaltar la realidad del límite ontológico, cuya experiencia se agudiza en el mismo intento de superar el dualismo personal. En este último caso, la expresividad descubre su sentido trágico, en cuanto a la voluntad de proyectar a lo infinito los contenidos del impulso expresivo, se opone alguna inevitable necesidad natural característica del ser y acaecer humanos.

Uno de los rasgos esenciales del fenómeno de lo trágico lo constituye el hecho de que, junto con la intensificación de las más diversas formas de conciencia de finitud y atadura, se acrecienta un sentimiento de autonomía del yo. Sucede como si el percibir los límites que restringen las posibilidades vitales, estimulara el deseo de superarlos. Mas, al mismo tiempo, la voluntad de modificar el destino personal acrecienta, al desplegarse, la realidad de aquella limitación. Y ocurre también, que la certidumbre de la impotencia para realizar designios últimos, intensifica el sentimiento de autoafirmación. Se diría, entonces, que el verdadero sentido de la existencia personal arraiga y crece en el subsuelo de un oscuro sin sentido. Tales son algunas de las notas que caracterizan, por igual, el sentimiento trágico de la vida y el destino del héroe trágico.

Las descripciones precedentes rebasan, por cierto, la esfera puramente esté-

tica, ya que en ellas lo trágico se considera como fenómeno y modo de experiencia originario. No obstante, tal criterio de estudio también resulta aquí fecundo, por cuanto nos suministra un conocimiento de lo trágico que deja ver su afinidad con antagonismos internos propios, igualmente, del *sentimiento primordial de la expresión*. En efecto, lo más relevante de éste reside en el modo como se articulan en él necesidad trágica, impotencia personal frente al sino y exaltación creadora de lo individual. Destacando dicha unidad, que se entreteje a partir de múltiples tensiones subjetivas y objetivas contrapuestas, Scheler caracteriza lo trágico en cuanto se manifiesta como la «inevitabilidad de la destrucción de valores». Así, en la lucha contra el hado descubre una especie de «necesidad sublime» peculiar de la «culpa trágica». Además, para Scheler, lo trágico se manifiesta en la forma más auténtica y pura en la coincidencia o la manera de implicarse elevación y caída espirituales. Tal es el caso cuando, a su juicio, observamos que la «realización de un valor, y... la acción que posibilita tal realización debilita, simultáneamente, la condición de existencia de este mismo valor o de otro que pertenece esencialmente a él».

La obra de Shakespeare —como la de Esquilo o Sófocles, naturalmente que en distintos niveles de interiorización subjetiva de lo trágico— es toda ella un canto poético dirigido a esta humana tensión entre contrarios. Una honda conciencia de ineluctable limitación anima sus tragedias. «Soy, amor mío —dice en *El Rey Ricardo II*— el hermano inseparable de la dura Necesidad, y ella y yo estaremos unidos hasta la muerte». Pero esta certidumbre sólo representa la primera fase de la actitud trágica. Porque permanecer detenido en esa fría consideración objetiva, es condenarse a un pesimismo inerte. Por eso, Shakespeare rechaza cualquiera reflexión puramente racional en torno a la necesidad. Proclama entonces, más allá de ella, la gran verdad liberadora, cuando el *Rey Lear* afirma: «No concedáis a la Naturaleza más de lo que ella exige, y la vida del hombre será de tan bajo valor como la de las bestias». Anhelos de trascenderse, libertad y necesidad se enlazan, pues, creadoramente. Trátase de un conjunto de experiencias que constituyen lo que para Goethe simboliza la obra de Shakespeare: ese «punto misterioso» en que la originalidad del yo y la aparente libertad de nuestra voluntad, «chocan con el curso necesario del Todo».

Por consiguiente, si en el monólogo trágico contemplamos la más decidida afirmación del yo en el seno del *fatum*, análogamente, las formas plásticas animadas de contenido profético se obtienen cuando la expresión misma aparece trágicamente destacada. Porque la busca de expresividad también representa la actualización del yo en lucha con cierta fatalidad biológica, su pugna con la corporeidad. De manera que la clave adecuada para comprender diversas formas de experiencia trágica, se encuentra en el conocimiento del juego dialéctico entre libertad y necesidad. Se explica entonces, como ya Hegel ha hecho notar, que el héroe trágico resulte ser culpable e inocente a la vez. Desarrollan-

do ideas similares, Kierkegaard piensa que la tensión trágica desaparece, tanto si el individuo no «tiene ninguna culpabilidad», cuanto si ella lo penetra absolutamente. Ahora bien, la lírica expresiva del Greco, inseparable de su valoración metafísica del sufrimiento, también nos enseña cómo el dolor trágico, que surge del fondo profundo de sus antagonismos, hace posible la genuina afirmación del yo. El verdadero carácter del individuo, se perfila entonces a través de la pugna intransigente que se establece entre sus esfuerzos racionales de autodomínio y la fatalidad irracional que le acosa, restringiéndole el ámbito de su albedrío.

Así, cuando el artista expresa lo expresivo, tendiendo a realzarlo metafísicamente, coinciden la dialéctica de lo trágico con la propia de los fenómenos expresivos. Es decir, a la simultánea ausencia y presencia de culpabilidad, al juego de libertad y necesidad, corresponde en la esfera del arte la dialéctica del sentimiento de dualismo, la conciencia de la necesidad de tener cuerpo, a la que es inherente aspirar a trascenderlo. Esa coincidencia entre destino trágico y voluntad expresiva, en el Greco se manifiesta del modo más elevado. Las desmesuras y deformaciones de su estilo, reflejan su experiencia de la oposición hombre y mundo, vida individual y destino, no menos que el sobrecogedor enlace entre inocencia y tragedia. Todos éstos son sentimientos que alimentan, asimismo, la angustia del héroe trágico. Pero, en la pintura, la lucha interior, en la que se despliega la individualidad, toma la forma de un *sentimiento del cuerpo* que ilumina plásticamente un hecho esencial. El dramatismo de la forma-color al intensificarse como expresividad, revela la condición antinómica de la conciencia de la corporeidad: que el cuerpo implica posibilidad de tener mundo al tiempo que, por tenerlo a través de él, lo percibimos como inabarcable y ajeno, como una mera perspectiva exterior entre infinitas¹.

¹También G. R. Hocke ha destacado el carácter trágico y angustioso de la obra del Greco, sólo que juzgándolo preferentemente como un dramatismo que es la consecuencia del delirio manierista. Destaca como ejemplo de ello su *Laocoonte*. Véase de dicho autor el libro *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*, tomo I, Guadarrama, Madrid, 1961, págs. 176, 179, 406 y 407.

Por su parte, Wylie Sypher, en *Four stages of Renaissance style*, describe la afinidad existente entre ciertos rasgos del Greco y Shakespeare, si bien lo hace subordinándolo igualmente a una primaria tendencia manierista, New York, 1955, págs. 148 a 152. Compara, en tal sentido, ciertas visiones de Toledo pintadas por el Greco con actitudes de Hamlet, en cuanto en ambas creaciones apunta una doble imagen de lo existente, como realidad y sueño, como la ambigua luminosidad de un día primero y último. Porque, en su opinión, los personajes y paisajes de Tintoretto, del Greco, y Hamlet mismo, surgen y actúan en una atmósfera espiritual en la que se confunden fantasía y realidad, el ser corpóreo y espiritualización, delirio y frialdad del ánimo. En fin, para Sypher, *El Martirio de San Mauricio*, del Greco, y Hamlet exhiben gestos y actitudes que se despliegan dramáticamente hasta alcanzar el límite de la posibilidad de exteriorizar emociones.

De lo anterior, cabe aún extraer otra consecuencia teórica. Que el artista al convertir en motivo el sentido metafísico de la expresión, exalta al mismo tiempo, el drama humano como misterio ontológico. Y es significativo que lo exteriorice siempre en un estilo original, porque el fenómeno expresivo también lo vive de modo singular. Es decir, su intuición de límite existencial animará diversas formas de creación plástica, correspondientes a su conciencia de encadenamiento a lo orgánico. Limitémonos a señalar, en este punto, que en el arte del Greco cobran agudo relieve el saber de la fatalidad que reside en lo corpóreo y la voluntad de mística identificación con el Todo. Esta última como disposición compensatoria de aquel saber.

El gesto y la mano en el Greco

DEJÁNDONOS guiar por tales supuestos, el mundo del pintor de Toledo comienza a descubrir sus misterios. La primera clave que facilita el acceso a su obra se encuentra en la peculiaridad de los ademanes, en los gestos y, sobre todo, en el lenguaje de las manos de santos, mártires y personajes. Resuena a través de esas manos, penetradas de fina vehemencia, todo un canto a la necesidad de prójimo. Lo cual se comprende, porque cuando en las situaciones vitales existen elementos trágicos, se vuelve imperiosa la tendencia a la comunicación con los demás. Esta se exterioriza como referencia al otro, incluso en el sentimiento de ser impotentes ante el dolor propio o ajeno. Kierkegaard lo hace ver con real hondura en su *Antígona*. Imaginando el individuo como ser solitario o como «creador de su propio destino», la realidad de «lo trágico desaparece y es reemplazada por el mal». En consecuencia, piensa Kierkegaard que tampoco es trágico el consciente extravío en lo íntimo, que lleva a experimentar la pura singularidad de un dolor en el que no cabe hacer participar a la comunidad. El Greco se expresa, justamente, desde la certidumbre de la «dura necesidad» que a todos alcanza, objetivando la comunidad en el dolor a través del profundo deseo de superarlo.

La melodía expresiva de sus manos es signo de verdadero diálogo. Pero también lo es de monólogo trágico, en cuanto exteriorizan la experiencia esencial de oposición activa entre el individuo y el cosmos. En los soliloquios del Greco, la mano constituye un elemento que asegura la coherencia de la composición pictórica. Mas no es sólo eso. Lo significativo reside en que establece la unidad creadora y técnica de la obra al representar sensiblemente el impulso de comunicación espiritual. La presencia de la mano penetra, así, todo el espacio del cuadro a modo de iluminación, de fuente de luz, y desempeña la función de un color que confiere el tono afectivo básico a la pintura. En su melodía de la mano vibra una gama ricamente diferenciada de actitudes frente a sí mismo, el prójimo, la divinidad y la naturaleza.

En sus obras las formas tienden a adquirir esencial expresividad, alcanzando intenso dramatismo en el auténtico nivel plástico. Por eso, desborda lo puramente metafórico decir que el movimiento y diseño de las manos encarna un sentido monológico. Pues, en verdad, lo *expresivo* en ellas surge de formas cuyas tensiones dinámicas revelan oculta interioridad, interno arrebató. Todo lo existente —pliegues del ropaje, nubes, miembros, cruces— se manifiesta expresándose a través de una realidad dual, de un claroscuro entre opuestos modos de ser.

Contemplemos el monólogo de la mano de *San Andrés*, de la Catedral de Toledo, que posee el solitario estremecimiento de lo trágico; observemos cómo este ademán ostenta clara analogía con la angustiada expresión de los ojos. Pareja perplejidad insinúan los dedos y revela la mirada. Repárese, igualmente, en la mano derecha que, apenas escorzada, parece fusionarse materialmente con una de las aspas. Hay también las manos que dialogan, como en el *San Andrés y San Francisco*, del Prado, y en *San Pedro y San Pablo*. Y otras que acompañan al dialogar con dulce énfasis, como en el *San Mauricio* (fig. 25), donde lejos de representar un mero cortejo expresivo, un ademán menor del hablante, accesorio o superfluo, confieren al momento el valor de una comunicación humana originaria y elemental. También se muestran las que señalan la propia miseria existencial, como ocurre con la diestra del mendigo en el *San Martín y el Pobre*, que indicando el suelo le sigue a su lado. Recordemos, además, las manos de *Cristo llevando la Cruz* (fig. 16), palpándola tan dulcemente que, con ese solo musical contacto, el artista revela el sentido y la hondura del amoroso sacrificio por el dolor ajeno. Dentro de esta misma preferencia pictórica de exaltación expresiva de la mano vemos aquellas que establecen una afectuosa continuidad panteísta con el contorno humano y físico (como en *La Virgen, los niños, ángeles y santos*, de Barcelona), contrastando con las que señalan agudamente, oponiéndose enemigas como un dardo, que tan sólo significan, amenazan o amedrentan, como es el caso en el personaje acusador del *Expolio* (de la Catedral de Toledo). Más todavía. Observamos dedos que se adelgazan extendiéndose como un murmullo de asombro y de amor, en sus *Adoraciones* (fig. 26), y en la *Pentecostés*, diseña dedos finos como rayos luminosos. Como si el pintor persiguiera revelar el ser material y orgánico a través del instante de su dejar de ser¹.

Trátase de un crecer de las formas tendiendo hacia su extinción que, ni siquiera formalmente, como lo señala Augusto L. Mayer, se comprende en su verdadero alcance estético-metafísico, al reducirlo a una manera plástica tributaria del goticismo. Reconoce, sin embargo, que una descripción externa y superficial, inclina a confundir algunos rasgos góticos con el estilo propio del Greco. En este sentido, observa: «Como las composiciones del Greco se desvanecen a menudo de la manera gótica en lo alto, puede hablarse también en detalle, ante todo en los dedos, de un extinguir del movimiento, apagarse de la vida que se percibe en estas figuras... Los dedos son llamitas que se exhalan lentamente». *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, pág. 237. Además, sobre el lenguaje de las manos en la pintura del

O bien, vemos manos de Cristo trágicamente caídas, en *La Santísima Trinidad*. Y otras que se entrecruzan sobre el pecho, con dramatismo. Algunas que se pierden a la altura del horizonte, exteriorizando anhelos de comunicación con el Todo. Y aún continúa este canto a la mano como forma expresiva. Se muestran unas transidas de abierto y luminoso asombro, en el *Entierro del Conde de Orgaz*, armonizando con el ensimismamiento de la mirada de los personajes, a través del singular dinamismo que florece en ellas con rara torsión (fig. 27). Manos de santos, en un solicitar que es real desprendimiento, tal como se observa en *San Pedro y San Pablo*, del Museo de Barcelona. Mano de *San Juan Evangelista*, del Prado: más que mostrarlo, ella revela al dragón en el Cáliz, es pura expresividad, antes que mera señal significativa. En fin, manos de San Francisco, que aceptando y ofreciéndose al dolor, toman un cráneo como una flor o una mariposa, con delicadeza, medrosamente, como si percibieran el rápido palpar de un pajarillo. Recuérdese el *San Francisco de Asís con el Hermano León* (fig. 28). En esta obra, el Greco confiere a las manos intensa fuerza expresiva, mostrando a la calavera sostenida por el contacto tenue y casi inmaterial de unos dedos sutiles, que semejan el vuelo de elfos. (Igualmente, piénsese en el *San Francisco* de la casa del Greco, en Toledo). Por eso, en su dulce tacto del frío despojo, la muerte parece surgir luminosamente de la vida, estableciéndose a través de la expresividad de las manos una suerte de profunda continuidad cósmica entre lo vivo y lo muerto.

El simbolismo de los ademanes en el Greco se hará más patente, todavía, comparando los cuadros mencionados con el carácter que adquieren motivos semejantes en la pintura de Zurbarán y Tintoretto. En su *San Francisco*, de 1632, actualmente en Buenos Aires, las manos del santo, ocultándose, aprietan la calavera con violencia contenida, lo que hace ostensible la materialidad del contacto. Por otra parte, en Tintoretto —acaso uno de los maestros del cretense— las manos sólo se muestran como acompañamiento expresivo de los gestos. Causalmente, desempeñan el papel de meros signos, de partes de un todo, significando más que expresando. Basta, en este sentido, recordar los filósofos que decoran la Biblioteca, en Venecia. Estos dejan ver únicamente la cabeza, llena de fuerza expresiva, inclinados en recogimiento y meditación, siguiendo esa oblicuidad peculiar que acentúa en todas las figuras de Tintoretto el dramatismo de los movimientos. Las manos de estas efigies proféticas se ocultan casi por entero bajo las vestiduras, contribuyendo la agitación de sus pliegues a intensificar la impresión de voluntario y soberbio aislamiento.

Cierto impulso de comunicabilidad elemental estremece, en cambio, las telas del Greco, como una brisa la superficie del agua, creando con ello la unidad

Greco, véase de G. Marañón, *El Greco y Toledo*, Espasa Calpe, Madrid, 1956, págs. 277 a 279, particularmente la significación ética de su expresividad.

interior de sus obras. Este anhelo evangélico de comunicación universal se exterioriza, igualmente, en la inequívoca individualidad que siempre dignifica a sus personajes. Ya Manuel B. Cossío, entre otros autores, advierte cómo aquéllos conservan el matiz personal, lo que atribuye a la riqueza de actitudes y movimientos con que los representa. Pero, carece de fundamento sostener que tal variedad, como signo externo puramente dinámico, explica el hecho de que se despierte en el espectador la impresión de multitud desprovista, sin embargo, de los caracteres propios de lo gregario. Lejos de ello, porque la multitud del *San Mauricio*, como tal escenario colectivo, más bien contribuye a acentuar la individualidad de los miembros de la Legión Tebana (fig. 29). Esta resonancia o eco plástico de lo singular, que se propaga a los personajes individualizándolos, está condicionado por un *elan* de comunicabilidad, por el diálogo vivo que todo lo penetra. La forma interior y la apariencia del coloquio, siempre presente en sus telas, conjura de modo eficaz la caída expresiva en lo masificado. Ni siquiera la común perplejidad de los caballeros del *Entierro*, amenaza con borrar sus perfiles psicológicos. Así, pues, la expresión de lo personal permanece inalterada, por necesidades formales inherentes al diálogo, y dentro del ámbito del mismo cuadro, por algunas cabezas grequianas que ostentan un mirar revelador de auténtico monólogo interior.

Ninguna mecánica estilización «manierista» resulta válida como criterio para comprender su estilo expresivo. Esto es, imaginar en el Greco desviaciones negativas, provocadas por influjos estéticos no regulados creadoramente, constituye una hipótesis insatisfactoria. En efecto, los gestos, ademanes y actitudes quedan animados por el espíritu de una comunicación originaria, tan pronto como el artista se esfuerza por representar sensiblemente la aspiración a vincularse con la naturaleza y el otro, a partir de la conciencia de dualismo y límite ontológico¹.

Recurramos, una vez más, a un ejemplo radicalmente extremo y contrario. Recordemos algunos rasgos propios del espíritu de la escultura budista. Lo ca-

Con todo, podemos admitir, sin caer en contradicción, que el Greco es manierista. Pero, a condición de entender por *manierismo*, un estilo expresivo en el que predominan lo abierto, la exterioridad como infinitud, un trasponer lo real en irreal, anhelos de trascendencia, que culminan en una imagen del mundo como constituido por seres y cosas que se encuentran en perpetua transformación. Un estilo, en fin, en que la exaltación expresiva deja ver realidades inacabadas, unida a una voluntad de búsqueda de expresividad total. Lo cual significa que el manierismo no limita con una representación subjetiva del universo visible, en sentido peyorativo, sino que es el incesante descubrimiento de nuevas perspectivas en lo real. Todo ello, en contraste con lo *clásico*, que supone representar un mundo que descansa armónicamente en sí mismo, cerrado, que es un cosmos; lo cual implica, en suma, perseguir la expresividad sólo dentro de los límites de cierto equilibrio de formas, lo que, por consiguiente, oculta lo indecifrable bajo la conciliación de contrarios.

Cómo la expresividad puede manifestarse en direcciones contrapuestas, es lo que procuraremos mostrar a lo largo de la obra.

racteriza un ritual de gestos y un estilo en los ademanes, de índole muy particular. Esta singularidad deriva de que el artista expresa el anhelo de superar el dualismo propio de lo existente, aniquilándolo en sus mismos fundamentos al tender a la iluminación nirvánica. Entonces, la vivacidad del diálogo se transmuta en representación sensible de meditación y aislamiento interior, hasta alcanzar simbolizando el camino de la huida del dolor, el verdadero reposo que, como observa F. J. J. Buytendijk, es un «equivalente somático de la serenidad». Por cierto, el variado linaje de ademanes búdicos, de «mudras», ostenta una escala significativa muy compleja, en la que se representa desde la quietud puramente física hasta la inmovilidad interior, pasando por la meditación, la caridad o la predicación. Y aun cuando investigadores como René Grousset, ven en el ademán de la mano extendida hacia arriba, y en otras variedades del simbolismo budista de los gestos, cierta afinidad estético-religiosa con la espiritualidad cristiana, y con Fray Angélico por lo que toca a la plástica, cabe señalar que la similitud formal en un punto realza la desemejanza expresiva, también ética y estética, en otros esenciales. Tal es el caso en la actitud sedente denominada *padmasana*, del Buda de Sarnath, especialmente en su ademán de predicación, con el que se inicia la «rueda de la ley» (fig. 30). Destacan sus dos manos a la altura del pecho, la derecha hacia afuera, la izquierda vuelta hacia dentro, en tanto que el pulgar y el índice de ambas, tocándose, buscan entrelazarse. He aquí esculpido un puro curso anímico. Trátase de mímica abstracta y reflexiva; de visiones objetivadas, pero desprovistas de comunicabilidad interhumana, sólo rituales, que pretenden significar antes que expresar. Entre estos gestos, tan sin arraigo en lo somático, y los ademanes esencialmente expresivos, henchidos por un torrente ardiente de vitalidad, media la distancia de ser que cabe imaginar entre un árbol de cristal y uno vegetal y viviente. Por esta razón, en el replegarse de los Budas sobre sí, refugiándose en intimidad en trance de desvanecerse, el gesto absorto, señal de enajenación del yo en la unidad mística, se convierte en disposición interior impermeable a los demás. Y es natural. Porque predicar, es cierto, pero acerca del valor del pensamiento como vehículo de salvación, dejando sin realzar la actitud de inmediatez frente al tú como posible camino hacia la misma. Nada hay en ello de resolución trágica, de esa vehemencia metafísica, que expresada en el límite existencial del hombre, se exterioriza a través de las manos pintadas por el Greco¹.

¹ Existe un paralelismo muy significativo entre la evolución del simbolismo ritual de los gestos de la mano y los cambios acaecidos en las distintas formas adoptadas por la doctrina budista. Así, en las diversas sectas, la reproducción artística de los gestos está subordinada al sentido iconográfico y ritual de los gestos. Acerca de la mano como representación en miniatura del sistema cósmico, como signo de pensamiento, expresión iconográfica y mágica, véase la obra de E. Dale Saunders, *Mudrā*, New York, 1960, Pantheon Books, págs. 31 y SS., 43, 45, 46, 47 y SS., 72 y SS.

Comparando, finalmente, el simbolismo de los gestos rituales del arte budista, con esculturas occidentales de este siglo, resalta más claramente aún el espíritu peculiar de aquel estilo. Así, en la obra en piedra de Rodin, *La catedral* (fig. 31), aparecen sólo dos manos, sutiles y llenas de espiritualidad, que en amoroso enlace y creciendo desde sí mismas, se elevan y juntan en gótica elevación. Lo cual es posible porque donde la expresividad es concebida como categoría del ser, tórnase omniafensiva y, ya se empleen objetos o miembros corporales, unos y otros sirven adecuadamente de medio expresivo. Por eso, en esa escultura, en el hueco formado por las manos se crea, entre breves dedos, un increíble ámbito espacial, donde el alma, al contemplarlos, puede llegar a experimentar su pequeñez y aspirar a su purificación.

José Camón Aznar subordina la función desempeñada por el diálogo en la pintura religiosa del Greco, al sentido dialéctico que adquiere lo santo a lo largo de su obra. Tal es el criterio que le guía al describir los rasgos discursivos del *San Mauricio*: «No es un pintor ni milagrero ni cruento. En su magna serie de santos y escenas evangélicas, elige siempre las actitudes dialécticas, los momentos razonadores. Son éxtasis, en los que la fuerza de la visión, el trance de concentración espiritual, socava sus mejillas y volatiliza la carne, o son gestos elocuentes, patéticas invitaciones, ademanes de convicción, lo que muestran sus santos. Más que la tangible evidencia de su santidad, manifestada en martirios o acciones sobrenaturales, el Greco nos expone el mental proceso de esa santidad, las tensiones internas de su vocación, su pensativa declinación a Dios. La acción de los protagonistas de este gran lienzo se desenvuelve en un plano intelectual. Todos los brazos se mueven con gestos convincentes. Todas las cabezas se inclinan para escuchar razonamientos, que se remansan, lentos, allí, en el seno de la creencia. Los gestos no se contradicen ni rectifican, sino que se suceden lógicos con la consecuente sucesión del discurso. El razonamiento va describiendo la abierta curva persuasiva que revela el ritmo ondulado de las manos. En tanto que San Mauricio levanta un índice, inapelable en su vocación divina, el compañero que está a su lado parece que con una mano recoge esta apelación, en tanto que con la otra la justicia con la muerte de los legionarios tebanos»¹ (figs. 25 y 29).

Lo anotado es exacto, sin duda, como descripción objetiva de la movilidad propia de sus personajes. Pero lo importante reside, más bien, en que el sentido del diálogo se infiltra en la obra difundiendo como atmósfera figurativa esencial. Y ello acaece porque los ademanes dirigidos a otros encarnan y exteriorizan actitudes ético-estéticas más profundas. La concepción de la expresividad como fenómeno originario, constituye el fundamento de la dignificación pictórica del coloquio. Representar a los individuos dialogando evangélicamente, supone que al hecho de destacar la dualidad yo-tú, precede el reconocimiento de la existen-

¹Véase su magnífica obra *Domínico Greco*, Madrid, 1950, tomo I, págs. 365-370.

cia del dualismo cuerpo-alma. Lo precede, en el sentido de que el artista intuye que sólo el intento de trascender o dominar lo exterior en uno, engendra la posibilidad de vivir experiencias inmediatas del otro.

Parecería que el pintor tiene presente que el abandono a los requerimientos de lo orgánico y animal, equivale tanto al oscurecimiento expresivo como al extravío en los vínculos mediatos, donde los contactos personales se subordinan al impersonalismo de la especie. El Greco sabe que la expresión intensa obedece a una tensión dialéctica entre lo interno y lo externo, sobre todo si ella tiende a exteriorizar impulsos ascéticos. Más todavía, no desconoce el hecho de que la interioridad se revela a través de infinitas gradaciones, que son modos de esa misma tensión. De ella surge la posibilidad de establecer relaciones ingenuas con el otro, es decir, emana de una actitud de autodominio. Tal el profundo significado ético y metafísico de la asociación grequiana entre la primacía de la expresividad y el diálogo. Rebase, así, la mera persuasión discursiva. Por eso vemos que los personajes de sus conversaciones, no sólo evidencian conocer lo que se habla, sino también a quien habla, en la realidad de su presencia. Cada santo o legionario da muestras de comprender, además de lo significado, a quien significa. *La expresividad, que debe ser concebida como acto de transcendencia, porque su manifestarse es un tender a evadir lo corpóreo para alcanzar y revelar una auténtica experiencia interior, está enlazada íntimamente con el anhelo de comunicación inmediata con el prójimo.* Lo cual indica que existe esencial correlación entre autodominio, expresividad y referencia directa a la persona ajena. Pues cada forma de vínculo con el otro es complementaria de un impulso ascético determinado. Diríase, por ello, que se descubren aquí dos caras equivalentes del mismo fenómeno. En efecto, en las más variadas circunstancias y con los matices subjetivos más diversos, atendiendo ahora a su faz negativa, siempre podrá señalarse interdependencia entre el mirar vegetativo y la ruda proclividad al impersonalismo de las relaciones. Cosa que también quiere decir que el Greco realizó la hazaña de fusionar creadoramente dos «lenguajes», que en otros artistas a veces tienden a desenvolverse aisladamente. Enlazó la esfera de lo discursivo, de lo que comunica y señala, con la expresividad propiamente tal, que patentiza voluntad de salir de sí, un querer trascender la corporeidad animada.

Por tanto, se enuncia una verdad a medias al decir, como lo hace Camón Aznar, que el Greco sólo expone el proceso mental de lo santo. Una necesidad estilística más profunda preside el mutuo implicarse de expresividad y santidad, que hace de sus figuras valores formales en dramática búsqueda de equilibrio. Porque en las tendencias ascéticas que arraigan en sentimientos de dualismo, las manifestaciones más diferenciadas de expresividad religiosa aparecen en signos de suprema tensión, reflejos del anhelo de desprenderse de lo material. Y al propio tiempo que se exhiben rasgos fisiognómicos que son indicio de alejamiento de lo orgánico, la interioridad muestra también, indirectamente, ahondarse y

enriquecerse. Por eso en el *San Mauricio* existe una impresionante armonía entre la figuración de los miembros, la expresión del rostro y el coloquio. Enlace entre formas, colores, semblantes y actitudes que no reconoce un origen puramente intelectual. A fin de interpretar adecuadamente el significado de los ademanes y ritmos discursivos, es necesario considerar su arraigo en motivos extra-intelectuales. De ahí que, como pintura realista, limitada a describir el puro dialogar, podría parecer insuficiente, amanerada o a la zaga de la italiana, si se quiere. Pero tan pronto advertimos la unidad existente entre la valoración del coloquio y su metafísica de la expresión, las revelaciones de su obra se tornan más descifrables. Vemos entonces que en el diálogo encarna y culmina la concepción del hombre como ser que se expresa. En fórmula más abstracta y rigurosa, cabe decir: *En las figuras del Greco, la profundidad del trueque de significaciones dialógicas, deriva de la hondura alcanzada por el momento expresivo.* La síntesis creadora de esas dos formas de comunicación obtenida por el conocimiento lúcido de la unidad que constituyen experiencia de límite ontológico, expresividad y vínculo humano, confiere a esta obra su peculiar grandeza.

La mano representa el fundamento figurativo de esa síntesis. Persuade, significa, señala. Es omniafensiva. Aparece como forma material que encierra en sí misma algo psíquico. Manos con interioridad, que expresan, por tanto. El Greco no las destaca a fin de realzar el don de persuasión; al contrario, ellas pueden simbolizar relaciones humanas ingenuas, porque ha descubierto la esencia de la expresividad como trascendencia. Por consiguiente, si también el anhelo de trascenderse se manifiesta en los ademanes de las manos, éstas pueden ser igualmente signos de la inmediatez de los vínculos con el otro.

Para Montaigne, la riqueza de gestos que el hombre emplea en la vida social, es signo evidente de que las manos están asombrosamente dotadas para comunicar los más complejos sentimientos e ideas. Casi no hay estado de ánimo que, a su juicio, no pueda expresarse por su intermedio. Afirma, incluso, que otras partes del cuerpo y del rostro poseen admirable elocuencia. Y ello al extremo de sostener que «no existe en nosotros movimiento que no hable, con lenguaje inteligible sin disciplina, y con lenguaje público; y si atendemos a su peculiar calidad, fácil nos será considerarlo como más propio que el articulado de la humana naturaleza»¹.

¹Montaigne examina estos problemas cuando indaga cómo podemos conocer las expresiones de los animales y los rasgos propios, en general, de su expresividad. Recordemos, en fin, que al estudiar las innumerables posibilidades expresivas del hombre, destaca también la mímica de los ojos y las virtualidades comunicativas del silencio elevado a la categoría de palabra. *Essais*, II, 12, La Pléiade, 1950, págs. 498, 499 y 500.

Rostro y expresión. Vivencia expresiva y conocimiento de las expresiones

LAS ARTES representativas exteriorizan la búsqueda de expresiones relevantes. Su logro impone realizar una adecuación plástica entre motivos, valores formales y actitudes humanas. Todo lo cual obliga al artista a trasponer, en imágenes, la peculiar dialéctica de impulsos anímicos y movimientos corpóreos que condicionan la expresividad intensa y profunda. Esta «hondura» expresiva se conquista destacando en las figuras signos del esfuerzo por trascender lo corpóreo, rehuyendo indicios formales de sometimiento al signo de lo orgánico. Porque «hondura expresiva» es eso, cabalmente: posibilidad de ser que se actualiza en un límite existencial en virtud de la misma voluntad de sobrepasarlo. Fuerza expresiva y gravedad de la existencia se equilibran en su tensión. Ocurre como si, por constituir manifestaciones diversas de una sola realidad, pudiera comprenderse el ser por la expresión y ésta por aquél. Así, pues, impulso de trascendencia y expresión constituyen un todo unitario; y alcanzar profundidad expresiva significa, rigurosamente, mostrar aquel límite existencial donde dos opuestas formas de ser, en tensa unión, revelan su plenitud y sentido merced, justamente, a su antagonismo.

Ahora bien, arroja viva luz sobre *el modo de experimentar las expresiones del otro*, que el sentido de ellas sea percibido en la inseparable conexión que existe entre impulsos de trascendencia y exteriorización del que se expresa. Y es que la intensidad y carácter de ese virtual salir de sí, confiere su significado a las expresiones, las constituye. Además, dicha forma de comprensión comunica certeza al juicio fisiognómico, cuya inseguridad fue ya advertida por Pascal. «Porque si mi cuerpo —observa— sin alma, no haría el cuerpo de un hombre, mi alma unida a cualquier materia haría mi cuerpo. Hay que distinguir la condición necesaria de la suficiente: la unión es necesaria, pero suficiente, no»¹. De hecho, desconocemos qué oculta relación o afinidad existe entre los signos o movimientos fisiognómicos y su correlato psíquico. Vislumbramos, es cierto, que las expresiones se encienden al contacto de impulsos que recorren el rostro iluminándolo como unidad y antagonismo de contrarios; descubrimos, al propio tiempo, unos rasgos somáticos que culminan en destellos de espiritualidad y sentido. A este esquema dialéctico queda reducido nuestro complejo sentimiento de las expresiones ajenas. Alcanzamos aquí una especie de límite descriptivo. Más allá de él, se abre el misterio relativo a la naturaleza del nexo ontológico que enlaza lo interno a lo externo, vínculo impenetrable, aunque permita inferir con cierta certeza la interioridad de la exterioridad.

Porque no siempre es posible percibir conexiones necesarias e inequívocas

¹Pensées, 512.

entre intimidad y expresión. Como Hegel lo señala, asimismo, la fisonomía suele reducirse a simple velo y disimulo de lo íntimo, que oculta el auténtico rostro interior. Tal ambigüedad no se posesiona, en cambio, de la *experiencia de las expresiones* que percibimos como tensión de trascendencia. Por eso, es indispensable insistir todavía en esta distinción entre *vivencia expresiva* y *conocimiento expresivo*¹.

Nadie ignora que la seguridad subjetiva que acompaña las intuiciones fisiognómicas, poco tiene que ver con posibles juicios fisiognómicos. Aquella certeza no se fundamenta en el conocimiento de asociaciones necesarias entre ciertos movimientos expresivos y el sentido que en ellos encarna. Trátase de un saber irracional y primario, irreducible a conceptos. De modo que no cabe comunicar objetivamente la «necesidad» que asocia las expresiones al estado de ánimo que juzgamos su motivo. En otros términos, es inefable y misterioso el *por qué* de cada modo particular de hacerse físicamente «visible» lo «invisible», de que habla Hegel². Es un ver o descubrir unas formas de ser a través de otras —lo psíquico reflejado en lo corpóreo— que no resulta transferible como saber. Adivinamos con certidumbre la nostalgia en el rostro ajeno, mas sólo podemos servirnos de signos muy vagos y aproximados para objetivarla y procurar su universal reconocimiento. Y, sin embargo, aun cuando sea imposible reproducir o comunicar la tenue melodía de la mímica, por desconocer la índole del enlace entre la disposición interna y los movimientos corporales concomitantes, resulta posible, sin embargo, intentar el análisis de *nuestro modo de vivir dicho enlace*.

Inferir de lo corpóreo determinada interioridad, no supone contemplar una tranquila y estática transparencia entre dos «naturalezas» opuestas. Al contrario, la mímica del rostro y la mirada se intuye como «expresiva» cuando en la fisonomía percibimos «tensiones» que se manifiestan, por decirlo así, en el despliegue de algo ilimitado en el seno de lo limitado. Naturalmente, términos como «tensión expresiva», de estirpe dinámica, desempeñan aquí el papel de pura señal metafórica, al tiempo que descubren limitaciones del lenguaje; su empleo se justifica, con todo, porque existen aspectos realmente paradójicos en las manifestaciones de lo que denominamos fuerza expresiva, que oponen dificultades insuperables al intento de describirlas. Quien contemple un semblante, tendrá, en efecto, la impresión de vida expresiva únicamente por ese inefable momento fisiognómico donde los rasgos y gestos, objetos de posible «comprensión», se patentizan como impulso interior que, espiritualizándose, tiende a desprenderse de

¹Sobre esas ideas de Hegel, el disimulo como expresión y el sentido del enmascaramiento, tratamos en el capítulo «La máscara y la experiencia del otro».

²«Lo interior es en esta manifestación, verdaderamente, un Invisible, pero sin estar ligado a ella; puede ser en otra manifestación, tan perfectamente como otro interior puede ser, recíprocamente, en la misma manifestación». *La Phénoménologie de l'Esprit*, tomo 1, traducción de J. Hyppolite, pág. 263. París, 1947. Aubier.

la forma material en que encarna. Así, la expresividad que enciende el rostro del prójimo, deja ver una suerte de irradiación psíquica, que interpretamos como más intensa cuanto más parece significar abandono de lo orgánico, «elevación» y enajenamiento.

Avanzando en el análisis de las expresiones del otro alcanzaremos una zona donde, si bien la resonancia conceptual se reduce considerablemente, la metafísica de la expresión permite entrever un hecho primordial que sobrecoge por su insondable profundidad, como asombra y estremece a Fausto la referencia de Mefistófeles a las «Madres». Pensamos en el fenómeno originario que se manifiesta en los diálogos de la mirada, donde el mutuo comprenderse ocurre merced a la visión de expresiones que denotan al mismo tiempo que su sentido, el «límite» ontológico de la persona. Esto es, vemos aflorar a los ojos y al semblante del otro signos dinámicos llenos de significado que permiten intuir la fuerza propia de impulsos de sobrepujamiento aunque, simultáneamente, podemos contemplar el reflejo de la unidad de lo interno y lo externo. Por eso, las fisonomías que trasparecen íntima plenitud ostentan, al par, una especie de equilibrio sutil entre expresividad y enajenamiento.

Incommensurable es el alcance ético y metafísico del hecho de que *la revelación de rasgos íntimos del alma ajena, no menos que la posibilidad de comprender sus disposiciones de ánimo, implique la intuición de un límite existencial*. En la medida que la mirada acrecienta su fuerza y espiritualidad, muestra un halo indescriptible de aéreo desprendimiento y gravidez, de elevación y caída. De tal armonía de opuestos surgen, justamente, los destellos anímicos más intensos.

A pesar del carácter esquemático de estas notas descriptivas de la visión de expresiones, resulta legítimo extraer de ellas una importante conclusión. Apunta al reconocimiento de que los contenidos irracionales ocultos en las apreciaciones fisiognómicas, no impiden referirse con alguna certidumbre a la *experiencia* en que se fundan. Desde luego, cabe decir que «vivimos» las expresiones ajenas como imágenes de diversos grados de enajenamiento. Tal sucede, por ejemplo, al contemplar miradas de inmediatez, que dejan adivinar tendencias a establecer contactos humanos directos. Y en este *sentimiento de las expresiones del otro*, percibimos como un todo la interdependencia entre salida de sí mismo, comunicabilidad y vínculos personales ingenuos.

El rostro en el Greco

VOLVIENDO a la pintura y escultura, se comprende que al exaltarse en ellas la espiritualidad expresiva, luzca también como valor formal de las figuras, la unidad indisoluble entre ser y expresión. En ciertas obras de arte advertimos, en efecto, que los impulsos expresivos objetivados, nos descubren el ser de algo;

mejor dicho, muestran *cómo algo es*, puesto que esos impulsos sólo pueden evidenciarse en las formas animadas que los hacen posibles. Iluminándolos, arrojan luz sobre sí mismos. Concebir la existencia como expresión significa, pues, considerar la expresividad como desvelamiento de modos personales de ser.

En los personajes y retratos del Greco, las expresiones aparecen valoradas como signo inmediato de límite existencial. En el lienzo *Un desconocido* (fig. 32), retrata al caballero, a un hidalgo que mira desde un profundo, pero también lejano sí mismo. Su mirar crea un contrapunto fisiognómico entre rasgos que indican luminosa conciencia reflexiva y nostálgica absorción contemplativa en el yo, lo que hace vibrar tonos expresivos que se propagan a todo el rostro, inundándolo de dolorosa resignación. La honda expresividad que anima la fisonomía, se enciende desde su mirada que denota voluntad serena de armonizar contrarios movimientos del ánimo, de conciliar vaivenes interiores de alejamiento y aproximación a lo íntimo. Surcan su frente leves ondas de perplejidad, que contribuyen a despertar la impresión de que enjuicia con estoica objetividad el propio destino. También la nariz afilada, los labios finos y el delicado mentón son rasgos que, pareciendo converger hacia un punto interior ideal, exteriorizan el puro decantarse del alma en sí misma. El semblante —y el busto— ostentan el saber orgulloso de la esencial limitación de lo humano, que se insinúa como señorío interior y conciencia moral; pero es un saber que refluyendo en signos de resignado abandono y reconocimiento trágico de la inutilidad de todo aspirar denota, al mismo tiempo ausencia o apartamiento de sí. Por eso, una ráfaga de recuerdos lejanos, sutiles, aunque todavía angustiosos, detiene la mirada del caballero en la perspectiva del pasado, en un recuento donde verifica la inacabable lucha entre libertad y necesidad. Sucede, pues, que en esta efigie se oponen y armonizan cuerpo y alma, sentimientos de frustración y aspiraciones intransigentes enderezadas a conquistar lo éticamente valioso, rebeldía y conformidad, fantasía y realidad, modelando un rostro cuyo sello noble y espiritual surge de la confluencia de anhelos creadores y conciencia de miseria humana. De manera que el sentimiento de la vanidad de sus esfuerzos no le abandona a un destino ciego. El artista destaca, así, el sentido universal del carácter del hidalgo, bosquejándolo sobre un fondo de finitud existencial: porque su expresión descubre a la persona manifestándose, ambiguamente, en la proximidad de la extinción de sus mismos designios.

En el manejo plástico de esos rasgos dialécticos de la mímica interior de la mirada, el Greco evidencia un conocimiento profundo del significado ético psicológico de ciertos ritmos expresivos. En este sentido, despliega la fuerza expresiva hasta obtener una distorsión agobiadora de las imágenes, haciendo coincidir en ellas el límite de lo expresivamente significativo con la nota más íntima del sentimiento de la existencia. De ahí que sus figuras exhiban aquella movilidad del crecer de las llamas, cuyo aparecer es un evadirse de sí mismas.

Tal es la paradoja de la expresividad: lo que se percibe como el sentido de ella, es inseparable de la exteriorización de signos que remiten a una experiencia de dualismo. Al extremo de ser posible describir lo uno en términos de lo otro, la expresividad merced a una dualidad, y al contrario. Esta equivalencia significativa, válida para cualquiera apariencia fisiognómica, constituye el núcleo problemático de la ontología de la expresión. Ello no quiere decir que el pintor deba consignar o dar forma a un saber teórico de la miseria existencial. *Se trata, simplemente, de que las expresiones, si bien en grados diferentes, representan la revelación de un conflicto humano originario.*

También pueden observarse las características fisiognómicas que acabamos de describir, en la serie de personajes del *Entierro* y con diversos matices psicológicos, en los mártires del *San Mauricio*. Lo propio se advierte en *El caballero de la mano en el pecho* y, muy especialmente, en el llamado *Autorretrato* del Greco (fig. 33). En esta última obra, tenues sombras interiores velan el rostro, mostrándolo a través de perspectivas de lejanía temporal. Lo cual no impide que se dejen ver, como suele ocurrir en sus retratos, dos momentos psicológicos opuestos: absoluta presencia y ausencia del instante vivido, objetividad y ensueño, pasado y presente, dulzura y soberbia, que avivan, al par que atenúan el brillo de la mirada. Esencial pugna de motivos que sirve al Greco, justamente, para hacer la biografía metafísica de sus personajes. Por tal razón, siempre deja predominar en ellas, el latido de un intenso sentimiento de dualismo, que objetiva en imágenes donde lo irreal se adhiere a lo real en virtud de su mismo obsesivo deseo de realidad. En fin, resulta ilustrativo verificar cómo en ese autorretrato se suceden dos extremos en un ciclo interior propio de sus rasgos expresivos, uno en que se polariza el yo y el mundo, y otro en que se recobra su unidad.

Se comprende que lo susceptible de ser concebido y experimentado como dualismo básico, es tan fecundo en posibilidades como la variedad de los estilos artísticos. Análogamente, la actitud de lucha o de entrega pasiva a una fatalidad exterior, también se despliega en consonancia con las formas culturales en que arraiga el creador. Del mismo modo, en la mirada se manifiestan muy diversamente las posibilidades de antagonismo y conciliación entre actitudes contrapuestas. Recuérdese el *Autorretrato* de Durero en cuyo semblante se suceden el pensamiento del pasado y voluntad de futuro, alternando en suave contraste (fig. 7). Por el contrario, en el *Retrato de un desconocido* del mismo Durero (fig. 34), la intensidad arrolladora de la mirada, es inexorable como un oráculo. Parecería querer ahogar la conciencia de la dura necesidad, brillando en un rostro cuyo gesto de señorío y violencia elemental delata, no obstante, el intento de erigirse triunfador por encima de su limitación existencial. Fisonomía llena de iracundo titanismo, que no llega a ocultar esa afinidad, al tiempo que diferencia, entre el *sentido* de lo expresado y la *condición de posibilidad* de expresarlo. Lo cual significa, en otros términos, que la expresividad, en sus distintas

formas de manifestarse, nunca sobrepasa este movimiento dialéctico de límites ontológicos. Expresiones llenas de vehemencia subjetiva surgen, así, de la actualización de confines expresivos orgánicos, con la naturalidad inevitable con que los cuerpos proyectan sombra.

Lo que de las expresiones del semblante inferimos acerca del alma ajena, es percibido a través de dicho juego de antítesis. En las efigies del Greco se observa, con particular claridad, un velado desdoblamiento íntimo que abre en el rostro una perspectiva interior con opuestos impulsos expresivos; son destellos del mirar que dejan entrever nostalgia, ensimismamiento, apacible religiosidad, misticismo, amor, hipocondría, vestigios de indolencia y euforia de aventurero. En el *Desconocido* de Durero, domina, en cambio, otra serie de modulaciones expresivas; imperan signos de realismo, audacia y decisión, de arrojo desmesurado, que asombran por su predominio sin contrapeso. Ocurre, sin embargo, que dentro del tremendo aspirar que brilla con rebeldía irreductible en su mirada, se acrece la condición precaria del individuo, cuya voluntad apunta a lo infinito desde ese mismo sentimiento de impotencia. Ello se exterioriza en la lumbre de los ojos, en la turbulencia del ceño, de los labios y de su mentón prominente. De manera, pues, que para el observador, el lenguaje mímico del rostro, ya exprese fortaleza avasalladora o dulce recogimiento del ánimo, siempre reviste la forma de antítesis entre actitudes vitales.

Sería erróneo, por tanto, que esperásemos contemplar semblantes sin altibajos, en estados de serenidad, sólo concebibles en quienes hubiesen superado por entero la atracción alternativa que ejercen sobre el ánimo designios que se excluyen. A la luz de los ejemplos señalados nos proponíamos poner de manifiesto, por el contrario, que sólo advertimos expresividad al ver traslucirse una especie de antagonismo y lucha entre el «salir de sí» de los impulsos expresivos y la forma animada donde tal posibilidad de «huida» se origina. Vemos, entonces, que siempre existen estados de tensión, independientemente de las variedades de experiencia interior, es decir, ya imperen en el ánimo del otro vacilaciones dramáticas o rija en él una coherencia moral.

En el arte del Greco, en las tragedias de Shakespeare o en las novelas de Dostoiewsky, un mismo estilo vital se evidencia a través de variadas encarnaciones. Sólo que el impulso expresivo condiciona, en cada caso, esa unidad de visión, articulando opuestos diversos, exaltando o aniquilando la relación hombre-mundo y diálogo humano, en direcciones éticas y metafísicas siempre renovadas e imprevisibles. El encantamiento y seducción que ejercen las imágenes de nuestro pintor, tiene su raíz en el hecho de que los rasgos fisiognómicos de sus personajes muestran dicha unidad de estilo en el juego de actitudes y contrastes señalado más arriba. El predominio formal de esos antagonismos expresivos, confiere a los rostros del Greco su particular tono ascético. Pues existiendo un oculto, pero real enlace entre ascetismo y cierto género de expresividad, se com-

prende que el simbolismo de expresiones espiritualizadas incluya elementos ascéticos.

En la serie de apóstoles, santos y en las imágenes del Salvador, el cretense representa la mirada tendiendo al límite posible de su fuerza reveladora. Particularmente, en el cuadro *Cristo con la Cruz* (fig. 16), el Greco objetiva su voluntad intransigente de establecer comunidad con los hombres y de participar en lo divino. Organiza en el cuadro elementos, que a pesar de su aparente diversidad plástica, condicionan con clara armonía y segura lógica interna la unidad creadora de la obra. Enlaza formalmente el sentido de la mirada de Jesús, sus manos, la cruz y la noche cósmica. La noche, un puro fondo de inhóspitas nubes, poblado de soledad por ambiguos destellos y aciagos fulgores en los que alienta indeciso el comienzo o fin de lo existente; hiere luego la tremenda materialidad de la cruz, símbolo de un hacer humano; impresionan, además unas manos que la palpan con la dulzura que emana de su capacidad inagotable para sufrir sin resentirse; y, en fin, como fuente luminosa de dicho conjunto de formas, destaca la mirada, donde todo culmina y por la que todo se llena de sentido. Trátase de un mirar cuyo fervor evangélico se acrecienta al acoger el sufrimiento; suprema expresión que arraiga en la conciencia del inexorable rigor de las ataduras terrenales. Su sentido luce en un punto de equilibrio último entre impulsos de evasión de lo corpóreo y deseos de acoger el cuerpo como posibilidad de sacrificio. Es un mirar cuya fuerza expresiva deriva de que transparenta una afirmación de sí mismo desprovista de toda otra virtualidad, como no sea la de afirmar el valor del otro. De ahí, la peculiar intensidad de su contemplar abnegado, producto de desvanecimientos y dolores transmutándose en amor y gozo. La tensión de que surge el significado de esta mirada deja la impresión de un movimiento interior que pugna por hacer aflorar lo interno en lo externo. En fin, parecería que esa total emanación de lo íntimo sólo pudiera alcanzarse alimentando semejante deseo de establecer vínculos con los demás, único anhelo capaz de encender la espiritualidad de esa mirada. Por eso en el esfuerzo del desasimiento último, Cristo vive la pugna entre sentimientos de límite y trascendencia. Y es natural que el artista le haga aparecer en una soledad sin perspectivas, en un lugar cósmico desprovisto de referencias marginales, donde signos de aniquilación universal, de oscuro desvanecimiento de las cosas, hacen posible la expresión pura de un religioso aspirar sin reservas. Comprendemos, así, que la mirada trascendente se eleve desde el dolor, voluntariamente aceptado como realidad ineludible que rige el curso de lo humano; ella se abre dejando ver un mundo interior que huye de lo corpóreo para extinguir dentro de sí el dolor, pero donde también el sufrimiento es soportado a fin de conjurar el imperio de lo material en el hombre. El fulgor de intimidad de sus ojos proviene de la doble vertiente psicológica propia de su actitud mística, que concilia espiritualización con heroico sometimiento a lo exterior. Por

que es inherente al autodomínio recibir su temple ascético del encuentro interior de impulsos que tienden, al mismo tiempo a sobrepujar lo corporal acogiéndolo. Tal la ambigüedad de esos ojos que, parejamente, son señal de existencia que se extingue y de vida que surge. Aflora en ellos el enlace originario entre lo interno y lo externo. Al contemplar esta mirada, su imagen se asocia al sentido de ese pensamiento de Novalis donde dice que «el centro del alma se encuentra allí donde el mundo interior y el exterior se tocan».

Este cuadro enseña que la mirada trascendente, como otras formas de exaltación expresiva, también puede comprenderse en términos de limitaciones ontológicas. Es decir, todo estado interior, al tiempo que se expresa descubre el modo de enfrentar el mundo que condiciona la peculiaridad de esas expresiones. La intuición de lo uno suministra el conocimiento de lo otro, porque existe una equivalencia entre esos órdenes de significación, claramente perceptible en la obra recién analizada. En efecto, dijimos más arriba que el sentido que exteriorizan los ojos de Cristo bordea un límite expresivo del mirar humano. Ahora deberemos conciliar esta afirmación, a partir de los hechos mismos, con lo ya enunciado anteriormente acerca del carácter ilimitado de la expresividad. Pues, según señalamos en ese lugar, en las expresiones existen escondidas virtualidades, cuya indeterminación las convierte en algo irreducible a un solo contenido significativo. El camino natural de esa conciliación, lo traza el hecho siguiente: que las expresiones percibidas, al par que se hacen patentes iluminan, por así decirlo, la realidad física de que surgen en un punto de máxima tensión. Más todavía, su significado resulta ser inseparable de la objetivación expresiva de un límite de conducta posible. Por eso el movimiento interior de la imagen mímica aparece como un juego dialéctico entre lo limitado y lo ilimitado. Digamos, metafóricamente que su intersección perfila la realidad de ambas direcciones significativas, constituyendo el sentido de objetivación de ese cruce de momentos contrapuestos. Ello se evidencia particularmente en las situaciones donde la intensidad de la experiencia vivida condiciona una suerte de reacción catastrófica que implica la ruptura de la unidad psicofísica, como la entienden Goldstein y Plessner.

Reparemos en las imágenes expresivas propias del pánico y la angustia. Cuando estas reacciones alcanzan el paroxismo, vemos al pavor inundar la mirada, desplazando de su horizonte interior a otros contenidos significativos. No hay un límite de sentido expresado en el temor que crece desde sí mismo, aunque sí expresiones dadas en el confín de las posibilidades mímicas. Más allá de éstas, acecha el desorden de la mueca y la distorsión, que son signos somáticos de ruptura de la unidad psicofísica. Dicho límite expresivo de las emociones lo percibimos con el doble carácter de anhelos de huida —de la situación y la corporeidad— e impotencia para realizarlos. Límite por el que entendemos, en suma, la imposibilidad de hacerse objetivamente inteligible, en el nivel mímico,

la forma interior de una experiencia vivida. En otros términos, cuando contemplamos una pura tensión somática, que no deja traslucir disposiciones interiores comprensibles, debemos reconocer un límite expresivo, antes que inexpresividad. Pues, como observa Buytendijk, la extrema desorganización es expresiva ella misma, en cuanto patentiza una situación crítica¹.

Pero también en las más gozosas experiencias de unidad y plenitud interiores, observamos manifestarse un momento expresivo de tensión máxima. En las miradas de inacabable ternura de las madonas de Botticelli, vemos que la voluntad de entrega amorosa al otro y de moral huida de sí, encuentran su término en la conciencia del propio cuerpo. La manifestación de esa impotencia confiere a las expresiones del vínculo amoroso su sello de intensidad. Entonces se hace patente un vibrante tender hacia el otro que parece indeterminado, al tiempo que revela un comportamiento último en la forma de pugna entre el deseo de unión y la permanencia fatal en la singularidad personal. De manera que situaciones emocionales muy diversas se objetivan en imágenes expresivas que poseen en común este antagonismo dialéctico. Es la paradoja del reflejo en el espejo que, desde su condición finita irradia luz que se difunde en todas direcciones.

Cada forma de infinitud intensiva de la mirada, actualiza correlativamente las virtualidades últimas de una determinada experiencia del mundo como destino. Por consiguiente, hablar de «límite expresivo» representa adoptar otra perspectiva para cualificar su intensidad. Porque ésta se manifiesta justo cuando impulsos interiores amenazan extinguir la existencia de que surgen al procurar evadirla. Advirtamos, por otra parte, que la correlación entre lo limitado y lo ilimitado, como aquí la entendemos, puede revestir caracteres tan cambiantes como la variedad misma de las actitudes espirituales que dan origen a otras tantas formas del antagonismo dialéctico-expresivo descrito. Son innumerables, en efecto, los modos en que lo vivo se torna transparente al sentido, exteriorizando con ello, su peculiar género de caducidad. *Lo importante es que la cor-*

¹Pero un movimiento expresivo que alcanza hasta el paroxismo, al extremo de lindar con la inexpresividad, de ningún modo debe confundirse con la mera apariencia de expresión que Jaspers encuentra en «las manifestaciones corporales concomitantes y consecutivas de lo psíquico». Porque cuando las reacciones de desorganización son indicio de «crisis», resultan ser expresivas. Naturalmente, la desmesura de la conducta siempre amenaza con hacer derivar las actitudes hacia lo incomprensible. Y claro que Jaspers está en lo cierto cuando afirma que sólo deben ser consideradas como fenómenos de expresión las cabalmente comprensibles como expresión de lo psíquico. La pupila dilatada por la atropina no constituye necesariamente señal de angustia. Sin embargo, Jaspers también debe reconocer que «el límite de la expresión comprensible no está definitivamente claro». En todo caso, podemos verificar esta singular ambigüedad que se comprende la esencia propia de los fenómenos expresivos cuando éstas alcanzan el término de sus posibilidades de inteligibilidad. Véase, de Jaspers, la *Psicopatología General*, Primera Parte, Capítulo Cuarto, y de Buytendijk, *Attitudes et mouvements*, especialmente parágrafo 14, acerca de expresiones por capitulación.

poreidad animada sólo deja traslucir una interioridad bajo la forma de tensiones internas. En ausencia de éstas, únicamente observamos miradas vegetativas e intrascendentes, mera superficie de luz desprovista de intimidad y expresividad. Destacando el otro extremo posible, descubrimos experiencias metafísicas patentes en una tenue sonrisa búdica como señal de beatitud y los encontramos asimismo, en el mirar angélico y en rostros de mártires. Pero, en uno y otro caso, la interioridad expresada se intensifica a partir de tensiones que poseen una genealogía espiritual muy diversa.

Según T. Lipps, lo que caracteriza al modo de darse de las «expresiones espirituales», reside en que ellas aparecen merced a un «mirar a través de» las formas, que revela la existencia de interioridad, de vida anímica; lo peculiar finca en ese inefable ver que penetrando, atravesando, por decirlo así, lo corpóreo, ilumina las profundidades de la vida del alma. Esto significa, desde luego, que la intuición descubre en las formas y líneas de los materiales, un sentido expresivo diverso de la substancia en que ese mismo significado es percibido; pero, lo importante estriba en que tal peculiaridad estético-fisiognómica sólo se torna comprensible en cuanto el sentido surge más allá del cuerpo aunque, según Lipps, lo deducimos de formas corporales. No son tristes o alegres las facciones que anuncian tales sentimientos, sino algo que se presagia detrás de la mirada. Por lo que el artista debe representar esa dialéctica de la interioridad diseñando plásticamente ciertos antagonismos. Al hacerlo, sabe, de alguna manera, que es inherente a la posibilidad misma de expresarse, el momento interior de tensión y la voluntad de espiritual desasimiento de lo externo. Se hace patente, así, que las revelaciones de lo interior, percibidas en un «mirar a través» de lo corpóreo, son posibles solamente porque en las expresiones se actualiza la condición ontológica del hombre en el anhelo mismo de enajenamiento. Afirmación que, en último término, representa otra manera de referirse al hecho fundamental de que ser y expresión armonizan en la obra de arte y en la vida misma.

En ese *Cristo llevando la Cruz*, del que con razón dice Camón Aznar que podría conocerse como «la mirada de Jesús», se equilibran plásticamente la representación de la fría soledad metafísica de la noche cósmica y la mirada de un místico implorar, que es dar. Aflora en él, con singular relieve, el momento trágico de la expresividad. Contemplemos algunas de sus réplicas que se justifica parangonar entre sí. Veremos, entonces, que la estéticamente más lograda —a mi juicio la del Prado— es justamente aquella en que el elemento trágico se revela más vivamente en el acrecentamiento del ser personal derivado de la propia conciencia de limitación existencial.

En dicha obra, la fuerza expresiva se despliega simultáneamente con los rasgos en que se objetiva el carácter de la forma de ser revelada en el acto mismo

de expresarse. Ello ocurre ya sea que el artista aspire a representar sensiblemente la fisonomía propia de la alegre participación dionisiaca en el todo o a configurar, por el contrario, la patética impotencia para alcanzar la unidad suprema. En ambos casos, modo de ser y expresión se reflejan y revelan el uno merced al otro.

En la Virgen María de la *Crucifixión* (fig. 35), el Greco pinta expresiones que se ciñen dramáticamente a la exterioridad precaria de las formas materiales en que encarnan. Por eso su dolor aumenta con la humildad de su condición física. El sufrimiento penetra su cuerpo, abatiéndolo y descubriéndolo al mismo tiempo en sus limitaciones, como una ráfaga de aire agita una débil llama antes de extinguirla. Todo en esta imagen de la virgen —rostro, ojos y labios apenas esbozados, manos, vestiduras, lóbregos e inhumanos grises, verdes y carmines— se estiliza armónicamente desde la conciencia trágica de lo ineluctable.

También en su obra *Lágrimas de San Pedro*, en Toledo, el pintor alcanza un elevado grado de objetividad simbolizando la tristeza insondable del santo. En efecto, el dolor y el arrepentimiento se exteriorizan en su profunda turbación afectiva; anhela desasirse de lo exterior a sí mismo, orillando al hacerlo el inefable límite necesario para conservar lo espiritual prendido a lo material. Por eso, en el Greco, la flaqueza es siempre fuente de expresividad. Maneja con maestría los movimientos expresivos, exaltándolos dentro de los límites en que su intuición metafísica de la existencia los concibe como posibles. Así, en los ojos del santo, nublados de congoja, en sus lágrimas, en la blancura sutil de su barba se amalgaman elevación, dolor y miseria corporal. Y es que en su obra se confiere al cuerpo un sentido que impone como necesaria una tendencia figurativa particular. Su orden de expresividad obedece, precisamente, a dicha inspiración. Sin riesgo de caer en un enunciado tan perentorio como limitado en su alcance significativo, puede decirse que, para el Greco, *el cuerpo representa esencialmente posibilidad de conducta ascética*. Idea básica que constriñe al artista, todo a lo largo de su obra a persistir, sin abandonarse, en un estilo muy determinado, cuyo origen se encuentra en el descubrimiento de la asociación que existe entre expresividad, comportamiento ético y miseria existencial.

El cretense insufla a sus imágenes un principio animador que enciende los cuerpos de expresión. El sentido que se atribuye en esta pintura a la corporeidad animada muestra, verdaderamente, cierta analogía con el valor que le confiere el Maestro Eckhardt en sus reflexiones místicas. El cuerpo es considerado, en ellas, como el lugar natural para la purificación del alma. Sin equívocos, el místico alemán afirma que «el alma ha sido dada al cuerpo para que sea purificada». Es, pues, un pensamiento que equivale a sostener que sólo en trance de continua aspiración a desprenderse de él o a dominarlo, se va gestando el auténtico temple de un alma. Con plena consecuencia opina, todavía, que, separada del cuerpo, el alma carece de razón y voluntad, adquiriendo su unidad únicamente cuando

consigue superar la dispersión íntima, merced al dominio sobre la exterior a ella misma¹.

Ahora bien, lo cierto es que en la fantasía religiosa del Greco, el artista hace visible, convierte en expresión objetiva una profunda experiencia mística. El significado recóndito de las palabras de Eckhardt, adquiere en él modulaci6n plástica. Se trata, sin embargo, de tener presente, además, que el Greco revela en sus creaciones —y no sólo por místico— ciertos fenómenos y realidades cuyo conocimiento es esencial para la ontología de la expresión. Lo cual es válido, en general, por encima del rigor propio de las analogías o correspondencias comprobables entre arte y religiosidad.

El mundo del Greco como mundo expresivo

EL UNIVERSO del Greco es un mundo de excepciones. Contemplado bajo este ángulo, las cosas, paisajes o personas que lo pueblan se manifestarán tendiendo a actualizar su propia esencia. Por lo mismo, el artista lo revelará polarizado en el extremo de sus posibilidades existenciales. Situaciones, objetos, coloquios o individuos aparecerán originándose en sí mismos, desde su central anhelo de ser. Puesto que se percibe la realidad en virtud de una intuición expresiva, es natural que lo existente se muestre en el «salir de sí», en el desprendimiento que constituye la nota básica de la tensión expresiva.

En sus creaciones vemos fusionados religiosidad, dolor, expresión y energía moral; se explica, por consiguiente, que a partir de tal concepción del mundo, lo que existe se ofrezca y haga presente de manera que modo de ser y destino se identifiquen. Recreando el mundo con imágenes de personas o cosas en trance de actualizarse; figurándolo todo a través de la categoría de la expresividad —que implica ascesis, autodomínio— lo representado se evidenciará como real a la vez que como encarnación de *un destino*, por cuanto resistencia y lucha contra la fatalidad exterior son justamente signos de la realidad de un carácter y un destino. Es necesario, entonces, avizorar el mundo del cretense en toda su amplitud, desde su perspectiva expresiva. Sus experiencias religiosas le introducen y guían en zonas acaso sólo por él adivinadas, que le mueven a desarrollar un estilo figurativo que deja clara huella en su vasta obra, cualquiera que sea el tema tratado.

Las imágenes del Greco siempre comportan particulares deformaciones. Tal hecho deriva de que, en su universo, lo existente es rozado por un impulso de aniquilamiento. En sus visiones mézclanse indisolublemente, expresividad, auras que anuncian extinción, con la pugna de cada personaje por actualizar su propia esencia, a lo cual viene a unirse, además, el abandono metafísico de cada

¹Sermón número 8.

forma de ser condicionado por esa misma pugna interior. Cielos, fondos de nubes, cavernas, paisajes, ciudades perdidas en la distancia, puntos del universo sin perspectivas o interiores de las *Adoraciones*, se erizan en el estremecimiento de lo que nace y perece. Como si los términos extremos de un proceso universal, de un retorno cíclico, pudieran ser contemplados simultáneamente en el «ahora inmóvil». Es el suyo un mundo de opuestos, donde el anhelo, la intensificación de la voluntad de ser, se legitima en el aniquilamiento consecuente de quien la sustenta. El dolor, la conciencia de sufrimiento penetran como un sutil tono afectivo impregnándolo, adhiriéndose a todo: a nubes y miradas, a santos y ángeles, a Magdalenas y caballos. Y es un dolor que se patentiza como suprema conciencia de cuerpo y alma. Saber de una dualidad que invita, en trágico afán, a trascenderla. Resignado acatamiento franciscano junto a rebelde vehemencia subjetiva. Fe y perplejidad. Grupos de individuos, pero no masas. Pesadez de miembros, nudos de corporeidad, toscos miembros que sustentan rostros en que lucen dulces miradas implorantes. Lo dado siempre se encuentra en trance de ser y no ser, pareciendo que el camino conduce a la plenitud a través de la desrealización física de la persona. Colores fríos, que paralizan el tiempo o lo crispan, que sugieren la ambigüedad de lo que pareciendo fin, es, en verdad, comienzo. Imagen de lo temporal, de lo fugaz y de lo intemporal entremezclados. Expresiones delirantes, exhaladas desde la dramática realidad de la impotencia. Misticismo y, como fondo de muchas de sus telas, una religiosa advertencia: Toledo, la *civitas terrena*. Formas humanas que se distorsionan, elevándose, huyendo de sí mismas impulsadas por el fervor. Diálogos entre santos, presencia de manos que persuaden y no hieren; la gran comunicación surgiendo del gesto ascético. Monólogos de dulce oscilar entre frío realismo y ardiente fantasía. Rostros animados de la dura conciencia que acompaña los oficios inquisitoriales. Flores y guijarros. Apacibles santos y cabezas cercenadas. Figuras detenidas por el pensamiento de la muerte, exhibiendo una radical indiferencia para lo terrestre. Santos que flotan en esencial aislamiento, ajenos al mundo, siguiendo caminos misteriosos y vías que evitan lo exterior, atentos al consejo del Maestro Eckhardt, de vivir en el mundo como si se estuviera muerto. Verdaderos eremitas metafísicos que juzgan su lucha contra el cuerpo como destino. Estremecimiento de reflejos y luces; en fin, la luz como espíritu y presencia divina, configurándolo, creándolo todo.

Para comprender este juego plástico de fuerzas antagónicas armonizadas por el Greco con elevada maestría, es necesario ir más allá del simple verificar en su obra la existencia de contrastes, de alcance y significado puramente técnico y estético. La compleja serie de rasgos señalados como distintivos de su arte, singulariza un estilo cuya dialéctica expresiva deja ver su nervadura con firmes relieves. Puede destacarse una de las líneas básicas de su evolución esti-

lística, comparando el tratamiento dado a motivos semejantes, en obras creadas al comienzo y al final de su vida como, por ejemplo, *Las Ascensiones de la Virgen* y *las Adoraciones de los Pastores* (fig. 26). En estos lienzos se observa el impulso creciente a huir de las formas materiales de lo representado (muy especialmente en *La Visitación*), como expresión de enlace metafísico inextinguible que existe entre aniquilamiento y anhelo, entre dura necesidad y mística trascendencia puestos en contrapunto.

Al transponer lo real en irreal, vemos más profundamente lo real. El Greco realiza esta transfiguración merced al arrebatado expresivo de sus figuras. Tal es el motivo de la vigencia del sentido simbólico de su mundo de formas. Su modernidad deriva de la fuerza del impulso metafísico de esos gestos expresivos. A través de estas imágenes desintegradas de la persona se deja ver un mundo ilimitado de experiencias íntimas correlativo de la infinitud de la naturaleza. Porque tan pronto como esas aspiraciones formales anti-naturalistas alcanzan un frenesí que linda con la desmesura, la expresividad desgarrar la exterioridad y alumbra el drama del sentimiento angustioso de la existencia, al tiempo que descubre misterios insondables en la realidad exterior. La expresividad, elevada hasta límites trágicos de exteriorización, tiene el destino particular de revelar misteriosos aspectos de la naturaleza desde experiencias angustiosas y sombríos presagios de muerte. Si la historia del arte ha de contribuir al conocimiento del hombre, ello debe realizarse a favor del análisis de dichas peculiaridades expresivas. Debe estudiar cómo en los límites de lo expresivamente coherente, los arrebatos expresivos confinan sus distorsiones con lo fantástico; entonces la expresividad, próxima al extravío, comienza a gozar de la doble propiedad de iluminar abismos del yo en su finitud existencial, al paso que los fragmentos del mundo exterior anuncian virtualidades naturales ilimitadas. Un rostro atribulado hasta la desesperación, da la medida expresiva de lo real a través de una experiencia. En otras palabras, la búsqueda de total expresividad trasciende la pura representación afectiva del mundo visible, y descubre lo real desde la tensión máxima del sentimiento de la existencia. Por eso nos parecen tan próximas las imágenes esencialmente expresivas creadas por el Greco, donde los rostros, cuerpos y el contorno en que surgen vibran evocando una realidad invisible de la que forman parte.

Ocorre que su voluntad de deformación humaniza las figuras al desrealizarlas. Porque la fuerza expresiva, aunque bordee lo fantástico, destaca lo originariamente humano en el aleteo de su aniquilamiento. Lo cual significa que la universalidad estilística del Greco reside en aquellos puntos en que la humanidad esencial que anima sus figuras impide trazar una línea que separe lo real de lo irreal. Y es que la expresividad, cuando se la impulsa hasta la desmesura, asocia esas dos perspectivas contrapuestas en una revelación fantás-

tica. En dicha convergencia simbólica muestran afinidad las visiones del Greco con la de Goya, Baudelaire, van Gogh, Ensor, Joyce, Klee, Munch, Rouault o Nolde. En este sentido, las creaciones del cretense, particularmente por su expresionismo místico, revelan cierta similitud con algunas preferencias estéticas de la época presente. Se trata no sólo de afinidad relativa a los vínculos formales que poseen los diversos estilos, sino de un paralelismo que afecta a los problemas del hombre moderno y a las experiencias trágicas que condicionaron su pintura. De ahí que la obra del Greco suscite cuestiones que se despliegan de lo estético a lo antropológico, pasando por lo religioso y ético. Se le incluye dentro de la tendencia manierista, y ello se comprende en cuanto ésta se asocia al expresionismo. Al hacerlo, no hay que olvidar que con la exaltación expresiva se entra en el manierismo, para luego salir de él obedeciendo al mismo impulso. Es decir, la fuerza expresiva impide que el estilo degenera en muerta estilización. El arraigo en lo trágico convierte a la expresividad en medida y fuente de lo auténtico. Una turbulencia de formas, de actitudes, de antítesis psicológicas, aparenta un caos que en verdad es un origen. Shakespeare es actual por trágico antes que por manierista. Su universalidad proviene de expresarse en la linde de lo inefable, iluminando abismos del alma con el destello expresivo de experiencias últimas. Recuérdense en *Medida por medida*, las descripciones de Shakespeare, del terror que el hombre experimenta ante la proximidad de la muerte y del sentimiento trágico que despierta lo inevitable al par que desconocido. La fantasía trágica y los problemas psicológicos que alumbra resulta más inteligible por la expresividad y ésta, a su vez, por aquélla. El tenso dramatismo de las expresiones concilia, por otra parte, el naturalismo con el antinaturalismo. La desintegración formal, lejos de aislar a la figura humana en lo abstracto, destaca el arraigo de lo humano en el mundo¹.

En consecuencia, el conocimiento del sentido de lo humano-universal sólo se torna objetivo para una expresividad que adopta lo figurativo en el límite de lo deforme, fantástico y desrealizado. Este hecho concuerda con la observación de Baudelaire acerca del soplo de humana veracidad que agita a los monstruos llenos de verosimilitud creados por Goya. Ellos le parecen viables y armónicos a pesar de que, a su juicio, nadie ha osado aventurarse, como ese pintor, en el reino de lo absurdo. «Todas sus contorsiones —escribe Baudelaire— sus caras bestiales, sus muecas diabólicas están penetradas de humanidad»².

Tal es el verdadero significado que encierra hablar de lo moderno en el manierismo del Greco. Implica, además, admitir que, en la historia del arte,

¹Sobre la modernidad del Greco y el parentesco entre el «manierismo» y el «expresionismo», véase la obra ya citada de G. R. Hocke, págs. 52-53 y 64-65.

²*Curiosités esthétiques*, VIII, 2, *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1951, págs. 746-747.

la comprensión recíproca del pasado por el presente y del presente por el pasado, deriva del fondo de universalidad que se descubre a través de expresiones que con el impulso de su íntimo dramatismo atraviesan todas las épocas.

El sentido de las deformaciones expresionistas

LA INTUICIÓN EXPRESIVA DEL MUNDO descubre lo real, a cosas y personas, con acusados relieves de desnudez metafísica. Pero esto no significa que a través de las expresiones se capte o destaque una realidad exótica aislada del mundo. Significa que todo lo exterior aparece tras una envoltura que oculta una interioridad; señala el hecho, además, de que en ese abandono metafísico a que el artista proyecta las formas, los objetos muestran su realidad a la luz de una transformación de lo exterior en interior, en cuyo proceso se vislumbra justamente la desnudez originaria de lo real. Es decir, lo expresivo condiciona una distorsión reveladora en la armonía aparentemente inmutable de lo que es. En qué medida ello oculta un destino formal que alcanza al *expresionismo* en sus distintas variedades —a van Gogh, Munch o Rouault— sólo puede llegar a saberse precisando el sentido que poseen las deformaciones y paroxismos expresivos en general. En la obra del Greco se asocian la intuición expresiva del mundo y las deformaciones de la figura humana, en tal medida, que lo uno implica a lo otro con honda necesidad. Que tal ocurre, no es debido a exigencias impuestas por la técnica pictórica o por el estilo de una época, ni tampoco obedece, sin más, a su misticismo. Trátase de la exteriorización de una experiencia religiosa y estética que, por su misma índole, compromete a dicho artista con insuperable dramatismo. En ella se le evidencia que el destino formal de una expresividad desbordante, confina con ciertas deformaciones figurativas, como si el impulso expresivo constituyera la medida común del ser y del dejar de ser.

Surge en este punto la pregunta por el criterio apropiado para comprender en los diversos estilos, el sentido de las deformaciones y desrealizaciones. Porque el significado de estos términos no es unívoco. Aparenta serlo cuando el alejamiento de lo real se mide por ciertos arquetipos convencionales, en cuyo caso la misma relatividad de los estilos resta validez y alcance descriptivo a la idea de deformación. Por eso es preciso indagar más allá de dicha relatividad. Se verá, así, cómo el expresionismo, que surge de una experiencia primaria de la existencia, condiciona la desrealización de las imágenes. Es decir, el impulso que guía estas transfiguraciones deriva de la naturaleza propia de los fenómenos expresivos. Pues si, para manifestarse, la vida íntima necesita de lo externo, su interiorización creciente supone, paradójicamente, el desvanecimiento de lo corpóreo, lo cual coincide con el logro de las expresiones metafísicamente más profundas. Este es un hecho básico observable, con distinto signo, en cua-

lesquiera estilos que exalten la expresividad, aun cuando sean muy diversas las disposiciones éticas y ascéticas que inspiren dicha exaltación. En efecto, cuando la fuerza expresiva determina tensiones mímicas extremas, aparecen deformaciones en el límite de lo fantástico, obedeciendo a un destino formal inevitable. En general, la voluntad intransigente de exteriorizar lo íntimo, correlativa del anhelo de conocerse a sí mismo y al mundo, condiciona la actualización simultánea del dualismo del ser. Ocurre, por eso, que la expresividad patética se manifiesta a la luz de antagonismos que subyacen a los distintos modos de la existencia, como trágicos desgarramientos. Con honda necesidad se implican, por consiguiente, expresionismo, dualismo, deformaciones y el advenimiento de lo fantástico que a veces deriva hacia lo grotesco. Con razón se asocia la tendencia manierista a una aguda intuición del dualismo de la existencia. Además, en concordancia con ello, cabe descubrir cierta significativa proximidad entre manierismo, expresionismo y surrealismo, como lo hace A. Hauser cuando trata del dualismo de Joyce y Kafka y sus afinidades con concepciones análogas en Picasso y Dalí¹.

De manera que la exasperación expresionista revela una relación del hombre consigo mismo y el mundo, que se hace patente en el aniquilamiento de formas dado como fuga expresiva de lo material. En otros términos, el pintor elabora sus imágenes desde la experiencia originaria de la doble imposibilidad en que se encuentra el hombre: identificarse por entero con lo corpóreo y eludir radicalmente su cautiverio.

El concepto de deformación cobra, ahora, el sentido de una fatalidad, cuyos signos se evidencian cuando lo expresivo es llevado a extremos simbólicos de máxima tensión. Este fenómeno explica lo que hemos sostenido en otra parte. Que el creador se esfuerza por expresarse en una misteriosa zona donde se generan tensiones antagónicas; donde se concilian la rigidez próxima a lo cadavérico y el estremecimiento propio de una elevación espiritual suprema, como se observa en el éxtasis de Santa Teresa de Bernini; donde, en fin, lo vivo se revela a través de lo muerto y la luz en el seno de las tinieblas. Diríase que al orillar el límite mismo en que la expresión deja de ser, en la linde de lo inexpressivo, el artista conquista la más intensa y profunda expresividad. Consideración análoga a la que funda aquel pensamiento de Schelling respecto a la belleza superior, según el cual «la perfección de la forma hace desaparecer la forma misma»².

¹*Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1957, tomo III, páginas 1276-1277.

²Véase en mi obra *El sentimiento de lo humano en América* tomo II, el capítulo «El horizonte interior de la mirada en la plástica americana», especialmente páginas 162 a 170. Por otra parte, como ya se habrá advertido, las nociones de Lipps de «negación estética» y «desrealización» concebidas, respectivamente, como selección de rasgos o momentos de lo repro-

Recordemos, en este sentido, las esculturas inacabadas de Miguel Angel que se encuentran en la Academia de Florencia, el *San Mateo* y *Los Cautivos*. En estos bocetos, los movimientos expresivos se divisan como entre velos, germinales, somnolientos; sin embargo, el incipiente y apenas insinuado despertar de las formas, como una niebla que se eleva al alba desde el bosque, dejando ver primero recios troncos de árboles, muestra rasgos que surgen poseídos de dramática fuerza expresiva. De manera semejante, en las estatuas de la II época tebana, surgiendo de un cubo, de la rigidez de la piedra levemente estremecida, se levanta un rostro lleno de fuerza, en duro antagonismo con la materia de que se desprende. No obstante la diversidad del origen cultural de dichas obras, en uno y otro caso se logran profundas expresiones mediante la pura y sutil irisación de la materia, con un murmullo de formas que resuena débilmente en el mármol, pero que también es una manera de expresarse con hondura huyendo lo material. Igualmente en los espectrales semblantes de los San Francisco y santos del Greco, el desorbitado mirar de los ojos, como raíz que se hunde desesperadamente en sí misma, adquiere grandeza expresiva merced al inútil intento de romper las ataduras corporales.

Las deformaciones de las imágenes revelan pues la condición ontológica de cosas o personas, porque desrealizarlas estéticamente equivale a descubrir su realidad más profunda. A través de las desrealizaciones comprendemos, por su misma naturaleza, la fuente expresiva de la obra de arte al tiempo que la índole propia del placer estético. Origen de la obra y gozo contemplativo que percibimos enlazados, por cuanto en las deformaciones las cosas se evidencian en su verdad más honda, perfilándose merced al inefable desvanecimiento de la materia en que lo revelado se encarna. Piénsese en la *Apertura del quinto sello* (fig. 36), la apocalíptica pintura del último período del Greco. En el fragmento que de ella se conserva, se trata de hacer oír una pura melodía de anhelos en que la materialidad de las formas es sólo la tensa cuerda que hace vibrar aspiraciones vehementes, donde ser no es sino anhelar. Por eso dijérase que San Juan, con sus brazos abiertos, estremecidos de fervor, elevándose implorantes, abre el horizonte del mundo y lo despierta, sin más dimensión representativa que la necesaria a un perpetuo aspirar sin tregua a la salvación. Consecuente, emplea colores que revelan descos primordiales, que desgarran y descubren penetrando, como cuchillos, en zonas misteriosas de una realidad en

ducido y caracterización de lo representado por la obra de arte como diverso de la realidad meramente reproducida, difieren esencialmente de la idea de desrealización aquí expuesta. Sobre todo, que en el autor mencionado, tales nociones se limitan a mostrar que el arte no es imitativo, teniendo dicha negación por designio «crear un objeto para la pura contemplación estética».

la que se confunden el cielo, la tierra y los sexos y donde los cuerpos, densos de ruegos e invocaciones, muestran un andar fino de niebla que se difunde¹.

En un arte maduro, anidan siempre fuerzas en tensión que afloran desrealizadoras. Si nada de esto sucede, aquél cae en un alegorismo angélico desprovisto de vida. Los historiadores del arte consideran al Greco influido por el *manierismo*, al que le vinculan en el doble sentido de quien lo continúa y supera, como lo hacen Venturi y Sedlmayr. Pero, verdaderamente, el manierismo sólo constituye en él un elemento o posibilidad estilística, a la que no debe concedérsele un rango preponderante en presencia del peculiar drama expresivo que impregna toda su obra. Porque el manierismo, negativamente considerado, en cuanto se le limita a un puro antinaturalismo abstracto, se delata interiormente muerto, carente de los impulsos antagónicos capaces de agitarle y elevarle, impulsos que en el Greco llegan hasta la desmesura. El manierista, en sentido peyorativo, sucumbe a una ilusoria tentativa de perfección, limitándose a seguir rigidamente arquetipos formales desprovistos de interioridad. Afán que se encuentra tan distante del diálogo vivo de los personajes del Greco, de su inmediatez para escuchar y replicar, como alejado del ágil dinamismo de sus creaciones. Estas se diferencian del frío sosiego mímico del manierista, como el andar de un robot del vuelo de un ave. En el manierismo las efigies, reflejos de un puro diseño interior, parecen no latir, poblando mundos muertos, sin atmósfera. Exhiben deformidad, mas no la deformación desrealizadora que es signo de auténtica voluntad de trascendencia (recuérdese, en este sentido, la *Deposición* de Pontormo).

Distinguir lo aparente de lo real en la compleja trama de las afinidades estilísticas, es una de las tareas de la historia y la filosofía del arte. Ahora bien, entre las posibilidades que ofrece la teoría de la expresión aquí desarrollada, se encuentra, justamente, la de suministrar criterios interpretativos para conocer el auténtico nivel de interiorización de los estilos.

Estilo y desrealización

CONOCER el verdadero nivel de inferioridad de los estilos, equivale a encontrar relación viva entre un sistema de formas y la visión originaria del mundo; equivale a saber si existe concordancia entre los supuestos formales y la

¹ José Camón Aznar sostiene que el Greco tiende a destacar en sus personajes lo genérico, antes que lo singular, por lo que no encuentra justificado referirse a su expresionismo. Aun aceptando el predominio de tales elementos «simbólicos» en las efigies del Greco, hemos visto que, en el sentido de la teoría aquí expuesta, el hecho de poner de relieve caracteres concretos, de ninguna manera agota la esencia de los fenómenos expresivos, (Ver *Ob. cit.*, tomo II, pág. 1291). Recuérdese, por otra parte, que autores como Hauser, Hocke, Sypher, van Lier y Sedlmayr, entre otros, infieren el manierismo del Greco de sus distorsiones expresionistas.

intuición creadora. El hallazgo de dicha armonía constituye, además, un saber previo, indispensable para comprender el espíritu singular que alienta en cada estilo; porque significa, en fin, penetrar en la interna necesidad de las peculiares desrealizaciones inherentes a las representaciones pictóricas. Nada está entregado al azar en los diversos modos de desrealizar la materia. Estéticamente, esas maneras obedecen a normas impuestas por ciertas concepciones metafísicas. *Lo decisivo es que las desrealizaciones responden a determinadas intuiciones de lo real.* Por eso, su estudio permite conocer la verdadera raíz inspiradora. Cada modo de desrealización se origina en una experiencia de lo íntimo, en cierta idea del hombre que condiciona la voluntad del individuo de trascenderse a sí mismo. Y ella será diversa según se trate de la complacencia en lo fantástico y monstruoso de Bosch o del ascético impulso de descorporización del Greco. Así, las desrealizaciones del cretense sólo pueden concebirse a partir de un sentimiento poderoso que eleve la individualidad. En efecto, los obsesivos rasgos personales de sus rostros ascéticamente delineados, indican que se imagina el cuerpo como lugar natural para la purificación del alma. Lo cual, en el fondo, únicamente tiene significado para quien confíe en la posibilidad moralmente redentora que deriva de la autoafirmación.

En proporciones diversas, los distintos estilos armonizan el hecho de intuir la condición ontológica de lo representado con experiencias relativas al sentido liberador de los anhelos de trascenderse. Del lado objetivo, en la obra, tenemos estilo, deformaciones; y del lado subjetivo, en el artista, visiones íntimas, intuición del mundo. A los cambiantes modos de desrealizar, es inherente una manera de descubrir lo real correlativa del valor ético y religioso asignados a los actos de autodominio. Esto es, *el ímpetu propio del alejamiento de lo corpóreo requerirá de un simbolismo diverso según se piense que la realidad interior se contrapone o no al mundo exterior; la modulación de la línea figurativa será, igualmente, otra, según establezca continuidad u oposición entre la experiencia interna y la naturaleza; distinta, también, si dualismo y dolor son considerados condiciones positivas o negativas de la existencia; finalmente, las variaciones de forma y de color aparecerán con caracteres originales, ya sea que se persiga la comunión transpersonal o la pintura del instante concreto en su angustiosa fugacidad. Así, pues, estilo, desrealización e imagen metafísica de la realidad siempre se encuentran fusionados íntimamente.*

Una especie de sino expresivo constriñe al artista a expresarse desrealizando el objeto de sus visiones. Ocurre, en verdad, que sus obras evidencian la articulación demiúrgica de tres constantes figurativas, diversamente armonizadas en cada caso: tendencia a desrealizar, espiritualizar y deformar. Y, por cierto, no cabe comprender dicha interconexión de elementos del diseño juzgándola como puro problema técnico. Una delgada línea separa aquí lo fantástico de las distorsiones imaginativas del diseño, y encadena las formas violentas al poder re-

velador de las imágenes. «La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo», afirma Ortega con luminosa concisión. Todo lo cual, siguiendo ese mismo pensamiento, le conduce en suma a señalar que «estilizar es deformar lo real, desrealizar». Si consideramos este fenómeno con amplia generalidad antropológica, nos muestra que el hombre es el ser que tiende a conocerse a sí mismo y al mundo por medio de objetivaciones fantásticas. Ya veremos, más adelante, lo que nos enseña el arte fantástico en cuanto ofrece un modo singular de auto-conocimiento. Limitémonos en este lugar, a llamar la atención sobre el hecho de la equivalencia expresiva que existe entre la intensidad de las deformaciones estilísticas y su fuerza reveladora.

Solamente el conocimiento de la naturaleza de los fenómenos expresivos permite penetrar en el sentido del encadenamiento solidario de aquellas direcciones estilísticas. Claro está que adentrándose por ese camino, también salen al paso preguntas que no cabe eludir. ¿Por qué las visiones estéticas se exteriorizan a través de deformaciones? ¿Por qué al hecho de objetivar las intuiciones artísticas de la realidad, se asocia un soplo de desrealización? ¿Por qué toda espiritualización figurativa se manifiesta deformando lo representado en imágenes? Ahora bien, sucede que los aspectos esenciales de objetos y personas revelados por la obra, descubren en ésta su condición ontológica merced a una suerte de deformación-límite que los patentiza en su índole propia. De ahí, por el contrario, el hastío y tristeza que emana de las creaciones del realismo clasicista, que nada descubren y antes ocultan lo palpitante bajo su máscara de veracidad petrificada.

Ahora es necesario comprender de qué manera el conjuro creador de lo irreal, de lo *irreal-expresivo*, abre caminos de acceso a la visión de la *realidad originaria*. En la experiencia estética lo irreal se manifiesta por la vía de antítesis y analogías, al mismo tiempo, entre un objeto material —el cuadro— y lo que representa. Es decir, la tela encarna lo que ella *no* es con una intensidad misteriosamente reveladora. Y siempre se trata de una antítesis imaginativa que se establece desde una determinada perspectiva, a partir de un peculiar modo de ver. Lo irreal se evidencia en los contrastes que conserva la obra, que afectan a la diversidad esencial que existe, por ejemplo, entre el oleaje del mar y la apariencia que reviste en la obra de arte; aflora en el choque de dos realidades diferentes que, sin embargo, remiten la una a la otra, pues el paisaje natural se eleva de las líneas y colores que lo representan dentro de los límites estrechos y convencionales de la tela. Pero éste es sólo un género de irrealidad. Existe, también, otro en que la pura representación, como tal, se desvía de la jerarquía y orden formal que corresponde a las percepciones inmediatas de las cosas. Singular extravío en lo irreal donde, para manifestarse, el frenesí de los caballos de Ucello requiere de un brío modelado con destellos

azules o donde, a fin de mostrar el blanco pelaje de selváticas cabalgaduras, Gauguin necesita crear caballos verdes y rojos.

Cabe distinguir todavía, otro nivel en el problema de los nexos peculiares que vinculan el modelo a su representación. Se encuentra en el hecho de que en el mismo acto en que percibimos la imagen del cuadro, aprehendemos también la inconmensurabilidad que existe entre la materia, manchas y colores que la sustentan y el ámbito de sentido que despliega. Son realidades diferentes que se interpenetran merced a la expresividad del diseño. Claro está que esta última consideración, como observa Sartre, deriva de una conciencia reflexiva que descubre la singular realidad del cuadro en la conciencia actual. Para Sartre, la relación que propone la «conciencia imaginante» entre el personaje representado y el original, es de índole mágica. Los rasgos del semblante representado poseen una doble función simultánea: remiten a una fisonomía real que no existe en el cuadro, pero desde unas manchas que afectan directamente a la sensibilidad. «El primer lazo propuesto —escribe Sartre— entre imagen y modelo es un lazo de emanación. El original tiene la primacía ontológica. Pero se encarna, desciende en la imagen». Es decir, el personaje, por rara paradoja, se aparece como ausente. La expresividad del diseño condiciona, una vez más, como ya lo dijimos, el enlace entre el modelo y la imagen. Algo análogo, en cierto modo, ocurre para Sartre cuando un actor «hace imitaciones». El problema esencial reside, entonces, «en mostrar cómo la conciencia de signo sirve para *motivar* a la conciencia de imagen, cómo ésta envuelve a aquélla en una nueva síntesis». En suma, las equivalencias con el modelo que se dan en la «conciencia del retrato» y en la «conciencia de la imitación», en otras palabras, el salto ontológico de la imagen a la realidad, se verifica por intermedio de una síntesis expresiva. En la concepción de Sartre, la condición básica que hace posible el poder imaginar reside, a su vez, en la posibilidad de la conciencia de proponerse ante sí objetos que impliquen cierto carácter de irrealidad y de nada en contraste con la totalidad de lo real. Afirmamos, por nuestra parte, que este sello particular de existencia inexistente brota, en el arte, de la modulación expresiva de los elementos plásticos. La realidad del trozo de tela coloreado se torna estéticamente significativa cuando se desrealiza expresivamente. Es necesario, por eso, comprender la lógica interna que articula el peculiar modo de ser de la obra de arte como «un irreal» en el sentido de Sartre, y la fuerza expresiva que la hace aparecer ambiguamente como tal¹.

¹Véanse sus penetrantes análisis en la obra *L'imaginaire*, Gallimard, 1948, 28a. Ed., páginas 30 a 42, y, especialmente, acerca de la naturaleza de la obra de arte, págs. 239 a 246. Además, sobre el «modo de existencia» propio del cuadro, consúltese el libro de E. Gilson, *Pintura y realidad*, especialmente los capítulos I, y IV, que tratan de la ontología de la pintura. También E. Levinas ha descrito el carácter «exótico» de la imagen artística que se interpone entre nosotros y la cosa misma, en el sentido que, si bien el cuadro, el libro y la

Anima a las imágenes creadas alguna aureola profética. Ellas anuncian cierto destino de lo real. Una pequeña superficie coloreada puede actualizar paisajes ricos en perspectivas infinitas. La irrealidad de esos horizontes es, sin embargo, reveladora. Tal es la compleja relación que enlaza a la forma estética y al ser de la obra. En este sentido particular, la anticipación estética inherente a las formas condiciona la visión de una realidad originaria. Por ésta, y desde otra esfera de análisis, cabe entender lo que en la figura se patentiza como significado de lo existente y descubrimiento del protofenómeno; es decir, en la obra de arte —y en este punto seguimos pensamientos de Goethe— se revelan identificados existencia y perfección, manifestándose lo universal a través de lo particular. Así, el artista ilumina lo originario, se esfuerza porque el poder evocador de las imágenes creadas permita «reconocer la idea en el fenómeno». Por consiguiente, como para Goethe tras de los fenómenos se oculta la ley que los rige, y ellos mismos, como tales, son ya «teoría», lo más valioso se encierra en el acto de «transformar plenamente el arte en naturaleza y la naturaleza en arte». Que son, pues, complementarios desrealización formal y revelación de lo originario, es lo que viene a decir Goethe, traduciendo esa idea a las categorías expresivas aquí empleadas.

En los cuadros de Claudio de Lorena, Goethe encontraba, asimismo, más verdad que realidad, dejándose guiar por la idea de que lo apenas insinuado en la naturaleza adquiere plenitud de sentido en la obra de arte, en la apariencia ilusoria. Que es como decir que lo más real se exterioriza a favor de lo menos real. Y si el poeta se pregunta «¿qué valor tiene la realidad, por sí misma?», el pintor, por su parte —y es el caso de van Gogh— descubre lo vivo de las formas corporales figuradas en la misma arbitrariedad de sus proporciones. Confiesa este último, con marcada vehemencia, que su «gran deseo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales retoques, tales cambios de la realidad, que de ellos salgan ¡claro que sí! mentiras, si se quiere, pero más verídicas que la verdad radical»¹.

Cierta inquietante ambigüedad envuelve el hecho de que un ver abstracto, que deforma lo dado, realce, no obstante, su objetividad más profunda. Para desvanecer esta apariencia contradictoria, es necesario precisar qué rasgos de la intuición estética de las cosas hace posible que el desrealizar evidencie aspectos ocultos al conocimiento inmediato. Además, este proceso que transfigura lo representado, muestra cómo la belleza surge alejándose de la imagen biológica y

estatua son objetos que pertenecen a nuestro mundo, lo representado se arranca a la perspectiva del mundo, se lo desposee de él, *De l'existence à l'existant*, Fontaine, París, 1947, páginas 84 y 99.

¹Cartas de V. van Gogh a su hermano Theo, 418.

utilitaria del mundo, cómo ella es descubrimiento del sentido de éste, al tiempo que sutil transmutación formal. Ocurre, pues, que en la pérdida de la visión ingenua resplandece el fenómeno originario, delineando caracteres concretos que se hallan disimulados en la imagen natural. Paradoja estética reconocida por Kandinsky cuando señala que «es la forma velada la que resulta más expresiva» bastando, a su juicio, vagos indicios para revelar su contenido interior. El problema se encuentra entonces en poder conocer la índole de esa transmutación artística que estilizando lo objetivo, evoca cosas y personas en su esencia propia. Este conocimiento interesa —y explica, por lo demás— al propio realismo, que también elabora sus creaciones valiéndose de elementos abstractos y constructivos.

Múltiples son las maneras como en los distintos estilos los perfiles de las cosas, tendiendo a ser expresivas, se deslían en la atmósfera del todo; innumerables, igualmente, los modos de acentuarse y debatirse de la materia en lucha con la bruma que viene de lo abstracto; incontables, también, los contrapuntos de claroscuros, exaltando con su antagonismo de luz y sombra la individualidad de los seres; ilimitadas son, en fin, la fantasía, audacia y desmesura artísticas que, por igual, animan y distorsionan las proporciones corporales. De tal conjunto, destaquemos solamente aquellos tipos de deformaciones vinculadas a problemas de estética del espacio.

Confesaba Cézanne, en sus últimos tiempos, que «de atraían las cosas sin límites de la naturaleza». Consecuente con ello, se sabe que intentó superar la oposición entre objeto y sensación, entre realismo e impresionismo. No quería —precisa Merleau-Ponty— separar la fijeza de las cosas de su manera huidiza de aparecer. Buscaba, por sobre todo, destacar así los objetos en la total presencia. Siguiendo este principio estético, desrealiza para establecer continuidad de formas entre el espacio y lo que contiene, entre la atmósfera y la cosa. Es la suya una dramática lucha por salvar el contorno de los objetos, sin producir discontinuidad con el medio que los envuelve. Perseverando en tal forcejeo, alcanza un punto de máxima tensión, cuando intenta superar el antagonismo entre la individualidad de la cosa y la búsqueda plástica de su misión panteísta con el todo. De esta manera, conquista una «representación exacta y al mismo tiempo irreal», anota con certeza Liliane Guerry¹.

Vemos, pues, que en Cézanne las deformaciones están condicionadas por la voluntad estética de ofrecer el objeto en la fuente originaria. Pero, describamos todavía el proceso de desrealización de un modo más general. Resta agregar que, en uno de sus aspectos, consiste en el alejamiento de las llamadas determinaciones-límites, en el sentido de la conservación de la imagen natural continua. Sin

¹Acerca del realismo metafísico de Cézanne, véase lo ya expuesto en el capítulo sobre «La intuición expresiva en el romanticismo».

embargo, la tentativa de eludir el primado de las formas exactas, no constituye un paso de la idealidad geométrica a la experiencia sensible y al continuo natural. Se trata esencialmente, de que *el principio de individuación formal en el espacio* (la forma-límite en el sentido de Husserl), *es sustituido por la individuación expresiva*. Y, justamente, en ello estriba la conversión desrealizadora de lo dado en formas representativas menos exactas, pero simbólicamente más ricas.

El camino va, por decirlo así, desde las *formas-límites* a las *formas expresivas*, desde la apariencia fenoménica, a través de la expresividad, hasta dejar vislumbrar el «fenómeno originario». Lo cual apunta al hecho fundamental de que *cada estilo revela nuevos estratos y valores de lo existente, merced a desrealizaciones que tienen el carácter de tensiones expresivas*. Dicho en otros términos, esto significa que el pintor individualiza y vivifica lo representado, delimitando la figura con toques que denoten desequilibrio o serena armonía entre los impulsos internos y la envoltura exterior. Dentro de esos extremos, puede desplegarse una serie ilimitada de posibilidades creadoras. Claro está que en el estilo donde predominan las formas abstractas, dichas tensiones sólo se producen entre elementos puramente cromáticos o lineales. Sin embargo, el abandono de la función representativa de la línea y el color, no excluye que la misma huida de lo real vaya dejando una huella formada por intensos matices de expresividad¹.

El rostro constituye la medida común de todas las deformaciones expresivas, a través de las misteriosas resonancias de sus líneas mímicas. Hay, así, una fisiognómica del objeto, del paisaje y de las modulaciones puramente abstractas, que tiene su origen en la mirada y resplandor del semblante. Porque lo expresivo condiciona la existencia de una afinidad primaria entre las formas en que se encarna un sentido. De ahí que sea posible descubrir una escondida armonía entre los paisajes de van Gogh y sus autorretratos, entre una tormenta pintada por Rembrandt y sus efigies de ancianos. Si como causa de ello se destaca la

¹Según la concepción de René Huyghe (*Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, páginas 89-95), en alguna medida siempre existen elementos expresivos en toda pintura. El artista, a su juicio, hace surgir la obra de la «exaltación combinada» de tendencias imitativas, constructivas y expresivas. Rechaza, en consecuencia, tanto la posibilidad de un realismo absoluto como de la pura abstracción creadora. Es decir, los extremos de lo figurativo y lo abstracto, de lo representativo y lo plástico-constructivo, no pueden ser contrapuestos ni separados, por encontrarse ambos en estrecha dependencia del factor expresión. Pero este último —opina— es sólo uno de los tres medios de realización de que dispone el pintor. Huyghe se limita a caracterizar la expresividad, vagamente, como proyección en la obra de la realidad y vida interior del artista, dejando sin plantear, entre otros, los problemas que suscitan las expresiones objetivadas. Mas, para comprender, dicho muy esquemáticamente, el curso vivo de ese proceso en que a través de la expresión, la figura se eleva a la idea de lo representado, sin dejar por ello de ser plásticamente valiosa en sí misma, se requiere de una teoría de los fenómenos expresivos exactamente formulada que el autor, como otros historiadores del arte, no posee ni busca.

unidad de estilo del artista, no debe olvidarse que ella deriva de su genealogía fisiognómica, de ciertas tendencias expresivas que determinan el estilo y que pueden manifestarse en la representación de un semblante y de una cosa. A lo largo de la historia del autorretrato cabe seguir los cambios acaecidos en la historia de la idea de la naturaleza y del hombre, como también pueden inferirse los rasgos de un rostro posible a partir de un paisaje determinado, pues un estilo es la objetivación de tendencias expresivas y en éstas se encierra la virtualidad de una fisonomía como de un árbol. Por eso, al describir el carácter de las deformaciones recurrimos, indiferentemente, a la esfera mímica y a las creaciones artísticas. Pues ocurre como si en la infinitud de la mirada anidaran todas las posibilidades expresivas a que el hombre puede dar vida.

Existen, ciertamente, tantas tendencias desrealizadoras como concepciones de la naturaleza y del hombre. El enlace entre éstas y aquéllas se manifiesta en el hecho de que el artista exterioriza sus visiones aspirando a conciliar aspectos de lo real percibidos primitivamente como antagónicos. Es decir, las deformaciones surgen en la tentativa —inspirada en alguna imagen del mundo— de conciliar opuestos, como vimos en el caso del papel desempeñado por el espacio y la cosa en la pintura de Cézanne. Piénsese en el esfuerzo expresivo de Tiziano, que procura asociar vitalidad exuberante y honda melancolía; en la espiritualización moral de lo corpóreo que anima la obra del Greco; en el religioso estremecimiento creador que infunde van Gogh a la materia inorgánica; o recuérdese, por último, la serenidad conquistada por Matisse que se exhala a través del estado de vibrante plenitud que alienta en su cromatismo, como observa Ch. Sterling.

Ni siquiera cuando la cosa es exaltada por sí misma y, recurriendo a juegos de armonía plástica, situada en el puro aislamiento de lo inanimado, se deja por eso de evocar lo vivo. En las *naturalezas muertas*, Cézanne hace resonar metafísicamente al objeto en su abandono primordial deformándolo, encendiéndolo de vida interior. Como se sabe, convierte las visiones de hombres y paisajes en naturaleza muerta, revelándolos así en su grandeza, pero también opera la metamorfosis de lo inanimado en naturaleza viviente. Tal inversión de perspectivas pictóricas resulta posible porque el impulso expresivo todo lo penetra. Difundiéndose como una sutilísima atmósfera íntima, su misterioso poder actualiza el sentido de lo existente en la situación ontológica propia del objeto representado. Es decir, esa «existencia sin mundo» que Levinas atribuye a los objetos del arte, en cuanto éstos surgen desde su exótica desnudez de «realidad sin mundo», sólo es posible crearla en la imagen estética merced a esa conciliación de contrarios de la expresividad. De ahí proviene la vida interior que exteriorizan tanto un paisaje como una naturaleza muerta.

Contemplando Goethe el grabado de un paisaje de Rubens, observa en él que la luz se distribuye en dos direcciones, contrariando lo que acaece en la rea-

lidad. Sin embargo, ve en ello, justamente, el valor de la obra, y advierte a Eckermann que el verdadero artista es esclavo y señor, a la vez, de la naturaleza. Lo primero, porque no puede prescindir de la índole de lo dado para hacerse comprender; y lo segundo, porque sólo al modelar lo existente dejándose guiar por designios espirituales logra exhibirlo en su realidad esencial¹.

Visto a la luz de la teoría de la expresión, el encadenamiento particular entre necesidades naturales y libre despliegue del espíritu, muestra una armonía creadora de la que surge la vitalidad de la obra. En efecto, la expresividad constituye la fuente común del sometimiento a lo natural y del albedrío inspirador. De servidumbre artística, en cuanto es inherente a las formas expresivas un momento plástico de enajenamiento, que conduce inevitablemente a *desrealizar* las imágenes en la medida en que se extrema la tensión entre opuestos; de libertad, en cuanto las *deformaciones* derivan de las posibilidades creadoras ilimitadas de conciliar estéticamente los polos de un dualismo.

Que se articulen vivamente el desrealizar y deformar, prueba que el artista —repare en ello o no— tiene como motivo estético fundamental el fenómeno de la expresividad. En efecto, cualquiera forma de frenesí expresivo, simultáneamente desrealiza y deforma. Aun cuando el contenido plástico esté constituido por cosas inanimadas, estas mismas aparecerán como tales armonizando, en proporciones diversas, los momentos estilísticos señalados. Es decir, insistiendo en lo anterior, la vinculación a lo natural la establece el hecho de que cualquiera tentativa de representar con hondura una cosa o persona, debe hacer resonar en consonancia y con íntima necesidad dichas tendencias. Al transferir a lo representado expresividad, diríase que un inevitable impulso estético de trascendencia destaca los objetos en situaciones ontológicas límites. En cambio, la libertad creadora, el señorío del artista se muestra en la variada orientación formal de sus desrealizaciones. Desrealiza a fin de penetrar con hondura en lo real; huyéndolo, en apariencia, sorprende, por la vía expresiva, su esencia particular.

La dialéctica de la expresión explica y prefigura estos problemas estéticos del pintor. La misma inquietud de Cézanne, relativa a las relaciones que existen entre el espacio y el objeto, entre realidad y desrealización, se resuelve plásticamente dentro de las cuestiones que los fenómenos expresivos plantean como antinomias entre impulsos de trascendencia y corporeidad. El significado y alcance de estos problemas desborda el ámbito propio de cualquiera variedad de expresionismo en sentido restringido. En efecto, los fenómenos expresivos condicionan, si bien diversamente, al clasicismo y al manierismo; más todavía, éste y aquél representan determinadas respuestas y actitudes frente al misterio metafísico de la expresividad.

¹ *Conversaciones*, 18 de abril de 1827.

De las consideraciones anteriores, cabe concluir que los estilos deben comprenderse desde la dialéctica de la expresión, y no al contrario. Limitarse a caracterizar una obra de arte como realista o mística, es confinar su interpretación dentro de marcos muy superficiales. *Estilo es el modo particular como un determinado contenido objetivo, expresándose, revela su esencia.* Por consiguiente, su diversidad histórica no proporciona sólo variaciones estéticas sobre la misma realidad, sino que la redescubre siempre desde nuevas perspectivas.

Confirman esta manera de enjuiciar el estilo, algunas peculiaridades de la conciencia del cuerpo poetizadas en la pintura de la mujer. Bordeando lo inasequible se insufla vida a las formas. Ruptura estética de un equilibrio y búsqueda de otro constituye, además, la alternativa que les confiere vivacidad. Renoir, por ejemplo, modela las mujeres con pinceladas que al mismo tiempo que exaltan su espiritualidad, acrecientan en ellas lo sensual. Elementos idílicos y voluptuosos, sustentándose unos en otros, proporcionan imágenes del cuerpo en que la carne se torna etérea, pero su movimiento interior de elevación resulta afectado, en cambio, por un toque de serena materialidad. Vemos, así, jóvenes desnudas que surgen como de una nube de encantamiento. También en las miradas se refleja la doble dirección del modelado de Renoir. Puesto que, requerimientos eróticos y anhelos de libertad, anulándose mutuamente al crecer la dulce marea de lo uno y de lo otro, prestan al mirar la distante lumbre del ensueño.

La exteriorización de sentimientos particulares despertados por la vivencia de la corporeidad permite, asimismo, individualizar una Venus de Lucas Cranach o de Tiziano, y distinguir la Eva de Durero, la maja desnuda de Goya, bañistas de Renoir o Cézanne. Más aún, permite individualizar imágenes del mundo que reconocen como fuente primera, en cada caso, una determinada experiencia afectivo-espiritual del cuerpo. Como obras, no las asemeja la aparente identidad de un motivo —lo femenino— ni tampoco las diferencia sólo la diversidad de las soluciones plásticas adecuadas al tratamiento de la belleza corporal.

Sucede que a través de ritmos exteriores, muéstranse contenidos de vida interior en conflicto con aquéllos. En algunas telas de los pintores mencionados, se percibe el dramatismo expresivo que brota de cada manera de valorar y atribuir sentido a la corporeidad animada. Trátase, pues, de visiones que no se excluyen, vislumbradas al experimentar la fatalidad de lo corporal, el dualismo cuerpo-alma. Son maneras originales de estilizar lo femenino, exteriorizando el tono afectivo particular con que la mujer se experimenta como existente. Por medio de pinceladas sutiles se hace perceptible una forma de vida como destino, en la que se confunden dramáticamente la necesidad de la entrega física al otro y anhelo de enajenamiento. Por consiguiente, cada una de esas obras deja entrever diversas experiencias posibles de lo «eterno-femenino». Así, en la *Venus* de Botticelli observamos la asociación desrealizadora de una voluptuosidad primordial y de la insuperable tristeza inherente a la entrega erótica.

Consideraciones críticas en torno a la historia de la estética

El misticismo y la idea de forma estética

TAN PRONTO como el artista se expresa, desrealiza. Pero su irrealismo posee la virtud de hacer visibles caracteres insospechados de lo existente. Hemos visto que lo encubierto se patentiza en cuanto la forma-límite se trueca en forma-expresiva. Singular alquimia estética que representando lo dado sujeto a tensiones internas, destaca su significado elevándolo a un límite existencial. El eco conceptual de estos enunciados vuelve a nosotros, moviéndonos a desentrañar el sentido oculto tras esta antinomia. Observamos, por un lado, que lo real, reproducido en sí mismo, en su fisonomía empírica inmediata, ofrece imágenes estáticas de la naturaleza que abruma con su fría neutralidad y cuyo ilusorio rigor evocativo las desposee, al mismo tiempo, de significado; y por otro, vemos, contrariamente, que si el arte valora las visiones mundanales como mero signo, acentuando más bien la disolución de las formas delimitadas, recrea el mundo en dimensiones tan ignoradas como profundas.

Cuando el puro ser de lo inanimado se eleva a motivo artístico es preciso, por así decirlo, mantener despierto el órgano adecuado para percibir, bajo la apariencia inmutable de las cosas, la marejada interior que las agita. Nótese, todavía, que al pintar lo inanimado, idealizándolo como pura permanencia, ajena a lo singular y cualitativo, las imágenes que lo representan se vivifican, recorridas por una especie de circulación interior. Pero es erróneo atribuir carácter de simple proyección animadora —por lo menos en el sentido psicologista de Lipps— a esa transmutación estética, en que lo inerte se visualiza con veracidad a través de la línea y el color palpitantes. Ningún tipo de *Einfühlung* puede ex-

plicar por qué el hecho de objetivar el curso íntimo de las vivencias, convierte la obra de arte en manantial de belleza y revelación. El febril ondular de las líneas, la tortura de sus meandros y sinuosidades adhiriéndose a la esencial soledad y silencio de las cosas, las descubre ontológicamente como tales; ellas hacen vibrar, así, la figura de un templo penetrando la materia de intenso fervor, del modo que se estremece un bosque en llamas. Tal la iglesia de Auvers-sur-Oise, pintada por van Gogh. De esta manera, la plenitud de presencia de los objetos se erige desde la forma expresiva, mediando una suerte de modulación antitética que se propaga a líneas, sombras y colores, como si lo existente sólo fuera representable, en su finitud, por lo diverso y antagónico.

Alcanzando este punto, es necesario diferenciar las antítesis que reinan en la esfera de la expresión, de las oposiciones estilísticas que tienen sus polos en la fidelidad reproductiva o en el encuentro con lo abstracto. De ordinario, se estudia aisladamente este último par de opuestos, desconociendo la dialéctica peculiar de la expresividad. Debido a ello se olvida, sobre todo, que las paradojas formales de las representaciones artísticas están subordinadas a la lógica propia de los fenómenos expresivos. Y ocurre aquí algo muy significativo para las concepciones estéticas. Sin advertirlo quizá, la teoría se desliza hacia una búsqueda conceptual de armonía entre tendencias configuradoras opuestas, que alternando en proporciones cambiantes condicionarían la estructura interior de la obra de arte. Trátase de una idea cuya raíz se nutre de viejas concepciones místicas y que no consigue mostrar lo que pretende. Puesto que, admitida la fuerza reveladora del arte, ella no se explica ni comprende postulando por finalidad creadora una especie de unidad entre impulsos contrarios, de cuya acción recíproca y tensión formal surgiría, justamente, la belleza. Lo cual equivale a imaginar que el arte, de igual manera como para el místico el mundo, sólo puede desplegarse a partir de lo Uno en virtud de contrastes, en un caso superados en la unidad originaria de la obra, y en la divinidad, en el otro.

Concretamente, nos referimos al pensamiento estético de Schiller, al que subyace la idea de una mística *coincidentia oppositorum*. Tal parece, al menos, cuando afirma que lo bello surge del equilibrio entre impulsos contrarios, de la conjunción de principios opuestos; que mana de la armonía entre tendencias formales y sensibles, sensuales e ideales, entre lo empírico y lo elaborado mentalmente. Puede decirse lo propio del criterio que en la actualidad guía los análisis de René Huyghe, claro que emprendidos desde un ángulo histórico y estético descriptivo, antes que ético y filosófico. Más allá de analogías puramente externas, también pretende encontrar las distintas manifestaciones de lo bello ciñéndose a oscilaciones cuyos extremos señalan lo figurativo y lo abstracto, lo imitativo y lo geometrizzante. Cree que un arte que aspira a la plenitud, debe tender a superar la oposición última, en apariencia irreductible, que aleja los sentidos de la razón. En ambas concepciones —como en todas las doctrinas pre-

sídeas por ideas semejantes— se reconocen teorías que, diversas por su ascendencia cultural inmediata, coinciden sin embargo en el tipo de esquematización conceptual, en su manera de racionalizar los fenómenos estéticos. Y concuerdan además, en no menor grado, en la insuficiencia para explicar cómo se objetivan y asocian en la obra de arte contenidos capaces de actualizar belleza, verdad y revelación.

Lo cierto es que ese juego conceptual no enseña cómo dicha armonía de opuestos constituye el origen de la belleza; tampoco deja ver de qué manera se encadenan genéticamente la conciliación de contrarios y una intuición estética de la realidad, aunque sí tales teorías delatan el predominio de cierto esteticismo místico. En efecto, éste conduce a Schiller a contemplar simultáneamente la pluralidad en el seno de la unidad y a admitir la inmanencia de dos impulsos fundamentales dentro de las creaciones artísticas, que no contradicen su unidad ni la del espíritu. Más, todavía. La proyección sentimental de ritmos internos en lo externo, no resuelve satisfactoriamente otro misterio: que la visión de las cosas que brilla en la intimidad se convierta, objetivada en la obra, en atisbo más profundo de lo real; del mismo modo, el hecho de que sea posible superar estéticamente la polaridad existente entre la imagen sensorial y racional del mundo, tampoco resuelve el problema que plantea la verdad de la fuerza creadora del arte ni el propio de la naturaleza de la emoción estética.

No es de temer que a la luz de esta misma crítica se descubran contradicciones que, parejamente, pudieran amenazar también la consistencia de nuestro enunciado anterior, según el cual el hecho estético de conformar opuestos condiciona deformaciones creadoras. No lo es, porque la voluntad de conciliar antítesis a que nos referíamos, no se ejercita en un plano formal, de categorías vacías, sino en aquella esfera representativa donde se perciben decisivos influjos de los fenómenos descritos por la ontología de la expresión. Creemos oportuno, con todo, establecer ahora ciertas diferencias básicas en los modos de concebir las representaciones en el arte.

Uno es el conflicto determinado por tendencias estilísticas contrapuestas que se expresan inarmónicamente, en desmedro de la unidad plástica de la obra; otro, en cambio, el que surge en el interior de los estilos, como en la vida misma, cuando se enfrentan tendencias existenciales que merced a esa contienda engendran, justamente, expresiones. Distinción clara, sobre todo recordando que la expresividad se origina en una primaria situación conflictiva. Dicho en otros términos, caracterizar expresiones equivale a otra manera, igualmente válida, de describir la existencia de cierta tensión opresora suscitada por opuestas actitudes vitales.

En los retratos del Greco o de Rembrandt, el encuentro con el hombre no ocurre en un punto ideal alejado de la realidad. Asimismo, el claroscuro de Rembrandt tampoco delata fuga espiritual o entrega pasiva a un mundo tan

distante como sombrío; ni menos se trata de tendencias estéticas de la época, objetivadas como pasivos reflejos estilísticos. Lejos de ello, sucede que, en el Greco, contraponense experiencias del cuerpo y del alma que culminan en expresiones que, por decirlo así, constituyen el envés del tono afectivo despertado por aquella misma conciencia de la corporeidad. Y en Rembrandt, por su parte, se oponen y enlazan —siendo ésta una de sus características más acusadas— un agudo sentimiento del tiempo y una conciencia lúcida de la vida. Por eso, hace confluir, con misteriosa armonía interior, todas las vivencias del pasado —anota Simmel— en el presente de la mirada. Lo cual culmina en un profundo enriquecimiento del instante que le inclina a pintar el rostro, las manos o la piel como troncos añosos, empleando colores que significan lo caduco y perenne en rara y sugestiva mezcla; vida y muerte amalgamándose en el fluir de un tiempo dilatado largamente hacia el pretérito, prestándole así al tono de la existencia un matiz de bruma originaria que la vincula, desde dentro, a la idea de la muerte. Con sabiduría, representa santos, filósofos y ancianos judíos, cuyo proceso de interiorización diríase los confina, por lo mismo, al centro de su pensamiento, alejándolos del mundo camino de una intimidad tan profunda que oscurece, desvaneciéndola casi, la presencia de la materia. La fuerza expresiva de la melodía de las sombras de Rembrandt, viene de la raíz del alma asociando, en un solo acorde, lucidez de pensamientos que se remontan a los orígenes de la conciencia con la oscuridad que la exalta. Por interna necesidad —según observa Fromentin—, convierte en transparentes las tinieblas y en más brillante la luz filtrada de esas mismas sombras. Verdadera imagen interior de la vida, luz de intimidad, que ahondando en sí misma, ilumina el rostro, lo enciende con antiguas certidumbres, amontonando en torno tinieblas. Merced a ello, sus cuadros ponen de relieve, con singular intensidad, un conflicto primario; la viva pugna del sentimiento del tiempo que transcurre minando la vitalidad personal, con la honda experiencia de lo íntimo que esa misma conciencia de lo percedero hace posible. Visión plástica del hombre que, por cierto, dista mucho de poder traducirse a puros términos de áspera lucha de maneras de ver o a tranquila armonía capaz de aproximar tendencias realistas y anhelos de extravío en lo ideal.

Varia, de esta suerte, el criterio que resulta adecuado para enfocar los principios plasmadores que se entrecrocán en el interior de los estilos. Hemos visto que el claroscuro de Rembrandt con el arte necesario, crea, actualiza un límite existencial de experiencias posibles, haciendo patente lo que sólo cabe llegar a vislumbrar y conocer revelado, esto es, como expresión, mas no antes; ello se consigue extremando aquellas mismas vivencias de que la expresividad surge, que el artista descubre en su cabal significado objetivándolas plásticamente. Es, pues, un conflicto de actitudes —vale decir el tono afectivo que en cada caso revisten interiormente las expresiones— el que se exterioriza, liberado de otros

elementos psicológicos, en las diversas orientaciones estilísticas. Aunque, luego ocurre que estas últimas pueden identificarse —señalando ahora sus extremos posibles— como derivaciones naturalistas o abstractas. Pero, de hecho, tales tendencias divergentes constituyen la vestidura representativa de disposiciones metafísicas y problemas estéticos que arraigan en niveles de experiencias que subyacen a la antítesis —de estirpe más gnoseológica que artística— que opone lo real a lo irreal. En suma, debe concluirse que *nada de lo mostrado, es visible con anterioridad a la expresión*. Por otra parte, también sucede que en la unidad psicofísica del individuo, las expresiones aparecen como signos complementarios de zozobras íntimas; expresividad y lucha interior representan, por lo tanto, dos caras de experiencias posibles de la condición ontológica del hombre. Sucede, de manera similar, que los auténticos antagonismos de tendencias artísticas tan sólo son revelados plásticamente, a través de *formas expresivas*. Estas actualizan, de igual modo, un énfasis formal de límite y trascendencia, animado por necesidades internas impuestas por un determinado motivo creador.

Siguiendo el cauce de estas reflexiones, disípanse viejos equívocos que oscurecen la concepción de las artes. Enunciados tales como «expresar algo», ahora dejan ver su verdadera genealogía. Caracterizar, por ejemplo, una etapa de la historia del arte —como lo hace L. Venturi, refiriéndose al tiempo que corre desde el siglo xiv hasta el final del xvi—, afirmando que en ella se llegó a expresar el sentimiento, supone recortar imágenes del pasado artístico con un instrumento teórico desprovisto de la finura requerida. Efectivamente, el hecho de realzar la noción de «expresar algo», cualquiera sea el contenido a que se aplique, delata el influjo disimulado de la teoría imitativa del arte. Pues, a pesar de hablar de *expresión*, si el objeto artístico es concebido simbólicamente, mas no objetivando, descubriendo las posibilidades de su esencia propia, más allá de la adecuación pasiva a la cosa, es que todavía impera la idea de la mimesis.

Se puede caracterizar, con mayor rigor, la conquista artística atribuida a dicho período, como despertar del *sentimiento de la expresividad*, antes que como *expresión del sentimiento*. Esta transformación de aspiraciones creadoras refleja la existencia de una realidad primordial: que lo estéticamente significativo no está oculto tan sólo en lo que se expresa, sino en el hecho de que ello pueda ser expresado. En otras palabras, en el arte acontece que la posibilidad de expresión, descubierta como categoría del ser, elévase al rango de objeto plástico. Es usual que historiadores y estetas únicamente atiendan a lo primero. Pero, el artista sabe que la verdadera índole de lo representado se manifiesta esencialmente como fenómeno expresivo; sabe, además, que por ello brilla la belleza en la obra, como tal obra, en sí misma, aun careciendo de alusiones simbólicas. Lo cual no significa que la fantasía se despliegue prescindiendo de referencias objetivas. Al contrario, en su vuelo se apoya en ellas, pero únicamente en cuanto muestran lo encubierto, expresándose. La idea de referencia objetiva, en sentido

estético, envuelve la identidad de lo uno y lo otro; actualización de lo oculto y expresión implican esencialmente. Es decir, *la expresividad no se incorpora desde fuera al objeto poetizado, sino que ella lo constituye como contenido artístico*.

Pero si el arte ha de ser verdaderamente creador, es obvio que debe superar la esfera mimética, los dos extremos de la alternativa platónica que se ofrece al pintor: representar la esencia del objeto, o bien la mera apariencia del mismo¹. Quiere decir que su crear tampoco implica un puro paso dado de lo sensible a lo inteligible, que limitaría su órbita a desenvolver virtualidades implícitas en lo existente. Tal exigencia es sugerida, en parte, por Plotino, cuando impugna la idea que rebaja las artes a simple servidumbre imitativa; en efecto, amplía su horizonte, diciendo que «crean muchas cosas por sí mismas, y añaden lo que falta a la perfección del objeto, porque poseen en sí mismas la belleza. Fidias parece haber representado a Júpiter sin proyectar ninguna mirada sobre las cosas sensibles, concibiéndolo tal como se aparecería si alguna vez se revelase a nuestros ojos»².

Sin embargo, esta última manera de extender las posibilidades creadoras, es verdaderamente ambigua. En el fondo, también subordina el despliegue de las expresiones artísticas a la reproducción de un arquetipo, que en el ejemplo recién mencionado, es la imagen esencial de un dios, cuyo modo de aparecer, supuesta su posibilidad, sería quizá aquel bosquejado por el escultor. Además, y por lo mismo, ello no se compagina con las diversas manifestaciones de lo bello. Lo cual es natural, ya que si, por definición, bello es lo que encarna cabalmente una forma ideal, la historia contradice aquí a la teoría, si ocurre que en los distintos estilos se elabora adecuadamente un objeto estético común. Variabilidad estilística y reproducción de lo típico se evidencian, pues, como esencialmente antagónicos. Importaba, por eso, conocer tal limitación considerando, sobre todo, que las ideas de Plotino —a través de múltiples derivaciones—, se hacen presentes una y otra vez en la teoría del arte, sea ello advertido o no.

Por eso, afirmar cualquiera suerte de similitud de estirpe plotiniana entre lo bello sensible y lo bello inteligible, es cosa que deberá confesarse impotente para explicar la evolución de los estilos. Pareja limitación afecta a la teoría que cree encontrar el origen de la belleza en el hecho de que lo sensible participe de una forma ideal; y, asimismo, a la doctrina que sostiene que el sentimiento estético hállese condicionado por la analogía y concordancia de la idea que se encuentra en el alma con la idea que reside en el objeto bello. (Repárese, en fin, en que este mismo enunciado puede traducirse a términos de emoción estética concebida como «autogocé objetivado», en el sentido de Lipps y Worringer.)

De este breve análisis, que mira a los orígenes de algunos conceptos estéticos,

¹República, x, 598 E.

²Enéadas, v, 8, 1.

resulta que la verdadera referencia artística creadora desborda la idea de participación. Puesto que el ámbito expresivo abierto a cualquier tipo imaginable de concordancia de las formas creadas con lo empírico o ideal, encuéntrase limitado de antemano por la subordinación de la fantasía a lo estático e inmutable. Ahora bien, acontece que dicha opresora invariabilidad subyace, precisamente, a la frase «expresar... algo». Porque esta noción de referencia intencional, tomada en sentido estético, es bifronte; anuncia, por un lado, el carácter de intensidad, de indeterminación cualitativa que poseen las expresiones, pero exhibe, por otro, el sello de lo imitativo, sea que se lo entienda como aprehensión adecuada o como exaltación de un objeto estético.

Por eso se requiere de otro criterio para indagar los fenómenos que encubre el imprevisible cambio histórico de los estilos, cuyo logro, en cada caso particular, no excluye su abierta ilimitación; pues, coincidiendo estilos extraños entre sí, por lo menos en apariencia, en la naturaleza de los objetos destacados orientanse, sin embargo, en una pluralidad de direcciones expresivas. Demuestra esto que la existencia de ilimitadas posibilidades formales no concuerda, según ya vimos, con la idea de aprehensiones adecuadas de lo bello inteligible.

¿Qué es lo que constituye el fenómeno que designamos como *indeterminación expresiva*, cuyas manifestaciones desbordan toda servidumbre imitativa o identidad con un supuesto contenido? Supuesto, porque éste sólo se manifiesta en las formas —naturales, abstractas, fantásticas—, y únicamente a través de ellas se trasluce. Ese halo de vibrante expresividad indeterminada, convierte los objetos estéticos en imágenes proféticas, cuyos atisbos condicionan en el espectador estados de serena plenitud o exaltación.

Bosquejemos, con rápidos trazos, algunas peculiaridades de la experiencia estética. La obra de arte se ofrece a la visión abierta como una mirada, donde la nuestra penetra sorprendiendo, como en los ojos del otro, una serie de sugestivas antítesis. Tal cosa se percibe en las formas de Rembrandt, en el agudo y dilatado mirar de sus personajes, cuya acuidad reflexiva la modelan sombras que surgen del pasado con misterioso dinamismo y vitalidad. Seducen, pues, al espectador vacilaciones y alternativas de sentido que exteriorizan opuestas corrientes de circulación interior. Son antagonismos formales que al mismo tiempo que limitan, intensifican las expresiones proyectándolas a un horizonte sin término. Por eso, la obra de arte resalta sobre una atmósfera de significaciones espirituales de profundidad insondable, que abisma. La auténtica expresividad artística posee, así, un trasfondo de ilimitación como signo formal expresivo, que sobrepuja cualquier tipo de concordancia concebible entre lo sensual y lo inteligible. La mirada se interna en el cuadro guiada por el sortilegio de la fuga en lo sin límites. Ello sucede con personas, cosas o paisajes objetivados con el arte necesario. Trátase de que la visión armónica de dos tendencias interiores, dadas en inefable contrapunto, va descubriendo mundos imaginarios; visiones de algo

cualitativamente indeterminable, lleno de resonancias de sentido, pero que se elevan desde lo existente recortado en su encarnación concreta. Volúmenes, líneas y colores vibran con las insospechadas armonías que establecen las limitaciones de la apariencia corpórea enlazadas a la abierta expresividad. Pues, lo propio de la expresión es también eso: al querer actualizar estéticamente la absoluta presencia de las cosas, éstas se iluminan y transparecen interiormente abriéndose a lo insondable. Tal es la dialéctica que articula las imágenes animadas de expresividad: un dejar ver hacia dentro de lo dado, tanto más hondo cuanto lo existente —orgánico o inanimado— destaca en toda su pujanza corpórea. Asimismo, en ello reside el encantamiento que produce la mirada del hombre; ésta surge profunda del choque entre lo limitado y lo ilimitado, entre lo que se oculta y revela a un mismo tiempo.

Vemos, en consecuencia, que el mundo de las expresiones representa la contrafigura de esa esfera de celeste belleza, del universo inteligible imaginado por Plotino. Porque en él reinan puras transparencias, desprovistas de sombras que limiten la visión, donde la luz sólo encuentra luz; mundo en el cual todos pueden contemplarse, percibiendo recíprocamente su naturaleza más íntima. Allí, en consecuencia, comprenderse es comprender a los demás, por lo que también el mundo mismo es penetrado mirando en cualquiera¹.

Consideración, en verdad, muy actual. Pues, ocurre que una vieja tradición estética tiende a exaltar en el arte el valor re-creador de la forma expresiva, menoscabando en ésta, sin embargo, el significado y la fuerza comunicativa de elementos vitales y materiales. Vehemente anhelo, que exteriorizan como voluntad de desprendimiento de la gravedad de la materia quienes —como teóricos o artistas— déjense guiar por el misticismo de la abstracción plástica. Esta tendencia, viva en el pensamiento estético antiguo, manifestándose a través de las más diversas orientaciones impulsa, todavía hoy, las creaciones del arte abstracto.

La belleza —para Plotino— deriva del predominio conjunto de la forma y la razón; la ausencia de éstas, en cambio, engendra la fealdad. Una idea semejante sustenta Schiller en *La educación estética del hombre* que, si bien se origina en otra esfera de problemas, también implica una decidida actitud de alejamiento artístico de la realidad sensible (que Schiller desenvuelve continué conscientemente o no esa tradición estética, como lo deja sospechar Bosanquet). Así, en un conocido pasaje de la Carta xxii, de dicha obra, afirma que la libertad estética y la verdadera belleza de una obra de arte, dependen de la forma. Y es cosa que sentencia de manera tajante y perentoria, al decir que «el contenido no es nada; la forma lo es todo», añadiendo que la maestría consiste en «que la forma aniquile a la materia». (Palabras que, por lo demás, hacen recordar el antinaturalismo del escultor A. Hildebrand).

¹Enéadas, v, 8, 4.

A comienzos de este siglo, por otra parte, el pintor W. Kandinsky expone el pensamiento —y pinta también inspirado por la misma idea—, según el cual la verdadera libertad creadora sólo puede ser conquistada persiguiendo la *abstracción pura* que, a juicio suyo, implica, asimismo, un *realismo puro*, de visionario. Concebida de tal suerte, es natural que indique a la pintura moderna, como pasos indispensables para obtener madurez, la búsqueda de la composición pura, el abandono de la naturaleza, la subordinación del color a las formas geométricas, la disolución del objeto y la necesidad, en suma, de sustraerse al influjo de elementos materiales. Principios que, sin incurrir en contradicciones, no le impiden reconocer a continuación, empleando palabras llenas de profundo significado, las dificultades que envuelve querer realizar en la tela el anhelo de alejamiento de lo natural: «Es más fácil pintar la naturaleza —escribe—, que luchar contra ella»¹.

Expresividad, forma y abstracción. Schiller y Schelling

NATURALMENTE, el significado metafísico que Plotino y Schiller asignan a la forma, no es equivalente al que le atribuyen los teóricos del llamado arte abstracto. Pero, comoquiera que la forma sea valorada, si el artista aspira a objetivar dimensiones más profundas de expresividad, en un mundo de abstracciones, no podrá eludir la ley interior que rige los fenómenos descritos por la dialéctica de la expresión.

El desarrollo del análisis de cómo se implican expresividad, forma, abstracción y mimesis, conduce necesariamente al punto de partida. Decíamos más arriba, que la *expresión*, en el enunciado «expresar algo», es considerada como referencia pasiva a un objeto; es decir, se la concibe limitada a lo que ella expresa. Que es lo mismo que olvidar la autonomía de lo expresivo como fenómeno creador. Y concluimos que, en tal caso, dicha limitación encubre verdaderos indicios imitativos, en no menor grado que la idealización estética. Ahora, en este lugar, se pueden señalar ya dos consecuencias que fluyen de las consideraciones que preceden. Por un lado, ocurre que si la tendencia a la forma está inspirada en la voluntad de idealizar lo real, ello no excluye la presencia de elementos imitativos; y, por otro, que intentando romper las ataduras figurativas que vinculan a lo natural y corpóreo, se inhiben posibilidades expresivas. Porque independientemente de cómo se establezca el primado de la forma-ideal, ello sólo presupone una equívoca polaridad, una oposición aparente o de grados respecto de la tendencia a realzar lo natural. Erróneamente, en efecto, a lo largo de la historia de las ideas estéticas, estimase fundado contraponer como principios artísticos, imitación e idealización. Lo cierto es que, en ambos casos, difiriendo

¹De lo espiritual en el arte, Capítulo VII.

tan sólo en los modos de estilizar y en lo juzgado como la forma suprema, actúa un momento estético reproductivo; reproducción de la realidad inmediata en el primero, y de lo puramente virtual, teniendo como límite lo típico-ideal, en el segundo.

Pudiera pensarse que se introduce cierto artificio al negar carácter de polaridad esencial a las tendencias estilísticas que se distinguen entre sí alejándose camino de lo natural o de lo ideal. Sin embargo, es que la búsqueda formal de lo arquetípico, el hecho de considerar lo bello como adecuada manifestación sensible de las ideas, encierra algo de inmutable en el posible hallazgo del estilo, de invariabilidad como límite expresivo. En este sentido, ilustra recordar las doctrinas estéticas de Schelling, especialmente su teoría acerca de las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza.

Trasponer en imágenes las Ideas, revelar lo Absoluto, convertir en sensibles los arquetipos, superando con ello la reproducción imperfecta de los mismos que se denuncia en las cosas reales, tal es la función señalada al arte por Schelling. En concordancia con esa idea central, se comprende que el valor asignado a la idealización estética, provenga del enlace de su sistema de la identidad con el platonismo. Sin embargo, el curso de su pensamiento acusa vacilaciones que son sintomáticas de las dificultades especulativas con que tropieza al contraponer imitación e idealización. Aunque sostiene que en las creaciones artísticas no existen elementos miméticos, lo cierto es que convierte en correlativos el proceso de idealización y la intuición originaria de la naturaleza. La posibilidad estética de idealizar júzgala, así, subordinada a la intuición metafísica del universo. Advierte, en consecuencia, que a partir de visiones desvitalizadas del mundo, es imposible obtener una imagen genuina de la naturaleza viviente. El arte se empobrece reproduciendo formas interiormente muertas, aunque sustituya lo natural por modelos tomados de las creaciones de la Antigüedad. En este último caso cambia, a su juicio, sólo el objeto de imitación, mas ella permanece. El artista debe abandonar lo inmediato, a fin de alcanzar el principio creador y posesionarse de él espiritualmente; deberá «rivalizar con aquel espíritu de la naturaleza que actúa dentro de las cosas mediante la forma y la configuración solamente, como hablando por imágenes sensibles; y sólo cuando lo ha captado, imitándolo de una manera viviente, es cuando engendra algo verdadero». Lo cual significa que la belleza de la obra de arte no proviene de la belleza de la forma, sino de algo que la tramonta; procede, según esto, de la esencia, de lo universal, de «la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural»¹.

Por lo tanto la idealización no representa para Schelling un desvío de la realidad que refleje su enjuiciamiento negativo; porque si ésta fuera opuesta

¹La relación de las artes figurativas con la naturaleza.

a la belleza, no sería concebible idealizarla, lo que el artista logra aprehendiendo el concepto, la viviente idea de las cosas. Descubre así, en la naturaleza instantes de «plena existencia», que «el arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir»¹. Luego, Schelling intenta abandonar el concepto de mimesis, afirmando que no se contradicen la perfección que consiste en aniquilar la forma misma y lo característico que se puede desenvolver «de un modo insensible, como en el cristal la contextura de las partes subsiste a pesar de la transparencia». Y aún añade: «La belleza característica es la belleza en su raíz, de la cual puede brotar como un fruto la belleza genuina; la esencia sobrepasa a la forma, mas a pesar de ello, lo característico sigue siendo siempre la fundamentación activa de lo bello»².

A pesar de la finura de su análisis, no consigue coordinar idealización y creación artística; su teoría conserva un sutilísimo fondo imitativo. Puesto que, en su pensamiento, son correlativos idealizar e intuir lo profundo de la naturaleza, lo uno es función de lo otro, pero de ninguna manera son opuestos entre sí. Sutilidad imitativa que se rastrea incluso en la analogía que establece entre el crear de la naturaleza y el propio del artista. Este y aquélla vinculan el concepto y la forma, proyectan su eternidad a lo corpóreo. La encarnación de las esencias eternas es posible, merced a la ciencia creadora de la naturaleza, unida al entendimiento divino, de la misma manera que «en el artista la esencia (que comprende la idea de una belleza inteligible)» se une «con aquello que la representa sensibilizada». Cierta principio inconsciente guía la mano del artista, como guía el desarrollo creador de la naturaleza; sólo de la unión de la actividad consciente con una fuerza inconsciente surge la obra de arte, asemejándose así a la profundidad de las obras de la naturaleza.

Dirigida a Schelling, especialmente, esta crítica puede hacerse extensiva a todas las teorías que pretenden descubrir armonizados en la obra el proceso de idealización y creación. Ahora bien, esta serie de objeciones no oculta el hecho de que, como tipo de motivación estilística, opónense vivamente imitar e idealizar; pero, ambas tendencias, muestran su afinidad en cuanto ocurre que se orientan y subordinan a reproducir lo invariable en lo dado —real o virtual—, lo que ya no responde a una concepción del arte como auténtica creación. Distinto es, por cierto, el género de coincidencia buscado por el naturalismo, del que presupone representar esencias eternas. Desde luego, la imitación de lo originario, es siempre virtual, abierta y nunca verificable. Permanece, con todo, el fondo imitativo, no obstante el horizonte creador indeterminado que se extiende ante la voluntad de idealizar, y a pesar de las múltiples posibili-

¹Ob. cit.

²Ob. cit.

dades estilísticas a través de las cuales se despliega el afán de hacer encarnar la belleza intangible.

Justo es, pues, concluir que esa oposición secular es sólo aparente o de grados. Negando la consistencia de dicha polaridad estética no volvemos a refutar, una vez más, la teoría de la mimesis, sino que ampliamos su influjo hasta la esfera espiritual de las idealizaciones. Unicamente descubriendo el enlace fundamental entre ser y expresividad, en sentido antropológico y estético, el arte erígese como verdadera fuente de creación y revelación.

Caracteriza, por otra parte, a la estética especulativa la propensión, siempre renovada en su historia, a definir la índole y significado del arte, recurriendo al hechizo propio de ciertas antinomias dialécticas. Veremos que, todas ellas, son definiciones formalmente afines, aunque posean genealogías sistemáticas muy diversas.

Kant, para no remontarnos más lejos, atribuye al arte la posibilidad de realizar una «finalidad sin fin»; en cuanto a la naturaleza, dice que es bella cuando se asemeja al arte, y la obra del artista muestra su belleza cuando reviste aspectos de naturaleza. Lo cual significa que lo natural adquiere apariencia hermosa manifestándose como libre actividad; y el arte, por el contrario, evidenciando obedecer a la necesidad. En otros términos: el genio artístico expresa la unidad de lo sensible y lo inteligible, de la causalidad y la libertad. Según la concepción de Goethe, en las creaciones artísticas cobra forma lo universal en lo particular; además, halla el fin del arte en el hecho de poder encontrar en lo uno lo múltiple, no menos que en sentir lo diverso como uno. Para Schelling, por su parte, la belleza es la representación de lo infinito en lo finito de la forma singular. La presencia de lo Absoluto en lo sensible, la conciliación de ambos, siguiendo parejo estilo antinómico, constituye para Hegel lo propio del arte, donde el espíritu se libera del contenido y forma de la finitud. Y en este siglo, por último, B. Croce no concibe aislados lo infinito de lo finito, en la representación artística de lo particular, salvo como pura abstracción, sino que ve en ella que lo singular «palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo singular».

Podría continuarse esta serie romántica de antinomias dialécticas. Todas ellas coinciden en la intención de ser definiciones esenciales del arte. Sin embargo, no es posible ordenarlas con simetría sistemática, puesto que se desenvuelven en diversos estratos teóricos y ontológicos. Encarna el arte, para unas, cualidades del ser, para otras del espíritu, o bien cualidades que sólo surgen en el hacerse de la obra, que lleva en sí misma su finalidad. Son viejas fórmulas de la estética metafísica, que exhibiendo distinto ropaje conceptual, reflejan la existencia de un fenómeno originario, cuya verdadera índole y sentido —en el hombre y el arte— sólo puede determinar la ontología de la expresión. Fórmulas que, en definitiva, no consiguen explicar el fenómeno estético, ni tampoco

eludir los problemas básicos que plantea. Sentencias penetrantes, si se quiere, pero al mismo tiempo vagas como un presentimiento, con toda la angustiosa mezcla de certeza e indeterminación propia de ciertos presagios. Es que esas concepciones carecen de una teoría de la expresión que las fundamente y anime. Se comprende, entonces que, por igual, dejen sin explicar la obra de arte como tal obra y la experiencia estética; además, dichos esquemas desconocen, en mayor grado aún, la realidad que hace posible la exteriorización de las mencionadas antinomias.

Por todo ello, es preciso traducir las intuiciones que inspiran a tales paradojas —no menos que otras de origen semejante—, a términos que describan la situación esencial que las motiva; es necesario proyectarlas desde su nivel metafórico hasta la esfera de los hechos concretos estudiados por la dialéctica de la expresión que venimos desarrollando. Conversión que resulta posible porque dichas fórmulas constituyen la vista especulativa del fenómeno primordial de la expresión. Reflejan en imágenes de carácter antinómico, lo que se halla materializado en las profundas tensiones que animan la expresividad.

Las expresiones mismas dejan vislumbrar, concretamente, la posibilidad de dicho intercambio de planos de análisis de lo metafísico a lo empíricamente dado. En efecto, los signos fisiognómicos a través de los cuales se patentizan estados de dolor, tristeza, pavor o perplejidad, adoptan direcciones divergentes, despléganse en dos momentos contrapuestos. Advertimos, así, que violentas agitaciones del ánimo, exteriorizándose en movimientos expresivos que indican dramática limitación, dejan traslucir modos de lo humano-universal, pero unidos a señales sensibles de autodominio, en el que apuntan disposiciones singulares frente a la inevitabilidad del sufrimiento, la angustia o la muerte próxima.

Sin embargo, esta esencial ambigüedad no implica que tales tendencias expresivas existan aisladamente o puedan aislarse para su estudio. De hecho aparecen entretejidas, intensificándose el desarrollo de la una en función de la otra. Reconociendo su carácter complementario se comprende, asimismo, que las expresiones se manifiesten como lucha de opuestos. Conclusión que llevada hasta su legítimo extremo revela que la expresividad, por así decirlo, reside en esa misma viviente antinomia. Ocurre, por eso, que en el rebajamiento animal, cuando al deslizarse el individuo hacia lo instintivo el fulgor de la expresividad tiende a extinguirse, ésta cesa con el simultáneo desvanecimiento de opuestos impulsos íntimos. Y al contrario, observar una fisonomía vivaz y cuyo tono afectivo se acrece, equivale a ver agudizarse, en la unidad del gesto, la contraposición entre rasgos que ostentando forzosidad natural, están fusionados, sin embargo, con signos mímicos que brotan de la esfera de lo personal.

En razón de ello, se explica, pues, que algunas fórmulas de la estética idealista y romántica resulten verificables en cierta medida puesto que, en el fondo, describen aspectos relevantes de los fenómenos expresivos. Una actitud patética,

la ansiedad, íntima turbación y otras variadas disposiciones de ánimo encarnan, vivamente, las antinomias dialécticas merced a las cuales aquellas teorías caracterizan la obra de arte. Elijamos la idea de la existencia de un equilibrio formal entre libertad y necesidad —que para Kant representa el verdadero sentido metafísico del arte—, a manera de modelo de la metamorfosis teórica de esa armonía de contrarios en descripción concreta de revelaciones de origen expresivo.

La intensidad y significado de un gesto cualquiera, se manifiesta a expensas de dos direcciones expresivas que exteriorizan, a parejas, el libre curso de la vida personal y la honda coerción impuesta por cierta fatalidad existencial. Pero, aun cuando lo espontáneo inhiba el influjo de las fuerzas impersonales ocurre, sin embargo, que la expresividad sólo surge de la tensión entre ambos opuestos modos de ser. En efecto, los rasgos personales se evidencian a través de movimientos expresivos que anuncian un fondo humano de insuperable limitación; mas, a su vez, ese fondo únicamente resalta al manifestarse en el rostro una libre irradiación espiritual. Naturalmente, el doble sentido de tales líneas del semblante no es aislable más que por abstracción; y además, esas tendencias, percibidas en la unidad del gesto como opuestas tonalidades expresivas, tampoco pueden ser descritas y definidas con aproximación mayor.

Imprevisibles son, por otra parte, las modulaciones fisiognómicas que puede exhibir el contrapunto expresivo que se establece entre libertad y necesidad. Bastaría recordar diversas fases de la historia del autorretrato para obtener adecuada confirmación de lo anterior. Cada tipo de fisonomía aparecido en la sucesión de los estilos, objetiva una singular actitud del individuo frente al sentimiento de los límites de la propia existencia. Qué distintas maneras de conocerse a sí mismo nos descubren las miradas que dirigen al mundo los autorretratos de Tiziano, Durero, Rembrandt, Goya, van Gogh o Cézanne. En el ardiente ensimismamiento de los autorretratos de van Gogh, percibimos la acuidad de un mirar que penetra el mundo con fervor mezcla de duda y fe, de suspicacia y confianza; son ojos que encienden su lumbre en una titánica afirmación de sí, cuya desmesura también proyecta en ellos sombras de dolorosa impotencia y soledad. Afloran a la superficie de esos rostros universales cadencias de lo esencialmente humano, al tiempo que apunta en ellos la originalidad del esfuerzo personal; la mirada brilla y se agudiza en esa pugna entre sentimientos de libertad y necesidad, de albedrío y cautiverio. La mirada impetuosa de su autorretrato del período de Auvers-sur-Oise (por su fanatismo semejante al de 1877 de la colección V. W. van Gogh y al de Detroit), es turbulenta como una primera mirada que surgiera del caos; la absoluta presencia que confiere al personaje surge de la marejada incontenible de las fuerzas y elementos subjetivos primigenios, pero que se muestran asociados al ágil vuelo de pensamientos de visionario. De ahí deriva, también, el estilo y la técnica característicos de sus últimos años: líneas y pinceladas temblorosas, sin dejar por ello de ser

certeras y agudas como augurios de poseídos; ciegas e irrefrenables como el movimiento de un astro, pero también libres, alegres y deslumbrantes como rayos de luz. Su obra exterioriza el ambiguo sentimiento de que la libertad es la medida expresiva de la necesidad, no menos que ésta es la cabal medida de aquélla.

La afinidad estructural establecida más arriba entre la esfera de los fenómenos expresivos y las antinomias dialécticas de la estética especulativa permite comprender, por otra parte, en qué sentido inequívoco debe entenderse la afirmación de que el artista es creador. Advirtamos, además, que ella también adquiere significado preciso a la luz del estudio de las interrelaciones existentes entre estilo y desrealización, entre expresividad, forma y abstracción, cuyos análisis mostraron rasgos fundamentales del modo de existencia de la obra de arte. Equivaldría a desconocer su valor y autonomía expresiva, imaginar que para explicarla basta el conocimiento del hecho de que el artista proyecta en la tela o el mármol, objetivándolos, sentimientos que alientan en su intimidad. El artista es creador porque en la tentativa de representar sensiblemente la forma interior de su vivencia estética, y sólo entonces, se les descubre su mundo interior al tiempo que hace surgir el objeto artístico o la palabra adecuada al pensamiento. Pero únicamente desde esa raíz existencial de su estilo, desprovisto de azar formal, la obra lograda resulta reveladora. Y ello al extremo de que ésta muestra una insuperable incommensurabilidad entre la vivencia en que se origina y el resultado final. Su proceso de elaboración implica un salto cualitativo entre el sentimiento y el espíritu objetivado, tal que la sujeción a las propias emociones tiene por término un objeto que las desborda en su infinitud expresiva. En la medida en que el artista construye desde un sí mismo inefable, la obra se libera de racionalizaciones subjetivas. En otras palabras, la índole de sus creaciones se evidencia en esa paradójica distancia que conserva la forma expresiva respecto del artista que está condicionada, sin embargo, por su dramática fidelidad a sí mismo. En concordancia con estos hechos, interpretamos en un sentido particular el dicho «el estilo es el hombre»; es decir, lo entendemos como un poder reflejar lo íntimo en un determinado dominio expresivo, con tal autenticidad, que lo personal se trascienda al objetivarlo. De manera que es inherente al desarrollo de un estilo genuino, la conquista de una singular distancia estética respecto de sí mismo que encarna en la obra, que es el reencuentro de sí en las revelaciones que ella anuncia. De donde se desprende que lo interior se universaliza merced a la exteriorización, y adopta un conjunto de caracteres de expresividad ilimitada. Por eso, justamente, una disposición artística impersonal, disuelve el estilo en momentos subjetivos desprovistos de valor estético. Tal es la dialéctica de la relación entre subjetividad creadora y obra de arte y de ella deriva el significado peculiar de su objetividad, que hace posible ver en un cuadro lo que no ve racionalmente su autor.

Estas mismas tensiones y polaridades se exteriorizan en la esfera inmediata de lo fisiognómico. En efecto, la intensidad de la experiencia interior ilumina la realidad metafísica de las formas somáticas en que se encarna. Por eso la contemplación del rostro deja ver signos de un doble abismo; de una interioridad ilimitada que sólo se revela como ambigua exteriorización, pues en ésta al mismo tiempo se descubre lo exterior como tal, sin correlaciones con un interior. Las expresiones más intensas condicionan la ruptura de lo sensible, en cuanto modelan un rostro cuyo sentido va más allá del rostro y una materia que se torna pura materialidad. Son los dos infinitos que deja vislumbrar la mediación del semblante: la infinitud de lo íntimo y el aislamiento de lo puramente corpóreo, de las cosas que descansan definitivamente en la soledad cerrada de sí mismas.

Una tendencia expresiva universal, animada de interna coherencia, penetra a todas las formas existentes en que se manifiesta un sentido. Trátase del primado expresivo del *rostro* como fundamento de toda significación. Tal es la causa inmediata de que a lo largo de este estudio, los análisis de los distintos modos de manifestarse expresiones, siguiendo una profunda necesidad teórica, se hayan realizado merced a categorías e imágenes alusivas a miradas y movimientos fisiognómicos. Y así se explica, también, que las indagaciones particulares en torno a la estética, que los problemas de las deformaciones figurativas, la noción de desrealización y de estilo, la tragedia y el enmascaramiento, lo fantástico y sus mundos insólitos y, en fin, el simbolismo de las formas en general, hayan sido descritos y comprendidos en términos propios de la dialéctica de la expresividad. Lo cual supone, a su vez, que a todas las manifestaciones en que se comunica un sentido es correlativo un proceso de *exteriorización* que, en algún punto, es asimilable a una exteriorización fisionómica. Evitando reiterar aquí análisis anteriores, limitémonos a recordar que las imágenes y metáforas empleadas para describir los fenómenos expresivos —en una fisonomía, en el lenguaje o en un cuadro—, derivan de analogías con procesos de encarnación, de un salir de sí, de tensiones y conciliaciones entre formas, con deformaciones correlativas de impulsos de exteriorización, con manifestaciones de heterogeneidad entre el signo y lo designado por el signo, o aberraciones formales inherentes a la desmesura expresionista; derivan, en síntesis, de nexos dialécticos de interioridad-exterioridad, de una especie de fisiognómica universal, de tendencias a la conciliación de contrarios que alcanzan hasta el arte abstracto. Y en este sentido, pues, la dialéctica del mirar, con todo lo que ella encierra en cuanto a vínculos con el otro y el mundo, subyace a las más variadas manifestaciones en que encarna un sentido. (No es superfluo insistir en el hecho de que es posible interpretar lo que no cabe describir. Percibimos con certeza el sentido de una conmoción emocional, pero no podemos describir con imágenes adecuadas su modo de aflorar al rostro, es decir, las tonalidades mímicas sutiles de lo que juzgamos

como exteriorización afectiva. De ahí que sea necesario recurrir a giros que impliquen dinamismo, tales como salir de sí, tensiones antagónicas, impulsos de trascendencia, y otros, para referirnos a lo que se intuye claramente en la luminosidad expresiva del rostro.)

Recordemos, en relación con lo recién expuesto, que no existen pensamientos desencarnados de las palabras, por lo que es habitual concluir que pensar es modelar un lenguaje a partir de significaciones que constituyen la condición de posibilidad del signo. Lo cual quiere decir, como lo ha mostrado certeramente Levinas, que la significación no es engendrada por la mediación del signo, sino que ésta resulta posible por aquélla. Ello viene a señalar, para ese autor, que el lenguaje deriva de una actitud primaria del espíritu, de un significar originario que se revela al encarnarse, así como el estilo se remonta a una intuición del ser cuyo contenido sólo aflora al prolongarse en la corporeidad de las formas. En suma, las significaciones aparecen encarnadas y eso es lo común a todas ellas, ya se trate del lenguaje o de la obra de arte. Y aquí debemos destacar un punto de coincidencia esencial, aunque se produce a partir de supuestos filosóficos diversos; la teoría de la expresión, por nuestra parte, y las relaciones con la experiencia de lo infinito por lo que toca a Levinas. En efecto, para este último, la genealogía más profunda del lenguaje, aquello que lo fundamenta, se encuentra en el *rostro*, que «aporta la primera significación». Es decir, la «epifanía del rostro» constituye el fundamento originario de todas las formas de comunicación en que se instauran significaciones. Y estas virtualidades de la fisonomía implican, además, el hecho del encuentro con el otro y la ética de los vínculos interhumanos. De suerte que las significaciones que surgen en el lenguaje, resultan posibles porque «la esencia del lenguaje es la relación con el otro»¹.

Estas son algunas de las notas propias de la paradoja de la expresión. En las miradas extáticas de los San Francisco del Greco encontramos ejemplos elocuentes de lo anterior. Aflora en ellas la realidad existencial del hombre simultáneamente con la impotencia física que se interpone a la voluntad de descorporizarse, con la inutilidad de los esfuerzos para identificarse con lo divino. Su expresividad emana del mismo desgarramiento que inhibe la realización de los designios místicos: surge de una trágica distorsión manierista entre impulsos íntimos y el cuerpo que los encadena. De ahí que el sentido expresivo de las fisonomías de santos del Greco, confina con el límite existencial de la vida y la expresividad. Una vez más, el rostro aparece como la medida expresiva de una situación crucial y como el trasfondo de todo comunicar.

Cerremos ya, en este punto, el círculo en torno al núcleo de problemas planteados por las nociones de estilo, deformación y desrealización. Acabamos de

¹Cf. *Totalité et Infini*, Nijhoff, La Haya, 1961, págs. 181-183, y todo el capítulo «Rostro y ética».

comprobar más arriba, cómo ciertos misterios de la naturaleza y el hombre se hacen perceptibles por medio de revelaciones de lo irreal. El irrealismo creador posee un carácter expresivo preponderante, que se exterioriza por medio de peculiares armonías de manifestaciones contrapuestas. Dicha conciliación representa algo equivalente al sentimiento de dualismo, cuya intensificación dramatiza la forma de las expresiones fisiognómicas. Por eso el irrealismo, por así decirlo, despierta en los seres y las cosas su centro más vivo, suministrando imágenes llenas de resonancia interior merced a la individuación expresiva de las formas, por la manifestación de lo interior al fenómeno que se hace visible desrealizando su apariencia.

Consideraciones semejantes no provienen de una interpretación intelectualista del arte, ni tampoco desembocan en ella. Menos aún desconocen lo que concierne a lo bello como tal. Por el contrario, al llevar hasta la superficie la serie de nexos —cuya profunda interdependencia a veces se oculta— que vinculan entre sí belleza, estilo, deformaciones y descubrimiento de lo real, se comprende también por qué varían las manifestaciones de lo bello. Y en este proceso unitario se muestra, además, cómo la apariencia estética va modelando la imagen viva de la naturaleza. Porque las desrealizaciones posibles son tan innumerables como las manifestaciones de lo bello y contribuyen a la elaboración de dicha imagen. Diríase que las encarnaciones de lo bello surgen en el acto de configurar lo dado, descubriendo una realidad en su verdadera situación ontológica, que sólo expresándose llega a ser; esto es, lo real se exalta desrealizando simultáneamente lo representado. Belleza y revelación no son, pues, antagónicos, ni su enlace teórico constituye un puro producto intelectual. Sin desvirtuarlo, cabe interpretar en este sentido el escepticismo de Goethe relativo a las indagaciones estéticas abstractas, cuando dice a Eckermann: «Me hacen reír los estéticos que se atormentan en traer a concepto, por medio de algunas palabras abstractas, esa cualidad inefable, para la que empleamos el calificativo de bello. Lo bello es un fenómeno originario que no se manifiesta nunca por sí mismo, pero cuyo resplandor brilla en miles de manifestaciones del espíritu creador, y que es tan diverso y variado como la misma naturaleza»¹.

¹Conversaciones con Goethe, 18 de abril de 1827.

Ascetismo, misticismo y expresión

Estilo, expresividad e historicidad

TODO LO ANTERIOR señala que la historia del arte debe desarrollarse cuidando de analizar los imperativos expresivos de cada obra. Al hacerlo, según se mostró, pueden rastrearse las características espirituales de una época en el modo estético de su dramatismo expresivo. Ello es obvio. Sin embargo, lo importante es no olvidar que el camino fecundo del análisis estilístico va de la obra a la historia, mas no al contrario, del conocimiento de ciertas categorías históricas a la interpretación del objeto estético. Y tal es la razón de que el sentido esencial de los estilos se haga más inteligible estudiado desde aquellas fuerzas desrealizadas que afloran en sus modulaciones expresivas. El historiador del arte encuentra, así, un método de análisis que le permite comprender una obra desde ella misma; consigue manejar un principio adecuado para juzgar la palpitación de cada forma en la manifestación originaria de su necesidad; y puede, entonces, vislumbrar la peculiaridad del vínculo genealógico que enlaza las creaciones y el momento histórico en que éstas surgieron. Ocurre, en efecto, que el verdadero perfil cultural de los objetos estéticos sólo se torna visible al contemplarlos desde dentro, desde sí mismos.

Que el mundo histórico se transparente en el arte, sin azar ni ambigüedad, se explica porque el estilo es la revelación más profunda y extrema de los límites vividos de una actitud frente al mundo. De esta manera, y avanzando un paso más, se trata de indagar, en cada caso, cómo las deformaciones creadoras surgen en la tentativa —inspirada, ciertamente, en una imagen del universo— de conciliar contrarios. Y puesto que las desrealizaciones reflejan intuiciones de lo real

culturalmente determinadas, es natural que la obra y su marco histórico ostenten una indisoluble unidad de sentido. A la luz de este criterio, vimos también que el estilo patentiza nuevos estratos y valores de la realidad, merced a desrealizaciones que tienen el carácter de tensiones expresivas. En consecuencia, importa saber, concretamente, cómo se condicionan e implican intuición metafísica del mundo y estilo. Además, es necesario advertir que dichas desrealizaciones —dependientes de ciertos esquemas ontológicos aplicados a cosas y personas— reflejan niveles cambiantes de intimidad, correlativos, a su vez, de diversos modos de experiencia del otro. Todo lo cual viene a enseñar que el conocimiento del estilo a través de las revelaciones de lo irreal, alumbró el verdadero medio histórico en que la obra ha sido creada, y más certeramente que al pretender descifrar el significado de ésta por aquél. Ni siquiera el análisis estilístico centrado en los cambios de la expresión espacial y en las transformaciones del sentido de la perspectiva representa un nivel interpretativo al que se ofrezca la fuente originaria de la obra, como es el caso cuando se recurre a la dialéctica de la expresión.

En suma, el análisis expresivo descubre el arraigo histórico de los objetos estéticos en su raíz y sentido metafísico más profundos. Y ello es posible porque las expresiones artísticas, no menos que los elementos históricos dados en la obra y, además, esta misma como historia, poseen un vínculo originario común en cierta actitud metafísica adoptada ante lo real. Por eso el estudio de los contrapuntos plásticos propios de un estilo permite seguir, desde lo expresivo, una línea de sentido que como experiencia de límite ontológico se prolonga y exterioriza en otras esferas culturales, pudiendo objetivarse dando origen a diversas formas de vida religiosa, política o social. Cosa que se comprende por sí misma, al tener presente que dichas tensiones formales poseen como fuente animadora un sentimiento de dualismo, correlativo de ciertas concepciones de la vida y la naturaleza que constituyen su fundamento creador. De ahí que la expresividad, tomada como fenómeno primordial en el sentido de la teoría aquí expuesta, representa una manifestación inmediata de tendencias históricas. Es más: expresividad e historicidad son dos aspectos diversos, pero complementarios, y en cierto modo equivalentes, de la conciencia de la vida y de la actitud ante el ser.

Dicha complementariedad debe entenderse en dos sentidos. En primer lugar, en cuanto es inherente a la experiencia expresiva, y a las expresiones mismas, animar rasgos que poseen un carácter de temporalidad propio de la vida, de la fugacidad del presente; y, en segundo término, en cuanto las diversas formas expresivas poseen afinidad con el sentido de un momento histórico determinado. Las conexiones internas entre la expresividad y la situación histórica, siempre existen, aunque resulte difícil establecer, en cada caso, el aporte singular del individuo y sus interacciones con el espíritu de la época. Es decir, no

cabe concebir un modo expresivo aislable por entero del influjo configurador de ciertos dominios culturales. Un autorretrato exterioriza una reflexión expresiva, una tentativa de autognosis, pero que se modela como la propia de un sujeto que vive en una comunidad determinada. El signo histórico de esa efígie de sí mismo, se patentizará más claramente en la medida en que los rasgos fisiognómicos exterioricen la actitud peculiar del artista frente a la trágica conversión del curso del tiempo en un proceso de continuo alejamiento del presente que se evade. Y esta experiencia de la temporalidad se encuentra históricamente condicionada, por lo que respecta al modo de acogerla. De manera que la mirada interior que el artista dirige a sí mismo integra, en esencial dependencia recíproca, el hecho de que «la presencia de lo pasado substituye a la vivencia inmediata» del presente (Dilthey), el intento de autognosis y una conciencia histórica determinada. En otras palabras, en la creación del autorretrato no se trata de objetivar una manera general de observarse, sino de un hacerlo a través de supuestos psicológicos peculiares, culturalmente arraigados.

Por otra parte, aunque ninguna descripción pueda llegar al fondo vivo donde se enlaza lo que deriva sólo del individuo y lo que proviene de la época, la expresión del rostro revela unificadas las vivencias singulares y el sentido y el curso de la vida histórica. Del mismo modo, en toda auténtica biografía se enlazan, en estrecha conexión, expresividad e historicidad. Y el misterio de ello reside en el hecho de que cuanto más intensa es la pasión que mueve a autoobservarse y más agudo el sentimiento correlativo de la temporalidad, tanto más adecuadamente se expresa el sentir y pensar de la época. De manera que un autorretrato resulta ser la síntesis más profunda de vida, individualidad e historia.

Contemplando, pues, las creaciones artísticas a través de su dialéctica propia; deteniéndonos a admirar las obras en sí mismas, evitando adjudicarles el carácter menor de meras representaciones pasivas de un determinado espíritu cultural, observaremos realmente en ellas el vivo reflejo mutuo de lo expresivo en el mundo histórico, no menos que la luz de lo histórico en los modos expresivos. Ahora bien; dejándonos guiar por el criterio señalado, estudiaremos a continuación cómo armonizan el misticismo español y el arte del Greco.

El misticismo del Greco

MANTENÍA el cretense un vínculo con su época análogo al que, a juicio de Schiller, un artista siempre debe conservar inalterable, si desea preservar su «ley propia»: ser hijo, pero no discípulo de su tiempo. Es así como Theotocopuli encontrábase situado en España en una fecunda encrucijada cultural. Rica en comunicaciones hacia el pasado, amplia en su presente y tensa en expectativas. Percibíanse aún en Toledo los murmullos de la estética medieval; pobla-

ban también la ciudad visiones de San Ignacio de Loyola, de Santa Teresa y San Juan de la Cruz; se agitaba todavía el torbellino religioso del Concilio de Trento, al tiempo que se engrosaban las filas de la «caballería de la abstinencia» de los fervorosos animadores de la Compañía de Jesús. Asimismo, desplegábase ya el barroco que, si le alcanza, aflorará en su pintura como empleo de formas que trascienden las formas huyendo ascéticamente de sí mismas. En fin, fue, además, contemporáneo de Cervantes, Lope de Vega y Góngora.

En cuanto a su ancestro personal, heredó primero normas del arte bizantino, aquellas del mundo veneciano luego y, antes de recalar en Toledo, conoce estilos plásticos romanos. A pesar de esa diversidad de fuentes inspiradoras, luce como una de sus hazañas, haber decantado su vocación de pintor plasmando la figura del auténtico hidalgo español. Exalta en ella, con especial fuerza expresiva, el sentido de su tristeza y misticismo, destaca su extraña mezcla de aventurera fantasía y de frialdad realista. Dominico, así, junto a Cervantes. Pero no es sólo eso. Consigue transmutar imágenes de juventud —la característica mirada del estilo bizantino, estática, detenida en numinosa perplejidad—, transmutarlas en el mirar de sus San Franciscos, de ojos encendidos en dramática fusión de amor, impotencia, dolor y ascetismo. Coinciden y se aúnan en el Greco, una serie de posibilidades y caminos históricos que le hicieron posible, además, la conquista de una profunda expresividad religiosa. Pero, justamente aquí, es necesario emplear la mayor cautela para distinguir en su obra dos corrientes interiores. Distinguir entre lo que legítimamente cabe explicar por el influjo de la Contrarreforma y, en consecuencia, como simbolismo pictórico de disposiciones y tendencias místicas de la época, de aquello que únicamente se puede comprender desde la esencia de los fenómenos expresivo-estéticos. Inclina a suponer esto último, observar que los sentimientos y representaciones místicas en él sólo constituyen un medio espiritual adecuado para la realización del sentido que ya se manifiesta en la valoración de lo expresivo en sí mismo. Arduo discernir, es cierto. Pero obtener aquí alguna luz es una ineludible responsabilidad teórica que alcanza, por igual, a historiadores y filósofos del arte: les incumbe descubrir cómo se implican y organizan en la obra las determinaciones históricas y las necesidades formales inherentes a lo plástico como tal.

Es un lugar común en la historia del arte, destacar en la evolución de la pintura del cretense el creciente alejamiento de lo material. Unido a ello, también es costumbre caracterizarlo como místico vinculándolo, además, al barroco. Atribuirle tal genealogía, no hace avanzar mucho camino de su comprensión. Del mismo modo, establecer, en general, paralelismos cualitativos entre ideología y estilo, dejándose guiar por superficiales similitudes externas, no conduce más allá del virtuoso desarrollo de técnicas analógicas. Tal es el caso de Weisbach, cuando se esfuerza por hacer confluir en el Greco idea y estilo concebidos bajo la forma de lo jesuítico y lo barroco, respectivamente. Pero, sugerir estas res-

tricciones al establecimiento de correspondencias en las creaciones objetivas de la cultura, no envuelve desconocer la utilidad de describir analogías morfológicas en estratos más profundos del hombre y su historia.

Fecunda, en efecto, es la pregunta relativa a cómo es posible la expresión, y qué revela como fenómeno primordial tocante a la naturaleza del hombre. Tal enfoque permitirá explicar por qué el artista derivó por una ruta cultural antes que por otra. Y ello cobra, especialmente, hondo sentido, puesto que existe real interdependencia entre sentimiento de dualidad, ascetismo, mística y expresión. De tal suerte que quien aspire a revelar el ser por la expresión, debe poseer un espíritu religioso en el que cierto género de tensiones y forcejeos íntimos vengán a coincidir con su concepción del significado metafísico de la expresión. *Concretamente, se trata de conocer qué rasgos esenciales del pensamiento místico sirvieron a Dominico para exaltar la expresión y, al propio tiempo, de saber qué elementos de la expresividad empleó a fin de simbolizar con hondura una variedad de lo místico.*

Comenzaremos por analizar el primer aspecto de esa penetración recíproca de elementos religiosos y estéticos. Esto es, por el problema de qué tipo de mística —y en ella qué etapa del anhelo de participación en lo Uno—, muestran una suerte de analogía esencial entre las experiencias extáticas y la exaltación expresiva. La respuesta surge al punto: como forma histórica, naturalmente la mística castellana y, como fase vivida de ella, la noche del espíritu, la ambigua «noche obscura» que antecede al estado «teopático»¹.

Ahora bien, si el artista encuentra en la pintura un medio adecuado para expresar revelaciones de lo santo, ello obedece al hecho de que existe afinidad metafísica entre conducta ascética, sentimiento de dualismo, disposición mística y posibilidad de expresarse. Por otra parte, esta compleja interconexión de experiencias primarias se observa tanto en un nivel antropológico como estético. Pero, es necesario ahondar en el carácter propio que ofrece dicha correspondencia.

Como problema inmediato a ella coordinado, recordemos que la tendencia ascética arraiga en una conciencia de dualismo que reviste la forma interior de desvaloración de lo corpóreo, menosprecio que constituye la condición y motivo, a un mismo tiempo, de la voluntad ascética. Lo cual implica, desde luego, que la emoción religiosa del místico no se agota en la verificación neutra de su dualidad personal; lejos de ello, sucede que es inherente a la conciencia de su corporeidad animada el anhelo de superar su doble naturaleza tendiendo a la unificación con lo divino. Pero, en el camino interior de ese ascenso salvador, le sale al paso la impotencia, el autoaniquilamiento, el vacío universal, la soledad.

¹Acerca de las razones que existen para considerar el misticismo español, como clásico, típico y normativo véase de Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Grelos, Madrid, 1955, págs. 14 a 24.

Significativamente, ésta es también la trayectoria ineludible de la dialéctica expresiva. Se combinan en ella los contrarios de tal suerte que, como diría Nicolás de Cusa, «el mínimo coincide con el máximo». La exactitud de esta semejanza se comprueba al reparar en el hecho de que los movimientos expresivos más diferenciados se exteriorizan en signos que descubren el deseo de trascender la polaridad cuerpo-alma. Pero dicha aspiración tropieza con un límite ontológico insalvable, en la misma condición de la posibilidad de las expresiones, es decir, en la corporeidad animada que las funda. Y así ocurre, en efecto, que la expresión más espiritualizada florece en la linde del aniquilarse de aquello mismo que la hace posible. En el límite del antagonismo entre impulsos de espiritualización y atadura corporal sobreviene el enrarecimiento expresivo o el anodamiento de la persona. Se descubre entonces, por sí mismo, que al «vacío universal», a la noche de los sentidos y del espíritu de que habló San Juan de la Cruz corresponde, en la esfera expresiva, la deformación imaginal como realidad antropológica o actualización estética del límite ontológico de una forma concreta de ser.

Veamos, ahora, el segundo aspecto. Es decir, qué elementos de los fenómenos expresivos sirven para simbolizar experiencias místicas. El camino ascético conduce, pasando a través del éxtasis contemplativo, a la comunión del alma con Dios. Pero ello sólo ocurre luego de alcanzar el místico aquellos estadios previos que San Juan de la Cruz nombra como «noche de los sentidos» y «noche del espíritu»: desvanecimiento de las imágenes del mundo exterior al que debe seguir el desvanecimiento del mundo íntimo y del saber que contiene. Es la tiniebla oscura que también describe Santa Teresa al tratar de las penas místicas, de los dolores y las luchas satánicas que preceden al instante de la participación última. La santa refiere, asimismo, cómo ocurre un parejo acrecerse del sentimiento de impotencia que, adhiriéndose al anhelo por alcanzar lo divino, opera la demoníaca desrealización del contorno inmediato. Para San Juan de la Cruz, tinieblas, páramo, desolaciones interiores, jalonan el camino de ese necesario aniquilamiento del yo que, por sus mismas dualidades y limitaciones, impide la identificación con lo divino. Con razón se ha señalado algo de trágico en la vida mística. En cuanto es trágico ese proceso en que, a partir del ascetismo moral, pasando por las gracias sobrenaturales y el éxtasis, y prolongándose luego en la noche del espíritu, poblada de impotencias y desrealizaciones, acaso se alcanza un estado de deificación personal, que Delacroix denomina «teopático».

En su esfera propia, la elevación expresiva realiza idealmente etapas de la vida mística. Y ello sucede en cuanto la opresión originaria de la corporeidad se patentiza, ya sea en el diálogo de las miradas, en la angustia frente al otro, no menos que en las revelaciones expresivas del arte. Es decir, si la vía que conduce a expresar las más diferenciadas experiencias espirituales, se exterioriza en imágenes que tienden a anular la expresividad misma, en el sentimiento de disolución del yo en la divinidad, el asceta se interna, a su vez, en una zona de silencio

y oscuridad primordiales. En uno y otro caso agudízase la conciencia primigenia de dualismo. Sucede como si al *dejar de ser expresivo*, hecho sensible en la obra a través de deformaciones y desrealizaciones, o en la visión de paisajes supra-cósmicos, correspondiera el místico *dejar de ser personal*, con su cortejo de vacío, oscuridad y silencio, verdadero abismo de formas.

Tanto en los fenómenos expresivos como en las experiencias místicas actualízase cierta armonía de contrarios, una *coincidentia oppositorum*, que en el «lenguaje» del éxtasis y la oración adquiere carácter de singular contrapunto. «Paradoja de la expresión» denominan Jaspers y G. van der Leeuw al juego alternativo de palabra y silencio, de elocuencia y mutismo que peculiariza el tono íntimo de la plegaria mística. Así, Ruybroeck se refiere al «silencio oscuro»; menciona ese recogimiento interior que conduce a la «desnudez esencial», que es también el sendero que lleva a la esencia de la divinidad «vacía de todo modo y razón». Pues, para este místico flamenco, la imagen de lo eterno «permanece siempre vacía de todo modo», en oscuridad. De manera semejante, San Juan de la Cruz habla de la oscuridad como luz, de «música callada», de «soledad sonora».

Lenguaje, semántica de luz y sombra que en el quietismo de Miguel de Molinos se manifiesta en la idea de la existencia de «tres maneras» de silencio: de palabras, deseos y pensamientos. «Perfecto silencio místico» que en su *Guía espiritual* equivale al hecho de aniquilar en el alma afectos, inclinaciones o juicios. Se procura así alcanzar ese estado interior de muerte de la voluntad, que se traduce en continuar «queriendo como si no se quisiera, deseando como si no se deseara, pensando como si no se pensara...». *Extasis*, salir de sí, enajenamiento, que tiene su correlato expresivo en un lenguaje modulado por antinomias y cuya expresividad se niega en el acto de exaltarse y llega al paroxismo aniquilándose como tal expresión. Silencio de todo el ser, alimentado por el anhelo de desligarse de la vida corpórea y temporal, y por una voluntad que supone, además, conciencia lúcida de la dualidad personal.

Sin artificios sistemáticos se comprende, en este sentido, que la profunda capacidad de que estaba dotado un artista como el Greco para percibir el carácter primigenio de lo expresivo, llegara a revestir formas de arrebató místico. En otros términos, a partir de la intuición de la dialéctica expresiva, su tarea creadora podía orientarse hacia el sentimiento místico de la dualidad del hombre afirmada por San Pablo. Podía revelar la lucha entre el hombre interior y el exterior que el apóstol deja entrever en la *Epístola a los romanos* (VII, 22-24), donde el hacer el mal que no se quiere, equivale a la rebeldía de lo corpóreo. De ahí que para San Pablo, vivir sea mortificar espiritualmente la carne (VIII, 13). Y tal es, justamente, la dramática revelación expresiva de los santos del Greco, en los que alumbra el diario renovarse del «hombre interior», a medida que se desgasta el «hombre exterior» (2.^a *Corintios*, IV, 16). Asimismo, las imágenes del maestro de Toledo están animadas por la profunda conciencia paulina de este

límite de ser: «Porque la carne codicia contra el espíritu, y el espíritu contra la carne: y estas cosas se oponen la una a la otra, para que no hagáis lo que quisiereis» (*Gálatas*, v, 17).

Lo expresivo y lo ascético evidencian aquí su afinidad. Frente a un torturante sentimiento de dualismo asociado a la «diabolización de la carne» (Nietzsche), sólo se ofrece como perspectiva salvadora el camino de la identificación con lo Uno. La vida es percibida, entonces, como si no pudiera adquirir sentido más que en virtud de tal enajenamiento y participación. Ocurre, así, que en el sentimiento místico de la existencia vida y ascesis tienden a coincidir. Pero, la angustia que acompaña a la impotencia para alcanzar lo inaccesible, culmina con el advenimiento interior de la «noche oscura». Y, de manera análoga, la sombría y desrealizadora fantasía del Greco descubre —encarnada plásticamente—, la tragedia del humano intento de divinización. Todo el sentido metafísico de la moral ascética aflora en esa pintura. Vida y ascesis, anhelo e impotencia, límite existencial y frenesí expresivo, aniquilamiento y voluntad de trascendencia, aparecen anudados en su síntesis pictórica.

Ello se manifiesta en el oscuro mundo de sus San Franciscos, llenos de frustración y de tinieblas. En esas representaciones de ámbitos sombríos, reside lo propiamente místico del Greco. Siendo así, esto hace posible descubrir, además, el real enlace entre concepción del mundo y expresión; comprenderlo también en su génesis primaria, asirlo a partir de la intuición de la naturaleza esencial de la expresión, viendo en esta misma aquello que puede servir de base para simbolizar una ideología, y no a la inversa. Como es el caso en el virtuosismo de las analogías puramente exteriores, burdamente cualitativas, a que recurre W. Weisbach al encontrar afinidad entre la mirada dirigida a lo alto y el barroco. Reproche que, por otra parte, también alcanza a H. Nohl, cuando establece correlaciones entre la figura erguida y el arte idealista, por un lado, y la representación sentada o tendida de la figura humana y el panteísmo, por otro. Resulta, por cierto, muy irrelevante el nexo imaginado así entre la posición física que adoptan los personajes en la pintura y su valor como signo de la relación hombre-mundo. Del mismo modo, es muy superficial y contingente la polaridad que establece entre lo vertical y lo horizontal como manifestaciones de idealismo y panteísmo, respectivamente, señales de enfoque hacia arriba y de enfoque hacia dentro. Se ve, claramente, además, que describir correlaciones de ese tipo, significa subordinar el sentido de las expresiones a la cosmovisión, debiendo ser lo contrario. Pues, lo fecundo es que el conocimiento de la interdependencia entre expresividad e imagen del mundo se desprenda del tono expresivo mismo, que sea este último el que señale verdaderamente el arraigo cultural de la obra de arte. En suma, conoceremos con mayor certidumbre la genealogía histórica del artista y sus creaciones, por el análisis de la actitud que adopte ante

la realidad primigenia de la expresión, por su manera de concebir asociados existencia y expresividad.

Que el momento expresivo de la trascendencia, exaltado de manera extrema, condicione deformaciones representativas que amenazan con aniquilar la identidad de las imágenes mismas, es cosa que se encuentra corroborada en la serie de San Franciscos pintados por Dominico. Desde los comienzos de su producción hasta las modulaciones últimas de su estilo, una especial afinidad interior y amor le movieron a representar con marcada preferencia la figura del santo. La descripción de algunas de esas telas permitirá comprender mejor cómo armonizan entre sí el sentido estético, religioso y ético de su obra.

Sostener que el cretense —como lo hace M. B. Cossío en su conocido libro sobre el pintor—, llega al paroxismo expresivo; afirmar que sus pinceles convierten los cuerpos en espíritu; decir, en fin, que en su último período pinta más con el pensamiento que con la voluntad, es limitarse a una caracterización literaria y externa de su estilo que apenas nos informa acerca de las leyes que lo rigen. Con pleno fundamento cabe insistir aquí en la pregunta ya formulada al comienzo de esta obra, al tratar del problema del método. Ella envolvía la duda de que pudiera desenvolverse con plenitud la historia y la filosofía del arte careciendo de una teoría de la expresión. Esto es, faltando un criterio que permita distinguir, en el conjunto de caracteres de una obra, lo que exterioriza meras apariencias estilísticas, de aquello que responde, más bien, a un modo de revelar momentos de la misma dialéctica expresiva. Parecido reproche puede dirigirse a Max Dvorák, por afirmar que en la parte superior del *Entierro*, en el cielo, el espíritu supera su encadenamiento corpóreo, desvaneciéndose en un mundo astral, donde imperan lo suprasensible y superracional. Porque, además de ser estas notas omnia-lusivas y, en consecuencia, aplicables a diversas obras y estilos, no se refieren a este hecho primario: *de cómo es la expresión misma lo originariamente problemático para el artista.*

Que la expresividad como tal se vuelva problemática implica también, desde el lado de la experiencia inmediata del creador, el despertar de cierta conciencia de dualidad. Lo cual, al mismo tiempo, enseña que el estudio del sentimiento de dualismo como fuente expresiva, constituye una clave adecuada para penetrar el misterio de los estilos. Pues, en efecto, las tensiones expresivas se alimentan de la intuición primaria de opuestos modos de ser. A través del carácter propio de esa armonía de polaridades, se revela la verdadera índole de la relación hombre-mundo. Porque del hecho de acatar dolorosamente una dualidad o, por el contrario, de la viva pugna por trascenderla derivarán, respectivamente, algún género particular de realismo o una delirante exaltación mística. Y en ambos casos, estando los estilos desprovistos de azar expresivo, patentizarán opuestas disposiciones existenciales. Por eso, la comprensión de expresiones en sí mismas,

orienta más seguramente en el sentido propio de un estilo, que el puro análisis formal.

En apoyo de esta tesis, basta recordar el estilo de las efigies de San Francisco pintadas por el Greco. En ellas brilla la luz de una profunda conciencia de limitación existencial, asociada al dilatado anhelo de romper las ataduras corporales. Es decir, en esas fisonomías la expresión se exterioriza descubriendo modos esenciales de ser. Porque, de hecho, no cabe aislar lo expresado del sentimiento de la vida de quien expresa. Lo cual significa, además, que la exteriorización sólo se realiza merced a movimientos expresivos que se comprenden por su carácter de manifestaciones de maneras personales de ser en el mundo. Pues, expresión y revelación de crisis existencial, son nociones equivalentes. De ahí que en esos rostros del santo luzca en toda su profundidad religiosa y metafísica el sentimiento cristiano de la vida. La vehemencia impresa en los rasgos de su semblante, es la actualización de aquellas antítesis esenciales que fundan su voluntad de autodomínio y la búsqueda del éxtasis. Se ve, así, que todos estos constituyen signos inequívocos de que a través de la dialéctica expresiva se muestra el dramatismo propio del hecho de estar en el mundo. *Ser en el místico dejar de ser, y expresión, son aquí una misma cosa.* Porque el conflicto vital del sentimiento de dualismo, el aspirar a superarlo y la expresividad, constituyen disposiciones correlativas. Sólo en virtud de tal correspondencia es dado contemplar expresiones y, además, ver en ellas la imagen de la vida que late y se expresa porque se aniquila y que se aniquila porque se expresa. En suma, es inseparable del conocimiento profundo y de la interpretación del más sutil y mínimo movimiento expresivo, captar significaciones relativas a la peculiaridad del arraigo metafísico de la persona. Y, perfilando todavía este enunciado, *cabe concluir que si percibimos las expresiones como formas de vida, en el sentido ético-psicológico más amplio, ello ocurre porque la expresividad se evidencia como un acto pleno de tensiones antagónicas.*

Por consiguiente, es ilusorio aislar la vida propia de un estilo del conjunto de dichos elementos y fuerzas interiores y, al mismo tiempo, pretender comprenderlo. En el *San Francisco en éxtasis*, del Museo Iglesia de Toledo, así como en el *San Francisco con el hermano León*, de la casa del Greco, el santo se dispone a participar con todo su ser en el dolor universal, y penetrado de congoja y humilde conciencia de miseria corporal, prepara el instante del éxtasis, de la *unio mystica*. La calavera, en una y otra obra, ya sea que se encuentre yaciendo o suavemente sostenida entre las manos, otorga dirección a la flecha del tiempo, y hace más estridente el contraste entre tiempo y eternidad. El agudo impulso expresivo surge de tal juego de opuestos, encontrando en éstos su medida y posibilidad, simultáneamente. Ostenta el santo miradas clavadas en un punto que es un puro núcleo de fervor, elevándose desde un semblante cuya emoción desvanece la envoltura corporal al tiempo que la crea. Porque son miradas que se

nutren de sus propias visiones y en cuyo camino interior se atraviesa la ruda presencia de lo externo que, dialécticamente, las hace posible justo como mirar trascendente (fig. 28). Es el misterio de ser la expresión más espiritual aquella que se da en el límite del aniquilamiento de lo corpóreo, pero también desde el rigor de lo corporal mismo. Todo concede aquí la razón a estas profundas palabras de Jacobo Böhme: «la luz está en el interior y la opacidad en el exterior y, sin embargo, lo que es más interior es también más exterior». Por eso, el íntimo recogimiento del santo se patentizará paradójicamente unido a la áspera aparición de la realidad de la materia, antes que por su alejamiento de ella. La expresividad también muestra aquí el ámbito esencial de una vocación: enseña que el místico alcanza y realiza su destino en el inevitable oscilar entre impotencia y anhelo. Lo ascético y el paroxismo expresivo descubren ahora su afinidad de sentido y naturaleza. Aun allí donde no predominan signos de extenuación de lo corporal, ni impulsos ascéticos, no dejan por eso de manifestarse destellos de sutil dualidad. Es lo que justamente se observa en el *Salvador* (fig. 37). Ni siquiera en la inmutable espiritualidad que Camón Aznar cree encontrar en él, están ausentes dulces tensiones, aunque ellas sean del género de la mítica coincidencia de silencio y musicalidad, de la «silenciosa eternidad», de que hablaba Tersteegen. A menos que se entienda «espiritualidad» en sentido puramente metafórico. Pero, aventurando una descripción más inmediata de esa faz divina, veremos que surcan la plenitud de sus ojos luminosos de serenidad, varios momentos de inefable antagonismo orientados hacia un mundo interior de transparencia suprasensible. Parece contemplar, desde su omnisciencia, el abismo que media entre el tiempo y la eternidad; y expresar, sobre todo, el dolor de ver las infinitas diferencias que existen entre el verdadero camino y la débil voluntad humana. Todo ello atenuado por la certidumbre de la salvación final. Vemos, pues, en cualquier nivel de experiencias vividas, que siempre la expresión de los rostros la enciende cierta conciencia de los límites y anhelos. En este sentido, recordemos la idea de Böhme, relativa a la necesidad de que imperen limitaciones para que se manifieste la revelación, por cuanto lo ilimitado e indeterminado sólo se exterioriza a través de su contrario, lo limitado. Es lo que el místico alemán interpreta como expresión del Ser por los contrarios. Lo indeterminado tiende a un límite, a fin de revelarse antes que de limitarse. El *Mysterium Magnum* reside en el carácter de oposición reveladora de la implicación de contrarios: no se identifican, pero oponiéndose se revelan¹. Son éstas imágenes y nociones místicas que, traducidas a los términos de la teoría aquí bosquejada,

¹Sobre las conexiones entre limitación, expresión y revelación en el pensamiento de Böhme, véase la importante obra de A. Koyré, *La Philosophie de Jacob Böhme*, Vrin, Paris, 1929, páginas 245, 248 y 298.

equivalen a afirmar la posibilidad de conocer modos de ser a través de tensiones expresivas.

No debe sorprender, en consecuencia, que en la misma plenitud del *Salvador* pintado por el cretense, brille un matiz compasivo, muy diverso de ese mirar sin trasfondo, desprovisto de núcleo interior en que parece pensar Camón Aznar. Trátase, por cierto, de un destello de compasión, tomado en el sentido en que, para Hegel, en la compasión trágica —distinta de la piedad banal, puramente emocional y femenina—, se despierta la simpatía por «lo que hay de noble, de afirmativo y de sustancial en quien sufre»¹. Así, late en aquella mirada una dulzura trágica que expresa y revela la existencia de un inefable límite de ser, al mismo tiempo que una ineludible fatalidad expresiva. También en el Cristo del *Expolio* de la sacristía de la Catedral de Toledo, se percibe con especial hondura metafísica el apacible temblor de compasión trágica, unido a la voluntad de trascenderse desde el origen mismo que condiciona la impotencia. Por eso su rostro transparenta esa absoluta identidad entre sufrimiento y acción que, por otra parte, tan certeramente descubre Kierkegaard en la vida de Cristo, pero advirtiéndolo que tal identidad ya no es trágica y, por lo mismo, «sobrepasa las posibilidades de la estética».

Deben rechazarse, por tanto, aquellas conocidas interpretaciones del Greco que le atribuyen cierto extraño tipo de incorpórea expresividad. Esta habría sido conquistada gracias al empleo de imágenes que se norman a sí mismas y que son capaces, por ello, de persistir en un vuelo espectral ágil y abstracto. Y, con todo, si dichos toques no las precipitan, en cuanto al sentido, en alguna desmesura irracional, ello obedece al hecho de que pinta sin trasfondo ni resistencia naturalista, consiguiendo así desplegar libremente las deformaciones creadoras (Camón Aznar). Pero, lo que precede significa describir sólo metafóricamente los rasgos de dicha pintura, y está lejos de representar un verdadero ahondamiento en su estética. Enseña ésta, entre otras cosas, que su dialéctica es semejante a la propia de la ontología de los fenómenos expresivos en general. Si se trata, en efecto, del sentido que descubrimos en la mirada, ocurre que éste se evidencia misteriosamente de una manera que puede describirse así: tanto más interior y personal es la fuerza de la mirada, tanto más se la ve surgir en pugna con un irreductible núcleo de realidad corpórea, como si el proceso de íntimo ascenso espiritual fuera complementario de la actualización del sustrato material. Extravía, pues, en puras ficciones estéticas el hecho de elevar a categoría hermenéutica la existencia de una especie de geometría expresiva que permite trazar figuras con la libertad que otorga el vacío representativo, en un espacio espiritual desprovisto de tensiones y antagonismos. Se explica, entonces, que el principio estético que afirma la desrealización ineludible de las imágenes creadoras,

¹*Estética*, Tomo III, pág. 251, París, 1944.

pierda valor concebido como una pura llama que se exhala a sí misma. Puesto que, según ya vimos, expresar es deformar revelando al hacerlo los límites ontológicos de una determinada forma de ser. A consecuencia de ello, si se olvida destacar el conjunto de tensiones antagónicas que dan origen a las formas plásticas, queda desposeída de sentido cualquiera referencia a la espiritualización de las mismas.

Estilo y expresión

EL PARALELISMO que existe entre el misticismo español y el arte del Greco, va más allá de una vaga analogía y, por lo mismo, arroja luz sobre el problema esencial relativo a lo que hay de individual y de típico en las preferencias estéticas históricamente condicionadas.

La manifestación expresiva de lo que denominamos el estilo de una obra nos enfrenta a profundidades misteriosas. Porque los estilos acusan cierta interdependencia enigmática entre libertad creadora y una necesidad formal que la expresa. Cuando son auténticos, simbolizan un destino, en que la propia libertad se despliega como naturaleza y ésta, a su vez, se desenvuelve libremente. Ello es válido para todas las manifestaciones artísticas. Ese equilibrio entre naturaleza y libertad es producto de un ascetismo creador. La creación poética, como la pictórica o musical, emanan de dicha ascesis que culmina en una expresividad cuyo sentido coincide con el ser mismo del autor. Soportar una experiencia vital libremente elegida, con un autodomínio que limite con el aniquilamiento personal, representa la única disposición interior capaz de dar origen a un estilo. Por eso la singularidad de la obra resplandece indiferente a los elementos que puedan descubrirse en ella como constantes formales. De ahí que, paradójicamente, el estilo impera donde la plenitud existencial de la creación particular desvanece lo que agobia como una mera generalidad formal. En fin, el estilo se da allí donde, como ocurre con los seres henchidos de vida animal, no puede discernirse lo que alienta en el individuo, de la vida como posibilidad biológica originaria. En consecuencia, el artista trata de enfrentar heroicamente la misma difícil tarea que conlleva, asumida sin más coacción que la del anhelo creador. Siendo así, no debe sorprender que las obras maestras ostenten un cierto género de equilibrio ético, de concordancia entre los motivos y los actos, entre lo que se ama y desea, estéticamente sublimado. En otras palabras, la interiorización de una norma libremente adoptada establece alguna afinidad entre el acto moral y la voluntad artística. Un místico, el Greco, y Baudelaire, Kafka y Munch, poseen en común, a lo menos, la decisión de superar cualquier tipo de abandono. Sólo de un fondo semejante de tensión anímica, pueden surgir unificados en la obra el sentimiento de sí y la imagen del prójimo y la naturaleza. La ascesis expresiva transmuta una mirada arrojada sobre el mundo en libertad creadora.

No se ve, ni se adquiere lucidez, sino como resultado de esa pugna por exteriorizar lo íntimo, objetivándolo a partir de la inspiración.

Las observaciones precedentes permiten comprender cómo la correspondencia entre ascetismo y estilo, libera del determinismo negativo de posibles deficiencias fisiológicas del artista. Tal es el caso del supuesto astigmatismo del Greco. Merleau-Ponty participa de la idea que el Greco era astigmático porque pintaba figuras alargadas, y no al contrario. Quiere decir con ello que esa deficiencia sensorial representa sólo una afección ambigua, en cuanto esclaviza únicamente al someterse a ella, pues otorga, al revés, mayor libertad, cuando se la mediatiza instrumentalmente poniéndola al servicio de los propios designios creadores. En cuanto el estilo arraiga en una conciencia reflexiva y lúcida del propio cuerpo, es signo de liberación de la fatalidad biológica. «En el límite —escribe Merleau-Ponty— el supuesto trastorno visual atribuido al Greco ha sido conquistado por él y tan profundamente integrado a su manera de pensar y de ser, que aparece, en fin, como la expresión necesaria de su ser, mucho más que como una particularidad impuesta desde fuera»¹.

La expresividad profunda es la exteriorización de una imagen del mundo elaborada sobre la base de traducir en un movimiento de libertad espiritual lo que originariamente es naturaleza; exterioriza la esencia de la vida humana como reflexión de ésta sobre sí misma. No existe una obra significativa en la que los valores estéticos puedan aislarse de la idea del hombre y del mundo que la sustenta. Aun en las creaciones más abstractas, es inherente a la emoción que provocan un modo de referencia a lo real que coincide con el fondo existencial de la obra misma. Por eso es preciso ir más lejos cuando se pretende ordenar los estilos dentro de categorías formales. Pues si en éstas el análisis de la expresividad no constituye la substancia básica que les presta sentido, no pasan de ser esquemas vacíos y ahistóricos que sólo aprehenderán del estilo la infraestructura de «formas de ver», impotentes para destacar la singularidad de la obra. Tal es la limitación y destino hermenéutico de los «conceptos fundamentales» de Wölfflin. De este sistema de clasificación, Hauser ha observado que parece desconocer la real interdependencia que existe entre expresividad y estilo. Dicho autor censura el papel secundario que Wölfflin hace desempeñar a la expresión en la obra de arte. «En la determinación —escribe Hauser— de sus conceptos fundamentales, Wölfflin corre, pues, el peligro de quedarse *más acá* de la esfera de expresión y, por tanto, por debajo del dintel de lo artístico en sí; pero es posible también que una excesiva espiritualización de los conceptos estéticos, especialmente su elevación a la esfera de la pura validez, traspase la esfera de la expresividad, situando aquéllos *más allá* del ámbito del arte. Las categorías artísticas de validez general, independientes de la experiencia concreta, de toda

¹La *structure du comportement*, edición citada, pág. 219.

realidad psicológica, de todo tiempo histórico, son —sea cual sea la significación que se les preste— tan indiferentes expresivamente, y por ello, tan irrelevantes artísticamente, como aquellas formas del «ver» que sólo poseen una significación óptica, y que, como Wölfflin dice, sólo por el «ojo» pueden ser comprendidas»¹.

No cabe aislar las expresiones del modo de estilización en que aparecen, ni separar este impulso estilístico de la expresividad. Ahora bien, para encontrar el origen de dicha interdependencia, es necesario descender hasta el fondo anímico donde se enlazan sentimiento de la vida y expresión. Sólo decidiéndose, de esa manera, a reconocer el valor de los elementos expresivos en el arte, los estilos pueden comprenderse más allá del antagonismo entre individuo y comunidad, sobrepasando la oposición entre la espontaneidad creadora y el influjo de las tendencias colectivas. Porque la expresión, tomada en el sentido amplio en que aquí la entendemos, permite abordar los problemas históricos y estéticos que plantea el concepto de estilo.

Los historiadores y filósofos del arte coinciden en señalar, en torno a la noción de estilo, la existencia de una serie de antinomias aparentemente insolubles que, sin embargo, le confieren su perfil conceptual propio. Ello ocurre, particularmente, cuando la idea de estilo es elevada a la categoría de unidad de significación, que sirve de fundamento para describir tendencias evolutivas del arte y establecer en ellas períodos de grandeza y decadencia para destacar orientaciones originales y procesos de renacimiento. Se observa, en este sentido, que estilo supone la presencia de algo común, de una dirección general de la voluntad de forma, siempre que ella se desarrolle a partir de disposiciones creadoras singulares. Lo cual, formulado en otros términos, se reduce a la siguiente antinomia: Que el concepto de estilo implica, de un lado, un crear espontáneo que se incorpora, por otro, a una tendencia formal colectiva. Sucede como si lo que deriva de impulsos puramente íntimos, dejara ver la universalidad que encierra su manera de estilizar, en la medida en que dicho impulso cala más hondo. Indirectamente, ello se confirma al verificar que el abandono del artista a lo impersonal le impide configurar un estilo, confinándolo a caer en una mera estilización interiormente muerta, que permanece más acá del estilo en sentido riguroso. Y es que el acceso a lo supraindividual, es correlativo de la sujeción ascética más intransigente a la espontaneidad e individualidad del artista.

Desde varias perspectivas de análisis se llega a esta consideración final: que el misterio del estilo emana de la coincidencia entre una dirección creadora enteramente personal y ciertos rasgos de la obra que se reconocen comunes a una determinada etapa cultural. Para Hauser, el hecho de comprender el concepto de estilo es inseparable del acto de vislumbrar en la obra algo general que, en

¹Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1961, páginas 177, 201 y 202.

algún punto, se diferencia de los artistas y las creaciones singulares. Claro está, ello sin pensar ese «algo» como asimilable a una «idea» platónica o hegeliana. En suma, Hauser afirma que «la respuesta a la pregunta de qué es lo que presta a una dirección artística la dignidad del estilo, coincide con la solución del problema de qué es lo que hace de un fenómeno artístico un fenómeno de la historia del arte»¹.

El camino hacia la superación de las antinomias mencionadas se encuentra tan pronto como se vincula el estilo a la expresividad. Pues como las expresiones exteriorizan el modo de vivir una limitación ontológica inherente al expresar y actualizan, además, una disposición existencial, transparentan a lo humano-universal, que se manifiesta dentro de ese mismo límite expresivo. Así, la obra encarna virtualidades de un estilo posible, que no se despliegan como reproducciones genéticas de sí misma, sino como consecuencias estructurales y estéticas de un cierto modo de ser, que se siguen a partir de una determinada experiencia de la vida y la expresión. Sólo merced a ese proceso se comprende la afirmación de Hauser, que enuncia que el estilo «se constituye de nuevo en cada obra». Es decir, lo universal en el estilo se remonta a la necesidad metafísica que anida en cada experiencia expresiva. La hondura profética de la exteriorización creadora, revela límites humanos a partir de un determinado sentimiento de la existencia. En esa finitud coinciden la disposición individual y el sentido histórico, que no siempre se hace consciente para el artista. Por eso, éste no persigue el estilo como una finalidad última, sino que lo encuentra en el acto de expresarse.

Describimos, anteriormente, el carácter complementario de las nociones de expresividad e historicidad. La índole propia de los estilos ofrece una prueba más de su correlación real. Desde luego, la existencia del estilo es signo de armonía y de equivalencia entre expresión y concepción del mundo, puesto que la expresividad es inseparable de un determinado sentimiento de la vida. Reconocemos un período histórico a través de un estilo, y en éste vemos impulsos de exteriorización que se convierten en universales en la misma lucha ascética por objetivar lo vivido. La singularidad de la inspiración creadora culmina, ambiguamente, en límites de exteriorización que dejan traslucir, al mismo tiempo, posibilidades universales de ser. Un retrato es la más profunda síntesis del sentir de una época, que encarna y se manifiesta a través de experiencias individuales. En efecto, sucede que la vida de la cultura descubre la peculiaridad del espíritu que la anima merced a renovados intentos de autognosis, que se realizan como variedades del sentimiento religioso, ético o estético. Ello quiere decir que cualquiera tentativa de exteriorización creadora de lo vivido, puede traducirse a términos de voluntad de autoconocimiento. Pues un elemento de autoconoci-

¹Ob. cit., página 276.

miento participa en todo proceso expresivo. En el acto de expresarse anida el anhelo de fidelidad a sí mismo. Y en esa aspiración se enlazan, misteriosamente, lo individual y lo colectivo. La experiencia de soledad representa un ejemplo elocuente de convergencia entre lo personal y lo histórico, análogo al que constituye un retrato. Por rara paradoja, únicamente nos sentimos profundamente solos como miembros de una comunidad determinada; entonces experimentamos una soledad que no deja de ser profundamente individual, al tiempo que se llena de contenidos subjetivos que pertenecen al período vivido. En este mismo sentido, un autorretrato concilia en el límite expresivo, libertad y necesidad, expresividad e historicidad; revela, en fin, un estilo, como reflejo de un vivir inefable desde un determinado vivir, históricamente condicionado. Porque la expresividad es la medida común de lo singular en el hombre y de los confines de sí misma como posibilidad vital. Por eso en una mirada de trágico desamparo y desgarramiento, no sólo sospechamos un motivo que desencadena la intensidad del sufrimiento, sino, además, vislumbramos el desamparo como condición esencial de la vida misma. Y por cierto que expresión y vida se transparentan, recíprocamente, de un modo semejante a como lo hacen obra y estilo, misticismo y expresión, y en fin, expresividad e historicidad.

Visión de los colores y experiencia del tiempo

Luz y color

AL DESCRIBIR los rasgos de la expresividad mística del Greco vimos cómo en ella armonizan las actitudes frente a sí mismo y el prójimo, frente a la naturaleza y la divinidad. En su concepción de lo expresivo encontramos, además, el verdadero motivo animador de sus creaciones. Procuraremos mostrar, ahora, cómo en el manejo y la valoración del color, ocúltase otra clave que permite descubrir la legalidad que rige su mundo de formas y, con ello, comprender el significado estético y metafísico de su apariencia pictórica siempre inestable, tensa y en continua agitación. El conocimiento de sus preferencias tocantes al color, nos alumbrará todavía otros aspectos del sentimiento de dualismo, especialmente en la esfera propia de las relaciones entre *tiempo* y *color*. Examinaremos, en consecuencia, las virtualidades temporales despertadas por la visión de los colores; esto es, estudiaremos cómo engendran cambios en el sentimiento de duración, y qué condiciona en ellos tales cambios. Este es el alcance teórico que implica comprender, asociados en la unidad de la experiencia, una gama y una forma de expectación.

En esta esfera de análisis estético volvemos a encontrar reflejados, bajo el signo del tiempo, los caracteres esenciales que asignamos a los fenómenos expresivos. En efecto, el estudio de la vida expresiva de los colores enseña que sus funciones dentro de la estructura de la obra, y su dinamismo todo, se transmutan diversamente según el estilo de las desrealizaciones creadoras. Al observar el empleo del color veremos reaparecer la serie de fenómenos y problemas característicos, en general, de la dialéctica de las expresiones. Claro está que interpretar

la *expresión de los colores* de la manera sugerida, requiere incorporar a la teoría nuevos elementos significativos. Porque ocurre que el conocimiento de la vibración temporal de los colores, nos descubre en ellos otras dimensiones que integran su apariencia con la virtud de promover agudas expectativas, de representar con intensidad el presente o de revivir olvidadas imágenes.

En la pintura del Greco, a todo eso se agrega la concepción del primado de la *luz* como fuente expresiva. Como consecuencia estilística de ello, cierta ambigüedad penetra su manera de vivificar la gama elegida. Sus destellos de luz y color —como el relámpago que descubre la oscuridad de la noche, iluminándola—, espiritualizan lo corpóreo al tiempo que revelan la finitud de lo material. Cabal ambigüedad, asimismo, en cuanto la luz exhibe en su obra la doble índole de manifestación física y espiritual. Por esto, la comprensión adecuada de dichos aspectos impone, ciertamente, nuevas exigencias teóricas, indispensables para seguir tales vías de análisis.

En las preferencias coloristas del Greco contemplamos matices llenos de proximidad y lejanía. Son los suyos, desde luego, colores que propagan el desconcierto. Piénsese en los amarillos y azules del *San Mauricio* que, al paso que desazonan, abren perspectivas que apuntan a horizontes primordiales. Duros y acerrados, son capaces, por lo mismo, de rasgar las apariencias, dejando ver entrañas de realidad en sobrecogedora palpitación (figs. 25 y 29).

Semejante ahondamiento en la perspectiva interior de las cosas, resulta posible merced a la exaltación del sentido creador de la luz, unido a la intuición del color como luz. Esta última es concebida, en efecto, como revelación de lo divino. A lo cual añádese el hecho de que, técnica y estéticamente ofrece, por sí misma, ilimitadas posibilidades expresivas. En su obra se complementan, pues, dos maneras de valorar la luz: ésta encarna lo sobrenatural, y también constituye un elemento estilístico esencial.

Antes de proceder a aislar la función puramente plástica de la pareja luz-color, recordemos que en ciertas imágenes religiosas del mundo, la idea de luz es muy compleja y llena de significativas virtualidades. Nos enfrentamos, por tanto, a una noción imprecisa. Al extremo de ocurrir que en algunas concepciones, experiencia del ser, naturaleza del ser y visión del mundo, enlázanse indisolublemente. Y en otros casos, implícense saber de sí, claridad interior y luz divina. En la tradición milenaria de estas interpretaciones místicas de la luz, apenas señalaremos, fugazmente, algunos hitos que resultan esclarecedores del análisis emprendido. Para Plotino, desde luego, la luz interior es lo Uno mismo. Por eso, al tratar de objetivar sus intuiciones de lo divino, que el lenguaje abstracto amenaza empobrecer, recurre de continuo a los fenómenos luminosos, como a un venero de metáforas y paradigmas. También Jacobo Böhme, piensa que el espíritu de la divinidad es luz. Nadie desconoce, por lo demás, que la rica corriente del simbolismo de la luz, desde la Antigüedad y los neoplatónicos, atra-

vesando la Edad Media, alcanza hasta la mística germana. Claro está que lo importante, aquí, es encontrar el verdadero parentesco espiritual y técnico que une dichas concepciones de la luz a la estética del Greco.

Nada de esto era extraño a su sensibilidad. Qué no es aventurado imaginarlo así, muéstralo una experiencia personal narrada por el miniaturista Julio Clovio, quien se preocupó de abrirle camino en Roma. Cuenta éste en una carta, que habiéndole visitado en su taller, con el objeto de invitarlo a pasear en un alegre día primaveral, lo encontró sumergido en la obscuridad de su cuarto, ensimismado, negándose a salir «pues la luz del día turbaba su luz interior». Echaba las cortinas, a fin de vivir aquella experiencia plotiniana de cerrar los ojos al mundo exterior, concentrando la inteligencia en sí misma para dejar brillar «su propia luz que, de pronto, irradia interiormente su pura claridad». En fin, a menudo se recuerda que en la biblioteca del Greco se encontraba una obra del filósofo renacentista Francesco Patrizi. De orientación neoplatónica, según la metafísica de Patrizi, la «luz original» fundamenta la unidad del mundo y constituye la esencia de todas las cosas.

En su búsqueda de aislamiento íntimo descubrimos un seguro acceso a lo técnico, a través de lo personal. Discípulo del Tiziano abandona, sin embargo, el equilibrio entre forma y color conquistado por su maestro. Lo rompe en el sentido de llegar a identificarlos. Más aún, el Greco interioriza la luz en el color; hace depender, en último análisis, el carácter particular de sus imágenes, de la metafísica de la luz; piensa que sólo a través de lo luminoso intuitivo como *origen*, se patentiza el dinamismo expresivo. Participa, por todo ello, de la tendencia a concebir la *expresión* como *revelación*. Recuerda, así, aquellos pensamientos plotinianos —en el Greco vivos por místico, antes que por serle conocidos—, según los cuales «la luz que emana de los cuerpos es el acto del cuerpo luminoso que actúa en el exterior»; porque la «luz es la esencia del cuerpo luminoso, en tanto que es su acto». Es decir, el color se torna sensible por la luz. De lo que Plotino concluirá que los colores son «especies de luz».

Diríase que el hilo subterráneo de estas ideas, lejanas en el tiempo, aflora una vez más, con real frescura, en la teoría de los colores de Goethe. Enseña el poeta, en efecto, que «para producir el color se requieren luz y tiniebla, claridad y obscuridad, o, si se prefiere una fórmula más general, luz y falta de luz. La luz produce, por lo pronto, un color que denominamos *amarillo*, y las tinieblas otro que llamamos *azul*»¹.

Ahora bien, que el Greco juzgara el *color*, según testimonio de Francisco Pacheco, más significativo y esencial que el *dibujo*, se comprende por sí mismo, puesto que en su estética la luz encarna y arraiga en el color. «Si la luz crea de una parte la forma, el Greco le da, además, la misión de desligar la forma, de

¹Teoría de los colores, Introducción.

hacer un efecto de lo milagroso, para la impresión de lo sobrenatural, misterioso, místico; es el verdadero portador del milagro que parece efectuarse casi en cada cuadro del Greco: *el milagro nace de la luz*¹. Se explica, igualmente, sin tropiezos, que el juego dialéctico por el que se enlazan luz y tinieblas, se erija en principio plástico adecuado para expresar lo santo. Cosa que en el *San Bernardino*, del Museo de Toledo, le permite realizar —observa agudamente W. Weisbach—, «una impresionante personificación del ascetismo mediante el colorismo lumínico»².

Añadamos que el verdadero sentido de esta transmutación pictórica de formas en luz y color, debe buscarse en la esencia de la expresividad misma: hállese en la posibilidad que ofrecen las expresiones de actualizar modos de ser bordeando, a través de lo manifiesto, su límite ontológico. El empleo de este criterio de análisis permite evitar, por otra parte, que se releguen a lo puramente metafórico las descripciones de la interdependencia entre luz, espiritualidad y color.

La teoría de los colores de Goethe

DISTINGUIREMOS, esquemáticamente, dos actitudes básicas estimuladas por la presencia de los colores. Una, emocional, y metafísica, la otra. No siempre es fácil, por cierto, diferenciarlas con rigor. Cabe intentarlo, sin embargo, porque frente al color, no menos que ante otras manifestaciones de la realidad, es posible atender a sus resonancias afectivas en el ánimo, o bien, al ente primario que condiciona su modo de aparición. Por lo que respecta a la primera posibilidad, Goethe destaca en su *Teoría de los colores*, el «efecto sensible-moral» del color que, específico en cada caso, deja sentir su influjo con independencia de la cosa o superficie donde es percibido. Dicho reflejo emocional de los colores, permite obtener al pintor un particular «efecto estético», pero siempre que respete su simbolismo primario. Por lo que Goethe sentencia aquí certeramente: «cuando el artista se abandona a sus sentimientos, surge al instante el color»³.

Van Gogh, por su parte, que siempre permaneció alerta frente a las fuerzas elementales, sigue la otra dirección. Aspira a exaltar los poderes del color en sí, como realidad primigenia. Van Gogh presagia, que «hay, en los colores, cosas ocultas, de armonía o de contraste, que colaboran por sí solas, y de las que no se podría sacar partido sin esa circunstancia». Estima, en consecuencia, que debe atenderse, más al lenguaje de la naturaleza que al de los pintores. Y aún vuelve sobre la misma idea, acuñándola ahora en una fórmula perentoria: «*El color,*

¹A. L. Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, pág. 241.

²*El barroco*, Madrid, 1942, pág. 181.

³*Ob. cit.*, aforismos 758, 848, 863 y 915.

de por sí expresa algo; no se puede prescindir de él, hay que sacarle partido; lo que resulta hermoso, verdaderamente hermoso, es, además, verdad»¹.

Estas consideraciones advierten que es imposible individualizar a un artista por su propensión a pintar desde el color, como los historiadores del arte suelen hacer con el Greco. Porque según vimos, la tendencia a modelar desde el color, hunde sus raíces en disposiciones espirituales muy diversas. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, qué sentimientos tan opuestos animan las gamas de van Gogh y del Greco? Se entrega, el primero, a una obsesión cromática que vive titánicamente, insolándose, buscando el color verdadero en el sol, mirándolo hasta ennegrecer; el segundo, al contrario, pone toda su pasión en la conquista de luminosidad interior, mostrándose por eso celoso de su recogimiento.

Antes de analizar el manejo del color en el cretense, consideremos todavía algunas tendencias de las investigaciones sistemáticas relativas a los colores. Porque los planteos de la óptica fisiológica y psicológica se cifien a las dos actitudes frente a los colores que acabamos de distinguir; esto es, indagan las respuestas emocionales y las disposiciones metafísicas que ellos estimulan. Dejando sin deslindar la esfera propia de cada una de estas orientaciones, mencionaremos, rápidamente, los criterios empleados en uno y otro sentido.

La óptica fisiológica investiga, preferentemente, las relaciones comprobables entre la intensidad de los colores y la mayor o menor excitabilidad que provocan; asimismo, describe los fenómenos de saturación y, unido a ello, las sensaciones que originan cuando su colorido propio se manifiesta con pureza.

En cuanto a la psicología de los colores, constituye una de sus preocupaciones, establecer las afinidades que vinculan el carácter del tono afectivo personal a las preferencias cromáticas. Recordemos, en este sentido, el papel que atribuye T. Ziehen a las «asociaciones de ideas», como fundamento de la posibilidad de asimilar, por ejemplo, lo azul a lo infinito e indeterminado, por ser éste el color de la bóveda celeste. Por el contrario, según T. Lipps, el efecto emocional de los colores no está condicionado por la mecánica de las asociaciones; el color mismo desencadena excitaciones interiores, que luego son proyectadas en él, puesto que la «resonancia» emocional del color precede a cualquiera asociación entre colorido y ritmo emocional. Y por lo que toca a la repercusión subjetiva de las combinaciones cromáticas, ella se exterioriza en el goce que produce la contemplación simultánea de diferencias en el seno de lo común. Es decir, para Lipps, al combinarse el amarillo y el azul, v. gr., percibimos armonías y diferencias, una suerte de gozoso enlace entre opuestos. En otras concepciones estéticas, la pura valoración emocional que suscitan los colores antecede al influjo de posibles factores asociativos; la experiencia vivida de un tono particular del color suelto y aislado, sería en este caso más significativa que un género cual-

¹Cartas a su hermano Theo, 218, 226.

quiera de combinaciones imaginables. Siguiendo parecida orientación, existen quienes piensan que el placer visual se debería al despertar de un sentimiento total del color; para algunos investigadores, tal disposición básica obedecería a la ley de la «unidad en la variedad», no menos que a la búsqueda esencial de la totalidad cromática. Por último, en ciertas teorías, las leyes que rigen los contrastes fisiológicos de los colores complementarios, son consideradas como la verdadera fuente de emoción pictórica que, por cierto, contraponen a la conquista de afinidad tonal.

Esta breve referencia a problemas de estética visual, acaso es suficiente para mostrar que el desarrollo fecundo de la ética y metafísica de los colores, requiere adentrarse en estratos más profundos de su modo de experimentarlos. Desde luego, tal intento impone como necesario, el estudio de aquellos sentimientos particulares condicionados por la visión de los colores cuando se les concibe y experimenta como naturaleza, en sentido goetheano. Desvanecemos, en este punto, cualquier indicio de equívoco. Vimos que pueden distinguirse formas de visión de los colores, en las cuales, desde la experiencia ingenua, alcánzase hasta la experiencia metafísica. Así, es posible percibirlos como puras «superficies coloreadas», confiriéndoles la significación de cualidades complementarias de las cosas que aparecen en el campo visual. En contraste con esta valoración puramente motriz o adaptativa, cabe «contemplar» el color como naturaleza, lo que, a su vez, da origen a dos disposiciones básicas: la una, consistente en atender al influjo afectivo-espiritual del color, en el más amplio sentido (Goethe); y, la otra, atenta a su ser de *cosa* en cuanto tal (van Gogh). Como ya lo señalamos, en el primer caso, se escucha el eco subjetivo, descúbrese el color como sentimiento de la naturaleza; en el segundo, en cambio, importa el sentido existencial del color, esto es, se le considera como una *cosa*, metafísicamente reveladora de la naturaleza. No trataremos, por cierto, de las características del modo de percibirlo como cualidad sensible, pues aquí sólo interesan estas dos «actitudes» frente al color, que traducen aspectos esenciales del comportamiento del individuo frente al mundo¹.

¹Es muy significativo el hecho de que un físico como Werner Heisenberg, conceda la razón a Goethe contra Newton, siempre que se trate de investigar el color como naturaleza. Considera que la realidad estudiada por el poeta es tan «poderosa» como la que investiga el hombre de ciencia. Y lleva su pensamiento al extremo de concluir que un «mayor alejamiento de la naturaleza «viviente», arrojaría a un vacío donde la vida no sería posible», págs. 68 y 71 del volumen *Philosophic Problems of Nuclear Science*, Londres, 1952.

Rudolf Arnheim, desde el punto de vista estético y psicológico declara, por su parte: «Parce haber acuerdo general en que los colores difieren en su expresión específica. No se ha realizado en torno a este tema mucho trabajo experimental. Los vivos retratos literarios que Goethe traza de los principales colores, son todavía la mejor fuente. Ellos nos muestran la impresión de un hombre solamente, pero de un poeta que supo expresar lo que veía» *ART AND VISUAL PERCEPTION, A psychology of the creative eye*, págs. 279-280, Londres, 1956. En

Sentimiento metafísico del color

PORQUE, en verdad, la consideración metafísica del color, está legitimada por una experiencia primaria. *Ocurre que el color, para quien lo contempla con mirada reflexiva, no es sólo color.* Aparece como un mundo capaz, por sí mismo, de suscitar expectativas. Sucede como si el conocimiento del sentido de lo existente se vinculara de manera esencial a la percepción del color. En otras palabras, es inherente al particular nivel de expectativas que despierta la visión de cualquiera esfera de la realidad, estar asociado a un determinado colorido. Por este camino descubrimos, también, que el misterio de las preferencias coloristas se encuentra vinculado a la intuición originaria del color percibido como naturaleza viviente. Lo cual significa que las intuiciones de la realidad se asocian a esas preferencias, porque ya en los colores late un cierto modo de abrirse a lo real. La individualidad de cada tono, contemplado en su pureza, se aviva y reverbera, dejando entrever originales perspectivas interiores. El enigma reside en el hecho de que al contemplar un color en sí mismo, éste se ilumina y enriquece hacia adentro, adquiriendo la fisonomía dinámica de un mundo que evoluciona; más todavía, como fenómeno, el color es vivido, cual centro o manantial de perspectivas vitales posibles. En suma, casi no puede aislarse la visión del color de la aprehensión de un sentido en las cosas.

Claro está que en algunas experiencias de laboratorio, los colores pueden estudiarse como puros estímulos, atendiendo tan sólo a los tipos de percepciones finales que provocan. Pero el fenómeno contemplativo básico, en sentido estético y vital, reside en el hecho de cómo tonos intensos, saturados, o solitarios y uniformes, se perciben participando en un vivo abigarramiento. Lo importante, además, es que sus valores emotivos arrancan de virtualidades propias de cada existencia tonal; si se trata, por ejemplo, de cierta especie de azul que, como se sabe, sugiere una suerte de triste y sereno vacío, dicha impresión deriva y se organiza a partir de una inefable visión de perspectivas mundanales subyacentes al color mismo. En otros términos, su resonancia afectiva emana de su estructura interior, llena de contenidos latentes, en los que el sentimiento de la vida que se proyecta a las cosas, encuentra diversas posibilidades de arraigo. Es decir, quien contempla colores, ve erigirse ante sí un paisaje originario, en cuyas formas luce

ese mismo capítulo, sobre «El color», Arnheim todavía admite ciertas interpretaciones de Goethe y Kandinsky, por lo que respecta a la expresión de los colores y a su experiencia psicológica. Lo cual indica que dicho autor también desconoce la resonancia temporal en la visión de los colores.

Sobre las analogías internas que existen entre colores y valores (en sentido axiológico), véase la obra de R. Ruyer, *Le monde des valeurs*, Aubier, París, 1948, págs. 9-38.

un sentido de la existencia, asociado a su tiempo interior. Por eso, aun el color delimitado de manera dramáticamente abstracta, percíbese como un mundo que se agita.

Todas estas consideraciones llevan a una conclusión básica. Que, si bien es verdad que nadie osaría reducir el conocimiento de la realidad a una dialéctica de tensiones armónicas, tampoco se ciñe a los hechos querer reducir la estética de los colores a un determinado juego antinómico. De manera semejante, el sentimiento de la naturaleza que el pintor exterioriza en un paisaje, de ningún modo se explica, merced a meros equilibrios entre tonos complementarios, aunque se exprese a través de ellos. Pues existe una emoción del color dado como naturaleza viviente, que es anterior a la posibilidad de expresarse en un lenguaje de tensiones armónicas. Y es más, dicha emoción condiciona tales armonías.

Debemos reconocer, con todo, que este planteo nos deja todavía al borde de aquellas zonas de experiencia, en que el sentimiento del color en sí, resulta tan indescriptible e irracional como lo son el saber de la duración o de la inmediatez con que comprendemos el sentido de los rasgos fisiognómicos del otro. A pesar de ello, el análisis de la visión temporal de los colores, hace más inteligibles las experiencias descritas. Porque la impregnación de un tono por un ritmo temporal, lo convierte en un modo de ser susceptible de contemplarse como expresión de caminos interiores. La gama intensifica entonces su dimensión existencial. Que, por ejemplo, la más pura imagen de lo vegetal, y el signo más puro de animal vitalidad, puedan mostrarse bajo la forma de un árbol azul o de un caballo rojo, es posible plásticamente por una vibración temporal de los colores. Esta especie de luminosidad irreversible que así adquiere el color, desborda por entero el limitado valor significativo del color local.

Pero, en este punto, falta precisar una nota fundamental de las relaciones entre la visión de los colores y la experiencia del tiempo. Es ella que la expresividad del color se enlaza a un sentimiento del devenir bien determinado. En efecto, ese movimiento interior de una gama que, lleno de sentido se adhiere a cada tono, acaece dentro de un tiempo de dirección irreversible, agustiniano; trátase, en fin, de la duración real y continua, con su drama de inacabables fugacidades. Pues, no les presta a los colores su matiz de significación temporal, el fluir de un tiempo objetivo o que se intemporaliza en ciclos cósmicos que se repiten; en eternos retornos que, en su raíz mítica, devienen sin devenir. Por el contrario, ocurre que el color se temporaliza en nuestra visión desde la inevitable triple articulación subjetiva de pasado, presente y futuro. En suma, no es la experiencia cosmológica del tiempo la que se refleja en la expresividad de los colores, sino la íntima dialéctica del ahora. Es ésta la que hace posible que la imagen plástica coloreada, despierte la impresión de un presente que se contrae o dilata provocando, en esos límites extremos, sentimientos de angustia o euforia. Tal ocurre con determinadas «preferencias» en el manejo de algunos colores, como lo mos-

traría el examen de la paleta de Renoir, van Gogh, Cézanne, Picasso, Kandinsky, Mondrian y Matisse!

Pero, antes de considerar esta nueva dimensión del espectro, recordemos que para caracterizar las impresiones que los colores causan en el ánimo, de ordinario, se les sitúa en una gama afectiva, cuyos extremos están constituidos por la alegría y la depresión. En esa escala, el amarillo evoca, por su índole misma, lo claro y lo alegre; el azul, en cambio, lo frío, vacío y distante. Además, a la categoría afectiva, agrégase la de moral oposición entre los contrarios, noble y vil; y, en fin, en la gama todavía se distingue un vivo reflejo del antagonismo entre lo activo y lo pasivo.

★

SEMEJANTE caracterización del efecto ético y psicológico de los colores, delátase insuficiente para comprender a un maestro como el Greco. Sobre todo, porque el cretense conquista la autonomía de su color, según vimos, luego de reducir o subordinar las apariencias y formas a luz interiorizada, y de concebir los colores como «especies de luz». Es decir, el esquema de referencia afectiva, no es el adecuado para comprender la elección de sus tonos, que verdaderamente

O. Spengler vincula las preferencias coloristas observables en las distintas culturas, a sus diversas «almas» culturales, como a la verdadera fuente animadora. Destaca, así, las inequívocas preferencias de los griegos por el amarillo y el rojo, por el negro y el blanco. En esos colores «antiguos» ve exteriorizarse el sello de lo popular y el claro influjo de las masas; mas también descubre en ellos la valoración de la proximidad, del esquema de referencia euclidiano y, en fin, encarnarían el politeísmo y lo apolíneo. La genealogía de esa preferencia se extiende, por consiguiente, hasta alcanzar el sentido griego del espacio.

Por otra parte, siguiendo a Goethe en sus planteos de la *Teoría de los colores*, considera el «verde sombrío» de Grünewald, y el simbolismo del espacio inherente al azul, creador de lejanía, como los colores faústicos, monoteístas. Son éstos colores penetrados de soledad, «de la gran curva que une el presente con el pasado y el futuro, del sino como decreto immanente en el cósmico conjunto». Además, aquel verde azulado expresa también «potencia de espacialidad», es el color de los grandes interiores animados por el catolicismo. En cambio, en otra dimensión expresiva, como es el caso si se trata de la visión mágica del universo procedente del alma árabe, ocurre que ella se refleja en el empleo de los «fondos dorados».

Bastan estos ejemplos para advertir que la interdependencia, por nosotros señalada, entre sentimiento del tiempo y visión de los colores, difiere básicamente de la consideración historicista de Spengler. Desde luego, porque el nexo entre preferencias coloristas, sentimiento del espacio y sino, procede de una teoría determinada —cíclica— de los grandes ritmos históricos. Y, por cierto, ella se desenvuelve en otro plano que el propio de la experiencia vivida del tiempo tomada en sentido antropológico, inmediata y metafísicamente primaria. Por último, también la afinidad que cree entrever Spengler entre pintura y música en la cultura occidental deriva, igualmente, del sentido atribuido a la conciencia histórica del hombre faústico lo que, del mismo modo, pertenece a otra esfera de problemas. Véase *La decadencia de Occidente*, Primera Parte, Capítulo IV, «Música y plástica».

le permiten plasmar su intuición religiosa, donde la luz representa la fuente en que se unen expresión y revelación, ser y expresividad. Por consiguiente, estudiaremos el simbolismo del color en el Greco desde su arraigo en el sentimiento de dualismo y, particularmente, en la experiencia del tiempo. Prescindiremos, así, del hecho de atribuirle, v. gr., una pura búsqueda técnica de armonía entre contrarios, o voluntad de establecer diferencias cromáticas en medio de lo uniforme. Porque el solo efecto psicológico, en sentido restringido, es demasiado simple para comprender la íntima coherencia de las preferencias coloristas de un pintor. En cambio, el examen de la impregnación temporal de una gama, conduce hasta el origen mismo de esas preferencias.

Como introducción indispensable a ese estudio, recordemos en algunas obras del cretense, el eco sensitivo del modo de aparición de su misterioso mundo de colores. Porque se comprende que «describir» una multiplicidad cromática plásticamente diferenciada, resulta por entero imposible. El nombre de un color constituye una débil señal que registra la presencia de un tono, cuya singularidad es inefable. Nos limitaremos, en consecuencia, al intento de actualizar su colorido destacando aquellos aspectos formales y comunicables que descubre la contemplación inmediata de sus telas. Por ello, sólo describiremos el carácter de esos colores, perfilando su dramatismo, siguiendo la trayectoria dinámica de sus toques, ciertamente nada errátiles e imprecisos sino, al contrario, siempre animados de un seguro destino plástico. En una palabra, destacaremos la individualidad de sus colores, vislumbrando en ellos su expresividad de personajes.

Así, en *La crucifixión*, del Prado, especialmente en la Virgen y San Juan, se ven colores desgarrados —puesto que tienen forma—, surgiendo del dolor, que luchan y se crispan en una atmósfera tenebrosa. Trátase de violentos entrelazamientos de oscuros verdes y carmines, conmoviéndose en incesante agitación interior; y de ocre verdosos saturados de drama; predominan, en fin, intensos y turbulentos verdes, llenos de interna pavora. Maneja azules de ultramar y estridentes amarillos limón, con los que compone el *San Mauricio* (fig. 29); estos últimos son tan deslumbrantes que la apariencia cromática vive trascendiéndose, emitiendo rayos de color que se cruzan con verdes, resplandecientes también, verdaderas gemas irisadas por esa luz grequiana; luz bivalente, que es signo, al par, de origen y término de las cosas. En la *Coronación de la Virgen* (fig. 38), de Madrid, emplea unos tonos blancos en los que late el temblor misterioso de lo no hollado; son ellos de rara pureza, mas no lívidos ni muertos. Poseen la ambigüedad ritual de estar en el tiempo, pero también al margen del tiempo.

En sus visiones apocalípticas de la *Apertura del quinto sello*, desconciertan tenues azules blanquinosos, ocre y leves verdes que aparecen en extraña armonía y uniformidad, formando oquedades, y gran turbulencia de luces y de cuerpos humanos, en movimientos esbozados que preparan la universal desrealización salvadora. Por otra parte, en la *Virgen con Santa Inés y Santa Tecla*, de Washing-

ton, reúne distantes blanco-azulinos, azules puros que poseen, describiéndolos con palabras de Goethe, una «mezcla de excitación y serenidad», azules que representan una «preciosa nada»; junta, además, claros violáceos abiertos hacia la luz, cinabrios brillantes con amarillos verdosos y verdes amarillentos, dados en contrapunto. En esta obra, esos y otros tonos integran una paleta orientada con celestial alegría camino de un tiempo apacible, como el que parece transcurrir bajo el vaporoso rosa-violeta que dibuja el ropaje de un ángel (fig. 39)¹.

Agreguemos, para terminar, que en el *Cristo agonizante* del Museo Zuloaga, impera sin contrapeso la fuga aciaga de todo lo claro y diáfano. Tal es la impresión que dejan unos negros brotando de densas tinieblas y en angustiosa asociación con grises fosforescentes; éstos rodean sombrías tintas, hoscas y cerradas, desprovistas de intimidad, que tienden a convertirse en rígido negro; además, aquí los plomizos y plateados contribuyen a formar la avalancha de tonos lóbregos, y organizan un conjunto, en el que destaca Cristo en la cruz, cuyo cuerpo ocre-rosáceo intensifica aún la negrura. Es, pues, un colorido que revela un tiempo vacío, que muere y se paraliza desde los matices cenicientos; color de estertor, poseído por la violenta palpitación interior del estremecimiento último. Cada una de las tintas de este cuadro, es como el cuerpo cromático que acoge el espíritu íntimo de los colores. Su espíritu se evidencia, en este caso, merced a signos temporales que anuncian un devenir mortecino que corre apagándose; es un tiempo de origen y dirección imprecisos o que se detiene, sin futuro. Trátase de colores impregnados por la angustia de un ahora desnudo y último, en los que penetra el filo del instante finito que, por eso, casi rozan el umbral de inexorables negros. ¡Qué diversa la «obscuridad» de Rembrandt, siempre animada de germinales virtualidades y de un movimiento continuo de aproximación hacia la luz! Y qué contraste con la gozosa ebriedad del puro presente que, vivido sin ansiedad, algunos pintores modernos ofrecen a la contemplación con ciertos rojos y amarillos. Lejos de ello, en ese espectro común a tiempos y colores, éstos, en mayor o menor grado, preponderando unos u otros, se manifiestan en el centro de un vórtice, hiriéndose entre sí, enroscándose con desesperación, discontinuos y abruptos, abriendo abismos. Son «colores cuya violencia crea las formas», anota justamente Camón Aznar.

Este mismo autor advierte, por otra parte, que limitar la paleta del Greco al empleo de la gama fría, confinándola al predominio del azul sobre el rojo, acusa una simplificación inmoderada. Verdad es que sus azules y amarillos destellan con la fuerza de lo que adviene por primera vez. Mas, entonces, el problema es otro. ¿Cuál es la explicación de esa primordialidad expresiva de sus colores? Y

¹Sobre la analogía que existe entre algunos textos de Santa Teresa y obras fundamentales del Greco, así como también acerca del trasfondo místico de las preferencias coloristas de ese pintor, véase en la obra ya citada de Helmut Hatzfeld, el capítulo iv, «Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco».

esto no es todo. Sabemos que, en general, el verde no es lo mismo en la pluma de un ave que en la hoja de un árbol; no ignoramos que el Greco subordina la forma a la luz interior que anima los colores; siendo así, ¿dónde arraigan sus azules y amarillos? ¿Son, acaso, expresión de sí mismos? Diríase, más bien, que se individualizan como color local sólo en un lugar recóndito y en una situación sobrenatural.

Cuando van Gogh se refiere al valor expresivo del color en sí, tiene presente lo que cuenta Blanc que le escuchara decir a Delacroix: que el Veronés podía pintar mujeres desnudas, blancas y rubias sirviéndose de un color sucio como el pavimento de las calles. De lo cual van Gogh concluye que los grandes coloristas deben prescindir del color local. En suma, justo es preguntarse por la circunstancia expresiva en que los azules y amarillos del maestro de Toledo, adquieren la luminosidad y fuerza originaria que los caracteriza.

Antes de responder a ello, reflexionemos en torno a lo que enseña la experiencia inmediata de las emociones que despiertan los colores, sentidos como naturaleza. Verificamos que su efecto subjetivo se aleja en dos direcciones contrapuestas, muy notorias en el caso del amarillo y el azul. Es lo que Goethe denomina «polaridad». Observa Goethe que el amarillo subjetivamente se define como acción, luz, claridad, proximidad y atracción; en contraste con dichas virtualidades, el azul encarnaría lo sombrío, oscuro y lejano como, asimismo, debilidad y repulsión. Pero, lo cierto es que dicho juego de polaridades coloristas es insuficiente, en general, para explicar los sentimientos que promueve la pintura y, en particular, para dar cuenta del significado de las imágenes del Greco. En cambio, la dialéctica expresiva de los colores descubre otras virtualidades creadoras de formas estéticas que van más allá, por ejemplo, de la concordancia colorista entre lejanía y proximidad o entre estatismo y dinamismo de los colores.

★

HAY QUE DESECHAR la idea de que Theotocopuli pinta meras visiones, entregándose al deleite que le proporciona un arbitrario y espectral juego de formas. Desecharla, precisamente, porque carece de sentido la exaltación expresiva a partir de la representación de puras formas desarraigadas e insubstanciales. Puesto que, esencialmente, lo expresivo implica conciencia de realidad y dualismo; supone actualizar un modo de arraigo que, en esta esfera de fenómenos, significa que una forma de ser se manifiesta al brotar lo ilimitado de lo limitado, en el sentido en que ya para el pensamiento místico lo indeterminado se revela al conjuro de lo determinado y finito. Siendo así, puede decirse —y no sólo metafóricamente—, que el Greco es realista, tanto como lo hace posible la honda conciencia del dualismo paulino que anima su religiosidad.

Existen, pues, tendencias de índole ascético-expresiva, sustentando sus prefe-

rencias coloristas. En efecto, son los suyos colores templados en ascético desdoblamiento, en dialéctico raptó. Que tal es la fuente de la crispación de sus tonos. Más todavía, sus contrastes y polaridades tienden a dignificar experiencias dualistas, expresándolas con máxima tensión. Persiguiendo tal fin, el artista echa mano, como de un recurso primario, del sentido temporal latente en los colores.

Así, en el *San Mauricio*, del Escorial, aflora no sólo la armonía de contrarios entre sugerencias de proximidad y lejanía, de atracción y repulsión, de materialidad e idealidad creada por ciertos agudos amarillos y azules; también aparecen los influjos subjetivos originados en experiencias de la temporalidad. Ello se manifiesta, particularmente, en el diálogo ante la inminencia del martirio de toda la legión tebana (con razón Ortega llama a este cuadro la «invitación a la muerte»). El Greco describe una muerte serena, luminosa de supervivencia; pinta un morir interiorizado que excluye la idea de un término catastrófico de la vida. Ello resulta posible como figuración plástica en cuanto con sus imágenes amplifica dialécticamente el presente, diluyendo con dulzura la angustia del instante en un pasado que se fusiona con un futuro sin término. Tal es el motivo de que no cause extrañeza la ubicuidad del personaje —que dialoga en un punto y exhorta en otro—; ello se debe, justamente, a cierta indeterminación temporal conquistada por el carácter propio de sus colores. Es la ambigüedad de la muerte, que otorga sentido a la vida misma con su proximidad y presencia. En resumen, este ejemplo muestra cómo en los fenómenos pictóricos se percibe aquella suerte de eco temporal propagado por las diversas combinaciones de una gama.

Este es uno de los misterios fascinantes del Greco. Sentimos que en su obra se integran de modo maestro armonías de color y tiempo, con otras virtualidades éticas y estéticas de su paleta. Diríase que su *color-luz* opera como deformador y configurador. Se introduce por los resquicios ontológicos de planos o esferas de ser, destacando en ellos cortantes límites. Al expresarse, el Greco deforma, desentraña y oculta. Piénsese en los fondos de paisajes de sus santos, en *San Bernardino*, de Toledo, y también en el *San Andrés* del Museo Zuloaga, donde aparecen tenebrosas formaciones de nubes azulino-blankisico-verdosas que muestran lo real, al tiempo que lo encubren. Colores que despliegan la visión del inexorable aniquilarse de todo lo existente, y capaces de reflejar agudos sentimientos de impotencia personal. Colores que iluminan abismos dentro y fuera de sí.

La luz actúa en ellos como elemento mágico que produce el efecto de revelar limitando; es, al par que interior, dramático signo que augura el enigma de la presencia de las cosas. Reconoce, pues, otra genealogía que la luz puramente interior, individual, que Simmel encuentra en Rembrandt. En el pintor holandés, ella se origina, a su juicio, en la fantasía creadora, entregada a objetivar en sus personajes una luminosa espiritualidad que descansa en sí misma, y tan ajena a la luminosidad natural, como sus tinieblas a la noche cósmica. Por consiguien-

te, tanto la afirmación como la negación de la luz, representarían dos aspectos del mismo proceso artístico que tiende a una determinada exaltación de la individualidad¹.

En la atmósfera que envuelve las distantes imágenes de Toledo, que el pintor cretense nunca olvida representar, estos signos temporales del color suscitan expectativas ásperamente indecisas, de ciclo vital, pero cuya dirección interior fluctúa entre origen y muerte. Origen, como revelación de modos de ser; fin, como evidenciación de sus límites.

Experiencia temporal de los colores

DECÍAMOS, más arriba, que la presencia de los colores, y su mezcla, desencadena vivencias temporales. Existe, podría decirse, un tiempo interior propio de cada color. Contemplamos amarillos que simbolizan un inmediato presente, condicionando indefinibles sentimientos que amplifican la intensidad del ahora; azules que encierran palpitaciones de un futuro dolorosamente indeterminado; blancos en los que todo muestra descansar en sí, en numinosa intemporalidad. Y en cuanto a las ráfagas de color del Greco, con ellas logra objetivar una especie de vacilación de la flecha del tiempo; consigue modelar imágenes reveladoras de origen o término, expresivas de quien siente nublarse los sentidos y detenerse el devenir ante la transfiguración última.

Sus típicas desrealizaciones de las figuras humanas y del mundo que habitan, obedecen a la misma inspiración plástica que la ambigüedad temporal ya señalada. Porque las expresiones de angustia frente al momento perecedero o a la cesación del devenir, se corresponden pictóricamente con las deformaciones producidas por el deseo de alcanzar un límite inefable que hace aparecer lo existente en perpetua transcendencia. Vemos, así, que la representación sensible de una indeterminación temporal, también se manifiesta en deformaciones figurativas cuyo sentido ya hemos precisado.

La intuición del color en el Greco, está al servicio de aquel «salto» dialéctico a través del cual el místico vive el tránsito cualitativo indescriptible, desde su ser limitado hasta la participación en lo divino. De ahí que sus colores, avivados por esa tensión expresiva, provoquen el escalofrío que invade ante la presencia de lo desconocido. Porque los colores realizan plenamente la dialéctica de los fenómenos expresivos, representando en este caso la voluntad de ser en el impulso hacia el dejar de ser que anima sus formas. Tal es, pues, el significado estético y técnico de las desmesuras y livideces de su colorido, del intercambio

¹G. Simmel, *Rembrandt*, capítulo III. «La luz: su individualística e inmanencia».

de fuerzas entre amarillos verdosos y azules de ultramar; tal la razón del ahondamiento de negros vacíos y del brillo de sobrenaturales fosforescencias¹.

Esta marcha divergente del sentido del tiempo, que en los colores se manifiesta señalando una polaridad de destinos posibles, estilísticamente se despliega en los vibrantes toques del Greco, pero, claro está, más allá de sus resonancias afectivo-espirituales. Ella se obtiene merced a la pincelada discontinua, inquieta y temblorosa, de la que son buenos ejemplos la *Ascensión de la Virgen* pintada hacia el año 1613, de Toledo, y la *Adoración de los pastores*, del Museo Metropolitano de Nueva York. De ahí que en sus pinturas prescindiera de elementos curvilíneos. Y, al contrario, revela preferencia, como observa A. L. Mayer, por lo buido, cortante y anguloso. Siendo ésta una peculiaridad, advierte además dicho historiador, por la que el estilo del cretense difiere del de Tintoretto, más propenso a emplear curvas y toques anchos. Añadamos, de paso, que el goticismo no suministra la explicación adecuada del predominio pictórico de lo anguloso. Sucede, más bien, que la subordinación de la forma al color y de éste, a su vez, a la luz, permite que cada punto del cuadro adquiera relativa autonomía expresiva, capaz de reobrar sobre el valor plástico de toda la tela. Ello explica, asimismo, por qué la expresividad grequiana surge en sus óleos desde todas partes, como el tiempo que no sólo se posa en un punto. Por la misma razón, para representar lo santo, el Greco no necesita recurrir a los halos luminosos, ni a relieves y contornos de luz, con los cuales Tintoretto acostumbra circundar las cabezas de sus personajes. Su luz, interiorizada en el color, que irradiaba a manera de revelación íntima de formas de ser es, igualmente, muy diversa de la luz exterior. Esta posee una fuente concreta y una dirección prefigurada, como es el caso en Caravaggio, G. de la Tour o Ribera. Diversa es también la luz que emplea el Greco en los monólogos del apostolado, de Toledo, que descarna y agudiza sus colores ascéticos. Contrasta, asimismo, con el universo de luz solar exaltado por Monet, que aflora en colores que apuntan hacia un puro presente, intensificándose para luego desvanecerse. Recuérdese cómo obtiene Matisse, con la total presencia de color carente de modelado, la alegre inmovilidad y tersura de un instante detenido en su plenitud. El maestro de Toledo hace surgir los colores de profundidades oscuras y cada pincelada ostenta la huella del tiempo, como un rostro su pasado trágico. En él prepondera el simbolismo del fuego, porque sus colores son llamas que ondulan penetradas de la mística movilidad que anuncia el necesario aniquilamiento de la materia que las origina. Pero también son colores animados por un sentido temporal ambiguo, que se

¹Mircea Eliade ha investigado, en la técnica yoga del budismo, el fenómeno de cómo a ciertas etapas de la meditación y del éxtasis se asocia la visión de determinados colores, es decir, «el asceta experimenta la sensación de una luz específica que al mismo tiempo verifica y estimula su meditación»; así, por ejemplo, «el color del éxtasis es el del sol del mediodía», *Yoga, inmortalidad y libertad*, Capítulo v, «Técnica yoga en el budismo».

eterniza al aniquilarse. Es la suya, en fin, en este mismo sentido, luz de muy distinta índole que la de Rembrandt, que vuelve sobre sí misma, como el movimiento de un rayo luminoso que da la vuelta al universo interior.

Claro está que tal análisis no puede prescindir de considerar el conjunto de las obras. Porque también otros elementos pictóricos contribuyen a acentuar su significado. Pero, si bien cada rasgo expresivo-plástico, tomado aisladamente, carece de sentido, puede rastrearse, con todo, un origen de orden temporal en los valores que encierra el color como tal.

Ahora bien, cuando se afirma, con énfasis metafísico, el valor del color en sí mismo, suelen ser muy opuestas las disposiciones creadoras que fundamentan tal actitud. En este sentido, qué diversos son, por ejemplo, los amarillos y los verdes de Tintoretto y Veronés, confrontados con los amarillos del Greco y de van Gogh. En aquél contemplamos un color sin arraigo definitivo, que no adhiere obstinadamente a las cosas como el amarillo de éste. Van Gogh lo canta y lo exalta, en sus cuadros y en sus cartas, como sol, como luz, como amarillo de oro; y reconociendo, al mismo tiempo, la impotencia del lenguaje lo caracteriza, además, como azufre pálido o amarillo limón. También le nombra oro pálido, mostrándose siempre enamorado de su sol de azufre. Por estos testimonios, adviértese que aspira a impregnarse íntimamente del valor esencial de algunos colores, con la vehemencia propia de quien desea penetrar en lo real, merced a la febril intensificación de una gama en la que puedan encarnar sus visiones. Su exaltación metafísica del color delata el anhelo de conocer el ser de las cosas sorprendiéndolas en la palpitación del instante fugaz, pero conservándoles el rictus de su destino total que trasciende el ahora. En esta búsqueda de conciliación se encuentra una de las causas de sus deformaciones figurativas; porque en el intento de apresar el movimiento interior de las cosas paralizándolas en su paroxismo, también alienta la fe en la inmutable perduración de cada rasgo de la naturaleza. En efecto, van Gogh actualiza un presente tan luminoso y denso, que absorbe en su intensidad los otros polos temporales. Por eso, en sus paisajes y naturalezas muertas, todo lo visible adquiere dignidad de visión panteísta. En cambio, el Greco no puede evitar dejar transparecer a través del presente, la doble dirección del devenir. Y es que existen colores capaces de engendrar un tono vital cerrado en la pura ebriedad del acontecer inmediato, o que crean un tiempo abierto en todas direcciones, como ocurre en el cretense.

En suma, van Gogh buscaba la inmediatez y simplicidad del color porque en esos caracteres encontraba reflejada la verdad de la cosa. Impulsado por la vehemencia colorista, procedía como si pensara que los objetos únicamente revelan su esencia cuando se descubre la íntima palpitación temporal oculta en su color.

OTROS, aunque por lo mismo resulta elocuente como parangón, el trasfondo temporal del colorido de Bosch. Nos referimos, en especial, a la parte superior del panel del infierno que pertenece al tríptico del *Jardín de las Delicias* (figura 40). Destácase en él un horizonte de negros, de implacable dureza, entremezclados con amarillos azufres y satánicos rojos, junto a inertes grises apenas iluminados, que agobian arrastrando lo existente a una ciega nada. Parece percibirse el demoníaco crepitar de lo que corre hacia su definitivo término. Desplégase el púrpura que Goethe imaginaba sería el tono dominante el día del Juicio Final. Observamos, en consecuencia, antes que deformación en el sentido grequiano, una especie de realismo simbólico, donde la total expresividad colorista oriéntase destacando lo que tiende inexorablemente a su fin, proclive a la caída, sin lucha ascética. No cabe ya ninguna transmutación dialéctica en los seres, lo que se muestra en el uniforme derivar camino del negro que va dominándolo todo, hasta ahogar en tinieblas al mismo púrpura diabólico.

De modo semejante, en el *Triunfo de la muerte* (fig. 41), de Brueghel el Viejo, impera un espectro de amarillos rojizos, de negros, pardos y desvanecidos ocre, que fusionándose con neutros grises azulinos, patentizan en su lividez, el hecho de morir sin trascenderse; abren, así, la vía al oscuro dejar de ser, propio del mecánico precipitarse y ser muerto, por falta de interiorización de la idea de la muerte. Por eso, la tierra ostenta ocre desérticos, en que el tiempo indica morir con las cosas mismas. Pues avasalla lo existente el impulso de aquella desrealización próxima al definitivo aniquilamiento, vacío ya de esperanzas de supervivencia. Se comprende, entonces, que el artista tienda a representar la inexpressividad causada por la total sumersión en la materia, esencialmente opuesta, por cierto, a la falta de expresión debida a nirvánica beatitud. Son, por último, formas, colores y expresiones que simbolizan la muerte del tiempo, del tiempo que muere con el hombre.

Por constituir la expresividad temporal de los colores un fenómeno originario, podía conjeturarse, como lo sospechó el autor que, al menos, se encontraran vestigios o presagios de él en la sabiduría mítica. Tal posibilidad se confirmó al descubrir un vislumbre simbólico, hondamente significativo, en concepciones de la mitología india. Particularmente en la doctrina cíclica de las «edades» del mundo. En ésta se vincula el carácter negativo de la cuarta edad del hombre (*kali yuga*), al extravío y la mediatización de todas las formas de vida; se le describe como un período donde el rebajamiento ético, y los aspectos degradantes que reviste lo animal en el hombre, alcanzan total señorío sobre la conducta. Pero, limitémonos a lo más pertinente. Sin forzar analogías, observamos que nuestra interpretación de esos cuadros de Bosch y de Brueghel, muestra afini-

dad con una intuición mítica de lo que entendemos como expresividad temporal de los colores. Tal ocurre, efectivamente, cuando se repara en que la palabra *kali*, empleada para denominar la edad funesta y para designar a la Diosa Kālī, que deriva del vocablo sánscrito *kāla*, significa tiempo y negrura. Es muy compleja la recíproca transferencia de significaciones, provenientes de la idea de lo sombrío y lo temporal, que enriquecen este vocablo. Y tanto, que Jean Przyluski afirma que existe una sutil continuidad semántica entre tiempo, destino y oscuridad. Esto es, en aquel término se asocian la idea de un tiempo vacío de designios éticos y la rebeldía de las tinieblas. Más aún: la diosa Kālī, esposa de Siva, es la divinidad «negra» al par que personifica el tiempo¹.

Concuerdan, pues, las generalizaciones teóricas fundadas en un análisis expresivo, con el simbolismo de esas visiones míticas, previsto y previsible por aquel enfoque. En resumen, importa destacar que la teoría de la expresión, además de facilitar la comprensión de los movimientos fisiognómicos y de ser fecunda para la historia y filosofía del arte, permite describir diversas experiencias originarias de índole cultural.

★

CLARO ESTÁ que se sustrae al análisis la razón por la cual la presencia de un color determinado condiciona experiencias del tiempo; sin embargo, es comprensible que el color, vivido como naturaleza, dé origen a ellas. Porque incluso el sentimiento del propio cuerpo, no menos que la tonalidad afectiva con que percibimos un paisaje, por ejemplo, se manifiestan estrechamente unidos a vivencias de expectación. De tal manera, que el carácter de nuestro horizonte temporal, tiende a identificarse con la disposición de ánimo que acompaña a la actitud contemplativa. A todo esto se suma un hecho fundamental: *que los movimientos expresivos ostentan una faz o urdimbre temporal de comienzo y ápice, constituyendo este rasgo una de las claves de su comprensión por nosotros*. Y ésta es una ley general de los fenómenos expresivos que, por cierto, también opera en la esfera del arte.

Hasta qué punto es así, da la medida el hecho de que al observar cualquiera fisonomía, verificamos que es inseparable de su contenido expresivo, el estar

¹En este sentido, dice J. Przyluski: «La misma raíz ha servido en la India para designar la última edad del mundo, el período *kali* que se acaba por la destrucción y la muerte, y también *Kāla*, el Tiempo que destruye y hace morir»; y más adelante agrega: «Entre *kāla* «negro» y *kāla* «tiempo», «destino», *kālaka*, *kalka*, *kali*, *kalki* forman una cadena ininterrumpida que conduce gradualmente del concreto «negro, oscuro» al abstracto «destino, tiempo, muerte». *La Grande Déesse*, págs. 194, 195 y 196. Payot, París, 1950. Véase, también, de H. Zimmer, *Mythes et Symboles dans l'art et la civilisation de L'Inde*, págs. 22, 149 y 200, Payot, París, 1951.

animada de movimientos mímicos interpretables en términos de curso temporal; es decir, los rasgos percibidos describen una suerte de ciclo íntimo, propio de lo que nace y perece. Los dos momentos, el llegar a ser y el dejar de ser, que definen el instante (Simmel), se aproximan y alejan según la intensidad y plenitud de la experiencia del presente; en ningún fenómeno se muestran coincidir tan desde dentro, como en el tiempo expresivo del semblante.

Insistiremos todavía en este nuevo aspecto. Es inherente a la aprehensión de lo que un rostro expresa, percibirlo transido de vida interior irreversible. Así, en la fisonomía del otro descubrimos, v. gr., lo angustiosamente inminente, sentimientos de nostalgia o de indiferencia que se objetivan, todos ellos, en sutiles líneas de tiempo de variable ritmo y tensión; o bien, vemos rasgos detenidos, petrificados, miradas fijas de catatónicos que, por lo mismo, lindan con la in-expresividad. Del mismo modo, contemplamos desvanecerse una sonrisa, y trocarse en llanto, dentro de la continua pero inexorable levedad con que se modifica el colorido del paisaje al terminar el día.

Recordemos, una vez más, que las visiones del pintor de Toledo sólo representan un caso particular dentro de la variedad de experiencias del tiempo que se asocian a la visión de los colores. El ciclo interior del claroscuro en Rembrandt, por ejemplo, no genera únicamente un determinado espacio pictórico, sino que es signo peculiar de la propagación temporal de la luz hacia las tinieblas y de la obscuridad hacia la claridad. La emoción de la temporalidad también aparece en Kandinsky, cuya intuición de la «duración» del cuadro le condujo a persistir en la búsqueda de cierta afinidad expresiva entre la pintura y la música (fig. 1)¹.

Que este tipo de indagación resulta fecundo, lo demuestra el hecho de que es posible esbozar una historia de la pintura empleando como criterio básico la compleja articulación que existe entre expresividad, tiempo y color. Quien se decida por acometer tal empresa, desarrollará una historia profunda, pues la experiencia vivida del tiempo que se asocia a la contemplación y manejo armónico de los colores, integra un haz subjetivo de dimensiones psicológicas múltiples que refleja, como ninguna otra experiencia, el sentimiento de la vida. Limitémonos a agregar que la cualidad propia de las tonalidades afectivas se encuentra estrechamente vinculada al modo de percibir el presente. Por eso los colores en cuya luz interior se detiene el instante, intemporalizan el momento

¹Cf. el artículo de C. Giedion-Welcker, «Kandinsky, el teórico», en el volumen de Max Bill: *Wassily Kandinsky*, Maeght, París, 1951, pág. 105. — Acerca de las conexiones internas entre la ebriedad, la experiencia del presente y la visión de los colores, analizadas desde la perspectiva de las tonalidades afectivas, véase la obra ya citada de Bollnow, *Les tonalités affectives*, págs. 192, 198 y 199. Además por lo que atañe a la visión de los colores estimulada por la acción de la mescalina que también condiciona una amplificación del sentimiento de presente, véanse los ensayos de A. Huxley, *Las puertas de la percepción* y *Cielo e infierno*.

provocando la alegría de lo que llega a ser imagen de abierta plenitud. Si Proust eterniza el instante, podemos decir lo propio de las flores y amarillos de van Gogh, y de las naturalezas muertas de Matisse que brillan con ocultos resplandores. Sobre todo este último, aísla colores eternamente jóvenes, no tendiendo a evocar una intemporalidad ideal o arquetípica, sino actualizando un ahora juvenilmente amplificado, que confina a lo remoto al pasado y al futuro¹.

¹Sólo cuando este capítulo estaba escrito, y ya en prensa, llegué a conocer el libro de José Camón Aznar, *El tiempo en el arte*, Madrid, 1958. Sin pretender, en este lugar, hacer su crítica o desconocer sus indudables méritos, deberé limitarme a unas breves consideraciones, dejando también sin señalar importantes coincidencias.

Camón Aznar no realiza un análisis esencial del tiempo expresivo en el arte, aunque distingue una ingente pluralidad de tiempos, casi tantos como variedades estilísticas. Lo cual, debilita la fuerza de la tesis y, en cierto modo, desposee de sentido el nuevo criterio hermenéutico que nos propone. Prescinde de indagar aspectos fundamentales del problema, justamente porque no precisa el alcance y sentido de la multiplicidad que postula. En el fondo, comprende la temporalidad de la obra en términos de forma y espacio; es decir, invalida el mismo principio que intenta aplicar metódicamente. Y lo anula, a mi juicio porque deja sin considerar experiencias básicas y las antinomias que implican. Así, por ejemplo, no diferencia entre sentimiento del tiempo y modo de objetivarse en la obra. Puesto que siempre alienta en el artista —y en los hombres de su época—, una experiencia del tiempo vivido, antropológicamente inmodificable, pero de la que pueden brotar imágenes temporales contrapuestas; pueden surgir, incluso, las que intenten aquietar la angustia del devenir merced a creaciones que aspiren a conjurarlo simbolizando lo intemporal.

Siendo así, otro problema afín permanece sin resolver: el creador siempre intemporaliza, esforzándose por conquistar la permanencia del simbolismo expresado, a pesar de que, en algunos casos, tienda a exaltar el puro presente. Es decir, ya sea que se afirme o niegue el valor del devenir, se trataría de comprender, sin contradicción, cómo a partir del tiempo vivido y del hecho de que toda objetivación del espíritu intemporaliza, puede surgir una pluralidad de tiempos estilísticos, no siempre conciliables. En suma, no determina claramente el carácter de los «tiempos» que discierne, ni los armoniza en la unidad esencial de la experiencia que les sirve de fundamento. En otros términos, deja sin establecer el nexo que existe entre sentimiento del tiempo y creación artística. Además, vincula el trabajo creador al nivel puramente intelectual de las concepciones del tiempo.

Lo importante es poder comprender el tiempo expresivo, la intuición de la temporalidad expresándose. Pero Camón Aznar interpreta los fenómenos plásticos limitándose a la alquimia consistente en convenir la espacialidad concreta en que encarna el espíritu de la obra, al lenguaje del ritmo y lo que fluye. No indaga qué relaciones enlazan lo temporal a lo intemporal, en la obra y la experiencia inmediata, ya que la misma supuesta intemporalidad expresase a través de un tiempo expresivo, interior a la forma o el color mismos. Por último, destaca, más bien, la concepción filosófica cultural del tiempo, propia del periodo histórico en que aparece una obra: no muestra al tiempo, ni en su diversidad ni en su función dentro de lo plástico como tal. Y entre una y otra cosa —entre el análisis histórico y el estético-expresivo— media un abismo. (Este comentario apareció junto con el presente capítulo en la *Revista de Filosofía*, Santiago de Chile, julio de 1959, págs. 24-25).

Naturaleza e historia en el paisaje del Greco

Expresión, estilo y dialéctica del paisaje

AUN PARA una observación superficial, destaca la similitud que existe en la obra de un artista entre sus autorretratos, paisajes y naturalezas muertas. Esta armonía en el diseño y la ejecución de motivos distintos, no revela solamente la unidad de un estilo. Descubre, sobre todo, la multiplicidad de lo existente a partir del esfuerzo de autocomprensión y del conflicto expresivo de que cada estilo deriva. De donde resulta que al contemplar un autorretrato, unos zuecos o un paisaje cósmico de van Gogh, al tiempo que verificamos la unidad de lo existente bajo una misma tendencia expresiva, percibimos la multiplicidad de lo dado como epifanía y exteriorización. Quiere decir que además de palpar diversas formas de ser, vemos al hombre y a la naturaleza como unidad en la diversidad, dados en un orden de equivalencias que nos revela lo uno a través de lo otro. Representado el hombre en el límite de lo natural, evidencia más profundamente lo que su ser encierra de fatalidad existencial, al paso que la naturaleza, redescubierta como impulso expresivo, deja ver lo que alienta en ella de libertad creadora. Por eso, diríase que se concilia dialécticamente la oposición hombre-naturaleza, cuando un paisaje de Rembrandt transparente y parece evocar a un personaje y, al contrario, un horizonte natural surge desde el fondo de la mirada de aquél. Del mismo modo, un autorretrato de Cézanne, ejecutado con toques que recuerdan la simplificación de sus montañas y manzanas, aparece liberado de todo lo accidental, de su esencia particular, para destacar tan sólo su ser en sentido metafísico. En otras palabras, en los rostros dramáticamente existentes pintados por Cézanne, se actualizan todas las virtualida-

des de la creación. Pues en la vida interior de sus efigies se desvela lo íntimo adherido a la realidad cósmica. El rostro, recreado como naturaleza, se torna tan profundamente misterioso como el ser mismo; y la naturaleza iluminada, a su vez, como un semblante, resplandece con insospechados augurios de vida, animados de un simbolismo esencial.

Se comprende, entonces, que la representación de lo exterior se torne tan cambiante y múltiple como las formas que adopta la conciencia de sí. En concordancia con ello, cada artista deja implícitamente formulada una ley de correspondencia entre la visión de sí mismo y del mundo. La objetividad de dichas imágenes no emana de la búsqueda ilusoria de caracteres extrínsecos, sino del nivel psicológico en que se establecen esas correspondencias y ocultas afinidades. Estas representan, por último, la esencia de su estilo. La interiorización del paisaje, no constituye, por consiguiente, una mera proyección subjetiva, sino un modo de revelarlo descubriéndose a sí mismo. La pintura de las cosas trasciende, en suma, la pura realidad interior.

El profundo significado de esta búsqueda de autoconocimiento a través de la expresión, ahora nos decide a estudiar el paisaje del Greco.

Comprobamos anteriormente que existe cierto paralelismo entre impulso expresivo y ascesis. En uno de sus aspectos, dicha afinidad se encuentra en la vuelta hacia sí mismo que encierran ambas formas de autodomínio. A la luz de esa conexión de sentido, se comprende que la intuición expresiva del mundo influya decisivamente en la imagen fisiognómica de la naturaleza. Lo importante es que, aun siendo ésta un reflejo del conocimiento de sí mismo, de la voluntad de exteriorización y del sentimiento de la existencia, permite vislumbrar nuevas revelaciones del universo. Particularmente esto ocurre cuando dicho saber se elabora sobre la base de la intuición de la temporalidad que es inseparable de los movimientos expresivos. La representación de lo exterior se anima así, mágicamente, de signos y toques proféticos. Porque la objetivación de un poderoso sentimiento de la vida cósmica, no sólo exterioriza un estado de conciencia que se hace solidario de una imagen de la naturaleza, sino que en dicha exteriorización el paisaje se manifiesta como misteriosamente infinito. De manera que ese panorama exterior, además de ser el correlato vivo de un paisaje interior permite descubrir, en la transmutación del uno en el otro, nuevos rasgos de los vínculos hombre-naturaleza. Veremos, en este sentido, lo que nos enseña la intuición mística del paisaje exterior acerca de la índole del sentimiento de la naturaleza, que se asocia a la conciencia de sí a través del impulso expresivo.

Cada rasgo mímico, por otra parte, es correlativo de una determinada visión de lo exterior. Pues no se concibe un gesto que se despliegue aislado de la situación y del contorno en que surge, al extremo que puede comprenderse lo uno por lo otro. Además, esta equivalencia viene a señalar que podemos conocernos reflejados en un mundo expresivo. Lo cual no delata una mera duplicación

de la experiencia subjetiva originaria porque el mundo, vibrando expresivamente, deja ver armonías llenas de sentido y nos permite descubrir perspectivas interiores de las cosas, frente a las que permanecemos ciegos siguiendo otras vías de acceso a lo real. Esto es lo que mostraremos al estudiar el sentimiento de la naturaleza en el Greco, que nos evidencia cómo para el hombre el mundo físico se interpenetra con la historia. A ello nos guían propósitos teóricos bien definidos: establecer, por un lado, las relaciones que existen entre un estilo, el momento histórico en que surge y la expresividad; y comprobar, por otro, cómo en virtud de la exteriorización expresiva, en la obra de arte pueden percibirse los más sutiles matices de la experiencia de una oposición entre naturaleza e historia que, erróneamente, sólo parecerían constituir el objeto propio del análisis histórico-filosófico. En síntesis, veremos aparecer algunas de las antinomias formuladas por el historicismo, en la concepción mística del paisaje.

El Greco y Toledo

EN LOS PAISAJES del Greco se manifiesta del modo más vivo la compleja trama de implicaciones estéticas y antropológicas recién descrita. Es, pues, acertado lo que de ellos dice M. B. Cossío, cuando sostiene que son «la natural continuación de los retratos, porque nos dan la acordada imagen del campo y la ciudad en que aquellos personajes vivieron». Sin embargo, intentaremos ahondar todavía en el sentido de dicha unidad de medios expresivos, cuyos elementos plásticos se prestan para singularizar formas de vida, al tiempo que el medio cósmico en que tales personalidades viven. Nos referimos a sus dos conocidas telas *Vista y plano de Toledo* y *Paisaje de Toledo*, y sobre todo, a esta última (figura 42). También consideraremos, asimismo, los fondos de paisajes de sus cuadros de santos y, entre ellos, señaladamente, *San José*, *San Martín* y *el mendigo*, *Cristo agonizante*, *El calvario*, *San Bernardino*, *Laocoonte* y *San Andrés*.

Atendamos, en primer lugar, a las metamorfosis interiores de su colorido. Porque éste deja traslucir el manejo de aquellas significaciones latentes en una gama originariamente ambigua, que le permiten expresar, tanto un destino personal como la visión del contorno objetivo. Las virtualidades del color despertadas por su pincel con raro sortilegio, le sirven de medio expresivo para alumbrar la oposición primordial entre naturaleza e historia. Pinta, en efecto, un paisaje que retrocede en el tiempo, pues su oculta movilidad le va alejando de nuestro presente. Recordemos, por contraste, que el mundo que representan Monet, Renoir o van Gogh, lo vemos aproximarse y penetrar el instante que vivimos, actualizándose con firme impulso tan sólo en la plenitud del ahora. Los paisajes del Greco reviven, por el contrario, su propia historia, retornando hacia el pasado y diluyéndose hacia atrás en el tiempo, perdiéndose en el origen de las cosas que atrae con misteriosa fuerza oculta. Por eso ellos dejan la impre-

sión de estar vinculados a un comienzo en el que todavía se confunden la vida y el universo, como lo animado y lo inanimado.

En el *Cristo en el Monte de los Olivos*, de Londres, observamos, en este sentido, un intercambio dinámico de resonancias tonales entre azules profundos, livideces azulinas, inhóspitos verdes y verdes de vivacidad vegetal; entre blancos, grises, oscuros pardos, indecisos rosas y fosforescencias verdeazules; en fin, contemplamos blancos asociados con ocre, toques plateados y leves pinceladas amarilloverdosas henchidas de interioridad. Dichos tonos se muestran, particularmente en las imágenes de cielos, anudados en convulsas estrías, en tensiones extremas, delineando la apertura de misteriosos estratos y oquedades. Es un colorido que perfila formas de una naturaleza que no evoluciona, que permanece helada y solitaria, aunque a veces se ve marchar por senderos distantes a personas y cabalgaduras iluminadas por una luna espectral, como ocurre en esta oración en el huerto. En otros fondos de paisaje, también la incierta luminosidad del cielo alcanza a la tierra, envolviéndola en una soledad definitiva. Las cosas aparecen tocadas por sordos impulsos de interno desvanecimiento que las petrifican en un remoto pasado. Esta ineludible atmósfera que rodea la apariencia de todo lo que existe, resulta acentuada por abandonados atajos, caminos y ciudades perfilándose a distancia, que dejan las huellas fosforescentes de su sueño, como las que exhiben los troncos minerales de los árboles.

Toledo erítese, así, como una ciudad abandonada, víctima de alguna misteriosa muerte interior; brilla con fría ambigüedad, bajo una luz cuyo resplandor indeciso deja vislumbrar signos contradictorios; creemos percibir en ella algo que yace en espectral descanso, acaso como relicto de una vida de tiempos lejanos, pero que ya no puede engendrarla. Siguiendo tal intuición plástica, pinta cielos de crucifixión que ahogan el horizonte con violentas y tenebrosas ráfagas lívidas, que iluminan el yerto abandono de agrestes montículos. Y a pesar del empleo de estos elementos sombríos, el Greco obtiene una expresividad llena de patetismo. Ello obedece al hecho de que contempla el mundo con una mirada que envuelve a las cosas en un aura de lucha, antes que de abandono, que las estremece con un ímpetu de esfuerzo y ascesis que evita deslizarse en lo inerte. Crea, en consecuencia, formas raramente humanizadas en su aridez, despliega cielos poblados de nubes angustiadas y anhelantes como almas, acongojadas como rostros que exteriorizan trágica impotencia.

La correspondencia que existe entre saber de sí y paisaje, adopta en estos cuadros la forma de una especie de realización estético-cosmológica del sentimiento místico. Esos rasgos sobrenaturales con que modela la imagen de Toledo, destacan con fuerza extraordinaria propia de la fantasía de un visionario, en la pintura que actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de New York (figura 42). Esboza en ella a la ciudad del Tajo extática y detenida, semejante al dormido estupor de un rostro de mosaico bizantino, a la vez que la pinta en

verde y azul, titilando como una estrella, tan remota y astral como las nubes cósmicas y originarias que la envuelven dramáticamente. Verdes ásperos, resecos y sin atmósfera, próximos a fríos tonos lunares, paralizan lo existente revelando, es cierto, lo que es, pero ya no deviene. Se diría, por eso, que el Greco deja percibir la realidad de la ciudadela a través de signos temporales contrapuestos, que exteriorizan la crispadura propia de lo que carece de una dirección vital definida; porque, en verdad, se perfilan escalofriantes formas indecisas que tienden, antes que al simple aniquilamiento, hacia un lejano origen o bien parecen absorberse en un presente puro. Este cuadro del cretense es, sin duda, uno de los paisajes más sorprendentes y enigmáticos de la historia de la pintura. Sólo exponiéndose a bordear lo inefable pueden describirse sus rasgos casi míticos. Pues él posee algo de oráculo y de máscara cósmica, que simultáneamente oculta y profetiza. Es que sitúa en la más inmediata proximidad a la vida y a la muerte, a lo orgánico y lo inorgánico, a lo temporal y lo intemporal haciéndolos, con ello, destacarse en sus infinitas diferencias cualitativas. Que tal es su enigma y su revelación a un mismo tiempo. Se sentiría uno inclinado a pensar que su fascinación proviene de la simultaneidad de sentido en que aparecen modos de ser que se excluyen. En efecto, la intuición expresiva nos deja ver, alternativamente, el mundo físico y el mundo histórico, haciéndonos vivir con ello un ciclo de imágenes antitéticas que se suceden deslumbrantes. Hechiza, en fin, la inescrutable y al par reveladora exteriorización de realidades que se oponen metafísicamente, aunque se manifiestan más radicalmente merced a ese mismo antagonismo.

A la luz de este análisis, nada encontramos en ese paisaje de irracional, mágico, abstracto, irreal, inhumano o demoníaco, que son algunas de las notas empleadas por los historiadores para caracterizarlo. Así, a juicio de André Lhote, «el paisaje del Greco nos conduce muy naturalmente al país de lo fantástico». Limitémonos a señalar que no deben confundirse las deformidades de lo grotesco y lo fantástico, con las transfiguraciones que derivan de exteriorizar una experiencia límite. En este caso, la intuición dialéctica de naturaleza e historia. Por otra parte, confirma nuestra interpretación el hecho de que los tonos rosáceos de su *Vista y plano de Toledo*, en distinta gama de color también preludian la extraña indeterminación expresiva de lo que simultáneamente confiere y niega ser y sentido a lo dado. Siendo así, es necesario precisar qué aspectos de esa ambigüedad expresiva pueden despertar la impresión de encantamiento. Esos caracteres de paisaje sobrenatural provienen de que lo visible a veces sugiere la presencia de fuerzas invisibles que actúan ocultas; es decir, el presentimiento de lo sobrenatural deriva, en este caso, del hecho de que todo lo existente se ha tornado expresivo. Si tal ocurre, lo real aparece como mero signo de un «dentro» elemental, símbolo de la existencia de algo interior a las manifestaciones inmediatas. Esa vibración de lo vivo y oculto en la naturaleza, se exterioriza plástica-

mente en intensos verdes que arrojan sus destellos en los troncos de los árboles, y que predominan por dondequiera como rayos vegetales; se exterioriza, en no menor grado, en azules llenos de energía y luminosa violencia. Lo humano, a su vez, es sugerido por la Catedral, castillos y puentes, reducidos a las plateadas fosforescencias de piedra de que se cubren. En otras palabras, la radical ausencia del hombre como tal condiciona, paradójicamente, los rasgos sobrenaturales de la imagen del mundo, acentuando el aislamiento cósmico, estimulando la misteriosa vibración de algo que no se percibe, pero cuya falta se sospecha dolorosamente. Y es que el artista intenta imaginar el universo más allá de la historia. De esta forma, la apariencia de lo sobrenatural se insinúa como un aura invisible, suscitando la impresión de que el curso del tiempo se ha detenido para el hombre y la naturaleza. Se erige así una tremenda imagen de soledad, de muerte histórica que confina con un mundo marmóreo, incapaz de evolucionar. Pinta, cabalmente, la definitiva parálisis de lo humano y natural. Trátase de un paisaje que no abre posibilidades al deseo de elemental y biológico arraigo en la tierra. A pesar de ello, la vida y el hombre se hallan presentes con subterránea intensidad, sugeridos por signos sibilinos, por un débil reflejo o por su misma ausencia.

Toledo aparece en sus telas de santos situada en un horizonte lejano. Eterna presencia que se muestra con ambiguos toques, que hacen pensar tan pronto en el símbolo de la *civitas Dei* como en la *civitas diaboli*. En esas visiones la ciudad se perfila interiormente muerta. Sin embargo, uno de los aspectos numinosos de estos paisajes, reside en que exhiben una doble fisonomía, en el cielo, el río y la ciudadela. Y ello sucede aunque plásticamente constituyen, según advierte Lhote en su *Tratado del paisaje*, un conjunto cerrado en que «el mismo ritmo barre los árboles, los terrenos y el cielo: los mismos contrastes de valores ocupan toda la superficie». Esa doble faz de la *Vista de Toledo*, lejos de señalar una desarmonía estética, indica que la obra posee ciertas virtualidades expresivas que se exteriorizan en una sutil duplicidad: su cambiante fisonomía encarna la elevada representación de la simultánea presencia de lo natural y lo histórico dados en dialéctica convergencia, en la que lo uno refleja a lo otro. Contemplamos pues la perspectiva historificada de la naturaleza y la imagen de la historia petrificada en mundo físico. En el fondo nos encontramos frente a una típica visión mística, que enlaza indisolublemente el paisaje exterior al contorno humano. En este sentido la experiencia religiosa que la condiciona, representa la antítesis de la conciencia histórica. Acoger, en efecto, el valor y significado del proceso histórico implica admitir la plenitud del mundo objetivo y la pluralidad cambiante de lo real como algo esencialmente contrapuesto al sujeto; supone reconocer, además, que las actitudes posibles frente a la existencia finita y las valoraciones personales, también abren nuevas perspectivas en la realidad. Por eso el místico rehúye conscientemente esa fugacidad

sin límites. Aspira a superar el encadenamiento inagotable de los sucesos históricos imprevisibles, procurando alcanzar la participación en lo Uno, al que ni siquiera cabe pensar, porque como sostenía Plotino, ello implicaría alejarse de lo Idéntico por el camino de la caída en la dualidad inherente al pensamiento. En armonía con esta disposición espiritual, el Greco tiende a exaltar el significado religioso del fin de la historia, siguiendo la vía mística de la «noche del espíritu». De ahí que ante sus paisajes se experimente una especie de pavor existencial por la desrealización que se opera en la naturaleza misma, al anular ésta, dentro de sí, a la historia.

Camón Aznar considera los paisajes únicamente como un intento de «desrealizar la naturaleza», cosa que el artista perseguiría urdiendo sólo la trama mental de lo real. Por este camino obtiene puros esquemas de formas abstractas, si bien, a su juicio, conquista al mismo tiempo una profunda unidad entre técnica e inspiración, entre el pincel y la idea. «He aquí —escribe— uno de los más alucinantes problemas de toda la pintura: el del encuentro del Greco con la Naturaleza. Y de esta aventura nos han quedado dos muestras que afianzan la genialidad del gran pintor. El Greco ha sido fiel a su vocación de abstracciones y ha creado dos paisajes en cuadros exentos y otros muchos como fondo de sus figuras, que son el envés mental de la realidad. El sentido creacional de su arte, su capacidad de deformación, ese hálito arrebatado que alarga los cuerpos y los dramatiza con líneas y colores insólitos, se trasfunde también a la Naturaleza y la purga y representa en sus puros elementos expresivos, seca de aires tibios y de sombras vegetales. Son puros paisajes espirituales, con formas tan evasivas y abstractas como los cuerpos de sus santos. Pero así como en las representaciones humanas las arbitrariedades expresivas no solamente no disimulan, sino que acentúan el antropomorfismo, cristalizando en sus mismas licencias la intención caracterológica, en los paisajes este programa estético tropezaba con la dificultad, hasta entonces no afrontada, de desnaturalizar la misma naturaleza»¹.

Esta interpretación resulta insuficiente y parcial. En primer lugar, porque el argumento relativo al predominio plástico de un mero juego abstracto que culminaría en un «paisaje mental», no explica el carácter sobrecogedor de la impresión que invade al espectador, ni tampoco da cuenta del desgarramiento íntimo de la obra misma; y luego, porque es difícil interpretar expresiones con verdadero rigor, cuando previamente se ha afirmado el primado de lo abstracto, que se contrapone a la tensión originaria que hace posible esas mismas expresiones. Lo importante es comprender la obra desde su propio nivel de expresividad y evitar imponerle categorías hermenéuticas extrañas a ella. La dramática agitación interior de su óleo sobre la vista de Toledo, emana de la singular antinomia expresiva merced a la cual el pintor deja ver a la naturaleza desde

¹Ob. cit., páginas 967, 968 y 969.

el hombre y a éste desde aquélla. Al hacerlo nos enseña, además, cómo la idea de naturaleza sólo adquiere sentido por la presencia humana y lo pierde sin ella. En suma, el pintor deja traslucir lo histórico a través de lo natural, y recíprocamente. Ambos modos de ser se transparentan con el signo trágico de un acaecer último e inevitable, que se exterioriza en el sutil límite expresivo en que una forma de ser comienza a predominar sobre la otra. Pero, entonces, la tendencia que impone su señorío tiende a anularse a sí misma. Porque sin la historia, la naturaleza queda desposeída de sentido, ya que el hombre únicamente llega a conocerla desde su arraigo cultural. Por eso, lo que confiere esa fantástica turbulencia a este paisaje, son particulares vínculos expresivos entre vida, vegetación y tiempo, por un lado, y muerte, soledad cósmica, mundo lunar e intemporalidad, por otro; dicha síntesis, además, se muestra en la representación visionaria de una historia que sucumbe y en el presagio de un futuro místico y sobrenatural. Su imagen de la naturaleza orilla, pues, el delgado límite en que la historia del hombre conserva sentido o amenaza perderlo¹.

Una vez más debemos insistir en que el intento de penetrar el significado de la obra de arte careciendo, al hacerlo, de una teoría de la expresión, expone al extravío en medio signos puramente exteriores a la creación misma. La verdad es que, en el Greco, la dialéctica de las expresiones muéstrase viva en toda su obra, y el dramatismo de su imagen ultraterrena de la naturaleza contribuye a evidenciarla más todavía. En el puro paisaje abstracto y mental, no tiene cabida aquello mismo que lo convierte en altamente expresivo, por lo que su identificación con un propósito estético ideal de ninguna manera descubre su índole propia. (Claro está que otro es el problema de comprender cómo en el llamado «arte abstracto», el artista logra expresiones intensas empleando elementos no representativos y desprovistos, aparentemente, de conflictos formales.) Además, al exagerar el influjo del trasfondo intelectual de la expresividad de este cuadro del Greco, permanece oculto otro rasgo esencial de sus deformaciones paisistas: que al propio tiempo que expresa un sentido, y justamente por ello, lo realiza en el límite compatible con la conservación de la identidad de lo representado. Y aquí resalta una importante analogía. Sucede que si las expresiones fisiognómicas más sugestivas en su pintura surgen cuando se exterioriza un profundo sentimiento de dualismo, las visiones más significativas del mundo físico se manifiestan cuando la experiencia de dualidad es proyectada en los opuestos naturaleza e historia. Por otra parte, aquella misma bivalencia de íntimas reflexiones antagónicas que, según vimos, caracteriza el monólogo de sus caballeros, ahora

¹ Acerca del carácter onírico del paisaje del Greco, y sobre todo el sentido en que se asocian en sus visiones ultraterrenas la imagen mística de la llama y la sombra como símbolos del alma, véase la obra de Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, págs. 269 a 273.

se patentiza en la ambigua correlación y antítesis, a un mismo tiempo, de que se sirve para describir los vínculos entre el universo y el mundo humano. La exasperada simbolización pictórica del uno tiende a anular el influjo del otro, si bien en el recíproco excluirse alumbran mutuamente su sentido último. De ahí deriva la sobrecogedora grandeza de esta obra.

En su pintura de paisaje verificamos, además, lo ya observado al referirnos al semblante de los santos: frenesí expresivo que aflora en el límite de la transfiguración mística y donde la expresividad, ontológicamente, ya no resulta posible. Del mismo modo, sus imágenes de la naturaleza también ostentan deformaciones que obedecen al doble proceso de simultánea espiritualización de lo natural y de naturalización de lo histórico, encarnado por Toledo. Así, en uno y otro caso, vemos deformaciones condicionadas por la voluntad de trascender el límite esencial impuesto por una forma de ser. La soledad de sus visiones se encuentra, por eso, a mitad de camino entre la ausencia y la presencia de lo humano. La desolación que se manifiesta en ellas, es una suerte de soledad bifronte, en cuanto deja entrever una impalpable ausencia presente, por medio de signos indirectos, así como está presente el muerto en el recuerdo doloroso del amigo, en el sentido de San Agustín. La exaltación expresiva de lo natural, incorpora el hombre al paisaje, pero en el mismo instante expresivo en que lo petrifica en soledad.

Todo esto nos enseña que cada concepción del paisaje es correlativa de una determinada experiencia interior. Los supuestos contenidos en los términos de este enunciado, indican que es necesario indagar más allá de dicha relación, a fin de penetrar realmente en ella. Desde luego, cabe advertir que la conciencia de sí no es aislable, a su vez, de una particular experiencia del otro. Lo importante, aquí, es señalar que esa triple conexión de sentido —del hombre consigo mismo, el paisaje y el otro— puede inferirse inequívocamente de la misma expresividad, porque las antítesis que vivifican las expresiones exteriorizan, como ningún otro fenómeno, la actitud del hombre frente al mundo¹.

Ahora es posible comprender sin dificultad por qué es inherente a la concepción del paisaje en el Greco, tender a destacarlo en abandono apocalíptico, como también ocurre en sus visiones juveniles del Monte Sinaí. Pues al concebir la naturaleza y la historia como manifestaciones complementarias, la representación del acaecer universal adopta el ritmo y estilo de la vida humana, en estrecha armonía con las tendencias íntimas. Y ahora bien, cuando el proceso de

¹Sobre las relaciones entre experiencia del otro y concepción de la naturaleza, véase mi libro *El sentimiento de humano en América*, tomo I, Capítulo III. Además, compárese el análisis de la interdependencia que existe entre paisaje interior y exterior, en la obra de G. Gusdorf. *La découverte de soi*, París, 1948, P.U.F., págs. 426 a 449, especialmente su afirmación relativa a que las variaciones del sentimiento de la naturaleza «no hacen más que reflejar las vicisitudes de la conciencia de sí» (pág. 439).

interiorización culmina en la experiencia mística de la existencia, tal sentimiento termina por objetivarse en un paisaje de cósmico oscurecimiento, que refleja la transfiguración desrealizadora de la intuición del mundo propia del místico.

El paisaje natural es descrito por el Greco recurriendo a ciertos arrebatos formales que representan sólo un aparente desvanecimiento del mundo humano, ya que ocultan la dramática interpretación de lo natural y cultural. Puesto que la visión extrema de la naturaleza permite vislumbrar el sentido del acaecer humano, en tanto que los elementos históricos del paisaje confinan, a su vez, con la naturaleza. Para conquistar la verdadera riqueza de esa doble dirección expresiva, el Greco emplea una especie de claroscuro sobrenatural, ahistórico y místico. Este se contrapone, sin equívocos, al claroscuro de Rembrandt, animado de notorias virtualidades temporales y de un impulso de individualización creciente, tal como se manifiesta en la serie de sus autorretratos. Los personajes de Rembrandt, en efecto, avanzan desde el pasado hacia nuestro presente, describiendo un movimiento psicológico a través del tiempo interior, cualitativo y, al parecer, de duración ilimitada. En el Greco sucede lo opuesto. La tensión íntima que exteriorizan los personajes de su serie de los apóstoles insinúase, más bien, en un remontarse a la experiencia primordial de la vida en el universo. Es decir, en el rostro de los apóstoles, tienden a identificarse el sentimiento de retorno a un tiempo originario y el esfuerzo ascético. Estos ejemplos, nos muestran, por otra parte, de qué manera profunda se articulan e implican la concepción del tiempo y la expresividad.

En esta perspectiva nueva, se perfila toda la complejidad de los problemas que plantea la concepción del paisaje. Su historia se define como paralela del proceso de autoconocimiento del hombre. Nuestra visión del mundo, de nosotros mismos y del otro condiciona la de lo exterior que, en este sentido, no es nunca ingenua. Es decir, el paisaje no nos es dado en sí mismo, sino que su imagen siempre sobrepasa el contorno objetivo para exteriorizar, finalmente, una situación interhumana muy compleja. En síntesis, en la historia del sentimiento del paisaje, tal como desarrolla a lo largo de la evolución del arte, no puede distinguirse el conocimiento de sí mismo del conocimiento del ser. Y esto se verifica hasta en las realizaciones plásticas de la naturaleza pura que aspira a exteriorizar el arte abstracto. Pues en el intento de liberarse del imperio del objeto o la figura, el artista también crea un paisaje puro que, además del mundo, expresa el rostro interior del hombre.

El hombre como creador de lo fantástico

La expresión de la muerte interior en Bosch

La doble vertiente de las deformaciones: hacia lo sublime y lo fantástico

ES INHERENTE a la expresividad del rostro exteriorizar un sentido que va más allá de sí mismo. Su expresión trasciende el semblante, convirtiendo cada momento mímico en algo que revela y oculta. Sin dicha ambigüedad la fuerza expresiva se disiparía. Así como el silencio es a veces la máscara de la palabra posible, el rostro se disimula en su vuelo hacia lo invisible. Por eso la luz interior de la fisonomía posee cierto dinamismo transfigurador en el que se funden y confluyen, en sugestiva proximidad, tendencias expresivas opuestas. Así contemplamos sucederse, alegría y tristeza con la inefable levedad de cambios paulatinos o transparentarse la una a través de la otra. En esta incesante transfiguración se fusionan encantamiento y terror, reserva y entrega, vacilación y decisión, proximidad y lejanía de sí mismo, recogimiento y melancólico abandono; pueden coincidir, en fin, el permanecer absorto y el detener la mirada en las cosas, y en la armonía de unos mismos rasgos, es posible vislumbrar cómo el individuo enfrenta al mundo al tiempo que la intimidad.

Pero, también la expresividad del rostro da origen a otro ciclo expresivo en el que aparecen disposiciones opuestas. Como los dos polos antagónicos de un eje, pueden resplandecer en la fisonomía lo sublime y lo grotesco y exteriorizarse en ella la profundidad desgarrada de un destino personal y los extravíos de lo fantástico. De forma que la desmesura expresiva y las manifestaciones patéticas culminan, ya sea en el realismo expresionista más desolador como en las más disparatadas quimeras fisiognómicas. En ciertas ocasiones, todo el dolor de la experiencia de la vida se condensa en un gesto de angustia infinita, contra-

puesto al singular hechizo que emana de rasgos insólitos que engendran fantasmagorías mímicas.

El misterio rodea al hecho de cómo la melodía interior de una fisonomía puede exteriorizar el ensimismamiento más profundo, al paso que otro impulso antagónico, también puede deformar un rostro hasta hacerlo confinar con encarnaciones fabulosas. Misterioso resulta que un ritmo de la forma expresiva del semblante engendre lo sublime y otro lo satánico. Es la desconcertante ambigüedad de deformaciones que tan pronto apuntan a la pura espiritualidad del sentimiento religioso y a la interiorización ética, como a lo demoníacamente monstruoso. Ocurre como si el rostro constituyera el centro vivo configurador de lo real y lo irreal, el lugar de encantamiento adecuado para revelar sentimientos insondables de finitud existencial y la soberanía absoluta de lo fantástico. De manera que hay deformaciones de la fisonomía que desvelan la realidad interior más hiriente, y las hay que descubren el trasmundo de insólitos bestiaros.

En la vida y en el arte contemplamos cómo a partir de la infinitud expresiva del rostro se despliegan la realidad y la ficción, como si el semblante fuera la medida común que rige tanto las limitaciones de la existencia como el obsesivo realismo del engendro terrible. La expresividad de la cara y el cuerpo pueden exaltarse cediendo al impulso del lúcido y ascético abandono de toda vanidad terrenal, o bien como fuente de prodigios y fantasías humanas y animales que en su soberbia no reconocen límites.

El mundo expresivo del Greco ilumina esa realidad del hombre que se cons-

trine a experimentar la vida dentro de su conciencia de finitud existencial. El mundo de Bosch muestra el drama de lo que Baltrusaitis denomina el «anti-mundo feérico», aunque también se constituye sobre la base de peculiares deformaciones de la figura humana y animal.

El problema se plantea, finalmente, en el sentido de cómo las deformaciones fisiognómicas y expresivas en general, pueden originar imágenes contrapuestas, simbolizar la humilde religiosidad de la mirada sublime y las visiones fantásticas de una humanidad monstruosa. Y, más específicamente, surge la pregunta relativa a qué recóndita afinidad, a qué escondida analogía enlaza las modulaciones del rostro a la creación de lo fantástico. Es necesario investigar, en suma, qué virtudes formales poseen las deformaciones tales que puedan expresar sentimientos religiosos o desplegar un mundo de personajes fantasmagóricos.

Antes de tratar del sentido expresivo de la pintura de Bosch, recordemos algunas características de la expresión de lo sublime en el arte bizantino. Especialmente, porque su lírica religiosa, unida a cierto expresionismo realista, está estrechamente vinculada a un estilo particular de deformaciones de la figura humana. Su carácter hierático le inclina, efectivamente, a desarrollar tan singulares desrealizaciones, que Strzowski insinúa la duda de que se pueda intentar algún estudio del cuerpo humano a partir de las representaciones que de él hace el arte paleocristiano. P. A. Michelis destaca, por su parte, tres rasgos peculiares del estilo bizantino que le conferirían su sello hierático particular: vestiduras del cuerpo anatómicamente deformadas, rigidez de las figuras, indiferencia a la fealdad del rostro. Además, estos modos de representación se asocian, en dicha concepción, a tres tendencias interiores correlativas: preponderancia de la expresividad de la forma, dinamismo rítmico de la pose y el movimiento e impulsos de desmaterialización¹.

Todo ese conjunto de correspondencias establecidas entre forma y expresividad implica, desde luego, concentrar en el semblante la fuerza interior que anima al hombre. De manera que las desproporciones antinaturalistas con que los cuerpos aparecen, no obedecen a una impotencia realista, sino al hecho de que los artistas bizantinos «no se ocupan —como anota Michelis— de la forma exterior, miran en otra dirección, tienen la mirada vuelta hacia lo interior; es el hombre interior el que desean conocer y representar». Y apuntando todavía a la profunda necesidad estético-formal de semejante estilo, Michelis observa que para simbolizar la tendencia a desmaterializarse de estos seres expresivos y su energía puramente espiritual, se debe evitar cualquier tipo de movimiento natural. De ahí que la rigidez de estas figuras posea real armonía con el dinamis-

¹P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Paris, 1959, págs. 48 a 50 y 225 y ss. Por lo que respecta, especialmente, a las relaciones entre los ideales cristianos, el arte y la expresión de lo sublime, véase también págs. 41 y 42.

mo puramente interior que tienden a manifestar. En consecuencia, para el artista bizantino la vía de acceso a la expresividad es la deformación. Cierta lirismo religioso vendría a compensar, así, una rigidez que se atenúa con la expresión. Siguiendo el curso de esta misma lógica interna, el pintor eludirá la belleza realista de la fisonomía, por cuanto la plenitud interior se exterioriza más plenamente a través de la fealdad. Tal es la dialéctica de disonancias propia del dualismo del sentimiento estético bizantino.

Ritmo expresivo, lírica religiosa, aspiración a exteriorizar lo sublime y deformaciones, armonizan vivamente en este estilo. «El artista bizantino —escribe Michelis— combate, por medio de esta efusión de sentimientos religiosos, el realismo de los rasgos del rostro y de sus emociones; crea un realismo contemplativo, trascendente, y se eleva a esferas sublimes, donde las cosas y los semblantes de “este mundo” parecen animar visiones celestes y divinas.» De manera que estas aparentes contradicciones internas fundamentan la expresión de lo sublime, enlazada de un modo esencial a cierto género de deformación. Sólo la desviación de los rasgos naturales parecería hacer plásticamente posible el dinamismo interior y la exaltación de las tensiones propias del sentimiento de lo sublime, al que son ajenos los elementos estáticos de lo bello que conducen a la beatitud. El artista parte del supuesto de que únicamente peculiares deformaciones de la figura humana alumbran lo más interior del alma. Se explica, en razón de ello, que el arte bizantino que busca lo sublime, se sirva de la fealdad como medio expresivo, por la afinidad que existe entre lo informe y lo feo, según observa Michelis. Existe, pues, una clara interdependencia entre anhelo de trascenderse, deformación, expresividad y carácter visionario de lo que se aleja de la belleza.

Pero la actividad creadora, también puede animar un ritmo de deformaciones animadas por distinto signo, siguiendo la inspiración de otras categorías estéticas. Entonces se despliega ante nosotros el reino de lo fantástico, visionario y absurdo. Al fervor místico que exterioriza la más profunda espiritualidad de la persona, observamos contraponer la visión del hombre desde lo inhumano, desde la creación de lo fabuloso e imprevisible, obedeciendo a un hálito misterioso que convierte lo real en posibilidad de metamorfosis continua. Al éxtasis de lo sublime sucede el enigma trágico del horror a la desnudez interior del individuo, objetivada en la dialéctica de lo insólito.

Lo fantástico en el mundo de Bosch

LA VISIÓN pesimista del abandono moral sigue un camino figurativo opuesto al de la búsqueda de lo sublime. Persistiendo en él, las deformaciones adquieren el signo de la sumersión en lo animal e instintivo. Porque si el hombre es impotente para conquistar una definitiva espiritualización última, no es menor la

resistencia que se interpone al total obscurecimiento de su espíritu. Y debido a la misma causa por la que el individuo tiene la posibilidad de vivir un destino personal más allá del instinto, el vuelco hacia lo puramente vegetativo a través del alejamiento de sí, posee también su dialéctica particular. Siempre despertará en aquél, aunque tienda a sofocarla, la experiencia metafísica de la oposición sujeto-objeto, con todas sus consecuencias éticas, que el animal desconoce¹.

Ahora bien, cuando el artista realiza las manifestaciones de la entrega demoníaca a la pura corporalidad, su intuición cristaliza en peculiares deformaciones y desrealizaciones de las formas humanas y naturales. Tal es el caso de Jerónimo Bosch y, en otro plano y medida, el propio de su discípulo Brueghel el Viejo. Ambos crean un mundo teratológico. Porque, precisamente, el adormecimiento del anhelar sin límites, destaca y agudiza los caracteres negativos e inexorables de lo natural en el hombre. Al mismo tiempo, ello permite vislumbrar al pintor lo innoble de la caída moral, la grotesca actualización de la miseria existencial en su desnudez. Pero si resultara posible, aun a costa de la degradación, incorporarse con seguridad cósmica a la órbita impersonal de los instintos, para Bosch hubiera carecido de sentido crear su apocalipsis de las formas humanas, animales y vegetales. Parecería resonar en ella la advertencia pascaliana de no poder convertirse el hombre ni en ángel ni en bestia, representando miseria en aquél lo que en ésta es naturaleza. Análoga es, además, la imposibilidad de llegar a uno u otro extremo siendo, a su juicio, infinita también la capacidad requerida para alcanzar la nada o el todo.

Veamos, ahora, en sus realizaciones artísticas concretas, cómo se desarrolla este proceso en el que se enlazan ciertas concepciones éticas y una poderosa fantasía.

Sin ausencias, el conjunto de lo viviente concurre, en tropel, a la fabulosa cabalgata del panel central del *Jardín de las delicias*; acude, asimismo, a los diabólicos aquelarres de sus *Infiernos* (figs. 43 y 40). En esas visiones, la jerarquía de las especies se ha desordenado, recombinándose en una pesadilla de la naturaleza. Diríase que el impulso vital que alienta en hombres, bestias, insectos, pájaros o flores, ahora sólo pudiera desplegarse en transfiguraciones que se exteriorizan en inverosímiles simbiosis. Por este motivo, se establecen contactos irracionales que lindan con el extravío de lo viviente y cuya carencia de significado biológico constituye la nueva norma genética; siendo ésta anárquica y perturbadora, amenaza en su raíz la continuidad de lo vivo. Todo lo cual se manifiesta en la desrealización humana por la caída en el mal, que en el hom-

¹Claro está que el animal vive cierta separación del mundo, exterior pues si tal cosa no ocurriera, no podría moverse ni saltar con la necesaria utilidad biológica, como señala H. Plessner. Pero le está negado, en cambio, vivir su cuerpo y la conciencia de tenerlo, e impedido conocer la escisión entre sí mismo y la existencia física, *La risa y el llanto*, Revista de Occidente, Madrid, 1960, págs. 61, 66 y 68.

bre equivale al rebajamiento por debajo de lo animal. Contemplamos, además, el matar humano animado de mala conciencia, no el de la bestia, libre de reflejos morales. Más que perplejidad, los hombres allí representados apenas entreabren ojos vacíos de destino. Exhiben un mirar de reptiles somnolientos. Predomina dondequiera la deformación de rostros y cuerpos, desencadenada por la pérdida del valor de la vida, antes que por la búsqueda de su más alta manifestación, como sucede en el Greco. Es así como los individuos se precipitan en el vacío del sin sentido, cuyo signo de radical desarmonía se encuentra en aquel hombre crucificado en un arpa. Hombres y mujeres se van muriendo desde dentro. Aunque no es la suya una muerte directa, inmediata, que sólo confine con el ser personal. Morir, ahí, es rehacer etapas anteriores de la evolución, volviendo atrás camino de una vida que se pierde oscuramente en aberraciones orgánicas. No existe, por cierto, en ese ámbito, el heroísmo del dolor, capaz de vincular creadoramente vida y ascesis. En el Greco el individuo está simbolizado por su querer ser ideal; en Bosch se le representa en el dejar de ser humano, ahogándose en lo satánico. En ambos casos verificamos distorsiones en las imágenes, pero animadas del opuesto sello metafísico. Podría decirse, por este motivo, inspirándonos en un distingo de San Agustín, que Bosch desentierra la corrupción; el Greco, en cambio, poetiza el sufrimiento que, a juicio suyo, es lo propio de las naturalezas buenas. En la primera impera el abandono, en el segundo, la lucha íntima¹.

El impulso que alienta en esas fantasmagorías, deja su impronta inequívoca en los movimientos expresivos. Contrastan éstos con las deformaciones condicionadas por la voluntad de superar limitaciones del ser personal; también se diferencian del sereno enlace de interioridad y exterioridad característico, en cierto modo, del realismo reproductivo. En efecto, los movimientos expresivos exteriorizan violento desequilibrio entre lo interno y lo externo. Lo que existe permanece cautivo de este aciago desajuste metafísico, presagiado con augurios de reformador. Pues Bosch tipifica la desrealización de lo existente por la esencial desarmonía de las formas vivas. Al contemplar sus obras se tiene la evidencia de que el artista ha sido invadido por el sentimiento pavoroso de que, muerto en el hombre el espíritu del autodomínio, es inminente la ruptura entre el cuerpo y el alma que hundirá, por último, en lo infernal. De ahí que las fisonomías acusen rasgos pecaminosos, con la huella impresa por desvanecidas las-

¹De la naturaleza del bien, Capítulo xx. Charles de Tolnay cree encontrar influencias de Bosch en algunas obras del Greco, como en el *Martirio de San Mauricio*. Frente a esa afirmación, limitémonos a observar que acaso el trasfondo místico de ambos pintores condicione ciertas afinidades electivas; pero, si tal ocurre, ello no es contradictorio con el despliegue de simbolismos expresivos cualitativamente muy diversos, ni con la creación de tipos de deformaciones que divergen, en el caso del Greco y Bosch, el uno hacia lo sublime y el otro hacia lo fantástico, respectivamente.

civias, pero ahora desprovistas de designios genésicos. Más que lo caricaturesco, luce en ellas una suerte de parálisis súbita, de parcial anquilosis de los rasgos del rostro y de los ademanes, que condena los miembros a una inmovilidad mineral. Trátase de gestos carentes de finalidad, desarticulados por el hechizo que ha destruido la unidad psico-física, al extremo de parecer almas habitando cuerpos que le son extraños. Tal satánico sortilegio engendra fisonomías angulosas, de mentones prominentes, en trance de petrificarse, enemigas de lo ascético, envejecidas a fuerza de atizar su deseo de matar el espíritu. Porque el hecho de tender hacia lo puramente animal, aniquila desde su misma imposibilidad, degradando por debajo del seguro instinto, extraviando en lo biológicamente atrofico y deforme. Más todavía; Bosch pinta rostros que semejan máscaras, pero en distorsión violenta, que reflejan caos interior, en nada similares a máscaras totémicas o miradas de felino vacías de sensibilidad (fig. 44).

Su fantasía zoológica puebla el contorno humano con la proximidad de animales y, sobre todo, con monstruosas asociaciones entre seres que siguen en la naturaleza líneas de vida que no se tocan. En sus tentaciones y paneles del infierno, una suerte de satanismo genético, capaz de insuflar vida a toda clase de vestiglos, tiende a establecer un cerco abominable en torno al hombre. En esas obras el individuo crea la presencia animal, o la supone. Lo diabólico aflora en formas de vida inferiores; se trata de animales satanizados en cuanto exhiben deformidades que delatan su impura humanización, pues las mismas bestias han perdido el ciego, pero seguro señorío del instinto.

Advertamos que este frenesí genético y tal confusión de faunas, aunque formalmente afín, no obedece a los mismos motivos que animan el tema literario del «mundo al revés», al que era tan propensa la retórica medieval del siglo XII. Verdad es que el Bosco tomó elementos fantásticos de las danzas macabras y de los bestiarios de aquella época. Pero, en el tópico poético del «mundo al revés», en el cual los asnos tocan laúd, la liebre persigue al león y los bueyes danzan, asistimos a una inversión de hábitos animales que corresponde a un nuevo ordenamiento, en que la existencia de algunos seres se torna bucólica al cambiar la dirección biológica de la lucha por la vida, como es el caso cuando ocurre que la oveja es quien acosa al lobo. Trátase de una subversión de estilos de vida que posee ciertos matices de armonía primigenia, que si bien no alcanzan lo paradisiaco, tampoco delatan un fondo psicológico angustioso. Con razón, E. R. Curtius tiende a ver en dicho motivo una especie de antagonismo de generaciones que lleva al poeta, por lo mismo, a emplear de preferencia recursos satíricos. Impera en Bosch, por el contrario, la perversión del endriago, triunfa el caos capaz de vincular lo vegetal a lo humano y de injertar el instrumento inerte en los seres vivos. Es lo que se ve en el panel central de las *Tentaciones*, que se encuentra en Lisboa, donde aparece una mujer con secas ramas por brazos, próxima a un cuadrúpedo que exhibe un cántaro por vientre (fig. 45). Esta hetero-

geneidad desborda, ciertamente, los límites significativos de una fantasía en la cual se invierten simétricamente las realidades, dotándolas tan sólo de signo contrario. Más bien ella delata la profunda ruptura de la continuidad con el medio originario. Esta desarmonía se exterioriza plásticamente en el empleo de diferentes perspectivas para situar al hombre y a la naturaleza. L. von Baldass, M. J. Friedlaender y R. Genaille observan, en efecto, que lo natural no participa de lo demoníaco, contribuyendo dicha antítesis a intensificar el carácter angustioso de su obra. Pues representar el grupo humano con otra intención estilística que la aplicada al paisaje, es signo inequívoco de conciencia dualista que se proyecta a la perdida unidad entre hombre y naturaleza¹.

En las figuras de Bosch verificamos trastornos de la jerarquía de los seres y valores, en tres direcciones. Como subversión evolutiva de la escala animal y de la acomodación de las especies vivas, que tal ocurre cuando de un huevo surgen seres ajenos a su sustancia propia; como revelación de desajustes profundos entre el cuerpo y el alma, que limitan lo singular en el individuo a inauditas transfiguraciones, que desembocan en una exterioridad monstruosa, cabalmente en el dejar de ser; y, en tercer lugar, verificamos el radical aniquilamiento de la posibilidad de establecer reales vínculos interhumanos. Insistiremos sólo en este último aspecto.

La manera empleada por Bosch de objetivar tal desvanecimiento de las relaciones personales, no contiene nada de esotérico y calza muy significativamente con una distinción establecida por L. Klages. Este autor diferencia entre expresiones en sentido amplio, cuyas manifestaciones se extienden hasta la esfera animal, y movimientos representativos, únicamente posibles en el hombre. Estar inclinado por inquietud —dice— es algo muy diverso de la inclinación del orante o de lo propio de los ademanes de humildad; en el primer caso, se trata de una «forma tendencial», al tiempo que en el segundo se realiza «una necesidad de representación». En las figuras del Bosco sólo se observa el primer tipo de expresiones. Excluyendo las obras de tema puramente religioso, en sus pinturas fantásticas predomina el impersonalismo, la expresividad animal no representativa. En concordancia con ello, se explica que no describa relaciones persona-

¹El hecho anotado resulta más significativo si se tiene presente que, en Bosch, se encuentran contenidos ya algunos de los elementos del paisaje holandés posterior, con las características que manifiesta hasta el siglo xvii y Rembrandt, según observa Jacques Combes. Por otra parte, que Bosch estaba agudamente dotado para percibir el extravío moral, que en uno de sus aspectos se manifiesta como la visión inarmónica del hombre en el mundo, lo deja sospechar la afinidad que, fundadamente, puede atribuirsele con la mística de Ruysbroek, como también lo destaca Combes, *Jérôme Bosch*, Edit. Tisné, París, 1957, págs. 19, 26, 49 y 60. Pero la sola expresión plástica de la mística del siglo que le precedió, no hace comprensible su obra de manera satisfactoria. El análisis expresivo, en cambio, sobrepasa en posibilidades hermenéuticas a las racionalizaciones en torno a su simbolismo hermético y a su iconografía fantástica.

les ni conflictos con el otro. Como vínculo deja imperar la pasividad y unos tactos torpes no correspondidos; vemos, así, meros roces casuales, productos del hacinamiento y, por momentos, contemplamos una especie de confusión de saurios, en que los gestos han perdido su melodía interior. Descubrimos violencias, al parecer, sin designios, mutismos e incapacidad para reaccionar frente al influjo de los poderes malignos. Destacan, en fin, monótonas miradas de perplejidad adormecida y remota. Esta detención radical de las relaciones humanas, su interna parálisis, muéstrase también en la índole particular de la desnudez femenina. Representa mujeres desnudas, pero en las que está inhibida la conciencia de corporeidad —ahora pura carne corrupta— lo cual hace posible un desnudo sin real desnudez, desprovisto de erotismo, puesto que es inherente al reverberar erótico de los cuerpos, el estar animados por la doble actitud de rechazo y entrega, de cuya conciencia vivificadora dichas figuras carecen. De forma que la niebla impersonal de la mirada, también cubre a los cuerpos. Y esta armonía en lo negativo, a modo de una sutil atmósfera de falta de destino, todo lo penetra como un aura. Este mismo sopro siniestro impide que se perturbe la unidad y el orden de sus obras, a pesar de la heterogeneidad de los seres allí presentes y del abigarramiento de sus grupos humanos, rodeados de animales y flores que integran una iconografía fantástica. Porque la melodía del conjunto de ese enjambre de monstruos, descansa en la profunda unidad expresiva con que Bosch logró amalgamar lo deforme y la muerte interior del diálogo, asociar la fealdad y el definitivo aislamiento que se va produciendo desde dentro, al apagarse la vida íntima en esas figuras de faz de cera.

La aguda pintura del envilecimiento humano, continúa en sus *Infiernos*, objetivándose en una concepción de la muerte que desposee de sentido a la vida misma. La avalancha de lo infernal representa el verdadero triunfo de aquélla. Porque la muerte irrumpe como mutación violenta sorprendiendo, paralizando en rígido asombro; y de tal manera, que su aparición catastrófica exterioriza la pérdida de la continuidad creadora con la vida. De donde también resulta la ausencia de contrición frente a la muerte, cosa que el pintor realza deformando la figura humana hasta conseguir desposeerla de intimidad. Describe, pues, el proceso del morir como paralelo de la conversión progresiva de los seres vivos en cosas.

Bosch crea una atmósfera de muerte colectiva —la masa como muerte— sin resquicios de intimidad que dejen ver la luz de una vida con sentido. Desvela un fatídico absurdo que precipita a todo lo existente en la nada. Importa destacar, que su asombrosa visión metafísica de la muerte, se actualiza desde la pura expresividad. De ahí que a los historiadores del arte que se afanan únicamente en descifrar su hermetismo iconográfico, se les oculta lo más significativo. Pues solamente merced al sentido de sus expresiones, su obra aparece como tan moderna, en cuanto en ella se encuentran escondidas referencias al

núcleo de la estrecha relación que existe entre el momento histórico en que surgen y el significado de sus aquelarres. Más todavía, las revelaciones objetivadas en los rasgos de esas fisonomías nos dejan percibir atisbos que sólo en esta época han sido estudiados con madurez filosófica. Trátase, específicamente, de la intuición del tiempo en Bosch. Ella señala el triunfo de la muerte, como la incorporación de la humanidad a un tiempo universal y, por lo mismo, el desafiarse a un morir sin supervivencia. El enigma de Bosch se esclarece, en alguna medida, si advertimos de cómo el ritmo expresivo de sus personajes exterioriza la entrega a la muerte como deslizarse hacia un tiempo común, que deteriora la vida junto con la individualidad. La paleta del pintor se confunde con el discurso de un filósofo del presente, cuando leemos que Levinas —entre otros— señala que el triunfo *sobre* la muerte, por el contrario, equivale a obstinarse en no caer en el tiempo impersonal, pugnando por transcurrir en una dimensión propia. Se trata de liberar el tiempo personal del universal e histórico. «Si el tiempo común —escribe Levinas— absorbiera el tiempo del «yo» —la muerte sería fin». La separación es radical —agrega más adelante— «si cada ser tiene su tiempo, es decir, su *interioridad*, si cada tiempo no se absorbe en el tiempo universal»¹. Quiere decir que sólo por la interioridad, el ser individual puede resistirse a una totalización aniquiladora. He aquí el apocalipsis que augura Bosch: anuncia la necesidad de luchar por conservar la individualidad rehuyendo el vórtice del tiempo impersonal.

En consecuencia, es limitarse a describir la pura superficie plástica y el dramatismo exterior de sus representaciones, decir, como lo hace M. J. Friedlaender, que «en su fantástica imaginación, Bosch desafía las leyes de la naturaleza, ignora las barreras entre el hombre y la bestia, entre los trabajos humanos y el trabajo de la naturaleza»². Porque, en el fondo, la inversión de la legalidad natural es el reflejo trágico de la intuición lúcida del verdadero orden que debe imperar en las relaciones del hombre consigo mismo, el otro y el mundo. Como siempre ocurre, el énfasis peculiar de las expresiones es el que suministra la clave de su simbolismo y señala, además, la profundidad de su arraigo en la tradición.

Respecto a las vinculaciones de Bosch con el pasado, recordemos que Erwin Panofsky, tratando de la temprana pintura flamenca, anota que en ella visión simbólica y naturalista son correlativas. De forma que, «cuanto más los pintores se regocijan —escribe Panofsky— en el descubrimiento y reproducción del mundo visible, tanto más intensamente experimentan la necesidad de saturar todos sus elementos de significado. Recíprocamente, en la medida en que con mayor ahínco se esfuerzan por expresar nuevas sutilezas y complejidades de pensamiento

¹Ob. cit., págs. 26, 27 y 28.

²From van Eyck to Brueghel, Phaidon, Londres, 1956, pág. 59.

e imaginación, más ansiosamente exploran nuevas áreas de la realidad». Al extremo que, a juicio suyo, no resulta fácil distinguir dónde termina la transfiguración metafórica de la naturaleza y dónde comienza el simbolismo específico. En fin, Panofsky estima que, en J. van Eyck, el significado asume la forma de la realidad y, por otro lado, toda la realidad está saturada de significado. Por eso considera que ese naturalismo está «dominado por una idea metafísica»¹. Consignamos estas observaciones porque concuerdan con nuestra interpretación relativa al realismo simbólico, que Bosch persigue hasta sus últimas consecuencias formales. Con ello, al tiempo que deja ver sus vínculos con la tradición artística y religiosa, descubre los rasgos ambiguos de las expresiones. Entendemos por ellos el hecho de que la singularidad de un contenido expresivo no se puede aislar de significaciones de alcance universal. Concluyamos que es inherente a cualquier manifestación expresiva intensa, asociar de manera inseparable la profundidad de la referencia simbólica a la acuidad de las imágenes naturalistas. No existen representaciones simbólicas puras, ni puras imágenes realistas. En este sentido, la expresión del rostro constituye la síntesis más acabada de realidad y significación.

El carácter alucinante de tales deformaciones posee honda necesidad ética y estética. Obedece a la intuición del advenimiento de aquel oscuro nivel de vida donde el sentimiento de vivir se identifica con una sorda impotencia. Y cuando se desvanecen las aspiraciones elevadas, el cuerpo es percibido a través de disposiciones de ánimo negativas, como centro de corrupción y sufrimiento. Porque sólo anhelos espirituales intransigentes otorgan sentido a lo orgánico y perecedero. La exterioridad se convierte en distante y enemiga apenas se debilita el impulso ascético o la voluntad de trascenderla. Y correlativamente, una experiencia deprimente de lo corpóreo convierte en sombría la perspectiva del mundo. Ello se manifiesta con claro simbolismo en el implacable drama mímico de *La parábola de los ciegos*, de Brueghel el Viejo, del Museo de Nápoles (figura 46). En dicho cuadro podemos contemplar un angustioso y escalofriante esforzarse, pero dado en la linde de lo puramente físico, propio de quienes, en el paroxismo de la exasperación y el temor se aferran, desde lo invisible a lo inexistente pareciendo, al hacerlo, rasguñar la nada. Por carecer esas figuras de impulsos individuales que tiendan a acrecentarse desde el seno mismo del hado inexorable, uno se siente inclinado a comprobar en ellas la ausencia de verdaderos elementos trágicos. Pues no son rostros embellecidos ni dignificados por una auténtica lucha contra el sino. Es que la ceguera interior, unida a la física, aumenta la pesadez de los cuerpos y lo inorgánico en ellos, llevándolos a caer

¹Early Netherlandish Painting. Its origins and character, Harvard, Cambridge, 1953. Volumen 1, especialmente el capítulo sobre las relaciones entre la realidad y el símbolo en los primitivos flamencos, páginas 142, 144 y 147.

y desmoronarse siempre. ¡Qué abismo media entre esa oscura inercia y los absortos personajes del Greco, que contemplan el mundo exterior en toda su amplitud mirando sólo dentro de sí! Del mismo modo, en *Los mendigos*, del Louvre, el drama culmina empequeñecido en aquellos espantables rictus y visajes que tienen el sello del descarrío, de la total entrega y abandono al cuerpo. Y tanto, que cabe aplicarles una de las sentencias infernales de William Blake, donde la «voz del diablo» afirma no tener el hombre «un cuerpo distinto de su alma».

Al contemplar obras de Bosch, particularmente sus infiernos, verificamos el hondo significado oculto tras las deformaciones desrealizadoras de las imágenes creadas. Lo irreal descubre, según vimos, caracteres esenciales de la índole de los seres, dentro de ciertos límites y estilos de transfiguración. Pues las deformaciones están animadas de rasgos expresivos diversos, en los cuales se actualiza la naturaleza de una cosa o persona, cuya metamorfosis no le impide conservar el sentido de su identidad. Hay, así, desrealizaciones que destacan el desorden existente en la relación de la conciencia con el cuerpo; y otras originadas en la intuición estética del conflicto inherente a la voluntad de espiritualización. En los casos mencionados, el impulso expresivo que tiende a salir de sí, sigue tendencias contrapuestas. En Bosch obedece a la visión del empobrecimiento interior del hombre causado por el abandono moral; en el Greco, dicho impulso deriva de la desvaloración mística del cuerpo. El primero representa lo corpóreo en toda su hiriente malignidad, debido al oscurecimiento del espíritu; en cambio, el segundo, si modela el cuerpo dramáticamente y lleno de agitación interior, lo hace como condición de posibilidad de adoptar una conducta ascética. Naturalmente, en el curso imaginativo de tales tendencias estilísticas, nada existe de azaroso si bien, por otra parte, son ilimitadas las posibilidades creadoras abiertas en uno y otro sentido.

El padre Sigüenza, historiador del Escorial, donde originariamente estuvieron varios cuadros de Bosch, era de opinión de que este artista se diferenciaba de otros pintores en el hecho de que «los demás procuraron pintar al hombre cual parece por defuera: éste sólo se atrevió a pintarle cual es de dentro»¹. Aun aceptando tal interpretación, permanece sin respuesta la pregunta relativa al fenómeno de por qué la imagen interior del individuo, cuando es vista desde sus ocultas limitaciones íntimas, deriva necesariamente hacia lo déforme y mons-

¹ Resulta ilustrativo recordar que la caracterización que hace de Bosch el padre Sigüenza, a comienzos del siglo XVII, coincide sorprendentemente con interpretaciones de los historiadores actuales del arte de algunas corrientes de la pintura moderna, a las que atribuyen afinidad cuando creen vislumbrar en él evocaciones alucinantes del sueño y, sobre todo, exteriorizaciones con la inspiración de Bosch. Ello sucede, particularmente por lo que respecta al surrealismo, cuando creen vislumbrar en él evocaciones alucinantes del sueño y, sobre todo, exteriorizaciones de lo más secreto de la vida interior del hombre.

truoso. La respuesta se encuentra, en verdad, al reparar en que Bosch transfigura esa imagen dentro de los límites paradójicos impuestos por el aniquilamiento moral del hombre. Diseña las figuras como si el abandono creara, por sí mismo, lo horrible, y el alma terminara por exhibir una desnudez espantable apenas deja de aspirar a la más elevada existencia. En efecto, la deformidad de sus personajes no es engendrada por el titanismo del esfuerzo espiritual; al contrario, es propia de quienes sucumben sin anhelos, aunque en virtud de su misma naturaleza podrían y deberían perseguir más altos niveles de vida.

Se ha dicho, con razón, que en su tranquila armonía, el vegetal se marchita con cierta belleza. En cambio, cuando el hombre cae por debajo de sí mismo y en lo vegetativo, confina con lo grotesco. De ahí que el furor expresivo de la soldadesca que rodea a su *Cristo con la cruz*, de Gantes (fig. 47), en su frenesí llega a desposeerse de sentido. Pues esos rostros traicionan una pura malignidad que se alimenta de sí misma, que pierde su fuerza negadora, por querer independizarse de la forma viva que la sustenta. La fealdad de esa turba, proviene del salvaje regocijo producido por el abandono del autodomínio, que ensombrece la conciencia, al paso que también aleja del señorío de los instintos en los que, por lo demás, tampoco reina el mal. Puede decirse, en consecuencia, que sus desrealizaciones anuncian, en el fondo, la imposibilidad del envilecimiento radical. En síntesis, Bosch ilustra, con pareja hondura, estos pensamientos de Plotino: «La naturaleza del alma, en efecto, no irá nunca al no ser absoluto; al rebajarse caerá en el mal: por consiguiente en el no ser, pero no en el no ser absoluto. Si sigue el camino contrario, llegará, no a una cosa diferente, sino a sí misma»¹.

Esta última consideración apunta al objetivo teórico que nos indujo a señalar la existencia de un paralelismo real entre las expresiones pictóricas y las ideas del hombre. En este mismo sentido puede verificarse, a partir del conocimiento de fenómenos que debe describir la antropología de la expresión, cómo y por qué las visiones éticas se transparentan a través de ciertas expresiones, puesto que la expresividad, como tal, exterioriza con fuerza originaria experiencias humanas esenciales. Como prueba y ejemplo de ello, examinemos de qué manera resulta legítimo inferir, del arte de Bosch, que tiende a exaltar la libertad del hombre y las responsabilidades morales que ello implica. Los supuestos animadores de su estilo anuncian concepciones muy posteriores de la fisiognómica idealista y romántica. Su simbolismo expresivo indica que juzga lo deforme equivalente al encadenamiento a lo irracional, y signo de un alejarse de sí mismo en pos de la animalidad. Pero, ocurre que la vida de la bestia exterioriza su esencia propia al desarrollarse en la dirección del instinto; el hombre, en cambio, realiza su índole más íntima en una lucha consigo mismo en la que tiende a

¹ *Enéadas*, Primera, vi, 5; Quinta, viii, 12; y Sexta, ix, 11.

conquistar señorío sobre los instintos. Por eso Bosch pinta sus deformaciones aberrantes como consecuencia inmediata de la entrega pasiva a fuerzas oscuras. De ahí que en los rostros del panel central del *Jardín de las delicias* impere, frente al desorden cósmico que todo lo avasalla, una perplejidad sin espíritu, como relictos contemplativos de sí mismo. Se erige allí el abandono interior como creador de lo fantástico y grotesco, se poetiza el terrible vacío que paraliza e invade las miradas desprovistas de aspiraciones espirituales. Atendiendo, ahora, a unas significativas correspondencias que pueden establecerse entre la obra de arte y la historia de las ideas, aunque no sean contemporáneas, aventuremos la afirmación de que el Bosco anticipa algunos rasgos de la concepción de Schiller acerca del sentido diferencial de las expresiones en el hombre y los animales. Bosch destaca plásticamente el hecho de que, en el hombre, la expresividad es señal de un destino auténtico, al paso que en el animal representa el mero cumplimiento de una necesidad. «La forma animal expresa no sólo la idea de su destino —escribe Schiller—, sino también la relación entre su estado actual y ese destino. Pero como en el animal la naturaleza, a la vez que da el destino, lo cumple, la forma animal no puede nunca expresar otra cosa que la actividad de la naturaleza». Las expresiones del hombre, por el contrario, dependen de su voluntad. Siendo así, la relación entre su estado y su destino es obra de la persona. La mímica revela la autonomía del individuo y sus intenciones. De lo que Schiller concluye que el hombre debe armonizar su libertad con la finalidad natural. «También el hombre —dice— participa, pues, en la elaboración de su forma, por lo que en ella hay de elemento mímico; más aún, en este elemento la forma es exclusivamente suya. Pues aun cuando estos rasgos mímicos, en su mayor parte y hasta en su totalidad, fueran simple expresión de lo sensorial y pudieran corresponderle, por lo tanto, como mero animal, el hombre estaba, sin embargo, destinado y capacitado para limitar lo sensorial por su libertad. La presencia de tales rasgos demuestra, por consiguiente, el no-uso de esa capacidad y el incumplimiento de ese destino, por lo cual es, sin duda, moralmente expresivo en la misma medida en que el abstenerse de una acción ordenada por el deber es también una acción»¹.

Expresividad e ideología

TODOS ESTOS son aspectos de la obra de Bosch que muestran que lo fantástico en ella deriva de su misma esencia expresiva que exterioriza, a su vez, los riesgos de desgarramiento moral inherentes a la existencia humana. Debe advertirse, además, que esa profunda relación que existe entre fantasía y drama personal, se torna objetiva merced a un estilo que organiza plásticamente, con

¹De la gracia y la dignidad.

profunda necesidad formal, esos elementos significativos. De ahí que se alejen del sentido mismo de sus creaciones, quienes subordinan la singularidad de su pintura a una ideología ajena a las exigencias propias de ese estilo, como es el caso de las investigaciones de Fränger.

El análisis expresivo de las obras de arte fundamenta interpretaciones que destacan la universalidad de su contenido simbólico, más allá de lo que consigue descifrar la investigación iconográfica de alcance histórico restringido. La singularidad, aparentemente ininteligible, del *Jardín de las delicias*, se explica por su misma atmósfera expresiva. Sin embargo, en los últimos años Wilhelm Fränger, discrepando sustancialmente de las descripciones de M. J. Friedländer, Ch. de Tolnay y L. von Baldass, desarrolla toda una teoría estético-religiosa para comprender ese cuadro como el *Millennium*. Parte del supuesto de que Bosch pintó dicha obra inspirado en las concepciones de la secta de los Hermanos y Hermanas del Libre Espíritu. Los miembros de ésta sostenían la doctrina relativa a la posibilidad de un renacimiento erótico, en el encuentro de una nueva relación paradisiaca entre el hombre y la naturaleza, conquistada merced a la unión de los sexos. Sus cofrades elevaban, pues, un canto a la «deificación de la carne», un elogio de la lujuria, y proclamaban un erotismo esotérico de intención salvacionista, capaz de superar el dualismo hombre-mundo, masculino-femenino y alma-cuerpo. En suma, trataban de exaltar la «emancipación de la carne» con un sentido renacentista. Tal es el núcleo doctrinal de la hermandad adamita, es decir, un retorno a la primigenia condición paradisiaca en virtud del poder del amor. De modo que, en ese tríptico, el panel de la izquierda representaría el Paraíso, el central simbolizaría el retorno a lo originario merced a un renacimiento en Adán, operado por transformaciones mágicas y pitagóricas que se asocian a metamorfosis sexuales. Consecuente con tal afirmación, interpreta el panel de la derecha como la caída y el castigo de quienes, habiendo desviado de sí mismos las fuerzas puras y ordenadas de la naturaleza, no se han entregado a divinizar la unión de los cuerpos. Para Fränger, la nueva visión del Hombre Original ya había sido expresada con grandeza en el neoplatonismo florentino, especialmente por el contemporáneo de Bosch, Pico de la Mirándola. El misterio de la singularidad, próxima a lo irracional, que rodea el tríptico del Bosco, se disiparía a la luz de este nuevo intento de aclarar su sentido, en el que se le considera como un producto racionalizado de la doctrina adamita. De forma que el creador de diablerías sólo sería un obediente ilustrador de las concepciones rituales de una secta herética¹.

Pero, la consistencia teológica que, en dicha tesis, se atribuye a esa obra de

¹Wilhelm Fränger, *The Millennium of Hieronymus Bosch*, traducción del alemán de E. Wilkins y E. Kaiser, Chicago Press, Illinois, 1951, véase especialmente páginas 6, 7, 8, 9, 11, 12 y 144 a 148.

Bosch, como exaltación mística del *ars amandi*, no armoniza con su consistencia expresiva. Pues, como lo hemos hecho notar anteriormente, la apariencia de las fisonomías de las figuras del cuadro que nos preocupa, está lejos de simbolizar una aproximación idílica entre los seres humanos. Esta inconsistencia es muy significativa. Sobre todo porque la historicidad de los movimientos mímicos y de los gestos, debida a la vinculación de quienes los ejecutan a una comunidad determinada, no puede anular el sentido esencial de la expresividad. Su lógica interna, que emana de una disposición interior definida, no queda velada por el arraigo histórico, puesto que éste se manifiesta a través de aquélla. Al contrario, siempre se observa una clara correlación entre la índole de los vínculos interhumanos y el ritmo expresivo en que se exteriorizan. Y ello es, justamente, lo que no concuerda con la hipótesis de Fränger¹.

Dicha lógica expresiva se pone de relieve en la evolución de los modos de representar a la figura humana en el arte occidental, que varían desde Cimabue, pasando por Fray Angélico, Durero, Tiziano, el Greco y Rembrandt hasta van Gogh y Picasso. A lo largo de esos cambios se evidencia una correspondencia efectiva entre imagen del mundo, sentimiento de la vida, experiencia del otro y ritmo expresivo. Bosch no puede constituir una excepción a ello. Es necesario encontrar, por tanto, la clave que esclarezca el sentido de su mundo de rostros deformes y momificados en la correspondencia mencionada. Esos semblantes, lejos de reflejar la fuerza de ciertos vínculos interhumanos, diríase que pertenecen a una etapa de vida anterior al convivir, donde no existe la posibilidad de comunicación. Hablar de arte de amar, suena aquí a ironía. Porque los rasgos expresivos señalan, contrariamente, a una experiencia de esencial desgarramiento que domina la obra de Bosch. Tampoco se trata de que en ella exista un paralelismo formal con los modos de expresividad de los primitivos flamencos —o con la pintura sienesa, si se quiere—, animados de la simplicidad de un desapego del mundo y de íntimo recogimiento, que se aleja expresivamente hacia un interior remoto, pero que es una simplicidad que se exterioriza como co-

¹Es verdad que en el panel central del *Jardín de las delicias* se observa el primado absoluto del desnudo, pero éste no constituye una desnudez edénica, en la que aliente, como erróneamente lo afirma Fränger, la ternura primordial. Cuando describe lo que juzga como *ars amandi*, cree descubrir manifestaciones de un tender hacia el otro desde el reposo sexual primigenio, como signo de vegetal intimidad, cosa que también se trasluciría en la manera de mirarse los cuerpos. Insistimos en que esa supuesta ternura no se exterioriza en lo inmediatamente expresivo. Y claro está que sólo el análisis del sentido de la expresividad vale como criterio de verificación del significado atribuido a la obra. Pero Fränger no demuestra ninguna correspondencia observable entre la doctrina que configuraría interiormente el cuadro y lo que éste verdaderamente exterioriza. Finalmente, también resta objetividad a su tesis el hecho de que el singular tipo de expresiones que aparecen en esta tabla, predomina en la mayor parte de sus pinturas y, preferentemente, en aquéllas en que no se justifica pensar en el influjo de las concepciones adamitas. Véase, *ob. cit.*, págs. 126 a 129, *Ars Amandi*.

relativa de posibles vínculos. En las tablas demoníacas de Bosch, trátase, más bien, de muecas sin trasfondo interior, que se extinguen sin alcanzar más allá de sí mismas, que no irradian hacia afuera por carecer de arraigo en una intimidad; trátase de un mirar vacío que comienza y concluye en ojos sin luz interior, claro signo de un aislamiento subjetivo que limita con esas mismas distorsiones mímicas. Estas contorsiones de la figura humana, simulan seres articulados mecánicamente, incapaces de vibrar con anhelos de participación afectiva.

La peculiaridad de las expresiones no puede comprenderse con independencia de esta triple serie de conexiones de sentido; como reflejo de las relaciones del individuo consigo mismo, el otro y el mundo. Cada estilo revela un modo de interdependencia de tales momentos psicológicos que confiere al rostro la expresión de su particular tonalidad afectiva. Más todavía, la expresividad encarna las posibilidades singulares de esa relación esencial entre disposiciones básicas. Cada contenido anímico se exterioriza en la unidad indisoluble de esas tres dimensiones psicológicas de la situación personal. Su expresión es inconcebible sin ellas, pues una implica a las otras dos. No existe, por eso, una referencia pura a sí mismo que carezca de un sentimiento implícito del prójimo y la realidad, por difícil que sea discernirlos. Otro tanto ocurre, análogamente, con la correspondencia entre las actitudes restantes. Dicho fenómeno, en el caso de Bosch se manifiesta como una expresividad en que los modos de esa triple conexión de sentido se reducen angustiosamente, hasta confinar con la inhibición de todo impulso de trascendencia. Siendo así, sus figuras dejan ver un estar vacío de imágenes y de reflejos del mundo exterior, un permanecer más acá de la comunicación hacia los demás. Las miradas dirigidas a sí mismo, al otro y el mundo han quedado paralizadas como el mirar de un ciego, sin exteriorizar un dentro que remita a un fuera. Bosch las sitúa en el transcurrir de un tiempo universal, desposeídas de zozobras subjetivas, lo que las hace aparecer como inermes. De ahí esas fisonomías inundadas de perplejidad vacía, presas del abandono interior, que no están envueltas en el silencio de la meditación, inmediatamente próximas a su alma, sino que son puro exterior sin intimidad. Expresan, paradójicamente, el desgarramiento como muerte de las posibilidades expresivas. Al hacerlo, Bosch se torna profundamente realista, en concordancia con la tradición de que deriva. Su mundo fantástico surge, precisamente, de su visión naturalista, que destaca el tormento de la pérdida de los vínculos con la existencia, cosa que deja a las puertas de lo grotesco. Y en este proceso estilístico, también influyen elementos que provienen del trasfondo herético de una ideología religiosa, pero subordinados a la intuición ética del hombre (figs. 40, 43 y 44).

La historia del arte religioso y particularmente de las representaciones de la Virgen, pone de relieve la variabilidad de ese triple entrecruzamiento de actitudes. En cada escuela, el nivel de interiorización manifiesta su armonía con el tipo de referencia al prójimo y al mundo exterior. En este sentido, el naturalis-

mo flamenco ha dejado imágenes de piadosa belleza que denotan una ausencia del mundo originada en religiosos ensueños íntimos y en una sensibilidad abierta a lo real. De forma que Bosch es tributario de aquella tradición, enriquecida por creaciones en que el amor naturalista a lo concreto se une a la idea de lo sobrenatural y a una profundidad expresiva inigualable, como piensan J. Pichard y A. Stubbe¹.

Por otra parte, Fränger aduce en favor de su tesis, el influjo del espíritu florentino sobre Bosch y la congregación adamita. Pero, si ello no puede verificarse más allá de influencias en las concepciones filosóficas, es cosa que evidencia una insuperable contradicción entre ciertos hechos y su interpretación. En efecto, en ese período comienza a desarrollarse una expresividad fisiognómica que da testimonio de un proceso de interiorización creciente que, en uno de sus aspectos, se manifiesta en el virtuosismo de la sonrisa. En contraste con ello, llama la atención, particularmente, que en el panel central de la tabla de Bosch que nos preocupa, las figuras humanas no exhiben sonrisas que insinúen una aproximación a sí mismas o a los demás. Reina en ellas la lejanía del otro, más que el renacimiento erótico en el prójimo, y este hecho constituye un elemento de juicio incontrovertible. Además, esa frialdad y apariencia hermética, tampoco cabe atribuirle a reminiscencias de cierto lejano goticismo fisionómico, ni a una primitiva ingenuidad en busca de contactos adánicos. En apoyo de nuestra objeción, recordemos el significado del motivo de la risa propio —y no por azar— del arte florentino de la generación de Leonardo. Chastel observa que, en ese período, el artista se preocupa por expresar los matices más fugitivos y delicados de la fisonomía. «Es el signo —dice— de la conciencia de sí y de la distancia interior». Es decir, en ese tiempo, la sonrisa incorpora a las figuras un elemento esencial de dulzura y encanto. En Leonardo, esa melodía mímica representa el símbolo de lo íntimo y de una sensibilidad alerta a sí misma².

En síntesis, esta espiritualización de los rostros, aparece como un agudo y

¹A juicio de J. Pichard, las Madonas de la pintura flamenca, de bellos rostros silenciosos, ilustran de la manera más cabal, aquellas palabras del Evangelio que dicen que «María conservaba toda cosa en su corazón», *Images de l'invisible*, Casterman, París, 1958, págs. 114 y 115. A. Stubbe sostiene, por su parte, que el *Tríptico de la Virgen* de J. van Eyck, en Dresden, asocia fe y piedad sin iguales a una trascendencia hierática y a una familiaridad infinitamente respetuosa, nunca sobrepasadas, *La Madone dans l'art*, Elsevier, Bruselas, 1958, especialmente el Capítulo «La Madona en el arte de los primitivos flamencos», pág. 96. La Virgen de *La Natividad*, de Bosch, en Colonia, exhibe, ambigüamente, algunos rasgos expresivos que poseen afinidad con lo propio de esa tradición plástica.

²A Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, P.U.F., París, 1961, página 434.

Otras consideraciones críticas sobre el importante libro de Fränger, véanse en la obra ya citada de Combe, pág. 72, nota, y en el estudio de R. L. Delevoy, Bosch, Skira, 1960, páginas 104, 106 y 108.

significativo contraste con el mundo sin sonrisas característico de la obra de Bosch. Y esta ausencia no se puede explicar por una ideología esotérica ni por una tradición expresiva, como se ha pretendido. Advirtamos, en fin, que la historia del arte y de las ideas, señala otra posibilidad: la de artistas y pensadores que, bajo el influjo de determinadas concepciones se alejan, paradójicamente, de la condición del origen. Esta inversión de la genealogía intelectual puede significar, en nuestro caso, que el elogio adamita de lo erótico, en el pintor se ha transfigurado en un canto sombrío a la degradación de las relaciones humanas, acaso debido a la visión de la caída del hombre por debajo de sí mismo.

Máscara y experiencia del otro

El disimulo como expresión

DIVERSAS formas posibles de disimulo se evidencian, también, a través de peculiares deformaciones del semblante. Estas ambiguas perversiones mímicas constituyen elocuentes resquicios expresivos, a pesar de la pérdida transitoria de la espontaneidad bajo la rigidez fisiognómica. De suerte que el carácter de velo atribuido por Hegel al rostro —no menos que al lenguaje—, en cuanto es capaz de ocultar, representa una forma sutil de expresividad, lejos de ser una anomalía que invalide la teoría de la expresión. Al contrario, la necesidad ineludible como a los estados internos siguen resonancias mímicas, señala la existencia forzosa de cierta relación recíproca entre disposiciones internas y expresiones, que la máscara del disimulo sólo en apariencia vulnera¹.

El ocultamiento total de lo innoble tras un rostro bello, no pasa de ser una ilusión desconcertante. Como lo es, para Lavater, la aparente desarmonía que se percibe cuando la belleza interior permanece oprimida por la fealdad física, según el abismo que la tradición abre entre la elevada actitud ética de Sócrates y su cuerpo abominable. Con razón, a juicio de este autor, sólo para ojos desprovistos de penetración fisiognómica, los rasgos de Sócrates carecían de belleza divina². Porque siempre existen signos delatores de los sentimientos reales. Aparentar, en suma, lo no vivido, es otro modo de reflejar conmociones emocionales,

¹ *Filosofía del espíritu*, I, § 36.

² En su *Fisiognómica*, Lavater rechaza la posibilidad de que, indiferentemente, almas angelicas puedan animar apariencias deformes o seductoras, páginas 64, 65 y 121 de la traducción francesa de H. Bacharach, París, 1841.

Claro que este histrionismo constituye una especie de autodomínio expresivo tendiente a enmascarar disposiciones íntimas. Pero ese dominio no consigue borrar los rasgos configuradores de la máscara en el rostro. Pues en las tensas líneas que traicionan el exterior falso, perduran huellas mímicas que son expresión y no ocultamiento.

El dolor no desaparece por enfrentarlo con tranquila firmeza; lejos de ello, en el señorío que el otro ejerce sobre sus afectos, percibimos el sufrimiento sor-damente confinado. Es que existe una especie de principio de conservación expresiva. Este suministra la prueba de su vigencia en las expresiones que ostentan una frialdad ambigua. Trátase de movimientos mímicos que alejándose de su núcleo de experiencias emocionales, aparentemente sin reflejarlas, las exteriorizan, sin embargo, en signos que a veces tienen una sombría equivalencia con los afectos que los originan. La impetuosidad o la encendida cólera, pueden petrificarse en máscaras impasibles. Pero éstas, tornándose rígidas hasta lindar con la indiferencia, exhibirán superficies de incierta tensión expresiva, equivalentes, si bien con signo contrario, a los sentimientos que dominan el ánimo. Cabal ambigüedad, donde el disimulo enmascarado es, por igual, indicio expresivo de lo auténtico como de lo inauténtico, de los móviles aparentes y de la real disposición afectiva que esa rigidez mímica vanamente intenta ocultar. Asimismo, ojos en cuya indolencia extrema las impresiones rebotan, sin perturbar la superficie gris de la mirada, apenas consiguen mimetizar el odio con toques de frío des-interés. De hecho, en esos y otros modos de disimular pasiones agresivas, la impasibilidad está ambiguamente situada entre lo expresivo y lo inexpressivo, y por ello el semblante cobra carácter de máscara, en cuanto vela conmociones interiores, al mismo tiempo que hace posible suponerlas.

La turbulencia emocional puede manifestarse, dicho en otros términos, como impavidez, y en naturalezas poseídas por rencores insolubles, la intensidad de estos últimos condiciona un disimulo engañoso del resentimiento tras la quietud de las facciones. Se nos evidencia aquí la paradoja fisiognómica de ser menos patéticamente expresivo el mal que la clara euforia. Lord Byron describe este fenómeno con lucidez: «Las señales que indican en el exterior un mal pensamiento son siempre débiles, pero interiormente causan una impresión fuerte y profunda. El amor publica todo lo que siente; el odio, la ambición y la perfidia no dejan ver sino una falsa sonrisa; un ligero movimiento en los labios y una débil palidez que se extiende sobre el rostro de la persona a quien dominan, son solamente las señales que indican las pasiones fuertes»¹. También en otros casos semejantes se realiza la conversión ineludible de lo vivido en expresiones. Es el tránsito que Balzac denomina «triunfo del alma». Tal ocurre, a su juicio, cuando vibraciones mímicas casi imperceptibles —algún tenue estremecimiento

¹El corsario, Canto Primero, x.

de músculos faciales, la palidez o enrojecimiento de un mínimo punto del rostro—, representan signos expresivos, delatores y compensatorios, de la apariencia impasible de la fisonomía.

El disimulo no contradice, por consiguiente, el principio general de que a toda conmoción íntima siguen movimientos visibles correlativos. Desde luego, este principio no indica cómo se somatizan las virtualidades del ánimo, ni prescribe el carácter o modulación de los signos físicos que pueden revestir las emociones. Son múltiples e imprevisibles, en efecto, las posibilidades que se ofrecen a las actitudes de transparentarse en formas corporales. De manera que los fenómenos de enmascaramiento voluntario tampoco contradicen la dialéctica de la expresión. Pues el intento de borrar los vestigios exteriores de los sacudimientos internos, como el logro de plenitud expresiva, requieren, parejamente, autodominio. Y en ambos casos observamos límites insuperables de comportamiento, aunque se exteriorizan en sentidos opuestos. Esta limitación común reside en el hecho de no existir el disimulo total, así como tampoco resulta posible la total expresividad. La metamorfosis mímica cabal de la tristeza, enmascarada tras una disposición jubilosa, se confundiría con la verdadera alegría dejando, por ello, de ser disimulo. Pero siempre se manifiestan signos que delatan el estado de ánimo real, a menos que los sentimientos se inhiban hasta su extinción. Como se sabe, el hecho mismo de expresarse equivale a iluminar algo escondido, aunque nunca exteriorizable por entero. No cabe imaginar, sin contradicción, expresiones desprovistas de virtualidades ocultas, pues son constitutivos de ellas indicios de lo inefable.

Cuando bajo la apariencia de alegría una fugaz imagen mímica permite vislumbrar la tristeza real, se trata igualmente de una situación expresiva. En este caso, el deseo de disfrazar las emociones, no impide que surjan signos delatores de los verdaderos sentimientos. La afectividad nunca queda sepultada, ni aflora por completo. En efecto, quien aspire a expresarse sin reservas, procurando actualizar el núcleo último de sus experiencias personales, enfrentará limitaciones ontológicas interpuestas al impulso orientado a salir de sí. A través de las líneas y muecas que surcan el rostro durante los forcejeos de frustrados disimulos, los verdaderos anhelos se traicionan en la pugna por hacerse exteriores. El esfuerzo de autodominio mímico cede frente a la intensidad sensitiva de la experiencia auténtica. Así, una risa que se torna rígida, un llanto disipado en sonrisa, en fin, ondas de alegría en el dolor y de gozo en la angustia, son todas formas de desdoblamiento expresivo, reveladoras de la inevitabilidad de la expresión como de la imposibilidad del acabado disimulo. Basta que éste alcance a lo patético, anulándose a sí mismo, y quien lo intenta llegará a vivir lo que simula. Por consiguiente, imaginar un ocultamiento del ánimo, tal que no deje huellas expresivas de las disposiciones anímicas reales, contradice la esencia de la expresividad; del mismo modo que una exteriorización plena, capaz de desplegar

mímicamente todo lo íntimo no sería, por este motivo, expresividad. El carácter ambiguo del disimulo deriva de no querer expresar lo que, sin poderlo eludir, se expresa en cambios mímicos apenas perceptibles, pero que convierten la fisonomía en máscara.

Abre un profundo campo de análisis saber que los rostros se truecan en máscaras, tan pronto como descubren sutiles vibraciones expresivas, que al permitir conocer los verdaderos sentimientos, reducen los rasgos de disimulo a pura apariencia. La paradoja de esta forma de manifestación de lo personal reside en este hecho: que lo insincero se delata por una expresividad tensa hasta lo rígido, signo de un autodomínio compensatorio de la falta de sentimientos genuinos. *La expresión es, como quedó dicho, medida común de lo auténtico y de lo inauténtico.* Por lo que describiendo los fenómenos expresivos en el nivel metafísico, resulta legítimo considerarlos como otro modo de implicarse dialécticamente ser y apariencia. Comprender expresiones equivale, efectivamente, a descubrir un particular juego alternativo de confesión y hermetismo.

Expresión, ser y apariencia

EL CARÁCTER de oráculo y enigma que Heráclito percibe en la naturaleza, en cuanto ésta ama ocultarse, simboliza también al mundo expresivo. Pues el encuentro fisonómico con el otro se envuelve, asimismo, en el misterio de algo invisible y sólo enigmáticamente indicado en la apariencia expresiva. Y es que, en el fondo, la esencia del comunicar posee una profunda afinidad metafísica con cualquiera realidad donde algo se hace patente. Si bien son infinitas las posibles armonías de transparencia entre un *dentro* y un *fuera*, entre apariencia y realidad. Por eso, más allá de la mera analogía formal, ocurre que las relaciones que establece Heidegger entre ser y aparecer rigen, por igual, el movimiento de apariencias que subyace a las expresiones. Y ello en el sentido de constituir lo esencial del ser «su *simultáneo aparecer*», como es lo propio del ente el «aparecer manifestándose». Puesto que, para Heidegger, «el ser significa aparición naciente, es decir, que sale del estado de ocultamiento, le pertenece esencialmente el estar oculto, el originarse en él. Tal origen reside en la esencia del ser, del aparecerse como tal. En su origen, el ser permanece replegado, sea por gruesos velos y cubiertas, sea por el más superficial disimulo y encubrimiento»¹.

Por otra parte, el enmascaramiento, en tanto obedece a la voluntad de otorgar validez al significado de apariencias, también puede comprenderse como un fenómeno, que muestra lo que parece. «Hay hasta la posibilidad de que un ente

¹Véase su *Introducción a la metafísica*, Capítulo IV, parágrafo 2, «Ser y apariencia», donde expone con amplitud iluminando modos originarios del pensamiento griego, como las relaciones recíprocas entre el surgir y el ocultarse que elaboran la aparición, constituye el ser mismo.

se muestre como lo que *no* es en sí mismo», afirma Heidegger, en el sentido del mostrarse desde la perspectiva de un «parecer ser»¹.

Pero la tentativa de velar lo vivido, es impotente para evitar que surja y se manifieste lo que acaece en niveles profundos de intimidad. En este punto resulta ilustrativo reflexionar en torno a los hechos descritos por el psiquiatra Roland Kuhn, en sus análisis fenomenológicos de la máscara². Enseña en éstos cómo la visión de máscaras en el campo fisonómico de los demás, revela simultáneamente lo que el sujeto desea ocultar bajo sus proyecciones fantásticas, exteriorizando con ello incluso su imagen del mundo. Más todavía: Kuhn descubre un estrecho vínculo entre el modo de experimentar la fisonomía propia y la manera de configurar mentalmente e interpretar la ajena. Digamos, pues, que la tendencia a componer ciertos rasgos humanos como determinadas máscaras, constituye una especie de autognosis indirecta, que se desarrolla en función de enmascaramientos imaginativos. Vale decir, la fantasía vertida en imágenes y el estilo propio de la representación de máscaras, expresa lo que el sujeto desea ocultar. Porque nunca observamos semblantes engañosos, al extremo de carecer de zonas de transparencia abiertas a las emociones verdaderas, ni tampoco encontramos la máscara total, desprovista de interioridad. A veces la careta desnuda más de lo que encubre.

En ciertas situaciones de arrebató emocional, una angustiosa perplejidad invade el ánimo de algunos personajes de Shakespeare, particularmente cuando creen verificar desarmonías radicales entre lo interno y lo externo. Dicha zozobra refleja, en el fondo, la creencia del poeta en la ineluctable revelación de las disposiciones personales en el rostro. Julieta invoca a la naturaleza, incrédula, tan pronto como teme contemplar en su amado la «horrible substancia de la más celestial apariencia», lo «santo maldito», lo demoníacamente angelical; tiembla, en fin, cuando sospecha vislumbrar en aquél lo «exactamente opuesto a lo que exactamente semeja»³. Lucrecia, por su parte, observando la imagen de Sinón en una pintura, se pregunta cómo bajo tal máscara de honestidad puede aquél ocultar sus pérfidos designios. Y vacila en decidir si es posible que existan tan oscuros dobleces escondidos «detrás de tal mirada»⁴.

¹Ser y tiempo, Introducción, Capítulo II, § 7. A.

²*Phénoménologie du masque*, Desclée de Brouwer, 1957, págs. 31 a 35, 72, 146 y ss. Kuhn desarrolla importantes consideraciones acerca de las resonancias, perceptibles en la índole de los vínculos interhumanos, condicionadas por individuos que se enmascaran. Examina, asimismo, las relaciones existentes entre la conciencia de la identidad personal, la experiencia del tiempo y el abandono de sí mismo que implica la existencia como forma de ser que se oculta. De la máscara como inmovilización del instante trata, además, Gastón Bachelard, en el penetrante prefacio que escribe a esta obra.

³*Romeo y Julieta*, Acto Tercero, escena II.

⁴*La violación de Lucrecia*.

Esos y otros personajes viven anudadas la angustia y la perplejidad. Porque en dicho escabroso desajuste entre lo interno y lo externo, presagian el imperio de un dualismo cuerpo-alma destructor de la unidad del hombre. Presienten la ruptura de la armonía entre lo invisible y lo visible. Diríase perciben la amenaza del insondable abismo que se abre entre ellos, tras la nefasta independencia del sentido de la forma material en que encarna. Tal nihilismo expresivo eríge-se como una trágica asechanza de aniquilamiento del ser como manifestación. Se augura la soledad que sobrevendría por desvanecimiento de la unidad del otro, a la que dejaría entregado cualquier mundo desposeído de una ley expresiva que rija la relación cuerpo-alma. Pero Shakespeare confía verdaderamente en lo que denomina «arte de fisonomía», cuya posibilidad deriva de que los rostros exteriorizan, cabalmente, las sentimientos. Trátase de una fe análoga a la del personaje de Poe que, deseoso de conocer los pensamientos y afectos de un amigo, dispone su semblante, gestos y ademanes como un reflejo mímico de lo contemplado en el otro. Intenta, por esta vía, reconstruir la forma interior de la experiencia del prójimo, merced a un arreglo exterior. Lo cual es posible por cierta correspondencia expresiva, tal que el hecho de adoptar actitudes y muecas extrañas, contribuye a iluminar el conocimiento de la interioridad ajena¹.

La imagen expresiva del hombre

DE ESTAS consideraciones se desprende una consecuencia teórica en la que importa detenerse. Ella es que el carácter ambiguo atribuido por Hegel al rostro en el sentido de ser velo de lo íntimo al tiempo que inevitable exteriorización de las verdaderas emociones, no restringe la vigencia de los nexos expresivos. Al contrario, esa dualidad constituye el punto de partida para bosquejar una *imagen expresiva del hombre*. Afirmarlo como teóricamente posible, está lejos de implicar una generalización antropológica infundada. Al contrario, ello permite extender el conocimiento del hombre más allá de la zona iluminada por una estrecha concepción dualista o por un monismo biológico. Así lo prueban la riqueza de significados y de resonancias simbólicas que exhiben históricamente los fenómenos de enmascaramiento. También lo muestra la dialéctica de la expresividad, cuyo revelar ocultando es la forma universal de hacerse patente lo que se comunica, de donde deriva su significación antropológica esencial.

El verdadero alcance de una fórmula hermenéutica tan amplia, se evidencia a la luz de su misma relatividad. Un claro ejemplo de ello lo ofrece el hecho de que, según los impulsos de comunicación, *lo revelado expresivamente se comprende como siendo inseparable de modos peculiares de ocultamiento*. Tal ocu-

¹La carta robada.

re con la interpretación de imágenes de la naturaleza, en cuanto paisaje. Y no otra es la experiencia de los significados que reverberan en las informaciones provenientes del lenguaje o en los análisis metafísicos del conocimiento. Asimismo, lo propio sucede en la experiencia del prójimo y con el recogimiento en el yo, no menos que en el intento de objetivarse a sí mismo que inspira el autorretrato. De suerte que dichas maneras singulares de ocultamiento inherentes al impulso expresivo, caracterizan al enmascarse y a la voluntad de ser lo que la máscara representa, es decir, a las manifestaciones de lo auténtico como de lo inauténtico. Y otro tanto ocurre, por último, con ciertas visiones místicas.

San Buenaventura descubre en los seres y en las cosas vestigios divinos. Comprende por esto que «las criaturas de este mundo sensible significan las *perfecciones invisibles de Dios*», en cuanto «todo efecto es signo de su causa»¹. Por eso, para San Buenaventura, la verdadera filosofía de la naturaleza —como lo señala Gilson— considera lo natural como haz de signos que, debidamente interpretados, permiten trascenderlo. Pues, según esta concepción mística, las criaturas poseen dignidad de signos, y el juzgarlas signos antes que cosas, medios en lugar de términos últimos, equivale para San Buenaventura a encontrar el verdadero camino expresivo. Piensa, así, que debe contemplarse a la naturaleza como un lenguaje, tratando de conquistar la visión del «pie en la huella», hasta alcanzar el vestigio más profundo que permite discernir en toda criatura «medida, número e inclinación». Por lo que Gilson sigue el curso natural del pensamiento de Buenaventura al concluir «que el mundo se ofrecía a sus ojos como un libro preparado para ser leído», puesto que «en la naturaleza veía una revelación sensible análoga a la de las Escrituras...»².



SOBRE TODAS las manifestaciones de enmascaramiento *desciende el misterio expresivo de lo interno haciéndose externo como interno*. Es imposible concebir visiones de interioridad pura. Sólo cabe sorprender anuncios de lo íntimo a través de algo exterior. Pero estos sutiles indicios expresivos objetivan ambiguas imágenes interiores que anuncian la existencia de lo invisible en el otro; revelan lo que únicamente es perceptible para la mirada espiritual. La historia del arte legitima esta afirmación. Cuanto más la obra deja presagiar expresi-

¹Itinerario de la mente a Dios, Capítulo II, 1, 12, 13, donde interpreta de la manera indicada el versículo 20 del Capítulo I de Romanos.

²La filosofía de San Buenaventura, Ediciones Desclee, Buenos Aires, 1948, Capítulo VII, «La analogía universal», 198-228. Asimismo, sobre la idea del mundo como expresión de Dios en San Buenaventura, véase *La philosophie au Moyen Age*, Payot, 1947, pág. 442.

Acerca de cómo se encadenan en la estética de Buenaventura, imagen y expresión, véase E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Gredos, Madrid, 1959, tomo III, págs. 220 y ss.

vamente lo invisible a los ojos físicos, tanto más permite intuir el yo verdadero. De manera que en ese antagonismo expresivo entre apariencia y realidad interior, diríase alumbra la máscara de lo invisible.

El misterio de las imágenes expresivas surge, por consiguiente, al ver a lo exterior abrirse a lo interior, convirtiéndose en exterioridad que es signo de intimidad. En otras palabras, se trata de comprender *cómo la expresividad bosqueja la trayectoria de un salir de sí que encarna en un fuera que remite a un dentro*. Son innumerables, ciertamente, las posibilidades de metamorfosis de algo interior en expresividad. En el mirar del otro, en la contemplación del paisaje, en el lenguaje, o en la música, se observan relaciones peculiares de ocultamiento entre el signo y lo significado por el signo. Existe, asimismo, la realidad que se oculta tras la máscara y el proceso de aproximación a la verdad concebido como desencubrimiento. Tratemos ahora de lo primero.

Expresividad, máscara y magia

EN LA DESLUMBRANTE exterioridad que alcanza la máscara, el impulso expresivo deja sospechar imprevisibles vestigios de lo «otro», comprendido como una esencia interior. Por otra parte, éste es un fenómeno de la misma naturaleza que la correlación entre mundos invisibles y modos visibles de exteriorización que el arte crea paradójicamente. Tal sucede con la simplicidad abstracta de las estatuillas ciclades como en esculturas de Moore, horadadas por el espacio mismo. En las primeras diríase una intimidad que se despliega unida a la visión prístina del universo; en cambio, se hace patente en las segundas, cómo el contorno se revela en su complejidad ilimitada, surgiendo de la propia conciencia de corporeidad, percibida como órgano del mundo.

También en el disimulo existen latentes, desde luego, extrañas virtualidades contrapuestas. Pues bajo él suelen anidar dos tendencias que divergen. El movimiento de una apariencia expresiva tras la que se oculta un ser que se le contrapone, y el orgiástico aspirar a transformarse en otro, que puede culminar en la interiorización de la máscara. Esto último ocurre en la metamorfosis del simple ocultamiento en voluntad de identificarse con lo simbolizado por la careta, procurando la conversión de lo puramente mimético en actitud genuina. Significativamente se asocian, en efecto, dos tendencias que confieren su sentido particular a la máscara: por un lado, la pérdida voluntaria de la identidad personal objetivada en el uso de un disfraz engañoso, enlazada, por otro, con una tentativa de salir de sí y anhelos de deificación.

George Buraud expone los caracteres religiosos y psicológicos de esta doble vertiente del enmascaramiento, con profunda y amplia generalidad. Describe la pasión de la búsqueda de metamorfosis, como posibilidad de trascender la apariencia personal transitoria, elevándose a un tipo superior. Aquí se perfilan fe-

nómenos que reflejan una ambigüedad antropológica esencial: *la transfiguración expresiva representa un modo de llegar a ser y de encontrarse a sí mismo desplegando tendencias profundas*. Estos hechos justifican que en el estudio de la máscara africana se encuentren nuevas perspectivas abiertas hacia el conocimiento del hombre. «La máscara no es para ellos —dice Buraud de los negros africanos— una diversión o una fantasía equívoca y pasajera. Forma parte de la vida humana, doméstica, religiosa, social. Por la incorporación de la máscara a casi todas las actividades del nacimiento a la muerte, la vida llega a ser más duradera, más rica, más variada, más libre. A la fijeza de las especies, la virtud de la máscara substituye especies nuevas, «mixtas», hombres-pájaros, hombres-espíritus, hombres-monos, hombres-gacelas, gracias a los cuales el individuo se evade, si lo desea, de su condición monótona e impotente y salta, liberado, hacia los horizontes lejanos de la aventura animal y divina. Tomando la máscara enteramente en serio, generalizando y sistematizando su empleo, los negros han hecho de ella un motor del destino, un doble plástico, agente de transfiguración, una suerte de órgano de lo sobrehumano: han penetrado su enigma. Y puesto que la máscara torna propicios los poderes que circulan bajo las formas cambiantes de la naturaleza, se comprende que la creencia en la metamorfosis implique, armónicamente, transmutación expresiva, culto de la máscara e imagen mágica del mundo. De donde deriva el aura de apariencias en continua transfiguración y dinamismo que envuelve a la realidad primitiva y mítica.

Este culto estético y religioso de la máscara, se encuentra animado por la creencia en la posibilidad de participar de lo sobrenatural, merced al poder de un singular expresionismo mágico. Magia y expresividad, iluminan con su particular articulación, los más ocultos perfiles de las relaciones entre concepción del mundo y expresión en el arte negro. El puro análisis expresivo permite inferir certeramente, prescindiendo de otros elementos de las civilizaciones africanas, lo que P. Tempels, ha caracterizado como «filosofía Bantú»¹. *En esa fisiognómica y mímica arcaicas, se muestra la esencial interdependencia que vincula el carácter sobrenatural de las intenciones expresivas de la máscara a la fascinación mágica de la expresión*. Y percibir la expresividad a modo de fuerza mediadora del anhelado acceso a lo sobrenatural desencadena, a su vez, una serie importante de fases estilísticas que se condicionan mutuamente. Dichas creaciones del arte negro evidencian, desde luego, el impulso abstracto que recorre su modelado. Abstracción, máscara y transfiguración de la persona se fusionan en su intensidad expresiva, al tiempo que integrándose la hacen posible. Es decir, cuando la expresividad es vivida como fuerza mágica, estimula sentimien-

¹Vease la obra del R. P. Placide Tempels, *La philosophie Bantoue*, acerca de los supuestos dinámicos de la «ontología bantú», particularmente en lo que atañe al enlace entre la noción de fuerza y ser y a la idea del hombre concebido como interacción continua entre fuerzas, Ed. Présence Africaine, 1961, págs. 38 a 37 y 71.

tos estéticos que tienden a conciliar lo abstracto y lo sobrenatural, la irrealidad de las fisonomías representadas por las máscaras con el frenesí expresivo convertido en ritual. Pues es inherente al sino expresivo que deriva del querer ser otro, de la voluntad de metamorfosis personal, tender a alejarse del realismo hasta bordear el límite de las desrealizaciones abstractas. En efecto, se comprende que en el estilo de la máscara se asocien expresionismo y abstracción, por cuanto su uso está legitimado por la creencia en la virtud de un principio dinámico, sobre todo cuando es interpretado como expresión visible de fuerzas sobrenaturales, según lo concibe Elsy Leuzinger¹.

Pues en un arte que con fervor religioso tiende a convertir en visible lo invisible, el impulso formal debía desplegarse en transfiguraciones cuya estilización alcanzara el límite intuitivo de posibles evocaciones naturalistas. Vale decir, debía confinar con la desrealización abstracta, con la lejanía de los sentidos. Tal es el caso, entre otros, de la máscara de danza Bateke² (fig. 48). Por igual motivo, contemplamos en ciertas máscaras el simultáneo ahondamiento y desvanecimiento de la fisonomía, centrado en torno a cuencas, que abiertas a lo invisible, equilibran extrañamente lo invariablemente estático como tensas expectativas. Ambos aspectos se corresponden armónicamente. El artista negro deriva hacia una simplicidad que recuerda a Paul Klee, en *Senecio* (fig. 49), al tiempo que algunas cabezas de Modigliani hacen pensar en las esculturas y máscaras de danza de las sociedades *Ngi*, en los Fang (fig. 50). Nos referimos a los fetiches negros recorridos por dos impulsos formales: un núcleo expresivo aparentemente último, pero en el que existe, además, la virtualidad de un tránsito mágico. En un movimiento plástico abstracto se integran lo estático en lo dinámico y el proceso en la inmovilidad, equilibrándose el yo oculto y el ser al que se tiende. Porque la máscara abstracta refleja una concepción de la realidad como proceso y flujo continuo de energía, en el sentido en que lo entiende Tempels, recuérdese, por ejemplo, a las máscaras de danza Ogoni, de la costa de Guinea (fig. 51).

Anima, pues, a esta escultura una especie de fisiognómica de las transfiguraciones mágicas, un modelado de signos ambiguos, que se sirve preferentemente de elementos abstractos, a veces unidos con gran audacia formal a intenciones naturalistas, aunque conservando siempre el predominio las líneas desrealizadoras.

Dentro de esta experiencia estético-religiosa particular, la conciliación de contrarios que guía la mano del escultor africano, constituye un ejemplo ilustrativo

¹*The art of Africa*, Crown Publishers, Inc., New York, 1960, págs. 28, 31, 47 y ss.

²Del Congo, Africa ecuatorial francesa —(Museo del Hombre, París)—, generalmente considerada como la creación más abstracta del arte africano, entre otros por William Fagg, *La sculpture africaine*, traducción del inglés de C. Cahen y M. Tassart, Hazan, París, 1958, página 155, y Leuzinger, *ob. cit.*, páginas 154 y 167.

de la ambigüedad o bivalencia expresiva de lo inmóvil, descrita por Alain¹. A juicio suyo, la danza y la mímica del mimo surgen de inmovilidades integradas. Claro que la dialéctica de las máscaras negras, descubre otro orden de conciliaciones posibles revelador de nuevas fases de complejidad. En efecto, cuando ciertos rituales de mística arcaica exaltan el carácter cíclico de algunos fenómenos naturales, el pasado y el futuro se encadenan siguiendo la relativa inmovilidad propia del ciclo que se repite. De manera que la orgía expresiva del hechicero danzante, deriva del valor sobrenatural atribuido a la expresividad en cuanto anuncia posibles metamorfosis. Porque el voluntario ocultamiento, logrado acaso bajo una envoltura totémica, representa una suerte de recreación del tiempo. Es decir, a la pareja inmovilidad-movilidad, estático-dinámico, viene a agregarse la del tiempo que se agota y rescata en el ritmo circular de pasado, presente y futuro. Y todo ello, merced a la exaltación ritual de periodos cósmicos, telúricos o biológicos, cuya fugacidad cabe conjurar, según es sabido, empleando la careta ritual. Hay que destacar, en fin, este hecho: la creencia en la posibilidad de alterar la trayectoria del tiempo que se evade hacia el pasado, convirtiéndola en cíclica y propiciando un retorno de sucesos que linda con la invariabilidad del acontecer, es otro aspecto de la creencia en la expresividad mágica de la máscara.

El escultor negro procura fusionar los aspectos negativos y positivos simbolizados por su arte. Intenta armonizar la fuga y el reencuentro mágico del yo, desarrollando un conocimiento de sí mismo concebido como acto creador estético-religioso. Al hacerlo, descubre que la integración de opuestos constituye la natural dimensión expresiva. En suma, comprende las expresiones —ya indiquen ocultamiento o enajenación—, como voluntad y posibilidad de metamorfosis. De ahí, también, que la máscara y la danza remitan originariamente la una a la otra. De manera penetrante esto ha sido destacado por Buraud: «El efecto total impuesto por estas máscaras es el del ritmo en la fijeza.

«Impresión alucinante hecha de mezcla de contrarios: el movimiento y la inmovilidad —inmovilidad que únicamente tiene por objeto sugerirnos la repetición indefinida del movimiento imponiéndonos, al mismo tiempo, una imagen inhumana que eleva y transfigura nuestros poderes.

«Quien lleve la máscara no miente solamente a sus semejantes, se miente también a sí mismo, se identifica con su nuevo rostro. El papel que juega llega a ser su personalidad. La fuerza del instinto elemental es así acrecentada. Pero esta metamorfosis es difícil. ¿Cómo se opera? Por la virtud mágica del ritmo. El ritmo es el artificio empleado por la naturaleza para sobrepasarse a sí misma. Contemplemos las más bellas, las más eficaces de estas imágenes primitivas de lo sobrehumano. Todo en ellas es ritmo. Se danza con la máscara, se imita la vida

¹Propos sur l'Esthétique, «L'immobile».

superior de la bestia o del dios. Pero, la máscara misma es ya una danza —una danza fijada y estilizada de elementos de la naturaleza»¹.

El éxtasis expresivo y el enmascaramiento

EL EMPLEO de la máscara originariamente constituye un ritual catártico. La voluntad de metamorfosis, inherente a la disposición orgiástica, fue ya señalada por Nietzsche y Rodhe. Para Nietzsche, el «coro ditirámico es un coro de metamorfoseados». Sin embargo, tan pronto como «el soñador dionisiaco se ve transformado en sátiro», conquista una visión apolínea, porque «en cuanto sátiro contempla a su vez al dios»².

Esta doble virtud de los misterios dionisiacos —transfiguraciones que apuntan a lo apolíneo—, contribuye a iluminar el enigma de la máscara. Recordemos que el culto extático de esa deidad tracia conduce a la comunidad con Dionisos. En esta fusión se descubre el sentido del enmascaramiento orgiástico, al par que la expresividad muestra su naturaleza primigenia y mítica. Remontándonos a dicha experiencia desciframos, asimismo, el significado metafísico de la compleja interdependencia existente entre orgiasmo dionisiaco, uso de máscaras, participación mística, ocultamiento bajo la envoltura de sátiro y logro de autenticidad en la fusión con el dios. Además, manifiéstase aquí la profunda unidad que se establece a través de la máscara entre expresividad y tentativa de ser otro. Trátase, en fin, de reconocer lo que hay de inevitable enmascaramiento en las expresiones, y lo que existe de abiertamente expresivo en la interiorización mágica de la máscara. De manera que la expresividad como ocultamiento, representa la unidad dialéctica de lo auténtico y de lo inauténtico. Cada momento expresivo, por el hecho de serlo, posee esa doble vertiente; cada movimiento mimico contribuye, a su vez, a engendrar una máscara que sirve de intermediaria hacia lo que no es todavía.

Resalta, así, la peculiar verdad de la máscara, cuyos rasgos miméticos propician misteriosamente la conquista de otra identidad. La misma fuerza del anhelo de metamorfosis, aleja al hombre del disimulo malévolo. El querer ser otro disipa lo inauténtico en la tentativa de participación en lo querido. Existen, por consiguiente, puntos ambiguos de legitimidad en las manifestaciones de lo inauténtico, bajo la forma de la ineludible mediatización operada por las apariencias físicas reveladoras, sin embargo, de emociones íntimas. Síguese de aquí un paralelismo insuperable entre enmascaramiento y expresión genuina. Porque la total exteriorización de lo interno es, metafísicamente, una imposibilidad análoga a la de un conocimiento último, que no dejara remanentes ontológicos por

¹Les masques, Editions du Seuil, Paris, 1948, pág. 131.

²El origen de la tragedia, 8.

conocer. Además, en el campo expresivo, la conquista de plena actualidad lindaría, por lo mismo, con una inmovilidad inexpressiva. Sólo Dios, recordando a Leibniz, carece de virtualidades inexpressadas.

La máscara deja de ser un oráculo ritual indescifrable, cuando indagamos la índole de la actitud religiosa y de las experiencias mágico-expresivas que legitiman su empleo. Advertimos, entonces, que en concordancia con el valor conferido a lo sobrenatural en las concepciones del mundo arcaicas, se desenvuelve el sentimiento de la existencia como posibilidad de transfiguración. La peculiar antítesis que estiliza y concilia el disfraz originario —ocultar transfigurando y revelar a la persona a través del ocultamiento—, permite comprender, asimismo, por qué el arte de la máscara representa la creación más profunda de las civilizaciones africanas. Simboliza su anhelo de metamorfosearse en las propias visiones. Esta voluntad, elevada a la categoría de forma de vida, debía encontrar en la máscara, necesariamente, el objeto estético realizador de las imágenes orgiásticas. La despersonalización condicionada por la embriaguez enmascarada —que es visión de dioses—, confiere sentido, en efecto, al culto totémico y a la búsqueda correlativa de *alter ego*; otorga significado a los ritos de iniciación, a las ceremonias que favorecen la fertilidad, no menos que a las danzas eróticas y a los cultos funerarios. En suma, en los juegos y misterios sagrados todo gira en torno al hecho de poder disimular el yo tras unas apariencias engañosas, a fin de redescubrirlo, recreándolo como nuevo ser. Singular evasión de sí que, por su misma lógica interna, debía de exaltar a la máscara como al instrumento expresivo adecuado para encauzar las fuerzas íntimas desatadas por su «mística natural». De manera que en las concepciones del mundo de los negros africanos, fusión extática, careta y danza, constituyen sólo las etapas objetivadas del mismo fenómeno: la dialéctica del sentimiento vital regulado por el anhelo de ser otro.

Rige aquí la singular *lógica expresiva*, asociada a una clara coherencia estética. Trátase de cómo se concilian los polos de la dualidad ocultamiento-enajenación. Concretamente, ocurre que el disimulo se disipa cuando no arraiga en un tenso anhelar, al paso que la aspiración más genuina únicamente encarna en el proceso de devenir otro. Por eso, lo encubierto no se extingue bajo el disfraz, ni representa una mera actitud espectral. Al contrario, lo auténtico se realiza en el movimiento de identificación interior con lo representado por la máscara.

De manera que la orgía dionisiaca anida un germen ascético, que se desarrolla merced al éxtasis condicionado por los ritos báquicos. Ello encuentra su paralelo en el hechicero danzante, enmascarado para recrearse y exteriorizar lo oculto con mágica elevación.

Dentro de las imprevisibles variaciones formales del arte africano, que va de la licantrópia a la careta chamánica, se observan innumerables modos de obtener equilibrio plástico entre el ocultarse y el salir de sí. Dicho equilibrio se

patentiza en el *éxtasis expresivo*. Puesto que el disfraz chamánico sólo como posibilidad de condicionar la salida de sí cobra sentido, la profundidad del éxtasis expresivo plásticamente se manifiesta como un mirar vacío de imágenes del mundo exterior, pero que reobra, dialécticamente, creando un dentro inconmensurable, objetivado en cuencas sin límites interiores, modeladas como huida de las formas naturales. Ello se observa en la estatuaria religiosa de los negros y en ciertas máscaras que parecen horadar la nada, trabajada paradójicamente como materia expresiva¹. Lo cual al tiempo que enseña el momento de éxtasis que existe en cualquier impulso expresivo, exhibe a la misma expresividad como fuente dinámica de posibles transfiguraciones. Claro está que se trata de «éxtasis mágico» antes que «místico», adoptando una distinción de Görres, que opone dichas formas de embriaguez como lo elemental a lo espiritual.

Encontramos otro impresionante ejemplo de un fenómeno estético similar, en estatuillas provenientes del arte mesopotámico de la primera mitad del tercer milenio, en las que destacan los enormes ojos-cuencas de la diosa y del dios Abu. Andre Parrot caracteriza su expresión como miradas de hipnosis dirigidas a lo invisible². Parecería que todo el universo penetra por esos ojos, abiertos como abismos y simbolizando una especie de armonía religiosa entre la infinitud interior y la exterior. El equilibrio plástico de esos rostros se establece a partir de un espacio visual dominado por tinieblas; se obtiene desde el centro vivo del asombro original que ahondando en sí crea, al mismo tiempo, un dentro remoto correlativo de un fuera ilimitado, de un fuera hecho de pura intimidad sin límites.

La máscara como forma de la experiencia del otro

PARA Ortega y Gasset, el «invento» y empleo de máscaras constituye un signo antropológicamente inequívoco de la limitación existencial del hombre. Su creación delata el saber de la propia impotencia, cosa que el individuo se dispone a superar participando de una realidad superior. Porque «el hombre se pasa la vida queriendo *ser otro*», afirma Ortega³. Paradójico afán que, a juicio suyo, obedece a la conciencia de que su vida se despliega a favor de la correlación insuperable de sentimientos de «impotencia-omnipotencia», siempre cambiantes por lo que toca a las formas históricas que revisten. Y es que acosa al hombre, además, la certidumbre agobiadora de su «finitud constitutiva», que Ortega todavía precisa recurriendo a dualidades contrapuestas, tales como «finitud indefinida» y «limitación ilimitable», propias únicamente de la humana finitud.

¹Cf. Burard, *ob. cit.*, págs. 133-135.

²Sumér, Aguilar, Madrid, 1960, págs. 101, 106 y 122, fig. 135.

³Idea del teatro, Anejo 1, «Máscaras», Revista de Occidente, Madrid, 1958, págs. 88-92.

Tal es, en rasgos generales, su antropología de la máscara. Apunta con ello a una verdad profunda, pero sólo a una mitad de la verdad, como intentaremos mostrarlo.

Porque cabe admitir evasiones de sí mismo, que son éticamente creadoras, antes que meros reflejos de sentimientos de impotencia. El querer ser otro representaría en esas huidas la condición necesaria para establecer vínculos valiosos con el prójimo. Siendo así, la entrega a los demás coincidiría con el logro de plenitud personal. Nos desviaremos, por eso, de las ideas de Ortega recién expuestas en dirección a estas consideraciones, a fin de comprender la máscara como un fenómeno y desde otra perspectiva.

El aspirar a ser otro, no descansa en una sola actitud de fuga, compensatoria de la impotencia personal. Lo que aparece como tendencia a despersonalizarse representa, muchas veces, una engañosa apariencia psicológica, que vela el encuentro real de la persona consigo misma. Porque esa disposición que diríase autoaniquiladora, hace posible modalidades de vínculos que actualizan valores personales. Existe, efectivamente, un punto sutil de inflexión, donde se entrecruzan el querer ser otro con la búsqueda amorosa del tú. Así, la referencia al otro puede describirse como mediación reveladora, como fuente de comunión universal con los demás y, también, como posibilidad de descubrir lo real en el vínculo inmediato con el tú¹.

La fluctuación subjetiva entre el yo y el otro, de que es señal el enmascaramiento, a pesar de la aparente fuga de sí, encubre el misterio del reencuentro del individuo en niveles de interiorización más profundos. La mutación personal, perseguida con frenética vehemencia en la danza ritual, responde al deseo de evocar mágicamente una alteridad, por raro que parezca, no extraña al yo en trance de metamorfosis.

Estas consideraciones ponen de manifiesto que la fenomenología de la máscara puede describirse como un proceso de pérdida y recuperación del yo, en el sentido que le ha dado Hegel en sus ensayos sobre filosofía de la religión. Más concretamente, la máscara es la síntesis dialéctica entre la pérdida y el sucesivo encuentro de la identidad personal; representa un salir de sí del individuo, pero en cuyo máximo alejamiento del yo se trueca en autognosis. Su empleo, en cuanto condiciona el éxtasis, inicia un retorno mítico al yo originario. Pues quien se enmascara va de la *enajenación expresiva* de su yo al reencuentro del mismo.

¹Sobre la relación que existe entre imagen del mundo y experiencia del prójimo, véase mi obra *El sentimiento de lo humano en América*, Santiago de Chile, 1950, tomo I, y tomo II, 1953.

Amor y enmascaramiento

DE LA TEORÍA del amor de Hegel cabe derivar otra generalización que esclarece las implicaciones dialécticas del sí mismo. Según ésta en el amor «se encuentra la vida misma como una duplicación de su yo y la unidad del mismo; la vida, partiendo de la unidad no desarrollada, recorre el ciclo completo hasta llegar a una unidad perfecta. En el amor se halla todavía lo separado, pero ya no como separado, sino como uno; y lo vivo siente lo vivo». El enajenamiento implica, así, reencuentro y perfección. De manera que la dualidad yo-tú queda separada en las formas superiores del amor religioso, que lleva a tener «la propia conciencia de sí en la conciencia de sí del otro».

Interiorización del prójimo en uno y enajenamiento son, pues, correlativos. La noción de *presencia* se vacía de sentido si no se la comprende como posibilidad de vínculo, de identificación afectivo-espiritual en visiones comunes. Por otra parte, el conocimiento de sí mismo se conquista superando la referencia impersonal al otro hasta alcanzar, pasando por el *él*, el *tú*. La inmediatez que ennoblece éticamente la convivencia, es la conversión de lo primeramente concebido en los demás como impersonal arcano, en vínculo directo con el *tú*.

En las relaciones eróticas ocurre un enmascaramiento paradójico de los vínculos intersubjetivos. Es el singular enmascararse amoroso tras el otro, es la doble metamorfosis de intimidades, donde el yo se redescubre en la entrega a la alteridad. Porque el placer de ser absolutamente para quien se ama, bajo la forma de abandono recíproco, de mutua participación afectiva y sexual, deriva de esa voluntad de identificación amorosa, que es pérdida de sí en la persona ajena, al tiempo que reencuentro en ella merced a impulsos de renuncia a sí mismo. El amante se enmascara y deja caer la máscara. Su vehemencia es máscara y la máscara pasión por el *tú*.

Cabe considerar, además, el fondo místico de la máscara, en cuanto gesto, actitud o creación artística, capaz de condicionar el simultáneo ocultamiento y revelación del yo. En la embriaguez divina, en el entusiasmo báquico, que para Hegel encarna en los misterios y festividades comprendidos como vivientes obras de arte, «el elemento místico no constituye la disimulación de un secreto o la ausencia de saber; consiste más bien en que el Sí-mismo se sabe uno con la esencia y ésta es, entonces, revelada»¹.

En suma, *dialéctica de la conciencia de sí, experiencia del tú y dialéctica del*

¹*Fenomenología del espíritu*, II, La religión estética. Señalemos, en este punto, que la pluralidad de los yo estudiada por William James no menos que los «personajes» que animan los distintos yo sociales, reflejan la dialéctica de sí mismo desde las experiencias personales del querer y deber ser otro. Pues el anhelo de realización del yo social ideal, condiciona un llegar a ser desde lo remoto o meramente posible en uno mismo.

enmascaramiento como enajenación, son procesos subjetivos que poseen significativa afinidad. Porque en la tentativa ambigua de despersonalización, se invierten los términos, tan pronto como se alcanza el sí mismo en el otro. Se interpenetran, así, los modos de referencia al yo, al otro y al tú, con las distintas posiciones de esa unidad hegeliana del «ser-para-otro» y del «ser-para-sí». Por eso, es ilustrativo recordar que cuando Hegel analiza la significación de la comedia, admite que el actor debe seguir un movimiento íntimo orientado a trascender la máscara hasta llegar a coincidir con su personaje, de suerte que «la conciencia de sí del héroe debe salir de su máscara» y retornar a la certeza de sí mismo.

De manera que el arcaico portador de caretas chamánicas, no sólo refleja objetivado el sentimiento de una situación límite. De lo expuesto se desprende, más bien, que esa experiencia de finitud está coordinada a la creencia en la participación mística, sin la cual carece de sentido la búsqueda mágica de otro yo. La situación límite sólo puede conjurarse vitalmente merced a la dialéctica del amor en sentido místico. Aspirar a transfigurarse no constituye, por consiguiente, una experiencia irreducible a otras, ni es tampoco unívoca. Al contrario su sentido deriva de la posibilidad, concretamente concebida, de realizar anhelos de embriaguez que, como olvido de sí, son signo de vínculos deseables.

Se cierra entonces el círculo de la máscara como en el amor: encuentro de sí en el tú. Enmascararse es, pues, ahondar en lo íntimo y, recíprocamente, conocerse supone cierta tentativa de establecer vínculos inmediatos con el otro. Esto ya está implicado en las creencias primitivas según las cuales se puede llegar a ser lo que simbolizan las apariencias con que el sujeto se recubre; esto es, se corresponden y articulan empleo de careta, éxtasis, autognosis y la salida de sí como realización personal. Es un dejar de ser equivalente a un llegar a ser: genuina actualización de lo más profundamente personal. El acto de enmascaramiento representa la crisálida que prepara el advenimiento de sí.

La tendencia a despersonalizarse, unida a la voluntad de sobrepasar la alteridad, alcanzan en el amor el nivel moral más alto. En un punto de ellas coinciden con la espiritualización ética y religiosa de las metamorfosis subjetivas que condiciona el enmascaramiento. La faz positiva y negativa del querer ser otro —pérdida de sí y reencuentro de una subjetividad común al amante y al amado—, se iluminan recíprocamente. En el mandamiento que prescribe amar al prójimo como a sí mismo, esta equivalencia de dos disposiciones amorosas llena de sentido la igualdad ética, en cuanto el sí mismo implica el tú. En los llamados «fragmentos fundamentales» de los escritos del joven Hegel, ello ha quedado acuñado con una precisión conceptual que bordea lo inaccesible al lenguaje.

Más allá de todo deber-ser «ama a tu prójimo como a ti mismo, no quiere decir: ámalo tanto como a ti, pues amarse a sí mismo es una expresión desnuda de sentido, sino: ámallo en tanto que es tú; sentimiento de igualdad y no de la fuerza

o de la debilidad relativa de la vida»¹. Quiere decir que la transfiguración ética del querer convertirse en otro, deriva del hecho de que el hombre es el ser capaz de hacer de sí mismo un tú y de percibir en el tú un sí mismo.

De ahí que Hegel, elaborando un pensamiento audaz, pero que no aminora la consistencia de su teoría, interpreta el origen de la expresividad de ciertas emociones en función de la índole de los vínculos que se establecen con los demás. Así, pues, consecuente con el sentido metafísico que atribuye al amor, afirma que el pudor lo provoca la permanencia en lo individual. «El amor —escribe— se indigna en presencia de lo que está todavía separado, de lo que es objeto de posesión; esta irritación del amor acerca de la individualidad, es el pudor»². En presencia de requerimientos sin amor, el pudor exterioriza la cólera por la falta de inmediatez en la relación.

Cuando Dilthey escribe la historia juvenil del filósofo, destaca este núcleo místico en la idea del amor de Hegel. El amor es el «sentimiento del todo», es vida y participación. Unicamente en la unidad de la vida como amor sostenido por este panteísmo místico, quedan superados las mediaciones y enmascaramientos, al aparecer el prójimo simultáneamente como arcano y como revelación espiritual. Generalizando el dominio teórico de esta concepción de las relaciones y del eros, se ha llegado a ver el origen de la dialéctica hegeliana en la metafísica de los vínculos, ya sea que ellos se establezcan entre Dios y el hombre o en el proceso dialéctico de ser el hombre algo que debe transfigurarse continuamente»³.

Muchos cabos se atan en este punto. A lo menos se comprende, desde las formas diferenciadas del amor, el sentido antropológico de la primordialidad arcaica de la máscara, no menos que a partir de ésta cabe atisbar la dialéctica de las relaciones interpersonales. Trátase de la reciprocidad entre el yo y el otro, comprendidos como términos correlativos de la doble vertiente de autoafirmación y voluntad de participación, en que el eros coincide con el enmascaramiento. Porque en el amor se tiende a un enmascaramiento donde el querer ser otro que lo identifica como tal, obedece al anhelo de inmediatez de la relación, al deseo de suprema sinceridad dialógica. Es la vehemente búsqueda del tú como posibilidad de salvación personal. En ella el rostro humano simboliza y encarna la índole del hombre como búsqueda de su propia esencia. Pues la plenitud de su mirar expresa el tender al otro y se ahonda, asimismo, en una profundidad de visión que es un llegar desde el otro. Por eso el semblante se convierte en más profundo e ilimitado justamente merced a esa dualidad de caminos interiores, de simultánea referencia al yo y al tú.

¹En el volumen *L'esprit du Christianisme et son destin*, París, 1948, Vrin, página 69.

²*Ob. cit.*, Apéndice, página 143.

³Cf., la obra de Paul Asveld, *La pensée religieuse du jeune Hegel, liberté et aliénation*, Lovaina, 1953, páginas 218-219.

Sentido de la máscara primitiva y africana

AHORA BIEN, no existe, por otra parte, la máscara absoluta. Aunque brille con distante y oscurecido fulgor, el yo queda reverberando tras ella. Esta permanencia le confiere, justamente, su fuerza expresiva. Lo cual se comprende porque se trata de un alejamiento de sí sobre cuya perspectiva se erige, poderosa, otra interioridad. De esta interdependencia polarizada entre lejanía y proximidad al yo, surge toda la dialéctica expresiva de ciertas máscaras del Africa negra. Importa dejar en claro que, a partir del modelado mismo de éstas pueden inferirse, desde lo puramente expresivo, las conexiones de sentido establecidas más arriba.

Piénsese, por ejemplo, en las máscaras de danza *Fang* (fig. 50). La unidad del ser para sí y para otro, se manifiesta plásticamente merced a una serie de antítesis que condicionan su profunda expresividad. El artista recurre, desde luego, a una estilización del rostro lindante con la desrealización. Sucede como si el escultor intuyera que no existe otro camino para penetrar en esa realidad-proceso, que el atajo formal de su misma desrealización. A ello viene a agregarse un asombroso manejo del diseño que sortea armónicamente entre naturalismo y abstracción, que va de la mano, a su vez, con el intercambio *formal* de lo móvil y lo inmóvil, de lo estático y lo dinámico. Se comprende que ese juego de antítesis haga posible expresiones de una vida distante, paralizada por la simplicidad de los rasgos; pero también de una calma que oculta violencia elemental, como el silencio que precede al desencadenamiento de la orgiástica impetuosidad del chamán. Y es más. Ceguera y videncia se enlazan igualmente, en el fondo de un abandono de sí, desde cuya remota distancia interior el individuo parece reencontrarse más allá de los cambios exteriores. En estas creaciones contemplamos, además, una fisonomía de introversión que desposee al rostro de vida o se la otorga en dimensiones inefables. Y, por último, observamos un ensimismamiento inmutable unido a la propagación musical de rasgos que deslíe en el mundo los perfiles del semblante.

Resulta antropológicamente muy significativo que la figura humana enmascarada aparezca coincidiendo con las primeras creaciones artísticas. En las pinturas rupestres del paleolítico superior, los cuerpos humanos surgen ya representados con una cabeza animal. Parecería que el artista primitivo procuraba eludir el rostro. Reparemos, además, en que las pinturas de animales alcanzan audacia realista, en tanto que la figura humana permanece limitada a un esquematismo infantil —salvo la cabeza animal que vela la fisonomía. El azar estético o la falta de destreza en el diseño no pueden, por consiguiente, constituir la clave para comprender ese ocultamiento originario del semblante humano.

Cualquiera sea el significado de esta visión paleolítica del hombre-animal

—exorcizar poderes inhóspitos o mimetismo de caza, entre otros—, su difusión universal indica que la licantrópía obedece a disposiciones antropológicas esenciales, que desbordan la pura necesidad del conjuro o de las evocaciones rituales del mítico animal-antepasado¹.

En estas interpretaciones, como en la teoría del «vuelo mágico» del chamán, se permanece atenido a la fenomenología de lo mágico-primitivo, desconociendo el enlace esencial que existe entre máscara, expresividad, experiencia del otro y voluntad de metamorfosis personal. Sin embargo, la concepción del mundo arcaica puede comprenderse desde la expresividad, y las modalidades de ésta a partir de aquélla. Se desvanece entonces el misterio de ser la máscara la que realiza la voluntad de estilo de las civilizaciones africanas. Porque en estas sociedades el individuo sólo cobra sentido transfigurándose, pugnando por reencontrar el sí mismo en la unión con potencias sobrenaturales. De manera que el ocultamiento bajo un disfraz híbrido, merced al cual el danzante adquiere fisonomía zoológica, representa una suerte de autognosis expresiva vinculada a la metamorfosis del éxtasis².

¹Expresividad, pensar mágico y enmascaramiento se manifiestan dentro de su profunda y compleja equivalencia. En el manejo metódico de ella se encuentra una clave hermenéutica aplicable a las sociedades primitivas, particularmente a su creencia en el hechizo simbólico de las apariencias sensibles del rostro, del mundo y de los animales. Desde luego, es válida para la misteriosa representación rupestre del hombre como cazador enmascarado y, en general, para las imágenes zoomórficas. Asimismo, la triple interdependencia señalada, arroja luz sobre el desconcertante contraste estético y formal del diseño figurativo del hombre y del animal, patente ya en la pintura rupestre. Los problemas relativos a este hecho, que se plantean el abate Breuil y George Bataille, entre otros, se aclaran desde la dialéctica de la máscara, en el sentido que le hemos dado. Por lo que respecta a la dualidad plástica de lo humano-animal en la gruta de Lascaux, Bataille reconoce que la hibridez figurativa refleja la primitiva y compleja experiencia religiosa de tender a negar lo que se era, a fin de afirmar lo que no se es todavía, merced a la confianza en elementos divinos, sobrenaturales e impersonales vinculados al animal, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1953, Suiza, págs. 115-139. Sobre la interpretación chamánica de ciertas escenas de caza de Lascaux (del hombre con máscara de pájaro), se han pronunciado Horst Kirchner, y Mircea Eliade en *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, 1961, pág. 130. En lo tocante a las caretas chamánicas y al «vuelo mágico», véase de este último autor *El chamanismo*, México, 1960, págs. 139 a 147. Acerca de las danzas enmascaradas y de las figuras rupestres mitad antropomórficas y mitad animales y de la discusión con interpretaciones del abate Breuil, véase de Lévy-Bruhl *La Mytologie primitive*, París, 1936, Alcan, págs. 148 a 154. Además, sobre cazadores enmascarados en el arte prehistórico del norte africano suministra importantes testimonios Yolande Tschudi en *Les peintures du Tassili-N-Ajjer*, traducción del italiano de Georges Piroué, Ediciones La Baconnière, Neuchâtel, 1956. Por último, para una visión amplia de los fenómenos de enmascaramiento, consúltese de G. van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, París, 1948, Payot, especialmente págs. 73, 210, 365 y 360.

²Sobre la máscara como «necesidad de expresión», y además acerca de consideraciones comparativas relativas a las imágenes rupestres, y un análisis de los estilos artísticos en la mística natural y en la magia natural de los pueblos negros, véase de Leo Frobenius la *Histoire*

Esta doble corriente interior que vivifica la máscara primitiva, explica el antagonismo de su diseño respecto del realismo. Pues si aquélla constituye una creación plástica a la que se atribuye la virtud de condicionar el renacimiento personal en el ancestro totémico, el artista debe excluir el modelado naturalista. En efecto, el impulso desrealizador que recorre las líneas del rostro, obedeciendo a principios formales derivados de anhelos de transfiguración, no puede simbolizarse por medio de representaciones que se atengan a las proporciones reales. Lo cual también hace comprensible, en el arte negro, la continua oscilación, ya que no una rígida polaridad, entre naturalismo y abstracción¹.

Por otra parte, la diversidad cultural de experiencias religiosas y metafísicas, explica la existencia de los innumerables estilos de máscaras. Porque el sello formal que ostenta el ocultamiento convertido en obra de arte, es correlativo del modo de concebir las manifestaciones de lo sagrado y del tipo de éxtasis a que tienda el portador de la máscara; en fin, el estilo dependerá, asimismo, de cómo imagina el enmascarado su acceso a otra vida, no menos que de la concepción de lo real y de la idea de la individualidad. De donde resulta la singularidad histórica que adopta cada forma de autognosis expresiva conquistada merced al embrujo del disfraz ritual².

Pertenecen a la naturaleza misma del acto de enmascaramiento, como manifestaciones de su propia esencia, impulsos tales que al realizar sus designios lo superan desvaneciéndolo. Pues la transitoria evasión de sí culmina en el retorno a la subjetividad individual. Entonces la careta desaparece como apariencia negativa, absorbida por el redescubrimiento personal en el dios o en el tú. Mas, por análogas consideraciones, tampoco puede extinguirse ya que, a través de sutiles mediaciones, participa de infinitas maneras en la dinámica del encuentro con el hombre y el mundo.

Semejante ambigüedad justifica que, por encima de las variedades históricas que exhibe el fenómeno del enmascaramiento, se reconozca su universalidad en la serie de invariantes expresivas que suele adoptar. Lo cual indica la necesidad de integrar el análisis histórico con un examen que incluya planteos orientados a la antropología filosófica. No debe sorprender que aflore una y otra vez la primigenia embriaguez enmascarada, si ocurre que se enlaza metafísicamente con la esencia de las relaciones interhumanas. Remota como forma de vida y

de la civilisation africaine, traducción del alemán de H. Back y D. Ermont, París, 1952, Gallimard, especialmente págs. 82, 158, 164, 210 y 211.

¹Sobre este último punto, consúltese la obra de Werner Schmalembach, *African Art*, traducción del alemán de Glyn T. Hughes, New York Mac Millan, 1954, pp. 143, 132 y 164 a 172.

²George Buraud ha distinguido, y descrito con penetrante mirada, las peculiaridades religiosas y estilísticas de la máscara egipcia, griega, hindú, búdica, china, japonesa, incásica, mexicana antigua y africana, *ob. cit.*, especialmente en el capítulo «Les masques et les races».

ritual de la comunidad, reducida en los tiempos modernos a un retórico hechizo carnavalesco, la máscara permanece siempre como signo de ineludible mediación. Y aparece lleno de sentido que el redescubrimiento de la máscara en el arte moderno —por Cézanne, Picasso, Matisse, Brancusi o Modigliani—, coincida con el radical viraje de la pintura camino de una suprema desrealización que tiende a conquistar lo transfigurativo.

Amorosa búsqueda del encuentro con el otro, revelación macabra de la finitud y de la muerte o sombrío presentimiento de decadencia cultural, en mil formas, la máscara muestra renovadamente su ser ambiguo, en la vida y en el arte. Ella posee, es cierto, una larga historia, pero que no excluye su continua presencia, ni modifica su profunda significación antropológica. Que pueda actualizarse siempre, deriva del carácter mismo de su origen ideal. Pues a poco que el hombre se revele incapaz de autodominio, nos advierte Alain, impotente para gobernar su semblante, «ofrecerá fácilmente una caricatura de sí mismo», y las malas pasiones elaborarán una máscara en la que dejarán su huella.

La máscara en Goya y la metafísica del expresionismo

EN EL MUNDO de sueños angustiosos creado por Goya, encontramos otro impresionante ejemplo de la perenne actualidad ética y estética de la conciencia de la máscara. Porque su fantasía creadora se despliega a favor del manejo ambiguo del rostro como carátula. Alcanza con ello una fuerza expresiva reveladora del drama humano y un soplo de desmesura comparables al de Bosch y Brueghel. Eso ocurre, claro está, cuando ve hechizos, antes que cuerpos femeninos sumergidos en tranquila delectación de sí mismos. La obra sombría de este pintor, su titanismo creador de quimeras, muestra que no sólo existen visiones religiosas del enmascaramiento. Prueba que también es posible su humanización apocalíptica, el descubrimiento del hombre desde el misterio de su oscura caída por debajo de sí. Evidencia que cabe desarrollar *un modo de ver, una intuición del mundo como máscara y desde la máscara, a partir de necesidades formales impuestas por su pintura.*

Tal es la realidad que se agita en los sueños de Goya. Porque desarrollar un estilo significa, antes que forjar teorías estéticas, dar libre curso a formas originales de sentir; equivale a inspirar nuevos renacimientos de imágenes del mundo. El escritor y el pintor saben que el estilo es visión más que técnica, como claramente lo ha mostrado Proust, cuyo personaje central, en el fondo, siempre fue ese artista creador de universos. Por eso, insiste Proust, el universo deja ver una multiplicidad de mundos merced a la renovación imprevisible de paisajes estilizados que el arte condiciona.

En Goya, a veces esto significa recrear el mundo desde el mal, donde todos los seres se revelan alejándose de sí mismos, extraviados en la locura, sumidos en

terror y animalidad, inclinados a simbiosis desmesuradas. Al hacerlo, desnuda aquellos terrores de los éxtasis propios de las máscaras negras que propician enajenaciones capaces de salvar reencarnando. Entonces, en su obra más bien irrumpe el soplo de un anhelo sin límites alimentado por angustias que derivan, a su vez, de ser conscientes los personajes de la irremediable pérdida de sí mismos.

En ese mundo el mal enceguece como la luz, dejando ver sólo oscuras sombras fantasmales, agitadas por ráfagas de violencia y torbellinos de pavor. Sus imágenes viven, ambigüamente, al borde de abismos, transidas de presagios de una inminente precipitación, querida y temida, al mismo tiempo. El hombre erígease desde la angustia, y la angustia se difunde con la certidumbre del señorío oprimente de densas tinieblas. Piénsese en *Peregrinación a la fuente de San Isidro* (fig. 52), en *Romería de San Isidro* (fig. 53), o en el *Aquelarre*, actualmente en el Museo del Prado, donde miradas quemantes de horrible agresividad, disparan desde cuencas apenas entreabiertas en rostros momificados; verdaderos haces de mal que revierten sobre sí mismos, señalando tardíamente hacia un bien posible. Repárese en las bocas vacías de viejas diabólicas, apenas conatos de graznidos burlescos, cuyos ecos cascados anuncian el sin sentido en que se gozan y del que sufren. Recuérdense los *Caprichos*, los *Desastres*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*. Estas obras no quedan suficientemente caracterizadas diciendo de ellas que representan alucinaciones, brujerías, monstruos, conjuros, fantasmagorías, encantamientos, sortilegios o aberraciones esotéricas del hombre-animal. Tampoco es mucho lo que añade a su comprensión, sostener que la genealogía de esas formas arranca de fantasmas alucinantes de lo inconsciente.

Su universo, creado con una pupila que todo lo deforma siguiendo un impulso singular, es necesario comprenderlo desde la substancia de su misma expresividad. A partir de ésta, eludiendo interpretaciones rutinizadas, vislumbremos qué visiones engendraron estas visiones; qué intuición del hombre impulsó, como estilo, la tiniebla torturándose a modo de llama humana momificada por el mal.

En cuanto al color, tales imágenes están modeladas por una armonía de puros blancos, negros y tierras quemadas. Tonos sombríos, pero adecuados para alumbrar ese mundo sin luz, poblado de fisonomías carcomidas por sí mismas desde dentro. Paisaje humano de toques sin esperanza, de sombras devoradas por sombras, pero todavía sensibles como cuerpos desnudos.

Goya desencadena este tumulto de orgiásticas deformidades, siguiendo la inspiración de ciertas intuiciones desoladoras. Ve coincidir inmoderados anhelos de ser, con la degradación demoníaca condicionada por el desear ilimitado; contempla la desnudez íntima unida a la macabra fealdad del desenmascaramiento. Esta concepción no está fundada en una consciente voluntad de reformador. Si bien diríase que Goya tiene fe; confianza en la purificación humana, que le

mueve a mostrar la complejidad de los ímpetus desprovistos de mediación, sorprendidos en el temblor de la pura tiniebla interior.

Para realizar tal designio, Goya recurre a un singular *fiat* expresivo. Despoja a los individuos de sus caretas, al tiempo que las convierte en rostros. Por eso, a fin de comprender su mundo, es necesario posesionarse de la dialéctica que promueve dicha interiorización de la máscara. Porque en el proceso de esta encarnación del disimulo, ocurre la paradójica metamorfosis de la careta que, al hacerse carne, simultáneamente deja aparecer la espantable fealdad interior, carente de mediación.

Entonces surge un antagonismo expresivo profundamente esclarecedor. El centro visual de la máscara negra, apenas cuencas horadadas en el vacío, remite misteriosamente, sin embargo, a la existencia de un yo, aunque oculto, larvado y distante. Lo cual, en el aspecto técnico se obtiene debido al hecho, observado por André Lhote de que «sobre la redondez de este vacío se organiza rítmicamente toda la composición del rostro»¹. Pues sucede que la inmovilidad expresiva de esas esculturas *Dan*, no impide el ver en cuanto transver. A la manera cómo al actor antiguo la máscara le permite ser *persona*, «sonar a través» de ella. En cambio, cuando el antifaz se trueca en epidermis, lo personal aflora como conciencia torturada, extinguiéndose en su misma exteriorización. De suerte que en Goya, la extraversion de lo íntimo, condiciona visiones sombrías de la existencia, es señal de insuperable finitud. Porque el carácter deshumanizado de sus figuras es correlativo de la imposibilidad de revelar ocultando.

Estos hechos dejan frente a la siguiente pregunta: ¿A causa de qué resultan más horrendas las carátulas encarnadas, que se momifican y convierten en piel? Es que bajo estas últimas no alienta ya la voluntad de identificarse con fuerzas sobrenaturales del universo o con seres fascinantes. Al contrario, patentizan el abandono a lo inerte, delatan un sordo movimiento de corrupción extendiéndose desde la muerte interior. Goya intuye, con sabiduría plástica y moral, el desenmascaramiento maligno que, lejos de ocultar, aniquila virtualidades humanas creadoras. De ahí el estigma terrible y satánicamente esotérico de esas figuras. Impotentes para metamorfosearse y tender al otro a modo de salvación en lo heterogéneo a ellas mismas, confinan con un trágico gozar y sufrir de sí. En suma, exteriorizan anhelos limitados de ser, porque evitan enajenarse en otro, persiguiendo solamente el tenebroso y aberrante ser hacia sí mismas.

Los rostros pertenecientes al período sombrío de Goya, están realizados dentro de los límites del boceto, llenos de turbulencia. Su acabamiento formal, se encuentra en indeterminados e inquietantes movimientos interiores. Pero es-

¹*Traité du paysage et de la figure*, París, 1958, Grasset, pp. 153 a 156. Lhote se refiere particularmente a máscaras *Dan*, de la Costa de Marfil. Bosqueja, además, significativos paralelismos entre las máscaras negras, la Santa Ana de Leonardo y una cabeza de Buda.

tos bocetos son también máscaras. Las intuiciones del Goya de los *Caprichos*, revelan claramente su tendencia a *ver* a través de la máscara, concebida como valor plástico y fenómeno humano metafísicamente primario. Señalamos ya que el ocultamiento, en sentido antropológico amplio, exterioriza la radical ambigüedad que implica la dialéctica del querer ser otro. Mas, ¿qué revelan las creaciones de Goya en cuanto exaltan la máscara a motivo expresivo esencial de su voluntad de estilo? Desde luego, lo original en su obra reside en que el disimulo grotesco, de medio pasa a convertirse simbólicamente en fin.

Si en Bosch el movimiento expresivo va del rostro hacia su conversión en máscara, conduciendo a la anquilosis final del gesto; en Goya, por el contrario, la mímica se orienta desde lo que en el hombre es máscara hacia la extraña metamorfosis de ésta en rostro. (Pero el semblante, con todo, conserva algo de su condición indecisa y bivalente de fisonomía-careta). Cuando tal ocurre, los impulsos de participación permanecen detenidos en un sí mismo diabólicamente estático. Y justo este empecinamiento en perdurar invariablemente en su condición, determina la petrificación de los rasgos de la cara. Diríase que esas figuras proclaman que sólo se tiene y conserva el rostro, aspirando más allá de sí.

En este sentido debe interpretarse el hecho, destacado por Malraux, de cómo en Goya resultan «indiscernibles» la fisonomía y lo que aparece substituyéndola¹. Esa amalgama, antes que interiorización de la máscara, representa una especie de parálisis de su dinamismo. Un ejemplo ilustrativo de ello lo ofrece la curiosa diferenciación de ciertos personajes, tal como se manifiesta en el *Capricho* 2. En el primer plano una figura lleva careta; en el segundo, es el rostro, hecho antifaz, el que oculta. Y al hacerse carne, la máscara recibe un toque de autenticidad, al tiempo que osifica la fealdad de las disposiciones internas. «La máscara no es para Goya lo que oculta la faz, sino lo que la fija», advierte con razón Malraux.

Inmovilizadas las expresiones, principia a cobrar forma una realidad sujeta a singulares tensiones contrapuestas. Ocurre la universal exteriorización del mal, el imperio de lo irredimible y deforme. Contemplarse es descubrirse monstruoso. Pues la expresividad se ha convertido en fuente de sortilegios aniquiladores. Los personajes que se miran, en la serie de los *Espejos*, ven reflejarse, en su lugar, imágenes de seres con genealogías insólitas. Que es el caso de aquel hombre cuya figura reproduce la forma de un batracio. Lo cual anuncia el pavor de imprevisibles desdoblamientos, la atroz amenaza de la pérdida de la identidad biológica. Y ello es que las máscaras han dejado de crear torbellinos expresivos en torno a cuencas vacías, pero que remiten a un yo en trance de éxtasis. Momificadas, dejan de ocultar y, por el contrario, extienden tortuosos sentimientos por la superficie del cuerpo, como una lava maligna.

¹En su hermosa obra *Saturne, essais sur Goya*, 1950, N. R. F., pp. 47, 48, 49, 50 y 110.

Recordemos ahora los frescos de *San Antonio de la Florida*. En éstos, algunas fisonomías aparecen bosquejadas con dramática vaguedad. Muestran expresiones indecisas, oscilando entre signos de temeraria exteriorización de pasiones y débiles señales del apagado rescoldo interior. Lindan con lo inerte, que comienza y concluye en sí mismo. Son rostros que transidos por las impresiones, exhiben un fulgor de ojos que parecen haces de luz que atravesaran las órbitas de la calavera como una saeta. Una brisa de irrealidad vaga sobre esas formas, agitando y dejando ver sus elementos antagónicos. Rostros embalsamados, de expresiones confusas por el abandono interior; son esquemas óseos, con rictus de expresividad, en cabezas que equilibran el vacío íntimo con una perplejidad carente de impulsos.

Ortega describe como «apariciones» las figuras de Goya y pone de relieve el dramatismo de sus caracteres, claro que dentro del conjunto del retrato español. «El buen retrato español —dice—, puro fantasma lumínico, contiene un poder dramático que es el más elemental: el drama consistente en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo casi místico del «aparecerse». Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes, sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia»¹. De esta penetrante observación de Ortega, queremos derivar hacia la experiencia fundamental, antropológicamente básica, que mueve a Goya a pintar «apariciones».

En las civilizaciones africanas, el artista podía experimentar una comunión mágica con el universo. Verificaba el tránsito de lo personal a lo cósmico por la mediación de la máscara. Ahora bien, se comprende que Goya, al inspirarse en la desmesura formal de lo grotesco, conquista una libertad plástica y expresiva orientada a cumplir designios que derivan de experiencias diversas. Procurando ser exactos, quede en claro que sólo en apariencia sus realizaciones formales constituyen mascaradas fantásticas, sin otra cualificación. Y prescindiendo, por otro lado, de las experiencias históricas que le conmueven recordemos, sin embargo, que Goya introduce una tremenda inseguridad moral con sus fisonomías apocalípticas ajenas, por cierto, a cualquier comunión artística con el universo. Pues anuncia que la exteriorización del sí mismo profundo, degrada los seres al rango de aberraciones fantásticas. Inquietante advertencia: la de que a cierto tipo de autoafirmación sigue una deshumanización monstruosa.

La categoría de lo *fantástico*, empleada con vaguedad, es insuficiente para comprender al último Goya. Pues el soplo de lo imaginario, cuando alcanza hasta la desrealización demoníaca, transfigurando paisajes y criaturas, posee distintas motivaciones metafísicas y plásticas en Bosch, Brueghel, Ensor, Rousseau

¹*Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, págs. 311-312.

o Chagall. Unicamente el análisis expresivo suministra, en cada caso, la clave para interpretar esas representaciones imaginarias. Distinguir —como suele hacerse— el medievalismo de Bosch, del renacentismo de Brueghel, o afirmar la perversión romántica de Goya, a manera de tendencias animadoras de su fantasía plástica, es limitarse a una caracterización externa y convencional.

Determinar la concepción de la realidad que subyace al paroxismo de lo fantástico, es cosa que debe preceder a cualquier intento hermenéutico. Pues ambos polos de esa dualidad regulan mutuamente la orientación de sus representaciones creadoras. En los pintores mencionados, vemos a lo real amalgamado con lo irreal en proporciones variables y de maneras distintas. Del mismo modo, en las creaciones de mundos grotescos, que a veces poseen intenciones de oráculo, también es diferente la correlación entre lo uno y lo otro. Porque lo fantástico, sólo puede desplegarse con intenso dramatismo merced a su relatividad respecto de cambiantes ideas de lo real.

El sombrío *expresionismo* del Goya de las «pinturas negras», da la medida del sentido de sus ficciones. Más todavía: su expresividad singular es en él lo fantástico. Esta interdependencia entre modos expresivos y género de fantasía, es lo que tiene en común el pintor español con Grünewald, Bosch, Daumier, van Gogh, Nolde, Munch, Soutine o Rouault, si bien difieren en otros aspectos. Pues el expresionismo implica destrucción paradójica de formas, violencia de movimientos mímicos, reverberación metafísica de los objetos humildes. Y, por cierto, todas estas son características que se vuelven en contra del propio orden formal en que encarnan esas expresiones.

Se sabe que el expresionismo siempre bordea el desgarramiento, la objetivación plástica de la conciencia desgarrada, en el sentido de Hegel. Pero, al hacerlo ilumina su faz positiva. Porque esa inminente ruptura interior entre el objeto y su expresividad, representa la condición aparentemente negativa que fundamenta, sin embargo, sus posibilidades creadoras. Puesto que la fuerza disociadora y analítica del expresionismo encierra la siguiente virtualidad dialéctica: *Autoaniquilamiento de formas que culmina en la revelación simultánea de límites ontológicos de lo representado y de nuevas perspectivas de lo real*. Por lo mismo, los destellos trágicos inherentes al frenesí expresivo, no auguran que una línea convulsionada del rostro, *grimaçante*, deba concluir por extraviarse en el sin sentido de la mueca aberrante. Al contrario. En la disociación entre imagen y significado, que anuncia la ruptura de cierto orden expresivo, éste alcanza fronteras últimas de existencia posible y renovadas experiencias de asombro. En suma, el expresionismo disocia, concilia y redescubre. Descompone la relación forma-sentido; concilia la destrucción de imágenes con el advenimiento de visiones imprevisibles; y, como consecuencia de todo ello, convierte cada objeto en origen de horizontes insólitos.

La historia del arte enseña que un impulso expresivo cuyo despliegue termi-

na por anonadarlo, representa la contrafigura de lo paradisiaco. Y en consecuencia, será inseparable de las manifestaciones del arte diabólico el desenfreno expresivo, unido a la amenaza de inminente caída en el no ser como destino simbólico.

De ahí que se asocien máscara y expresividad, al extremo de constituir dos aspectos equivalentes de un solo fenómeno, particularmente en los pintores de diablerías. *Porque la máscara recibe sentido del paroxismo expresivo, al paso que la pura exacerbación agresiva de los rasgos del rostro se convierte, por sí misma, en careta.* Claro que entre uno y otro punto de este ciclo expresivo, el artista destacará distintas fases, según la intención que anime a sus motivos creadores. Existe, por ejemplo, la compleja vía del querer ser otro, como la obstinación negativa del individuo de perdurar en su condición.

Esta última posibilidad polariza el profundo simbolismo de las transmutaciones fisiognómicas de las figuras de Goya. El pintor parece decirnos que la cara se convierte en máscara-rostro cuando se posesiona del individuo un impulso satánico de evasión de sí mismo. Plásticamente, esa huida se delata en la distorsión expresiva del orden del mundo. Pues la hibridez mímica del semblante-carátula, resulta posible cuando se ha perdido la voluntad de participación que originariamente confiere sentido a la máscara. Al trocar ésta en rostros endurecidos hasta lo cadavérico, Goya sigue la lógica interna de su profunda intuición expresiva. Consistente con ella, hace ambigua esa rigidez mortuoria, porque proviene de meros deseos de perdurar en un desnudo sí mismo. Señal de dicho origen es la inextricable confusión creada por Goya entre una tristeza aciaga, desprovista de heroísmo trágico, y unas figuras faunescas y teratológicas. El mismo diabolismo telúrico de los duendes, cede ahora su lugar a lo grotesco, ya que se muestran bajo una faz simiesca, agitando inmensas manos espantables (*Duendecitos*, «Capricho 49»).

Excluida está la alegría del desvarío expresionista. Pero si se encuentra algún indicio de ella —como es el caso en ciertas obras de Picasso desbordantes de euforia—, alcanza a un paroxismo que luego se transmuta en terror, señala agudamente H. van Lier¹.

Para comprender el destino formal del expresionismo y descubrir la ley que rige su conversión última en arte abstracto, es necesario indagar el sentido de la *evolución expresiva*; es preciso, por así decirlo, conocer la teleología estética que determina las peculiaridades morfológicas de las imágenes pictóricas. Pretender agotar su significado subordinándolo al primado metafísico de lo emocional, es tan insuficiente como atribuirlo a la exaltación morbosa del sujeto creador. Semejantes descripciones y genealogías sirven para caracterizar por igual a otras corrientes artísticas. Nada de eso explica por qué el expresionismo culmina en

¹*Les arts de l'espace*, Bélgica, Casterman, 1959, págs. 169-170.

exteriorizaciones angustiosas, en el sarcasmo cruel, en la retirada lacerante de las formas, que perfila al hombre como ser en perpetua tortura. Tampoco explica por qué el simbolismo goyesco debió desposeer a la máscara de su virtud redentora; ni responde al hecho de que la intensificación delirante de las expresiones conduzca, sin poderlo evitar, a descubrir tonalidades afectivas sombrías. Importa, en suma, conocer las vicisitudes formales que llevan a la substitución de las expresiones representativas por una expresividad no figurativa.

El expresionismo, lejos de huir de la realidad y de la vida, demuestra, al contrario, su afinidad con el monólogo trágico, por su actitud de radical enfrentamiento al mundo. Pues su adversidad formal, es debida a la razón dialéctica de que, en su finitud, el hombre aniquila su propio ser al manifestarse. Lo cual se evidencia, asimismo, en la dirección estética opuesta. Cuando vemos que un leve toque de inexpressividad adormece los rasgos en el gozo sereno de plenitud personal. Por eso, percibir su verdadero significado impone conocer cómo se realiza *expresivamente* el *desgarramiento* formal, y en qué medida está condicionado por el sentimiento de heterogeneidad entre el individuo y el universo. Lo fecundo, por consiguiente, es remontar su curso inexorable de imágenes en continua desrealización, hasta tocar el centro vivo de su doble faz: el aniquilamiento de los objetos levanta el velo que deja ver el destino y la condición última que hace posible las expresiones.

En primer lugar, hay que examinar unos hechos, aparentemente agolpados en confuso tumulto. Sucede que las representaciones de la figura humana se constituyen, por sí mismas, en el centro del que irradian lo real y lo irreal, polarizados por lo grotesco. Pero lo objetivo y lo imaginario, sólo se iluminan mutuamente, cuando alcanzan una tensión expresiva suprema. Ello acaece si las imágenes se alejan, camino de lo informe, hasta rozar el confin representativo de lo que es vida y sentido. Además, importa comprender por qué, en la proximidad de ese mismo límite, forman una compleja unidad la estridencia del ímpetu expresivo y el sentimiento de finitud existencial.

En el mundo de representaciones expresionistas los personajes parecen detenidos por esa especie de reflejo de inmovilidad, que se hace patente en las situaciones catastróficas y angustiosas. Predomina en aquél algo de caos originario, la genealogía primitiva de las formas, unida a un clownismo fantasmagórico. Recuérdese la extraña mixtura de lo basto y sutil, tan propia de Nolde. (En *La danza de la vida*, el personaje que bailando apoya la cabeza sobre el hombro de su pareja, deja ver una careta cuyos rasgos ilustran lo que venimos señalando). Diríase que el pintor expresionista acoge como un sino plástico inexorable, sujetarse a un doble movimiento de tendencias contrapuestas: donde la enajenación expresiva de la persona, es la medida del ser y del dejar de ser, inseparables en su misma contradicción. Y en este antagonismo el pintor condensa su realidad y experiencia más profundas.

Crear imágenes de vida en la proximidad del vacío de sentido, dentro de la desmesura de lo grotesco que alcanza al enrarecimiento vital, trae aparejada al persistir en esas fantásticas desrealizaciones, la apertura de vías de acceso a esferas incógnitas. Formulado en otros términos: el expresionismo impone la entrega temeraria a fabulaciones plásticas, a fin de recrear más intensamente lo real.

Dejando de lado consideraciones relativas a la psicología del artista y a la estética, insistamos en que el pintor expresionista desarrolla el drama metafísico de la comunicación. En éste se anudan, en titánico esfuerzo expresivo, la tentativa de extinguir las formas representativas, con la conciencia de miseria existencial. El expresionismo constituye, pues, toda una antropología. Porque tal es el sistema de motivos que explican los trazos abrumadores de Munch, Nolde o Rouault. Sus carátulas exhiben, abiertas a lo desconocido, grietas mímicas pavorosas. Y todavía existe otro hecho esclarecedor de la metafísica de las representaciones, fuente también de lúgubres extravíos imaginativos: *Que no existen límites determinables para la forma y sentido de las expresiones, aunque sus posibilidades no son ilimitadas.*

Tal es la *noche de Walpurgis* del expresionismo. En aparente caos, Goya convoca en ella a seres que encarnan la finitud de la existencia. Es la misma brisa macabra que estremece a toda la pintura expresionista hasta Munch. En esa noche Goya agrupa innumerables personajes cuya substancia es la *terribilidad*. En ella diríase perciben el *memento mori*, pero que se les manifiesta bajo la forma de una expresividad en la que al mismo tiempo se evaden y realizan, dramáticamente. Y es que los grandes cambios acaecidos en la concepción de la naturaleza como en la índole de los vínculos con el otro, se han exteriorizado en el nivel formal de lo grotesco. El hombre aparece entonces derivando hacia la muerte a través de lo horrible y monstruoso. Son imágenes llenas de realismo visionario, que auguran desde lo deforme y teratológico. Así ocurre con el simbolismo de pintores como Grunewald, Bosch, Brueghel, Parmigianino, Goya, Ensor o Rouault.

Alumbra en el expresionismo la enceguedora tentativa infinita de radical exteriorización. Sin embargo, la huida expresiva equivale a una autorrevelación. El individuo se vuelve a encontrar recorriendo etapas expresivas antitéticas, dentro de los límites ambiguos de lo humano aberrante. Cuando Munch declara que el pintor debe aspirar a que el espectador vea lo sagrado en las figuras, al extremo de descubrirse ante esos seres «como si estuviera en una iglesia», exalta un mito romántico de la expresividad, como punto en que se encuentran el microcosmo y el macrocosmos. Esencial afinidad que, desde la pintura, conduce naturalmente a la dialéctica del sentimiento de sí mismo, a partir de la cual Novalis establece su juego romántico de polaridades. Pues en sus *Fragmentos* el

deseo de autoconocimiento se realiza siempre describiendo un círculo de enunciados donde «cada descenso de la mirada dentro de sí es, a un tiempo, ascensión, asunción, mirada hacia lo exterior real». De ahí que considere como relativas la «extraversión» y la «introversión». Porque, para Novalis, lo que «llamamos entrar es, en realidad, salir: una readopción de la forma primitiva». Se comprende que a partir de tales supuestos, el tema del drama consista en «llegar a ser» o «dejar de existir», y que se conciba a los hombres «más íntimamente unidos con lo invisible que con lo visible». En fin, esa conciliación e influjo recíproco de lo interno en lo externo, ese reflejo del yo en la naturaleza y del mundo en la intimidad explica la visión cósmica de la expresividad en Novalis: «Todo lo que experimentamos —escribe también en los *Fragmentos*— significa comunicación; por consiguiente, el universo es, en realidad, comunicación, manifestación del espíritu.»

De manera que el expresionismo ocupa un centro desde el que se ordenan circularmente el romanticismo y el arte abstracto. Ello obedece al hecho de que en el límite posible de las expresiones, en el sentimiento trágico de desamparo, en los Cristos clownescos de Rouault, se exterioriza una angustia existencial originaria, sin mediación, como pura actualidad de lo finito del hombre en su irremediable abandono. Aparece así la experiencia trágica como obra y ésta como modulación dramática. Es decir, el paso de la forma natural a lo transfigurativo a través del frenesí expresivo, acaece en el intento de superar la mediación expresiva, eludiendo que algo se exteriorice merced a algo. Entonces la expresión se convierte en autosuficiente. Deja de ser medio representativo de objetos, los que para Malevich constituyen una especie de fría máscara. Por eso en el arte abstracto tiende a valorarse la obra en sí. A favor de semejante criterio, ocurre que el cuadro realiza su más genuino sentido creador en la expresividad, puesto que ésta tiende a coincidir con el valor en sí de la obra. De ahí que el artista intente reducir al mínimo la heterogeneidad existente entre los destellos expresivos y la materialidad en que encarnan.

Conciencia lúcida —o dormido vestigio—, es el hecho que un hálito de inspiración mística impulsa el vuelo abstracto, por encima de las varias corrientes que lo representan. Pues de genealogía mística es la decisión orientada a superar lo puramente representativo. Es también cosa de resueltos visionarios de la fusión en lo Uno, la búsqueda de formas donde hasta el mismo comunicar se desposee de sentido. Con el sentimiento metafísico de abandono existencial se enlazan, así, una expresividad que bordea los límites de la mediación figurativa, la valoración de la obra en sí misma, huida del simbolismo del objeto y comunión mística con el ser.

La soledad del hombre y el significado visionario de la máscara en Ensor

LA HISTORIA del arte, a lo largo de las continuas transformaciones de sus estilos, permite verificar el alcance teórico de nuestra concepción del disimulo y el enmascaramiento. Es particularmente ilustrativa, en tal sentido, la creación de mundos fantásticos, porque ellos se erigen en sorprendente correlación con lo más recóndito de la intimidad y los terrores del hombre y, por lo mismo, a veces se organizan en torno a la duda trágica respecto a la verdadera realidad interior de los demás. No debe sorprender, por consiguiente, que lo válido para Goya, lo sea también para James Ensor, aunque con matices singulares que intentaremos describir.

Observemos, desde luego, que la máscara desempeña una función característica de elemento que aísla, cuando la disposición personal de quien la emplea no está penetrada del anhelo de identificarse con seres divinos, con el otro o el mundo. Si existe una especie de frustración en la búsqueda del *alter ego*, su representación se manifiesta a favor de cierto tipo de desmesura formal que delata profunda soledad en la convivencia. Entonces, las expresiones se muestran impregnadas de resentimiento y sardónica rebeldía. En el pintor belga ocurre, en efecto, que la careta también es un equivalente del rostro, como en Goya, es decir, exhibe fisonomías por donde circula sangre, que únicamente conservan la inercia y rigidez de los rasgos a fin de introducir elementos de satánica insistencia en lo oscuro de sí. Pero ello lo obtiene —y en esto reside una de las peculiaridades de su estilo— diseñando, de preferencia, seres cadavéricos. Porque en la obra de Ensor, lo vivo emite destellos desde lo rígido e inerte con impetuosidad inaudita. Y por tal motivo, la asociación entre lo impudicamente exteriorizado y lo oculto, transforma estas anfibas imágenes de máscaras-semblantes en un símbolo elocuente. Todo lo cual anuncia soledad en la convivencia, voluntario abandono, falta de vínculos ingenuos con el prójimo. Proclama, en suma, un paradójico y vacío disimulo, desprovisto de referencias al otro que proyecten algún sentido al ocultamiento. Trátase de un enmascararse a sí mismo y para sí mismo, que aísla del mundo, puesto que detrás de la careta no alienta una fuerza poderosa, cosa que limita al individuo a lo que insinúan sus rígidas distorsiones.

Ensor también maneja ágilmente el destino formal ambiguo de estas imágenes plásticas. Pues anima lo macabro de fuerzas interiores bivalentes y contrapuestas. A favor de lo que parecería una inconcebible afinidad, eleva un canto a la luz recurriendo a la máscara como principio configurador, lo cual equivale a conferir al disimulo la virtud de un oráculo y de fuente de claras visiones. Pensar que enmascararse constituye un modo posible del ser y expresar profundos —no menos que la hondura expresiva es signo de ocultamiento—, resume

el ideario estético de Ensor. Y este supuesto implica otros. Desde luego el hecho de que lo real es misteriosamente conocido por intermedio de lo fantástico. Más todavía. La ficción constituye el origen y la medida común de la mirada visionaria y de la contemplación serena y objetiva. Desarrollar una historia de lo maravilloso y grotesco en el arte sería, por consiguiente, una tarea correlativa a la de historiar las concepciones de lo real. Puesto que lo fantástico, en cuanto desentraña virtualidades insólitas de la existencia, se sirve de lo imaginario y monstruoso como de un medio revelador, a condición de engendrar ciertas tensiones particulares entre lo real y lo irreal. Paradójicamente, cuando el hechizo se despliega desbordante, lo exterior se perfila en su genuino dramatismo y, al revés, merced al choque con lo inmediato en toda su implacable finitud, lo irreal inicia, en loco tropel, su desvanecimiento angustioso. Tal es la razón de que las disposiciones escatológicas exterioricen sus visiones apocalípticas o salvacionistas en simbiosis con la fantástico, pero adoptando una expresividad exacerbada que se abre al tumulto de lo real.

El espacio macabro de Ensor deja vislumbrar, por lo mismo, una nueva imagen del mundo en armonía con su nivel de interiorización expresiva. El culto plástico de la careta, del esqueleto, de la calavera y la muerte encubre, en efecto, una serie de correspondencias estético-metafísicas. Claro está que este primado de la forma macabra puede comprenderse también en sí mismo, como fenómeno puramente pictórico; pero ello no significa que exista un divorcio entre las cualidades formales de la intuición estética y sus resonancias expresivas y escatológicas. Ensor reconoce, lejos de ello, su confianza en la unidad interior de su obra, particularmente en lo que atañe a la relación entre máscara y luz, revelando así conciencia lúcida relativa al destino expresivo de sus inclinaciones técnico-plásticas. Analiza, con agudeza, sus preferencias coloristas, estableciendo conclusiones que hacen comprensible la unidad creadora que articula sus colores deslumbrantes con el expresionismo y la máscara. Lo importante es percibir cómo se regulan en su estética la concepción expresiva y las intuiciones concomitantes de la realidad humana; es explicar y hacer visible la corriente interior hacia donde confluyen, estimulándose mutuamente, color, forma, mímica y destellos visionarios. Pues la careta, de expresividad rígida y detenida, como un énfasis pasado que ahora se petrifica en rictus, va a constituir el medio y la mayor posibilidad expresiva de Ensor, que aspira a ser «grande y profundo como el mar». ¿De qué manera se concilian la aspiración a remontarse a los orígenes inspiradores del océano y la exaltación de la carátula?

En cuanto a la fecundidad y fuerza plasmadora de la máscara, declara que se ha confinado alegremente «en el medio solitario donde reina la máscara llena de violencia, de luz y de esplendor. La máscara me dice: fresca de tono, expresión agudizada, adorno suntuoso, grandes gestos inesperados, movimientos desordenados, exquisita turbulencia». Vemos, así, cómo en síntesis audaz, coor-

dina elementos formales heterogéneos. Luz, tonalidades deslumbrantes, dramatismo expresivo del antifaz y gestos imprevisibles y absurdos. Mar, luz y máscara aparecen sorprendentemente enlazados. Pues, si con verdadera pasión estética poetiza la luz, también simboliza el lenguaje del mar en las conchas, objeto, por igual, de su preferencia. Para él pintura y luz se confunden y juzga su obra como un himno a la luz. «La luz —confiesa— es mi doncella, luz una e indivisible, luz pan del pintor, reina de nuestros sentidos. ¡Luz, luz, ilumínanos, ánimanos e indícanos rutas nuevas que conduzcan a alegrías y felicidades!». Esta divinización de la luz es lo que le lleva a un impresionismo que, como se ha observado, se anula interiorizándose, como ocurre en van Gogh y Cézanne. Sólo el sentido del éxtasis expresivo permite comprender la unidad de significación que en su pintura armoniza esos momentos diversos y la bivalencia de la luz como máscara. Se explica, además, que diestro para conciliar desde dentro la luz, la careta, el mar y las conchas, concluya por representar una muerte que sonríe. Estiliza danzas macabras que constituyen una especie de subversión de ella. Sus esqueletos y calaveras de rasgos dinámicos, animados de un soplo de mímica sutil, diríase que inician un movimiento que remonta la corriente de lo irreversible, capaz de dirigirse de la muerte a la vida. Diseña especies de *revenants* que anuncian el regreso a lo animado. Bosqueja cráneos que esbozan sonrisas cuya movilidad temporaliza a las máscaras. Estas alteran la inmutabilidad del instante detenido, se hacen flúidas y plásticas, atizando un dormido fuego expresivo que introduce el devenir en las osamentas, despertándolas de su rigidez cadavérica. Un soplo temporal enlaza máscara y luz, estableciendo una sorprendente armonía de contrarios. De suerte que estas danzas macabras ya no evocan la muerte como confín demoníaco de las existencias perdidas en apostasía, según el obsesivo simbolismo de lo macabro y fantástico propio del hombre de la Edad Media. Sus «triunfos de la muerte», originan extrañas paradojas expresivas. Antes que imágenes de horrores infernales, sus festivos esqueletos anuncian una especie de insólito renacimiento, son cantos a la vida, paradójicas máscaras de muerte simulando vida. Claro está que es un renacer a partir de renovadas perspectivas de la finitud humana. A cambio de ello, lo viviente ahora se impregna de horrores inmediatos que pasan a constituir su atmósfera, lo cual representa una exhortación antes que fantasía apocalíptica o preludio pavoroso de algo trascendente y futuro. De ahí que los antifaces y las calaveras de sus esqueletos burlescos y agresivos, semejan tan pronto rostros como semblantes osificados, según lo observa Haesaerts. Lo importante es que dicha bivalencia expresiva permite ver máscaras que ostentan la apariencia de desposeerse de sí mismas, dejando columbrar horrores de lo íntimo palpitando en su precariedad, como también lo señala el autor mencionado refiriéndose a *L'homme de douleur* (1891).

¹Paul Haesaerts, *James Ensor*, Elsevier, Bruselas, 1957, págs. 102 y 139.

Ensor termina por precipitar a sus personajes en una especie de subversión de las jerarquías emocionales, lo que se evidencia en su manejo del motivo de la risa, que imprime un sello trágico en las caretas y un vuelco clownesco a las calaveras, como ocurre en *Las máscaras y la muerte* (1897), y en *Máscaras disputando un esqueleto* (1891). Se entrega, en estas telas, a un ambiguo solaz estético derivado del hecho de ver vivir a los hombres en el límite de la muerte y a los muertos en los umbrales de la vida. Esta rebeldía y libertad imaginativas conduce al virtuosismo en la ejecución de desmesuras formales y expresivas, al par que constituye un himno a la luz y a la continua resonancia del espanto. Es una ruptura del orden vital que concluye por crear danzas macabras como signos del presente vivido, intentando descifrar con ello misteriosos augurios en un nivel de audaces asociaciones.

Todos estos son pasos preparatorios que se orientan camino de su intuición central, relativa al destino del hombre y la condición moral de su época. En el autorretrato del artista, se patentiza de manera destacada el valor de iniciación casi hermética que encierra esa inacabable metamorfosis de máscaras en rostros y de rostros en máscaras, correlativas de la interdependencia entre un hiriente realismo y fantásticos desbordes imaginativos. La visión de sí mismo en *Retrato de Ensor con máscaras* (1899), permite aprehender el sentido de toda su obra. Un apretado conjunto —casi una multitud— de múltiples fisonomías, caretas, calaveras y máscaras, llena el espacio que circunda su propia efigie, formando un tumulto de imágenes que engendra un aquelarre de caras que culmina en un desvarío expresivo. El oasis tranquilo de la mirada del autor, aunque dolorosamente interrogadora y consciente de insuperables límites existenciales, constituye el centro misterioso de ese torbellino de ojos y cuencas vacías. Fisonomías de rasgos humanos y animales, caras tatuadas, gesticulantes, propias de hechiceros y chamanes, carnavalescas y demoníacas, todas una y la misma a pesar de su turbadora diversidad; son semblantes que contrastan agudamente con la cabeza de Ensor —pintada a la manera de Rubens, con sombrero de plumas rojas—, pero absorben de ella, sin embargo, su fuerza interior. Es que, en el fondo, ese espacio de rostros y miradas es un cabal reflejo del mundo íntimo, a la vez que representa turbulencias que viniendo de fuera penetran hasta el alma. Por eso, sólo como analogía formal resulta legítimo comparar la obra que describimos con el *Cristo llevando la cruz*, de Bosch, que Hae-saerts parangona sin restricción alguna. En este último cuadro, el Bosco simboliza el violento contraste entre el desenfreno y la plenitud moral, extravío que Cristo acoge con dolorosa perplejidad y dulzura. En el autorretrato de Ensor, en cambio, su cualidad distintiva emana de la conciencia de vivir desgarrándose en una pluralidad de yos virtuales, acaso enemigos, antagónicos o simplemente diversos. El artista se descubre como víctima de sí mismo y, a veces, como mofándose del hecho de haber caído por debajo de sí, hiriéndose con ensoñacio-

nes mordaces, como le ocurre con los demonios chocarreros que le rodean en otros dibujos, aguafuertes y litografías.

Al perseguir el primado expresivo de la máscara, acaece una singular transmutación dialéctica: se desvelan misterios que el hombre apenas puede percibir cuando atisba en las profundidades de su yo. De ahí que, con su extático asombro, la mirada del pintor objetiva la heterogeneidad indomable de impulsos que convulsionan su mundo interior. No atribuimos al artista intenciones simbólicas o alegóricas, sino la inmediatez expresiva de una visión psicológica. Pues su autorretrato, al ser concebido a la manera de máscara, en un espacio de carátulas, y al erigirse, a su vez, la máscara misma como retrato interior, proclama esta verdad: el carácter dramáticamente ambiguo y multifacético del autoconocimiento; anuncia que no existe una línea de autognosis clara y distinta, sino que el autoanálisis ilumina una variedad mayor de estratos anímicos cuanto más vehemente es el esfuerzo de interiorización.

Un contemporáneo de Ensor, Ibsen, dramatiza en *Peer Gynt* esa desaparición del yo que llena de horror el fondo de su ser. El personaje de dicha obra oscila entre la conservación obsesiva del yo y la renuncia a él. Se busca a sí mismo y se descubre múltiple, sin encontrar dentro de sí «ni hueso ni fondo». Jugueteo de la naturaleza denomina a este trueque angustiosamente ilusorio entre el ser y parecer, donde la búsqueda de un núcleo anímico consistente concluye en un interminable ponerse y sacarse máscaras, y donde lo más íntimo se desvanece en pura apariencia¹.

También la mirada de Ensor en su autorretrato revela asombro ante sí y renuncia a encontrarse. Permanece abismado en soledad profunda. Porque en la inacabable sucesión de imágenes interiores, presiente una atmósfera de relaciones posibles que se anulan en su abigarrada indeterminación. La soledad resulta ser el correlato inevitable de la multitud de los yo. Cuando la experiencia interior descubre que no existe un núcleo último de intimidad invariable, tampoco se distingue una sola faz en el prójimo. Luego el individuo comienza a sentirse agobiado por una realidad interna que le aleja de sí y los demás. Es la soledad del hombre actual y de la masa que se desconoce a sí misma. El sujeto se convierte en un personaje que se vincula a los otros a través de encarnaciones cambiantes, que no lo expresan cabalmente y que, por ese motivo, le impiden establecer relaciones desde la totalidad de su vida personal. Si en cada instante la persona es otra, los demás también aparecen como discontinuos y diversos. El aislamiento de aquélla termina por ser el resultado de la impotencia para perdurar en sí mismo y mantener un vínculo determinado con los otros, que lo enfrentan, a su vez, de manera igualmente proteica.

Ensor ilustra el proceso de autoconocimiento dado como un imprevisible

¹*Peer Gynt*, Acto Quinto.

desdoblarse interior, a modo de transmutación anímica, de mediatización de uno por sí mismo. Todo lo cual supone un complejo descubrimiento del otro y el mundo desde el fondo fluyente de la propia intimidad poblada de apariencias ilusorias. En esta singular metafísica de la comunicación, objetivada en imágenes irónicas y grotescas, el mundo se convierte en infinito como el horizonte interior, y se enlazan dialécticamente conciencia de existir y multiplicidad del yo. Destaquemos, en fin, lo significativo que resulta para la comprensión del sentido de lo fantástico, verificar el hecho de que este proceso de autognosis se desarrolle a partir de ambiguas danzas macabras envueltas en auras de misterioso júbilo. Es decir es necesario considerar el fenómeno artístico y antropológico de que el descubrimiento de diversas capas de la conciencia, en el arte se verifique por intermedio de deformaciones que bordean tipos de representaciones mágicas y fantásticas. Asombra observar que lo irreal —asociado a lo grotesco— surja en la pintura como condición de posibilidad de una imagen realista del hombre; en fin, sorprende ver que la misma fuerza que impulsa a la creación de imágenes de hechizo, vincula las manifestaciones de lo esotérico al frenesí expresionista.

Piénsese en obras del tipo de *La desesperación de Pierrot*, *La intriga* y en *Las máscaras* (fig. 54); recuérdese, sobre todo, la gran síntesis de los aspectos plásticos mencionados, que constituye *La entrada de Cristo en Bruselas*, con su multitud de máscaras que vencen la invariable rigidez fisiognómica merced al asombro viviente que las penetra. Existe una significativa analogía entre la masa humana de este último cuadro y el aspecto poblado de carátulas de su autorretrato. Por todas partes reina en ellos la muchedumbre solitaria. Su enmascaramiento es señal de esa misma soledad. Cada aparición se muestra atónita, paralizada en su abandono, donde es una y múltiple. De ahí que, por momentos, ese conjunto de rostros-caretas parece la multiplicación espectral de un mismo personaje, mágicamente reproducido en mil encarnaciones.

Frente a esas obras no es fácil resistirse a pensar en la pluralidad de los yo de W. James, y en la idea del yo profundo y superficial de Bergson, contemporáneos de Ensor; no lo es menos eludir el recuerdo de Válerý que convierte en problemático el hecho de que uno sea alguien. «¿Cómo se puede ser el que se es?», pregunta. «Apenas esto llega al espíritu —responde—, nos hace salir de nosotros mismos y nos vemos al momento en estado de imposibilitados. El asombro de ser alguien, el ridículo de toda figura y existencia particular, el efecto crítico del desdoblamiento de nuestros actos, de nuestras creencias, de nuestras personas se reproducen al punto; todo lo que es social deviene carnavalesco; todo lo que es humano deviene demasiado humano, deviene singularidad, demencia, mecanismo, bobería»¹. En este sentido, no constituye un artificio analógico asi-

¹P. Válerý, *Variété ii*, «Prefacio a las cartas persas», Gallimard, París, 1930, págs. 65-66.

milar las singulares danzas macabras de Ensor a la conciencia visionaria del angustioso «ser para la muerte». Al establecer estos paralelos no incurrimos en un virtuosismo hermenéutico. Para confirmar tales afirmaciones, basta tener presente la sorpresa que provoca en los historiadores del arte la proximidad espiritual de Ensor a Grünewald, Bosch, Brueghel, Goya, van Gogh, Gauguin, Rousseau, Solana y Munch. Pues, no debe olvidarse que sus creaciones más significativas se ordenan y suceden en el último decenio del siglo XIX, y culminan hacia el año 1900. Entonces alcanza su plenitud formal, y al conquistar esa madurez actualiza en embrión la sustancia plástica de lo que habría de constituir el movimiento artístico más significativo del siglo XX.

Existe una relación profunda, además, entre la variedad de los estilos desarrollada por Ensor, y la multiplicidad de los yo, producto de esa voluntad de autognosis que se ensombrece, al cabo, con el trágico recuento de no sospechadas tendencias íntimas y contrapuestas. Remoto y tan actual, a la vez, su complejo estilo anuncia el tránsito hacia otra imagen del mundo y hacia nuevas concepciones pictóricas. Y ello sucede en cuanto Ensor asocia, al tiempo que trasciende, los vínculos formales y simbólicos aparentemente más contradictorios entre sí. Enlaza impresionismo y expresionismo, humor burlesco y espíritu carnavalesco, máscara, concha, esqueleto y muerte con cantos a la luz y la vida, disolución de la persona en la masa, reencuentro y pérdida de sí mismo, hiriente realidad y fantasía, lo macabro, grotesco y humorístico, realismo y surrealismo, risa y mueca diabólica, naturalismo y magia, lo esotérico y lo ingenuo, asombro e indiferencia y, todo eso, dentro de la atmósfera visionaria de lo fantástico¹.

Ahora bien, es fundamental reconocer que esta serie de conexiones de sentido se revela a partir de la expresividad misma y de sus virtualidades abiertas a lo fantástico. El análisis de estos fenómenos estéticos y expresivos indica, además, que sólo desde la metafísica y el sino del expresionismo, tomado en el amplio sentido que aquí se le confiere, es posible seguir el curso de la evolución del arte moderno, cuya continuidad interior únicamente en apariencia rompe la huida pictórica del objeto. Según el espíritu de lo expuesto, el camino que conduce a lo plástico puro, como lo entiende Mondrian, pasa a través de la búsqueda gozosa de lo grotesco. Porque expresionismo, culto de la máscara y arte abstracto, coinciden en la tentativa mística de alcanzar lo absoluto merced a significaciones que surgen de lo no representable. A la libertad formal que otorga la careta a un Ensor, se une su fuerza expresiva que permite superar el realismo o trascenderlo, superarlo como fatalidad plástica ineludible en el drama de exacerbación expresionista de Munch, Nolde o Rouault.

Ensor proclama el valor, contenido en el simbolismo de su poética, de saber

Cf. René Huyghe, *L'art et l'âme*, Flammarion, París, 1960, págs. 147-148 y Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Guadarrama, Madrid, 1961, págs. 557 a 560.

que lo real, envuelto en misterio, se ahonda y, es verdad, se desrealiza también, pero dejando abiertas perspectivas hacia realidades universales. En sus mismas naturalezas muertas, introduce lo animado como elemento demoníaco, procurando trascender lo objetivo en busca de lo sobrenatural. En fin, el análisis expresivo enseña que el enmascaramiento, el querer ser otro, patente en la expresividad misma, lleva a una identificación con lo otro que culmina plásticamente en intuiciones que sobrepasan lo figurativo.

La máscara y la muerte en Solana

AL LLEGAR a este punto, no podemos dejar de mencionar, junto a la obra de Ensor, la de José Gutiérrez-Solana. Sobre todo porque esta última nos enseña que la mascarada carnavalesca puede alumbrar lo fantástico, no sólo como posibilidad de crear insólitos mundos posibles, sino de cegar con la visión del radical desamparo de la realidad humana. Solana, con sus maniqués y semblantes cerúleos, anticipa la muerte como destino pavoroso y absurdo. Si Ensor todavía se libera formalmente del horror, representando a la calavera asociada a la luz y al humorismo, en Solana la muerte es aplastante. Señala el total abandono del hombre. Apunta a una corrupción rutinaria de la carne, sin diabolismo ni encantamiento. Lo fantástico en él es esa mirada que arroja sobre el definitivo precipitarse en la nada, donde el estar absorto de sus mujeres anuncia un ahondamiento infinito en el vacío de sentido.

En Brueghel, Goya y Ensor, la muerte se representa como una anticipación metafísica, en Solana se la destaca como un fin sin luz, irredento. El pintor español desarrolla una especie de realismo apocalíptico, donde la finitud existencial limita con un destino y lo constituye como tal. Destino melancólico, sombrío, y tanto más profundo cuanto más se fusiona con la idea de una inexorable aventura supraindividual. Las máscaras de Solana ocultan aquello a que se tiende a pesar de sí mismo, representan la vida como máscara de la muerte, que está agazapada tras la vida misma. Es lo fantástico que, como augurio de lo inevitable y lóbrego, descubre la precariedad personal. De ahí el terrible aislamiento de sus personajes, perdidos en sí mismos, sin vínculos con los demás, fascinados dolorosamente por un fin desprovisto de sentido. En Solana, por eso, el rostro se confunde con las caretas, de modo muy diverso que en Goya y Ensor. «La desolada estolidez de algunas caras —escribe R. Gullon— es el equivalente de la muerta inexpresividad de las caretas». Su transfiguración de la realidad constituye una fantasía lúgubre, un ahondar en lo absurdo y en lo que es, desde el origen, falta de un destino trascendente. Es pintar la vida como puro deterioro sin finalidad, como mero extinguirse en cualquier instante de ella. Su fantasía consiste en llevar la tristeza al extremo de hacerla confinar con el sentimiento mismo de la existencia. Y esta tendencia es tan persistente en Solana, que puede

decirse que su soplo de irrealidad deriva del hecho de que ni siquiera lo carnavalesco se emancipa del humor sombrío que deja surgir del fondo de la vida misma.

En sus rostros perplejos, atónitos y abismados en un futuro oscuro e insuperable, lo fantástico aparece bajo la imagen de que todo el ciclo de la existencia se condensa en miradas en que la vida simula ser abandono de la vida. Recuerdense, como ejemplo de ello, sus cuadros *Pájaros*, *Procesión de Semana Santa* y, en fin, *Baile de máscaras* (figs. 55, 56 y 57).

Su sortilegio emana de la posibilidad de ver —como lo señala Ramón Gómez de la Serna— lo animado tras lo inanimado, «lo que de vivientes tienen los muñecos de las vitrinas y las figuras de cera y lo que de figuras de cera y de vitrina tienen los seres vivos». Como testimonio de su visión del mundo, transcribimos la descripción de la risa de Solana que nos ha dejado este mismo autor: «... tiene una sonrisa siniestra, una sonrisa como un borracho que se da cuenta de todo de un modo desatado, una sonrisa de una crudeza y una claridad como la del rayo, una sonrisa que no se parece en nada a esas sonrisas encubiertas, galantes, dulces, blandas, de ironía mezquina que no merece la vida, más fuerte, más aciaga, más vibrante y más real de lo que parece. La sonrisa de Solana, llena de un resplandor zahiriente y tajante, esclarece con su luz fría y agria las cosas y las acusa como nada. (Se ve ante su resplandor que estamos a oscuras)»¹).

Cuando Solana interioriza el dolor de la vida, opera la metamorfosis fantástica y sombría de toda forma de sentimiento en confesión de impotencia. Refleja, así, en el límite de lo trágico, la voluntad de exteriorización del artista. Esta se manifiesta como un crear sólo desde sí mismo, con tan patética fidelidad a lo vivido, que su sufrimiento íntimo se va palpando sensiblemente en cada pincelada. Puede decirse que en su obra el estilo se confunde con el sentimiento de la existencia del pintor, obteniendo con ello una veracidad dramática, en la que diríase que el artista mismo se aniquila al crearla. En eso reside lo fantasmagórico en Solana, en iluminar en su infinito pavor, los resquicios más ocultos de intimidades paralizadas en insuperable angustia. De ahí que sus telas nos estremezcan, como pocas, despertándonos un sentimiento de tristeza profunda en el que se mezclan fantasía y realidad de manera hiriente y mordaz.

¹Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez-Solana*, Poseidón, Buenos Aires, 1944, páginas 71 y 181. Sobre el sentido de lo femenino en Solana, véase el excelente ensayo de J. Rof Carballo, «Máscara de la mujer en la pintura de Solana», en su libro *Entre el silencio y la palabra*, Aguilar, Madrid, 1960, especialmente págs. 307, 315, 316 y 324. Acerca de las semejanzas y diferencias entre Solana y Ensor, ver R. Gullon, *De Goya al arte abstracto*, Madrid, 1952, págs. 60 y ss., y de Rafael Benet, *Simbolismo*, Omega, Barcelona, 1953, página 90. Por último sobre el significado de la muerte en Solana, véase el estudio biográfico de M. Sánchez-Camargo, *Solana, vida y pintura*, Taurus, Madrid, 1962, págs. 235 y ss.

El temor a mirar dentro de sí y la máscara en los personajes de O'Neill

EN EL enmascaramiento de las expresiones hay un elemento trágico, insuperable por su misma naturaleza. No resulta posible sobrepasarlo porque es inherente, en cierto grado, a las expresiones como tales. De semejante ocultamiento, sin embargo, se origina su fuerza reveladora. Si ese límite pudiera eludirse, la expresividad se anularía a sí misma en el total enajenamiento. De ahí que ya en el acto de comunicarnos con el otro, se interpone una sombra inexpressiva como ineludible mediación de lo corpóreo. Si fuera posible, con todo, conquistar una cabal expresividad, la inmediatez convertiría la visión de lo íntimo en imagen engeguecedora.

Eugene O'Neill, en *El gran Dios Brown*, confiere carácter de drama metafísico a esta necesaria imperfectibilidad de las relaciones, creando personajes que se aterrorizan al contemplar almas desnudas. En el Prólogo de esta obra, Dion se pregunta, suplicante: «¿Por qué he nacido sin piel, oh Dios mío, y tengo que usar armadura para poder tocar y ser tocado?». A pesar de ello, cree haber nacido, ser un yo «único e indivisible» y poder amar desde él. Contempla luego su máscara con aire triunfante, con tono de liberación y exclama: «¡Estás superada! ¡Estoy más allá de ti!». Pero desprovisto de ella —de la máscara de Pan—, provoca espanto en Margarita, su novia, como si para ésta ver el rostro desnudo de Dion representara el espectáculo de una disociación profunda, la visión del horror de entrañas íntimas y sangrantes, apenas entrevistas en los labios de una herida. Por lo que Dion, con triste resignación se coloca nuevamente su careta, al tiempo que dice: «Está bien. Nunca más te dejaré verme. Te amo por medio de mi representante. ¡Eso es! ¡No temas!».

Todo lo cual va elevando la marea interior de este drama lleno de ambigüedades, de vínculos mediatizados, donde se entrecruzan lo que es careta en uno con la desnudez del otro. Es decir, lo que en un personaje constituye disimulación, en el otro es rostro auténtico, de suerte que el dramaturgo establece la sorprendente equivalencia entre un rostro que remite a una máscara y una careta que anuncia un semblante. Es así como Margarita puede amar a Dion, con su máscara, semejante a Billy Brown, sin ella. Y ese Pan (Dion), que espanta, deja ver al morir un «rostro de cristiano en trance de muerte».

Billy Brown hereda esa máscara y continúa siendo amado como Dion. Se explica, entonces, que hablando a la máscara de Dion, exclame: «Gradualmente, Margarita, amará lo que está debajo de la superficie... ¡yo mismo!». Sin embargo, de modo irremediable debe enfrentar, por último, el gran dilema, el vacío infernal de la mediatización, la dilatada soledad de no ser amado en sí mismo. Pues Brown es amado en virtud de la máscara de Dion y se siente por lo mismo, como un delincuente perseguido por Dios y por sí mismo. Horrorizado,

en fin, contempla las dos máscaras, la suya y la de su amigo muerto, diciendo. «¡Dame fuerzas para destruir esto... y para destruirme a mí mismo... y a él... y creeré en Ti!» (Acto Cuarto, Escena 1.)

Este horror al desdoblamiento, y a percibirse a sí mismo como otro constituye el núcleo de lo trágico en O'Neill. Dramatiza, en esta obra, la desnudez del rostro como aparición de lo satánico, descubre ascéticos semblantes de mártir velados tras la faz de Pan. Reconoce, al mismo tiempo, la sagrada identidad del yo indivisible. Pero, se resigna, por último, a la insuperable mediación expresiva, a la mediatización fisiognómica de los vínculos. De forma que la evidencia de la dualidad y disociación entre esas perspectivas, representa el conflicto trágico de O'Neill: contrapone el misterio de la torturante visión de la desnudez interior a la inevitabilidad psicológica del disimulo, que siempre se impone. Y debemos advertir que, en este punto, se perfila una significativa analogía con las descripciones que desarrollamos a propósito de Goya, relativas a la dialéctica del radical desenmascaramiento, que se manifiesta como una nueva y torturante manera de ocultar. Vemos, pues, que en esa intuición coinciden Goya, Ensor y O'Neill.

En *Extraño interludio*, O'Neill representa el doble destino del drama de la exterioridad expresiva: servir a la comunicación y despertar sentimientos de soledad asociados al misterio en que a veces se envuelve la forma animada. En esa obra describe, además, la diferencia de posibilidades expresivas que existe entre el proceso del pensar y la mímica que refleja emociones. La sospecha de pensamientos incógnitos en el otro, aísla, al paso que su turbación afectiva condiciona cierto grado de participación en la vida ajena. Las ideas se pueden «leer» o adivinar en el rostro, con mayor certeza, cuando confinan con sentimientos; alejadas de éstos, siguen un curso subterráneo que conserva inmutable la fisonomía. Pero la expresividad también puede modelar una máscara enigmática, así como el diálogo silencioso del individuo consigo mismo no deja huellas mímicas. Opuesta, por definición, a la inmediatez, la expresividad es exteriorización, y de ésta deriva la ambigüedad de sus revelaciones. O'Neill narra, en suma, el drama de la simultánea lejanía y proximidad expresiva de la persona respecto del otro, representa la dualidad entre pensamientos y sentimientos, pinta esa lucha inacabable por comunicarse con el prójimo; destaca, en fin, la convivencia expresiva en medio de monólogos herméticos. O'Neill narra un vivir entre signos que remiten a realidades anímicas recónditas que señalan enigmas íntimos más que actitudes perceptibles claramente. Lo cual significa que contemplamos la presencia del otro sumergida en ciertas indeterminaciones psicológicas que las expresiones mismas permiten vislumbrar.

En el Acto Séptimo de *Extraño interludio*, O'Neill hace aparecer a Nina en la madurez, descubriendo en su rostro la exteriorización simultánea de expresividad y misterio. «Sus ojos —anota— están trágicamente tristes en su placidez

y su expresión fisonómica es inmóvil y fija, semejante a la de una máscara». De manera que a pesar de que manifieste una congoja profunda, son muchos los pensamientos que pueden asociarse a ese estado de ánimo. En el mismo Acto, Darrell, su amante, contemplando a Nina, se pregunta con amargura: «¿Qué estará pensando Nina?... estamos juntos en silencio, pensando... nuestros pensamientos jamás se conocerán entre sí... nuestro amor consiste ahora en el íntimo fluir conjunto de pensamientos mutuamente extraños...»

Esta dolorosa lejanía entre los individuos, enseña que la trama expresiva de los vínculos interhumanos condiciona tanto reacciones adecuadas a las actitudes ajenas, como titubeos y dudas que inhiben el comportamiento frente a los demás. Por eso, la contemplación del rostro suministra una medida de los vínculos posibles. Y aun cuando la fisonomía puede animarse de expresiones múltiples, cabe diferenciar algunos tipos de relaciones básicas asociadas a ciertas intuiciones expresivas. Ya en el Capítulo IV, al tratar del significado de la intuición fisiognómica para la experiencia del prójimo, examinamos esa forma de encuentro expresivo que se desenvuelve como acecho mímico. A ella es necesario agregar, entre otras, las actitudes dramatizadas por O'Neill.

En las obras mencionadas describe, especialmente, el temor a la desnudez interior propia y ajena, analiza el sentimiento de soledad personal acrecentado por el sello enigmático que a veces ostentan las expresiones del otro; en fin, mueve a sus personajes en torno a experiencias de aislamiento subjetivo favorecidas por la certeza de que el pensamiento del prójimo discurre ocultamente, y casi no provoca resonancias mímicas. Sucede, así, que merced a la naturaleza de esos encuentros humanos orientados por intuiciones expresivas, la vida de relación fluctúa entre la certidumbre y la indeterminación respecto de las disposiciones psicológicas del otro. Pues, la expresividad inclina a establecer determinados contactos a la vez que inhibe a otros, y estimula la espontaneidad o la reserva. Y es que el cuerpo, la voz, la mirada y, sobre todo, el rostro, aparecen como un límite expresivo entre lo manifiesto y lo oculto. Lo cual significa que este doble carácter de la expresividad humana prefigura la mediatez de las relaciones. Lo incognoscible en el otro nos envuelve en una soledad misteriosa en medio de la comunicación. En síntesis, los vínculos se ciñen al curso ambiguo de una expresividad mezcla de lejanía y proximidad.

La concepción del tiempo como forjador de máscaras en la obra de Proust

RESALTA un hecho desconcertante cuando se observa la dilatada serie de autorretratos de Rembrandt. Impresiona ver en ellos cómo su estilo reduce a imágenes de semejanza formal la sucesión de efigies representativas de las distintas etapas de su evolución personal. Sin embargo, en ese conjunto destacan fisonomías de rasgos muy diversos, que ostentan el sello ambiguo de unidad en la

multiplicidad. Porque a pesar de que el artista sumerge esas telas en la misma atmósfera expresiva, ello no borra el relieve cambiante que ciertos caracteres exhiben en el tiempo. Esta paulatina transfiguración fisiognómica de los autorretratos de Rembrandt, restringe sólo en apariencia la validez del principio expresivo según el cual lo interno siempre se transparenta en lo externo. No lo limita, puesto que dicha metamorfosis del semblante del pintor exterioriza variaciones personales, correlativas de los mismos cambios físicos en que ellos se manifiestan. Siendo así, no cabe eludir la inquietante pregunta acerca de cómo lo idéntico en él, aunque aparezca envuelto en toques de unidad estilística, revela distintas capas de la conciencia.

Al contemplar el contraste que existe entre la plenitud del joven Rembrandt y retratos de la ancianidad en los que se mira a sí mismo con irónica distancia surge, en efecto, la pregunta acerca de cómo se concilian el devenir y la unidad íntima en la historia expresiva del individuo. Pues, si por definición la vida es conservación dinámica de lo idéntico por encima de los cambios estructurales, la persona es la permanencia de cierta actitud frente al mundo, que no varía respecto de la serie temporal de los *yo* en que esa actitud se manifiesta. Porque aunque lo *ya* vivido condiciona diferencias relativas al *yo* actual, las huellas del tiempo también se imprimen en éste. Con misteriosa maestría, Rembrandt deja traslucir en el ahora el *yo* que ya no es. Conserva, así, la unidad interior. Realiza plásticamente lo que observa Proust, «que una porción de nuestra alma es más durable que los distintos *yos* que mueren sucesivamente en nosotros...» Se puede pensar que la vida no envejece en la persona, cuando observamos que el tiempo transcurrido, breve en el joven y dilatado en el viejo, Rembrandt lo actualiza en ancianos haciendo aparecer en sus miradas un fulgor sutil, una escondida lumbre, en que lo pasado se asoma al presente. Es lo que también mueve a Proust a admirar «la fuerza de renovación del tiempo que respetando la unidad del ser y las leyes de la vida, sabe cambiar el decorado en esa forma e introducir audaces contrastes en dos aspectos sucesivos de un mismo personaje...».

Esta impresión, que inmediatamente deja en nosotros mirar las etapas discontinuas del proceso sorprendente de envejecimiento de Rembrandt, plantea un conjunto de problemas de profundo significado antropológico. Todos ellos señalan la fecundidad que encierra el análisis expresivo para el conocimiento de la naturaleza humana.

Pues el hombre, cuyo mismo silencio es expresión, representa, como diría Leibniz, el perpetuo espejo viviente del universo. Este reflejo del mundo en el alma, que es también reflejo del alma en el rostro, adopta la forma de dualidad entre lo interior y lo exterior. Ambas manifestaciones sólo constituyen aspectos diversos de una misma realidad, siendo el impulso de trascendencia expresivo el que condiciona los modos de interioridad y las imágenes del mundo correlativas. Es decir, la interiorización de imágenes de la realidad exterior hace posible meta-

morfosis de la visión del universo objetivo por transfiguraciones del universo subjetivo. Lo cual significa que se produce una especie de intercambio entre elaboraciones íntimas de lo real que se truecan en horizontes objetivos que son proyecciones del yo. Y lo importante es que como las visiones del mundo siempre reflejan una relación existencial, las representaciones variadas del paisaje se pueden vislumbrar en el resplandor cambiante de la fisonomía.

Ahora bien, esta posibilidad de interiorización, que es un modo de responder a las solicitudes exteriores desde la experiencia íntima exhibe, a su vez, des-acostumbradas modulaciones íntimas. Sobre todo cuando observamos, desde ciertas perspectivas expresivas, una transfiguración personal que exterioriza las virtualidades misteriosas de unos yos en el yo. El sentimiento espantable y demoníaco de desdoblamiento interior y la búsqueda simultánea de identidad, es una experiencia primaria que en el arte adopta formas tan variadas como imprevisibles.

Molière, Rembrandt, Goya y Ensor, exaltaron la coexistencia de lo idéntico y múltiple en uno; intuyeron cómo se entremezclan en turbadora amalgama lo auténtico con lo inauténtico; descubrieron cómo la expresividad constituye la medida común de la sinceridad y el disimulo. Y junto a esas y otras visiones de mundos humanos contruidos a partir de una intuición de la expresividad que incluye en ella el enmascaramiento, encontramos a Proust, quien añade el tiempo como dimensión natural del análisis expresivo. El tiempo, que Proust elevó a la categoría de demiurgo creador de máscaras, capaz de introducir en la convivencia una constante carnavalesca.

Proust, incansable buceador de lo ya vivido, dotado de prodigiosa sensibilidad para «emancipar» minutos del flujo del tiempo y revivir fragmentos del pasado sustrayéndolos del «orden del tiempo»; Proust, que aspiró a remontar la corriente de los recuerdos deteniendo instantes, liberándolos del devenir, concibió el tiempo como forjador de máscaras y sustancia primordial del espejismo interior de la variedad de los yos.

En el Capítulo Tercero de *Le temps retrouvé*, en esa fantasmagórica «Reunión en casa de la princesa de Guermantes», todo acaece a modo de un carnaval interior que, sin embargo, va cubriendo los rostros de máscaras, según el ritmo cambiante del latido de las emociones. El recuerdo y la impresión del reconocimiento de antiguas amistades, modifica mutuamente los semblantes de los unos en la mirada de los otros. A medida que transcurre la velada, los invitados van experimentando innumerables transfiguraciones, que reflejan torturantes forcejeos introspectivos con la memoria, al extremo que el novelista llega a pensar que el ser humano puede «soportar metamorfosis tan completas como las de ciertos insectos». Dichas mutaciones fisionómicas le conducen todavía a sostener que «toda fiesta, por simple que sea, cuando tiene lugar tiempo después de que uno ha estado en sociedad y a poco que reúna a algunas de las mismas

personas que se conocieron antes, os produce el efecto de una fiesta de disfraz, de la más lograda de todas, de aquella en la que uno está intrigado con más sinceridad por los demás, pero en que esas cabezas que se han hecho desde hace tiempo sin quererlo, no se dejan borrar con un lavado, una vez concluida la caracterización. ¿Intrigado por los demás? ¡Ay! también los intrigamos nosotros. Porque la misma dificultad que descubría en ubicar el nombre necesario en todos los rostros parecía compartida por todas las personas que advertían el mío; no lo tenían en cuenta como si no lo hubieran visto nunca o trataban de desprender un recuerdo distinto del aspecto actual». Esas reuniones se disocian, en consecuencia, al producir soledad y aislamiento, puesto que cada uno ve al otro desde una edad interior cuyas manifestaciones exteriores no percibe.

Para Proust el tiempo encarna en la vida como expresividad. Esa dimensión interior invisible, se hace entonces visible, y «para serlo busca cuerpos y dondequiera que los halle, se apodera de ellos». Este modelar de la temporalidad constituye la vida misma, pues cuando deja de materializarse es que «el tiempo se retira del cuerpo con la muerte». Siendo Proust un verdadero visionario de lo que se manifiesta en continuas metamorfosis temporales, bosqueja fisonomías y retratos psicológicos prestándoles sustancia mímica en variadas encarnaciones, con la sola melodía de un tiempo que transcurre infinitamente matizado; diseña rostros al conjuro de sutiles toques coloreados con ritmos cambiantes en el devenir anímico. Podría decirse que los fenómenos sensibles concomitantes de la vida interior, los convierte en cualidades temporales. Sonidos, colores, tonos afectivos, miradas, visajes, cutis, cabellos, expresiones alegres y facciones impregnadas de melancolía, aparecen como el correlato fisiognómico de un tiempo vivido. El ámbito todo de la convivencia y sus implicaciones interhumanas, se describe a través de un determinado sentimiento de la temporalidad. Proust urde, así, los incontables hilos de tiempos diversos, para modelar las «cien máscaras» posibles con que puede cubrirse un mismo rostro. Y aunque se conserve la unidad individual y sus leyes vitales, ellas —«las cien máscaras»— constituyen el reflejo hecho carne «en la geología del rostro», del sucesivo aflorar de «yos yuxtapuestos», pero distintos. Estas son «las máscaras del Tiempo». De ahí que el acto de reconocer al otro representa un esfuerzo por vincular rasgos diversos que remiten a distintas personas, eludiendo engañosas huellas de enmascaramientos sucesivos dejadas por el paso del tiempo. Y es un triste sino, que la edad determina, el desenvolvimiento de la tendencia a crear rictus deformes. Estos aparecen tan pronto como la persona, realizando un acto de autodomínio, aspira a conservar expresiones que ya no poseen eficacia mímica ni una fuerza alimentada por el fuego íntimo. Tal es el caso cuando lo que pretende simular la juvenil sutileza de una sonrisa llena de resonancias afectivas y espirituales, se destruye contra el gesto torcido de unos labios envejecidos. «La anciana —escribe— tenía ganas de llorar al comprender que la sonrisa indefinida y melan-

cólica que constituyera su encanto, ya no lograría irradiar hasta la superficie de esa máscara de yeso que le había aplicado la vejez». En este sentido, el tiempo forja máscaras, como forja expresiones, las deforma y confunde tanto como las hace posibles, y testimonia la condena del individuo a alejarse de experiencias distantes de su yo actual. En ciertas oportunidades, se trata de conservar, sin conseguirlo, una fugaz y adecuada expresión pertenecientes al pasado, sin otro resultado que el de convertirse «en inmutables instantáneas de sí mismos». Pero sin transformaciones, la vida abandona al cuerpo, por lo que puede ocurrir que una señora llegue a parecer «una rosa esterilizada». Permanecer invariable es, pues, algo dramáticamente ambiguo.

Examinemos otro ejemplo en que la edad condiciona muecas impotentes. Las expresiones y, en particular, las sonrisas y risas, contienen referencias temporales, en un sentido específico. Rembrandt, que fue un profundo conocedor de sí mismo, representa su efigie destacando en ella cambios sucesivos a lo largo de las edades. Exterioriza la evolución de la conciencia de sí a través del tiempo, ilustrando la experiencia del envejecimiento paralelamente a su esfuerzo de autognosis. El señorío progresivo de la vejez lo percibe en las variaciones casi indescriptibles del fulgor de la mirada y en las referencias que ésta contiene al pasado, presente y futuro. En los autorretratos de su ancianidad, expresa una especie de contemplación interior de un sí mismo ya distante y la proximidad a sentimientos que se pierden en el futuro. Aparece como una conciencia vigilante que divide la perspectiva de la existencia en dos direcciones temporales antagónicas. Y es sugestivo que en uno de sus últimos autorretratos, en el *Rembrandt sonriente* (1668?, Colonia) (fig. 58), lo que era en él luz interior, ahora se manifiesta como mueca irónica, como disgregación íntima y expresión de sarcasmo respecto de sí mismo. Su sonrisa condensa el sentimiento negativo del instante que vive; ella establece, sobre todo, una cortadura siniestra entre el pasado y el presente. Sucede, en general, que la risa de ancianos abre este singular abismo expresivo entre un pretérito lejano y un presente precario. La sonrisa y la risa de los jóvenes fluye, en cambio, hacia adelante, despliega posibilidades y resplandece como un haz de luz. En esa sonrisa última de Rembrandt aletean, con humor sombrío, recuerdos distantes y un futuro incierto. Posee algo de macabro, de imagen espectral de sí mismo y augura el deterioro orgánico inminente. Así, la expresividad puede llegar a convertirse en una mueca que deja ver un trágico corte en el tiempo.

Aproximación y lejanía respecto de sí mismo, máscaras que reflejan distintos yos que se suceden inexorablemente, revelación y ocultamiento, se enlazan en el fluir invisible del tiempo, dejando huellas del pasado que simbolizan la vida misma. De ahí que los cambios íntimos condicionen el enmascaramiento de las relaciones, «porque —como observa Proust— el tiempo que cambia los seres no modifica la imagen que conservamos de ellos. Nada más doloroso que esa

oposición entre la alteración de los seres y la fijeza del recuerdo...». De manera que la inmediatez de los vínculos posibles con los demás, se mediatiza por el hecho de que solemos encontrar «imágenes —prosigue el mismo autor— de una misma persona separadas por un intervalo tan largo de tiempo, conservadas por yos tan distintos», de las que, por último es necesario prescindir para conservar cierta consistencia en las relaciones. Estas son las máscaras que aplica el tiempo a la expresividad, que se altera por las variaciones del sentimiento del yo y la falta de reciprocidad de perspectivas psicológicas entre uno mismo y el otro. En síntesis, en la visión proustiana de la sociedad, el tiempo se manifiesta como una fuerza capaz de trastornar el orden de las relaciones y de engendrar, asimismo, lo grotesco en el rostro de quienes procuran, ilusoriamente, conciliar dentro de sí pasado y presente.

Según vimos anteriormente, lo fantástico a veces constituye la medida de lo real. Pero dicha interdependencia entre fantasía y realidad está condicionada, a su vez, por diversas causas que le confieren, en cada caso, cualidades distintivas. Sitúase, entre ellas, el mero transcurrir, que actúa a modo de inagotable fuerza creadora de fisonomías cambiantes. Sucede, así, que la relatividad de los tiempos vividos puede arrojar a un infierno de equívocos, donde el diálogo se deteriora en un torbellino que refleja la pluralidad de los yos. Irrumpe, entonces, el abigarramiento de semblantes-caretas, producto de ataduras íntimas a recuerdos lejanos, que convierten los contactos personales en perspectivas tortuosas, donde el presente, desfigurado por antiguas experiencias, cercena simultáneamente lo porvenir. Estas asociaciones entre sucesos remotos y un ahora vacío de futuro, alcanzan lo caricaturesco, cuando ambas direcciones del devenir se encuentran y chocan como dos corrientes contrapuestas en un rostro que, vuelto hacia el recuerdo, vive ya en la proximidad de la muerte. «Sus arterias —escribe Proust— endurecidas ya estaban semipetrificadas, se veían largas cintas esculpturales recorrerle las mejillas con una rigidez mineral. Los ojos moribundos vivían relativamente por contraste con esa máscara terrible osificada y brillaban débilmente como una serpiente dormida en medio de las piedras.» De suerte que el tiempo, tan pronto como se olvida la inexorabilidad de su curso, buscando inútilmente anclar el pasado en el presente, castiga arrojándonos a lo grotesco.

Permítasenos, finalmente, observar un hecho fundamental a propósito de estas reflexiones y de las ideas de Proust. Se trata de que el tiempo no actúa en el hombre como sobre un ser puramente pasivo, al que atraviesa modificándolo, sino que el individuo se temporaliza y experimenta su influjo diversamente, según la actitud que mantenga frente a sí mismo, el otro y el mundo. Lo cual significa que las expresiones, aun desplegándose a favor de un devenir incontenible, exteriorizan la libertad del espíritu que las configura desde dentro, oponiéndolas a la misma necesidad de los cambios debidos al transcurso del tiempo.

La dialéctica de la sinceridad y la máscara

EN VIRTUD de su propia naturaleza, la máscara queda superada por sí misma cuando su aparición obedece al anhelo de comunión con los demás, antes que al deseo de ocultarse.

Al exponer, más arriba, las correlaciones que existen entre amor y enmascaramiento, ya destacamos la faz positiva de éste como encuentro de sí mismo en el otro. Sólo nos resta examinar, ahora, de qué manera el deseo de ser sincero crea formas de simulación como etapas psicológicas ineludibles del encuentro con la persona ajena. Para comprender la naturaleza de las relaciones interhumanas, es necesario examinar cómo la peculiaridad del querer ser otro les confiere su cualidad propia. Es inherente a la posibilidad de conquistar cierto nivel de plenitud personal, aspirar a metamorfosis íntimas. El autodominio representa una voluntad esencial de transfigurarse. El hecho de establecer vínculos inmediatos con el prójimo siempre trae aparejada alguna forma de mutación interior. El disimulo se trasciende en lo genuino, cuando la tendencia a la comunión con el otro se posesiona del ánimo. El dinamismo de los motivos, la tensión continua de las disposiciones, condiciona actitudes y modos mímicos en incesante movilidad.

Buraud afirma que el hombre siempre lleva una máscara invisible. Pero su aparición en el rostro, puede indicar situaciones psicológicas antagónicas. De manera que al afirmarlo con esa amplia generalidad se oscurece la misma significativa ambigüedad de su modo de manifestarse. Ciertamente es que el encuentro crea, sin que pueda evitarse, la máscara inherente al vínculo. Pero claro está que también existe una diferencia fundamental entre simular y el enmascaramiento que deriva de aspirar a la más elevada forma interior de la relación. Ya en el hecho de ser y comportarse de una cierta manera adoptamos un esquema interior que, en alguna medida, ensombrece nuestra imagen ante los demás. Pero este fenómeno reviste el carácter de esfuerzo creador en la configuración de sí mismo. En cambio, si no existe ingenuidad en los nexos interpersonales ni los anima la búsqueda de comunión afectiva, la máscara aparece con relieves más acusados y negativos. Por el contrario, en el vínculo directo con los demás, merced a la cualidad de inmediatez del encuentro, el ocultamiento desaparece o queda limitado a lo que esos tipos de vínculo contienen como ineludible mediación. Y cuando ocurre que los contactos con el otro están mediatizados, no sólo nos disimulamos, sino que convertimos al prójimo en personaje. Pues la impotencia para juzgar al otro en lo que posee de más personal, equivale a colocarle una máscara invisible, que siendo el reflejo psicológico de nuestra propia falta de autenticidad, nos lo oculta. Es decir, involuntariamente vamos deformando al otro y ocultándolo tras la lejanía de nosotros mismos.

De manera que las metamorfosis positivas del individuo se originan en el querer darse al otro, en la intención de trascenderse. En este sentido observamos la ausencia y presencia alternativas de uno mismo en la relación, un ocultarse como deseo de encuentro. En consecuencia, no se desarrollan profundas relaciones afectivas desprovistas de tensiones de transfiguración personal. El sentimiento más hondo de la presencia del otro deriva de estas mismas transformaciones afectivas y eróticas. Pues, como lo hemos afirmado en páginas anteriores, el rostro humano simboliza la índole del hombre como búsqueda de su propia esencia en la relación con el otro. La misma expresividad del semblante nos lo enseña. De hecho, la plenitud y la luz interior de la mirada del hombre, expresa el acto de tender hacia el otro y se ahonda, correlativamente, en una profundidad de visión que se actualiza en un íntimo reflejar a la persona ajena. Por eso, también decíamos que el rostro se ilumina justamente debido a esa dualidad de caminos interiores, de simultánea referencia al yo y al tú. Si tal ocurre, lo que en uno constituye su apariencia es, además, anhelo de aproximación. En suma, en la expresividad profunda, la máscara se supera a sí misma desde su propia esencia.

La dialéctica de la sinceridad se desenvuelve, así, como un tender hacia lo que no se es todavía. La más íntima y pura comunicación concebible, como acto de sinceridad, se manifiesta en la angustia extrema por exteriorizar el personaje oculto que encerramos. Pues el ser sincero no implica inmovilizarnos en una determinada actitud, sino que es expresión de una dramática tentativa por elevar a la superficie lo más íntimo, que revestirá la forma de inmediata comunión con los demás.

En la pintura religiosa, donde el artista pugna por representar el rostro divino desposeído de elementos de ocultamiento, ello se realiza merced a la expresión de un ascético impulso de comunión con el hombre y el mundo. Memling, Van der Weyden, Fray Angélico, T. Bouts o el Greco expresan, en sus representaciones de la Virgen, esa sinceridad que limita con lo sublime, como drama íntimo de metamorfosis de todo fervor en vínculo ingenuo con los demás. La máscara cae del rostro cuando resplandece la referencia inmediata al prójimo. El artista nos revela que la fisonomía más henchida de musical transparencia, emana de un acto de heroica participación, de un padecer sin ocultar.

Cuando Buraud caracteriza la «comedia humana» como esa realidad social en la que todos se debaten impotentes frente a la ineludible conversión del rostro en disfraz de lo íntimo apunta, unilateralmente, a los aspectos negativos de la convivencia. Subordina la búsqueda de relaciones ingenuas con el otro a puras situaciones de metamorfosis falaces. «Las leyes de la expresión de las emociones —escribe— constriñen, pues, al hombre a disfrazarse, si pudiera decirse, por sinceridad. Actuar es imponer a los otros su voluntad por intermedio de un conjunto expresivo momentáneamente organizado en torno de una idea fija,

por medio de una máscara»¹. Con estas reflexiones, en el fondo eleva a la categoría de símbolo de la vida colectiva al sombrío Alceste, personaje central de *Le misanthrope*. Recordemos que Alceste, abrumado por la contemplación de la ronda de disfraces que le rodea implacable, concluye por decidirse a huir a la soledad, donde no corra el riesgo de engañarse a sí mismo exponiéndose a desempeñar falsos papeles. Pero, diciéndolo, no advierte que es víctima del virtuosismo de la sinceridad y que ha terminado por ponerse la máscara de ésta, una vez más².

A esa ilusión se agrega el hecho de que la soledad también ensombrece y oculta al individuo tras de sí. Puesto que únicamente en la comunicación se realiza la verdadera naturaleza de la persona. Las expresiones contienen, por su misma índole, virtualidades de comunicabilidad sincera, aunque no sea la clarividencia última respecto de uno y los demás. De donde se sigue que la máscara queda relativizada por sí misma, porque la tentativa de exteriorización vehemente de los sentimientos constituye un camino de aproximaciones sin límites. Pues en la tentativa, igualmente infinita, de interiorización del hombre, se suceden formas imprevisibles de nuevas mediaciones. Lo cual muestra que ni se está rígidamente determinado a sufrir la condena inevitable del destino de Alceste, ni menos constreñido a ser un eterno jugador de naipes que siempre procure descifrar, tras el semblante inexpressivo de sus adversarios, qué cartas poseen³.

No existe ni el total disimulo ni la transparencia cabal. Tales extremos señalan, como formas del conocimiento recíproco en la convivencia, la opacidad

¹Ob. cit., pág. 74; cf. lo que expone acerca de Proust y Molière.

²*Le misanthrope*, Acto Primero, escena 1 y Acto Quinto, escenas VII y VIII.

³«La dialéctica de la disimulación —escribe certeramente Bachelard en el Prefacio a la obra ya mencionada de R. Kuhn— no cesa de ser activa», (pág. 12), de manera que el ser de la persona se descubre disimulando. En este sentido, aunque P. Lain Entralgo diferencia entre los aspectos positivos y negativos de la máscara y en esta última dirección señala —siguiendo a Ortega— su significado metafísico, es decir, la perpetua aspiración del hombre a ser lo que no es, a pesar de ello, no destaca suficientemente la dialéctica de la autognosis que encierra el enmascaramiento, como voluntad de exteriorización ascética. Pues en cada nueva forma de mediación del hombre por su rostro, al tiempo que éste alcanza un nuevo ocultamiento, verifica otra revelación de sí. La búsqueda incesante de lo que no se es, constituye el camino del encuentro consigo mismo como una tarea ética de aproximaciones sin término a una realidad íntima que no está prefigurada, aunque sí se enriquece por esa conciencia alerta. El rostro, antes que signo precario de su realidad interior, es manifestación de un anhelo infinito. Véase su obra *Teoría y realidad del otro*, Revista de Occidente, Madrid, 1961, tomo II, páginas 136 a 138 y 144. Acerca de la ambivalencia del perseguirse y del huir de sí mismo en el empleo fantástico de la máscara en la pintura moderna, particularmente en Ensor, consúltese el libro de M. Brion, *Art Fantastique*, París, 1961, A. Michel, págs. 221-222. Sobre los motivos que mueven el enmascaramiento carnavalesco, véase la excelente descripción de Lawrence Durrell, en su Cuarteto de Alejandría, *Balthazar*, Tercera Parte, x, donde destaca, especialmente, cómo la careta propicia la huida de sí y provoca alegría por la pérdida transitoria de la identidad.

psicológica del otro y el aspirar a ser clarividente. Pero sólo los iluminados por Apolo pueden descifrar enigmas y oráculos. Unicamente en el delirio profético y en la visión extática de las sacerdotisas, cualquiera forma de existencia, de rostro o suceso se tornan traslúcidos. También en las percepciones delirantes, ciertos enfermos mentales creen haberse convertido en transparentes para los demás, hasta el extremo de llegar a sospechar que sus ideas se «oyen»; y semejante sonorización del pensamiento implica además imaginar la transparencia psicológica de toda comunicación. Para estos enfermos, todo se manifiesta a través de sibilinos anuncios en cuanto, como lo ha descrito Jaspers, la experiencia del delirio es un ver la realidad envuelta en significaciones.

Pretender adivinar lo que acaece en el otro y creer en la total expresividad personal, son extremos inalcanzables, salvo para una especie de inspiración profética y mágica adecuada para conquistar lo que el hombre debe realizar como acto moral, como aspiración a establecer vínculos inmediatos con el prójimo en sucesivas fases de autoconocimiento. Porque en la expresividad profunda se unen indisolublemente el vínculo amoroso y la voluntad de autognosis. Nos conocemos mejor al expresarnos y nos expresamos en el esfuerzo por conocernos. La evolución de los modos de representar el rostro en la pintura occidental, evidencia la estrecha correlación que existe entre proceso de interiorización, expresividad, latencia de vínculos interhumanos y conocimiento de sí mismo. Un impulso ascético anima las exteriorizaciones expresivas como imperativo de descubrimiento de la propia personalidad.

Delata, por consiguiente, una concepción estática de la plenitud personal, concebir la autenticidad a la manera de Lersch, como un estado ético alcanzado «cuando la apariencia exterior de su manifestación externa corresponde a su substancia interior, o sea cuando el interior y el exterior se entretajan como en el proceso del crecimiento orgánico»¹. Pues, más allá de la idea de mera correspondencia entre lo interno y lo externo, debemos admitir el hecho de que no sólo es auténtica la actitud que ostenta una adecuación natural, asimilable al crecimiento biológico, entre lo vivido y exteriorizado. La experiencia de sí es dialéctica, dinámica, y en ese proceso cada exteriorización crea una nueva interioridad, que trasciende aquella correspondencia anterior. Es inherente a cada impulso de exteriorización condicionar otro, porque en esa tentativa inacabable de revelarnos, nos convertimos en diversos a cada instante. De forma que la autenticidad y la sinceridad se pierden y recuperan en todo momento de la vida interior. Es decir, la autenticidad únicamente es concebible como un aspirar incesante hacia sí mismo y el otro, antes que orientado a la conquista de algo prefigurado e inmóvil.

¹F. Lersch, *La estructura de la personalidad*, Barcelona, 1959, tomo II, pág. 555, y sobre la idea de lo auténtico y lo inauténtico, en relación con la expresión, págs. 534 a 539 y 542-543.

En síntesis, máscara, soledad y convivencia deformada ostentan una compleja variedad de interconexiones. La inclinación colectiva a deslizarse hacia el general enmascaramiento, deriva de la falta de vínculos inmediatos con el tú. En cambio, la referencia inmediata al otro determina cierta transparencia de las relaciones y estimula los sentimientos de comunidad. El mundo grotesco del disfraz psicológico al que teme el misántropo de la comedia de Molière, se erige por soledad en medio de la mediatización. En el vínculo inmediato luce la pureza moral, correlativa de la exteriorización ascética de sí mismo. No existe enmascaramiento más sutil e inescrutable que el aplicado al rostro por la mediatización de las relaciones con los demás. Desenmascarse, en este abandono por el que atraviesa la moderna sociedad de masas, implica tender a superar el aislamiento subjetivo procurando desarrollar mutuas referencias directas. El hombre actual tiende a ponerse la máscara del hermetismo, delatora de su mediatización de la imagen del otro. Sólo podría dejarla caer aspirando a establecer vínculos inmediatos con los demás, antes que entregándose al virtuosismo de desenmascarar ideologías, actitud que revela un resentimiento que confina con el infencundo acechar lo oculto tras el rostro ajeno¹.

Vivimos en lo visible y atentos a las miradas que lo descubren y en las que también nos descubrimos encontrando al otro. Sorprende, entonces, que no se hayan estudiado las implicaciones psicológicas y estéticas de la visión. Por eso, como mientras revisaba las pruebas de página de este libro llegó a mis manos una obra importante, quisiera referirme a ella, al menos brevemente.

Se trata de *L'Espace et le Regard*, de Jean Paris, Editions du Seuil, París, 1965. El autor comienza por manifestar su extrañeza de que la crítica haya reparado tan escasamente en la índole de la mirada al tratar de la configuración expresiva de las artes visuales, tanto en sus formas de intercambiarse como de imponerse o rehuirse (pág. 13). Afirma luego que existe una interacción sutil entre el carácter de la mirada y la naturaleza del ámbito espacial desplegado en la pintura, así como una interdependencia entre la cualidad de un espacio pictórico determinado y el tipo de mirada virtual o posible que le es correlativo, a que remite o deja entrever.

Es que el artista, a partir de un determinado tipo de mirada, «construye y concibe la imagen entera» (pág. 10). La mirada representa, pues, la clave hermenéutica de la obra, y la dialéctica propia del encuentro de las miradas encierra su secreto, sea que el personaje representado nos contemple, atienda al mundo o a sí mismo.

Tal es la relación profunda que existe, según Paris, entre el espacio y la mirada. A una mirada absoluta, como la de Cristo en el arte bizantino, por ejemplo, corresponde un espacio absoluto (pág. 15). Y al contrario, la unidad espacial puede romperse por una experiencia de sorda extrañeza frente al otro (pág. 16).

A veces, incluso, el espacio se hace todo mirada, como sucede en Tanguy (pág. 30). Una «nostalgia de la mirada absoluta» que abarca todo el espacio no sólo explicaría numerosas leyendas en torno a la significación de los ojos, sino que justificaría una reconsideración del sentido de toda la historia de la pintura (pág. 40). Cabe así verificar la existencia de una dialéctica de la mirada que refleja el modo de relación con el otro, bajo la forma de espacio compartido, como relación señor a sirvo, o peligro envuelto ante la aparición del mirar del otro.

En síntesis, se abren para París nuevos horizontes a la crítica de arte gracias al análisis de la relación que existe entre el ser que se expresa y el espacio en que se desarrollan esas expresiones (pág. 121). Pues la mirada limita y constituye, ya que al descubrir las cosas revela al mismo tiempo al hombre (pág. 131).

Se comprende así que establezca relaciones entre el modo de mirar y una concepción del mundo que puede conducir hasta la imagen de un Dios no contemplable, sino puro ser que nos contempla (pág. 154).

La mirada crea, pues, el espacio pictórico y es distinta en el autorretrato que en la pintura religiosa donde exalta la liberación de la materia (pág. 186). Según este mismo criterio París analiza la pintura moderna, el impresionismo y el cubismo, hasta alcanzar las obras en que cree vislumbrar «una agonía de la mirada, un límite de la pintura» (pág. 302).

Certero y profundo, sin duda, en el intento de semejante revisión de la historia del arte, no logra, sin embargo, realizar una síntesis entre la indagación estética del mirar y su significación antropológica, psicológica y ética, síntesis que, justamente, conferiría toda su importancia al punto de partida. Por otra parte, se desliza por la peligrosa pendiente del examen de las significaciones esotéricas y mitológicas del ojo y la mirada, construyendo y sistematizando más que observando. En este sentido aunque sus descripciones abarcan la expresividad de la mirada, el autor no se eleva desde sus múltiples formas de exteriorización hasta la búsqueda de armonía con el conjunto de los fenómenos expresivos de que el mirar recibe su fuerza.

A pesar de esta limitación, la obra constituye una valiosa conquista teórica orientada, en cierto modo, en el mismo sentido que esta Teoría de la Expresión.

Índice de ilustraciones

- Fig. 1. KANDINSKY. *Acuarela sobre fondo blanco*, 1940. Colecc. privada Nina Kandinsky. Neuilly.
- Fig. 2. VINCENT VAN GOGH. *Auto-retrato*. Museo del Louvre, París. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 3. REMBRANDT. *Auto-retrato*. Mauritshuis, La Haya.
- Fig. 4. REMBRANDT. *Auto-retrato*. Museo de Viena.
- Fig. 5. REMBRANDT. *Rabino judío*. National Gallery, Londres.
- Fig. 6. DURERO. *Auto-retrato*. Pinacoteca de Munich. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 7. DURERO. *Auto-retrato*. Museo del Prado. Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 8. TIZIANO. *Auto-retrato*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Salmer.
- Fig. 9. TIZIANO. *Retrato de un desconocido*. Galería Palatina, Florencia. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 10. VINCENT VAN GOGH. *Auto-retrato*. Retrato del artista con la paleta. Colecc. privada. Dieren, Holanda.
- Fig. 11. VINCENT VAN GOGH. *Auto-retrato*. Colecc. privada. Laren, Holanda.
- Fig. 12. GOYA. *Auto-retrato*. *Caprichos número 1*.
- Fig. 13. DURERO. *Auto-retrato a los 13 años*. Museo Albertina, Viena.
- Fig. 14. CÉZANNE. *Cebollas y botellas*. Museo del Louvre, París.
- Fig. 15. ARTE KHMER (Camboya). *Cabeza budica*. Museo Guimet, París.
- Fig. 16. EL GRECO. *Cristo con la cruz a cuestas*. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 17. ATENAS (s. VI). *Cabeza barbada*. Museo del Louvre, París.
- Fig. 18. ATENAS (s. VI). *El Moscóforo*. Museo de la Acrópolis, Atenas.
- Fig. 19. ARTE BUDISTA. *Bodhisattva Padmapani*. Gruta de Ajanta.
- Fig. 20. *Estatuilla de cerámica representando al dios Siva en una danza cósmica*. Bengala. Foto: Dulevant-Salmer.
- Fig. 21. VRKSAKA, GYARASPUR (s. X). *La mujer árbol*. Museo Arqueológico, Madhya, Bharat.
- Fig. 22. ARTE GÁNDARA ANTIGUO. *Estilo greco-búdico*. Museo Guimet, París.
- Fig. 23. ARTE GÁNDARA (s. III). *Cabeza de Buda*. Museo Británico, Londres.
- Fig. 24. *Estatua de Antinoo (detalle)*. Museo Nacional, Nápoles.
- Fig. 25. EL GRECO. *Martirio de San Mauricio (detalle)*. El Escorial, España. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 26. EL GRECO. *Adoración de los pastores*. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 27. EL GRECO. *Entierro del Conde de Orgaz (detalle)*. Iglesia de Sto. Tomé, Toledo. Foto: Salmer.
- Fig. 28. EL GRECO. *San Francisco con el hermano León (detalle)*. Colecc. privada. Porto Ponco. Pessino. Suiza.
- Fig. 29. EL GRECO. *Martirio de San Mauricio*. El Escorial, España. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 30. SARNATH (período Gupta). *Buda predicando*. Museo de Sarnath.
- Fig. 31. AUGUSTE RODIN. *La Catedral*. Museo Rodin, París.
- Fig. 32. EL GRECO. *Retrato de un desconocido (detalle)*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 33. EL GRECO. *Auto-retrato*. Museo Metropolitano, New York.
- Fig. 34. DURERO. *Retrato de un desconocido*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Salmer.

- Fig. 35. EL GRECO. *Gólgota —Mater Dolorosa—* (detalle). Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 36. EL GRECO. *Visión apocalíptica (La apertura del quinto sello)*. Museo Zuloaga, Zumaya.
- Fig. 37. EL GRECO. *El Salvador*. Catedral de Toledo. Foto: Salmer.
- Fig. 38. EL GRECO. *Coronación de la Virgen*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 39. EL GRECO. *La Virgen con Sta. Inés y Sta. Tecla*. National Gallery of Art, Washington.
- Fig. 40. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias —El Infierno—* (detalle). Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 41. PETER BRUEGHEL EL VIEJO. *El triunfo de la muerte*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 42. EL GRECO. *Visión de Toledo*. Museo Metropolitano, New York.
- Fig. 43. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias* (detalle). Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 44. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias* (detalle). Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 45. HIERONYMUS BOSCH. *Tentaciones de San Antonio* (detalle). Museo Nacional de Lisboa.
- Fig. 46. PETER BRUEGHEL EL VIEJO. *La parábola de los ciegos* (detalle). Pinacoteca Nacional, Nápoles. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 47. HIERONYMUS BOSCH. *Cristo con la cruz* (detalle). Museo de Bellas Artes, Gante. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 48. MÁSCARA BATEKE. Museo del Hombre. París.
- Fig. 49. PAUL KLEE. *Senecio 1922*. Museo de Bellas Artes, Basilea. Color-Photo: Hinz. Basilea. Copyright de S.P.A.D.E.M., 1966.
- Fig. 50. *Máscara de danza Fang*.
- Fig. 51. *Máscara de danza Ogoni*.
- Fig. 52. GOYA. *Peregrinación a la fuente de San Isidro*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 53. GOYA. *Romería de San Isidro*. Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 54. JAMES ENSOR. *Las máscaras*. Museo de Arte Antiguo, Bruselas. Foto: Scala-Salmer.
- Fig. 55. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Pájaros*. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid. Foto: Salmer.
- Fig. 56. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Procesión de Semana Santa*. Colecc. Marañón, Madrid. Foto: Salmer.
- Fig. 57. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Baile de máscaras*. Colecc. Marañón, Madrid. Foto: Salmer.
- Fig. 58. REMBRANDT. *Auto retrato sonriente*. Museo de Colonia.

Índice de nombres

- Actité, 184.
 Alain, 123, 242, 244, 433, 444.
 Alquié, F., 256.
 Aristóteles, 152, 153, 154, 166, 227, 263.
 Arnauld, 58.
 Arnheim, Rudolf, 377, 378.
 Asveld, Paul, 440.
 Auerbach, Erich, 35.
 Aurier, 93.
 Bacharach, H., 161.
 Bachelard, Gastón, 72, 427, 428.
 Bachelard, Suzanne, 58.
 Bakst, 171.
 Baldass, L. von, 411, 418.
 Baltrusaitis, 406.
 Balzac, 424.
 Barbour - Page, 40.
 Bataille, George, 442.
 Baudelaire, 193, 194, 195, 196, 211, 216, 323, 367.
 Bazaine, 80.
 Beguin, Albert, 184, 186, 188, 189.
 Benet, Rafael, 462.
 Bentham, Jeremías, 203.
 Bergson, 67, 69, 152, 219, 241, 459.
 Berkeley, 42.
 Bernini, 325.
 Beethoven, 223.
 Bill, Max, 390.
 Binswanger, 216, 262.
 Biran, Maine de, 271.
 Bismarck, 223.
 Blake, William, 415.
 Bloomfield, Leonard, 51.
 Boehme, Jacobo, 175, 365, 373.
 Bohm, David, 52.
 Bohr, Niels, 120.
 Bollnow, O. F., 229, 273, 276, 390.
 Bonnard, 183.
 Bouts, T., 471.
 Borel, 36.
 Bosanquet, 344.
 Bosch, Jerónimo, 231, 328, 388, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 444, 447, 448, 449, 452, 457, 460.
 Bosco (v. Bosch), 410, 411, 417, 457, 461.
 Boticelli, 87, 317, 336.
 Bouts, T., 472.
 Bradley, F. H., 271.
 Brancusi, 444.
 Braque, 22, 79, 180.
 Bréhier, Emil, 66, 67.
 Bresson, F., 73.
 Breuil, Abate, 442.
 Brion, Marcel, 100, 473.
 Brouwer, L. E. F., 30, 36, 64.
 Brueghel el Viejo, 231, 388, 408, 413, 414, 444, 448, 449, 452, 460, 461.
 Bruner, J., 73.
 Bruno, Giordano, 176.
 Bruyne, Edgar de, 292, 429.
 Buda, 266, 274, 285, 286, 289, 290, 293, 305.
 Bühler, Karl, 5, 153, 188, 208, 210, 212, 231, 249.
 Buraud, George, 430, 431, 433, 436, 443, 472.
 Burckhardt, Jacobo, 17, 22.
 Buytendijk, F. J. J., 7, 44, 209, 210, 211, 216, 217, 224, 231, 245, 256, 257, 274, 275, 305, 317.
 Byron, Lord, 424.
 Camón Aznar, José, 306, 307, 318, 327, 365, 366, 382, 391, 398.
 Camus, 94.
 Caravaggio, 182, 386.
 Carnap, R., 63.
 Carus, 170, 174, 189.
 Cassirer, E., 29, 35, 38, 39, 41, 44, 50, 51, 58, 84, 176.
 Cassou, Jean, 460.
 Caws, Peter, 55.
 Cervantes, 358.
 Cézanne, 22, 79, 85, 123, 179, 180, 181, 182, 245, 297, 332, 334, 335, 336, 350, 380, 392, 444, 456.
 Cimabue, 419.
 Clovio, Julio, 374.
 Combes, Jacques, 411, 421.
 Copérnico, 126, 127.
 Cranach, Lucas, 336.
 Cristo, 160, 283, 303, 315, 316, 366, 382, 457, 475.
 Croce, B., 348.
 Cossio, Manuel B., 304, 363, 394.
 Curtius, E. R., 410.
 Cusa, Nicolás de, 176, 360.
 Chagall, 122, 449.
 Charbonneaux, Jean, 284.
 Chardin, Teilhard de, 80, 169, 175, 182, 204.
 Chastaing, 245, 248.
 Chastel, A., 421.
 Chirico, 183.
 Church, 55.
 Dalí, 325.
 Darwin, Carlos, 5, 151, 153.

- 203, 205, 206, 207, 208,
210, 212, 213, 219.
Daumier, 449.
Delachaux, 174.
Delacroix, 194, 360, 383.
Delevoy, R. L., 421.
Descartes, 49, 110, 111, 143,
152, 240, 242.
Dignāga, 29.
Dilthey, 187, 357, 440.
Dominico (v. Greco), 358,
359, 363.
Dorflès, Gillo, 185.
Durell, Lawrence, 473.
Durero, 85, 92, 98, 107, 111,
112, 122, 213, 214, 215,
228, 336, 350, 419.
Dvorak, Max, 363.
Eckermann, 169, 176, 335,
354.
Eckhardt, Maestro, 69, 319,
320, 321.
Eedel, 36.
Einstein, 51, 57.
Eliade, Mircea, 37, 177, 386,
442.
Engel, J. J., 208, 209, 211,
212, 222, 223, 231.
Ensor, 180, 231, 323, 448,
452, 454, 455, 457, 458,
459, 460, 461, 462, 464,
467, 473.
Espinosa, 100, 152.
Esquilo, 138, 139, 140, 299.
Euclides, 126.
Eyck, J. van, 413, 420.
Fagg, William, 432.
Fichte, 175.
Fidias, 342.
Flamarion, 56.
Focillon, 75.
Fränger, Wilhelm, 418, 419,
420, 421.
Fray Angélico, 305, 419, 472.
Freud, 87, 89.
Friedländer, Max J., 17,
182, 411, 413, 418.
Frobenius, Leo, 442.
Fromentin, 340.
Fry, Roger, 182.
Galileo, 126.
Gauguin, 93, 104, 330, 460.
Genaille, R., 411.
Giedon - Welcker C., 390.
Gilson, E., 111, 330, 429.
Gödel, 55.
Goethe, 59, 93, 153, 160,
161, 169, 170, 173, 174,
175, 176, 184, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191,
193, 196, 199, 204, 229,
230, 231, 299, 331, 335,
348, 354, 374, 375, 377,
378, 380, 382, 383, 388.
Gogh, Theo van, 94, 104.
Gogh, van, 84, 86, 87, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 99, 103, 104, 105,
106, 121, 123, 180, 216,
323, 324, 331, 333, 338,
350, 375, 376, 377, 380,
383, 387, 391, 392, 394,
419, 449, 456, 460.
Görres, 436.
Goldstein, Kurt, 45, 46, 316.
Gómez de la Serna, Ramón,
462.
Góngora, 358.
Gonseth, F., 30.
Goya, 92, 96, 107, 108, 121,
180, 194, 228, 323, 336,
350, 444, 445, 446, 447,
448, 449, 450, 452, 454,
460, 461, 464, 467.
Grasset, 445.
Greco, 8, 92, 103, 282, 285,
289, 296, 297, 298, 300,
301, 302, 303, 304, 305,
306, 307, 308, 311, 312,
313, 314, 315, 319, 320,
321, 322, 323, 324, 326,
327, 328, 334, 339, 340,
353, 357, 358, 361, 362,
364, 367, 368, 372, 373,
374, 375, 376, 380, 381,
382, 383, 384, 385, 386,
387, 392, 393, 394, 395,
396, 398, 400, 401, 405,
409, 415, 419, 472.
Groethuysen, 89.
Grousset, René, 18, 19, 305.
Grünwald, 283, 380, 449,
452, 460.
Guerry, Liliane, 181, 332.
Gullon, R., 461, 462.
Gundolf, 190.
Gusdorf, G., 89, 124, 400.
Guyé, Ch. E., 53.
Hadot, P., 66.
Haesaerts, Paul, 456, 457.
Hartmann, N., 25, 35, 38,
71.
Hasegawa, Sabro, 22.
Hatzfeld, Helmut, 359, 382.
Hauser, Arnold, 325, 327,
370.
Hegel, 35, 38, 71, 106, 113,
115, 116, 117, 138, 170,
175, 197, 198, 199, 200,
201, 202, 213, 217, 219,
261, 269, 299, 310, 348,
366, 423, 428, 437, 438,
439, 440, 449.
Heidegger, 33, 45, 81, 216,
255, 426, 427.
Heisenberg, Werner, 53, 55,
117, 120, 377.
Helman, Edith, 108.
Hellpach, Willy, 128.
Heráclito, 9.
Herder, 153, 161.
Herrigel, Eugen, 21.
Hertz, H., 57, 58.
Hilbert, 71.
Hildebrand, A., 344.
Hocke, G. R., 300, 323, 327.
Hsia Kuei, 20.
Humboldt, W., 30, 204.
Husserl, Edmundo, 25, 30,
46, 88, 255, 257, 258,
260, 333.
Huxley, A., 390.
Huxley, J., 204.

Huyghe, René, 333, 338,
460.

Ibsen, 458.

James, William, 438, 459.

Jammer, Max, 50.

Jaspers, K., 87, 91, 92, 124,
136, 150, 205, 216, 231,
246, 270, 277, 317, 361,
474.

Jeager, 139.

Jesús, 315, 318.

Joyce, 323, 325.

Kafka, 94, 325, 367.

Kali, 389.

Kandinsky, Wassily, 79, 80,
81, 82, 83, 332, 345, 378,
380, 390.

Kant, 38, 40, 84, 88, 109,
175, 177, 232, 269, 348,
350.

Kierkegaard, 45, 140, 300,
301, 366.

Kirchner, Horst, 442.

Klages, L., 29, 170, 173, 208,
211, 212, 215, 222, 223,
231, 243, 245, 263, 264,
270, 411.

Klee, Paul, 79, 323, 432.

Kleist, Heinrich von, 174,
183, 184.

Koyré, Alexandre, 126, 127,
175, 176, 365.

Kretschmer, E., 166.

Kuhn, Roland, 427, 473.

Kuo Hsi, 18, 19.

La Bruyère, 190.

Ladrière, Jean, 54, 55.

Lain Entralgo, P., 473.

Lamartine, 196.

Lange, Fritz, 5, 157, 248,
249.

Langer, S., 35, 38, 57.

Lao Tsé (Laotse), 16, 65,
69, 89, 209.

Lavater, Juan Gaspar, 5, 6,

151, 153, 154, 155, 159.

160, 161, 162, 163, 164,

165, 166, 167, 168, 169,

170, 171, 172, 173, 174,

188, 231, 423.

Lavelle, Louis, 49.

Leeuw, G. van der, 361,

442.

Leger, 183.

Leibniz, 38, 58, 61, 152,

241, 435, 466.

Leonardo, 11, 194, 231, 421,

446.

Lersch, F., 248, 249, 474.

Leuzinger, Elsy, 432.

Levinas, E., 5, 7, 9, 174,

216, 251, 277, 330, 353,

413.

Lévy-Bruhl, 442.

Lhote, André, 397, 446.

Lichtenberg, 170, 200, 202.

Lida, Raimundo, 67.

Lida, Maria Rosa, 141.

Lier, H. van, 327, 450.

Lipps, T., 318, 325, 337,

342, 376.

Lope de Vega, 358.

Lorena, Claudio de, 331.

Mac Millan, 64.

Maillo, 128, 129.

Malebranche, 241.

Malevitch, 77, 453.

Mallarmé, 196.

Malraux, 447.

Malthus, Roberto, 203.

Manet, 182.

Mannoury, 36, 37, 64.

Marañón, Gregorio, 303,

399.

Marc, Franz, 79.

Martine, 180.

Matisse, 16, 76, 79, 334,

380, 387, 391, 444.

Maxwell, Grover, 55.

Mayer, Augusto L., 302, 386.

Memling, 472.

Mercier, G., 204.

Merleau-Ponty, Maurice, 7,

30, 116, 117, 118, 119

120, 181, 185, 216, 245,

246, 255, 256, 257, 258,

259, 263, 264, 332, 368.

Michelis, P. A., 406, 407.

Mi Fei, 18, 19.

Miguel Angel, 23, 128, 194,

297, 326.

Modigliani, 87, 122, 228,

232, 262, 432, 444.

Molière, 467, 473, 475.

Molinos, Miguel de, 361.

Mondrian, Piet, 74, 75, 76,

77, 78, 79, 80, 81, 83,

380, 460.

Monet, 386, 394.

Montaigne, 85, 87, 89, 91,

108, 308.

Moore, 430.

Morf, A., 73.

Morris, Charles, v., 35, 38,

40, 41, 58, 61, 83.

Mossé-Bastide, R. M., 264.

Mucchielli, R., 241, 242.

Müller, J., 209.

Munch, 122, 196, 323, 324,

367, 449, 452, 460.

Munsterberg, Hugo, 18.

Nagel, E., 57, 181.

Neruda, Pablo, 47, 48.

Nerval, 196.

Newton, 126, 377.

Nicol, Eduardo, 7, 8.

Nietzsche, 85, 87, 108, 113,

114, 145, 146, 147, 148,

149, 150, 151, 213, 286,

326, 434.

Nikhilananda, Swami, 69.

Nohl, H., 362.

Nolde, 196, 323, 449, 451,

452, 460.

Novalis, 175, 183, 192, 193,

316, 452, 453.

Ogden, 69.

Oldenberg, H., 69, 283, 285.

O'Neill, 463, 464, 465.

- Ortega y Gasset, 27, 28, 29,
178, 329, 384, 436, 437,
448, 473.
- Otto, Walter, F., 81, 291.
- Pacheco, Francisco, 374.
- Panofsky, Erwin, 413.
- Paracelso, 175.
- Paris, Jean, 475, 476.
- Parrot, André, 436.
- Parsons, Philips, 143.
- Pascal, 35, 87, 239, 241,
309.
- Patrizzi, Francesco, 374.
- Parmigianino, 452.
- Petrement, Simone, 196.
- Piaget, J., 73.
- Picard, Max, 19, 49.
- Picasso, 6, 122, 183, 325,
380, 419, 444, 450.
- Pichart, J., 420.
- Pico de la Mirandola, 418.
- Piderit, 208, 210, 211, 212,
248.
- Piguet, J. Claude, 49.
- Platón, 29, 42, 64, 65, 66,
86, 87, 89, 240.
- Plessner, Helmut, 7, 158,
170, 209, 211, 212, 216,
218, 219, 220, 224, 231,
245, 277, 278, 316, 408.
- Plotino, 65, 66, 67, 73, 202,
221, 264, 342, 344, 345,
373, 374, 398, 416.
- Poe, E. A., 202, 229.
- Poincaré, 49.
- Pollnow, Hans, 153.
- Pontormo, 327.
- Porta, Juan Bautista de la,
5, 166.
- Poussin, 123.
- Proust, 150, 171, 172, 391,
444, 465, 466, 467, 468,
469, 470, 473.
- Przyłuski, J., 389.
- Radl, Em., 203.
- Reichenbach, 62.
- Rembrandt, 86, 92, 93, 94,
97, 98, 99, 100, 101, 112,
113, 121, 194, 216, 228,
333, 339, 340, 343, 350,
382, 384, 387, 390, 401,
411, 419, 465, 466, 467,
469.
- Renoir, 262, 336, 380, 394.
- Renou, Louis, 281.
- Rewald, John, 93.
- Ribera, 386.
- Richards, 69.
- Ricoeur, P., 268, 271, 277.
- Rodenwaldt, G., 284, 290.
- Rodhe, 434.
- Rodin, 128, 287, 306.
- Rof Carballo, J., 462.
- Rouault, 323, 324, 449, 452,
453, 460.
- Rougier, Louis, 56, 57, 59.
- Rousseau, 448, 460.
- Rubens, 194, 335, 457.
- Russell, Bertrand, 57, 62.
- Ruybroech, 68, 361, 411.
- Ruyer, R., 378.
- Ryle, 109.
- San Agustín, 68, 87, 400,
409.
- San Buenaventura, 429.
- San Ignacio de Loyola, 358.
- San Juan de la Cruz, 68,
283, 358, 360, 361.
- San Pablo, 361.
- Sánchez-Camargo, M., 462.
- Sankara, 69, 281, 284, 285.
- Santa Teresa, 358, 360, 382.
- Sartre, 7, 72, 216, 217, 218,
243, 246, 255, 260, 261,
278, 330.
- Saunders, E. Dale, 305.
- Saussure, 63.
- Scuphor, Michel, 82.
- Scheler, Max, 7, 109, 129,
216, 217, 218, 245, 246,
270, 271, 272, 273, 299.
- Schelling, 175, 239, 325, 345,
346, 347, 348.
- Schilder, Paul, 255, 261,
262, 277.
- Schiller, 16, 115, 338, 344,
345, 357, 417.
- Schlegel, Friedrich, 175.
- Schmalenbach, H., 32, 34,
40, 207.
- Schmalenbach, Werner, 443.
- Schopenhauer, 148, 149.
- Seckel, Dietrich, 289.
- Sedlmayr, 327.
- Seupphor, Michel, 77.
- Shakespeare, 126, 130, 132,
133, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 150, 151,
165, 299, 300, 314, 323,
427, 428.
- Siewert, Gustav, 34.
- Sigüenza, 415.
- Simmel, G., 97, 101, 188,
190, 384, 390.
- Siva, 286, 287, 291, 389.
- Smith, Adam, 203.
- Sócrates, 67, 89, 184, 423.
- Sófocles, 139, 299.
- Solana, José Gutiérrez, 460,
461, 462.
- Solier, René de, 215.
- Soutine, 449.
- Spengler, 144, 145, 167, 380.
- Spinoza, 241, 272.
- Stcherbatsky, 29.
- Stenzel, 29.
- Sterling, Charles, 182, 335.
- Strzygowski, Josep, 289, 495.
- Stubbe, A., 420.
- Suzuki, D. T., 20, 21.
- Swan, Peter C., 18.
- Sypher, Wylie, 300, 327.
- Tanguy, 475.
- Tauler, 69.
- Tempels, R. P. Placide, 431,
430, 432.
- Teofrasto, 166, 170, 190.
- Tertegen, 69, 365.
- Theotocopuli (v. G r e c o),
357, 383.

- Tieck, 175.
 Tintoretto, 297, 300, 303, 386, 387.
 Tiziano, 17, 92, 101, 121, 232, 297, 334, 336, 350, 374, 419.
 Tolnay, Charles de, 409, 418.
 Tour, G. de la, 386.
 Tschudi, Yolande, 442.
 Tsuneyoshi Tsudzumi, 21.
 Tsung Ping, 20.
 Ucello, 329.
 Uexküll, 41, 43.
 Unamuno, 67.
 Urban, W. M., 39, 62.
 Valéry, 67, 115, 184, 222, 459.
 Velázquez, 182, 447.
 Venturi, L., 327, 341.
 Veronés, 383, 387.
 Waelhens, A. de, 248, 261.
 Wagner, 176.
 Wang Wei, 20, 55.
 Watteau, 194.
 Weigel, 175, 176.
 Weisbach, W., 358, 362, 375.
 Weizsäcker, C. F. von, 55, 56.
 Weizsäcker, V. von, 216.
 Werner, Heinz, 29, 36, 44.
 Weyden, Van der, 472.
 Whitehead, 40.
 Wiener, Norbert, 32, 33.
 Wilson, 72.
 Wittgenstein, Ludwig, 31, 32, 40, 41, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 75, 76, 152, 244, 245.
 Wölfflin, 368.
 Worringer, W., 229, 284, 342.
 Wundt, 153, 227, 248.
 Zen, 18, 19, 20, 21, 22.
 Zenker, E. V., 21.
 Ziehen, T., 376.
 Zurbarán, 182, 303.

Ilustraciones



Fig. 1. KANDINSKY, *Amarelo sobre fondo Negro*, 1930.

Col. privada Mrs. Kandinsky, París.

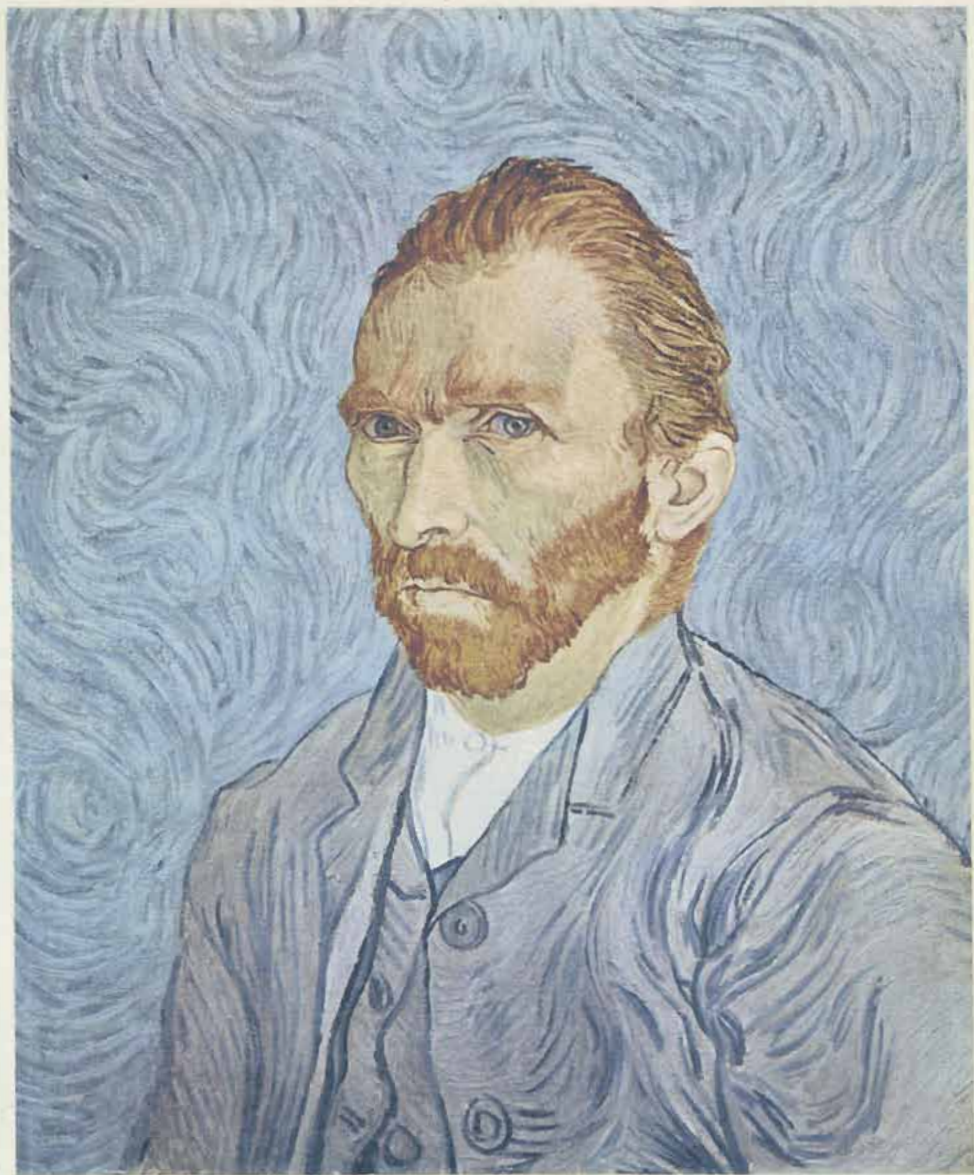


Fig. 2. VINCENT VAN GOGH. *Autorretrato*.

Museo del Louvre, París. Foto: Scala-Salmer



Fig. 3. REMBRANDT. *Autorretrato*.

Mauritshuis. La Haya.



Fig. 4. REMBRANDT. *Autorretrato*.

Museo de Viena.



Fig. 5. REMBRANDT. *Rabino judío*.

National Gallery. Londres.



Fig. 6. DURERO. *Autorretrato*.

Pinacoteca de Munich. Foto: Scala Salmer



Fig. 7. DURERO. *Autorretrato*.

Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer



Fig. 8. TIZIANO. *Autorretrato*.

Museo del Prado, Madrid. Foto: Salmer



Fig. 9. TIZIANO. *Retrato de un desconocido*.

Galeria Palatina. Florencia. Foto: Scala-Salmer.

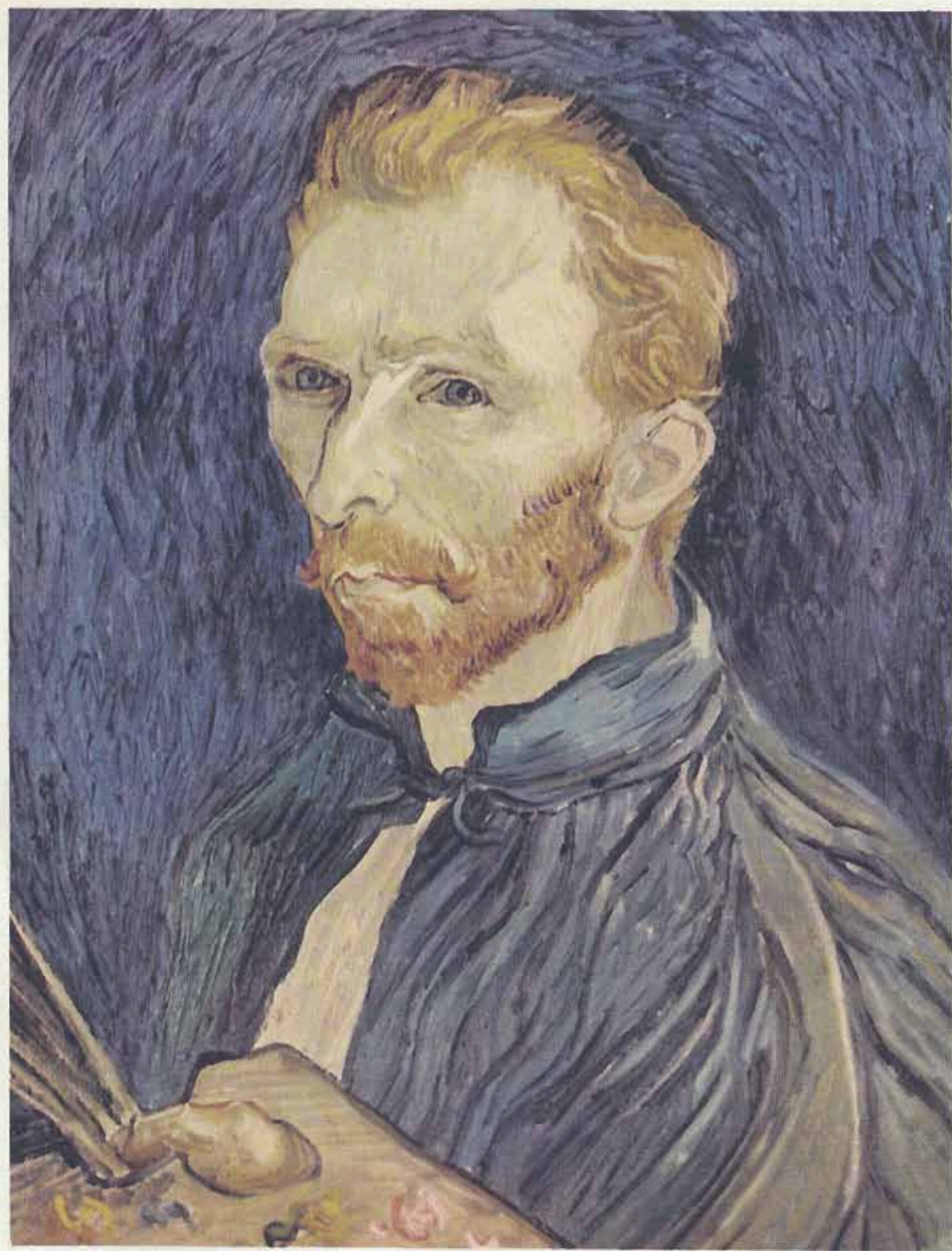


Fig. 10. V. GOGH. *Autorretrato. Retrato del artista con la paleta.*

Colec. privada. Dieren. Holanda.

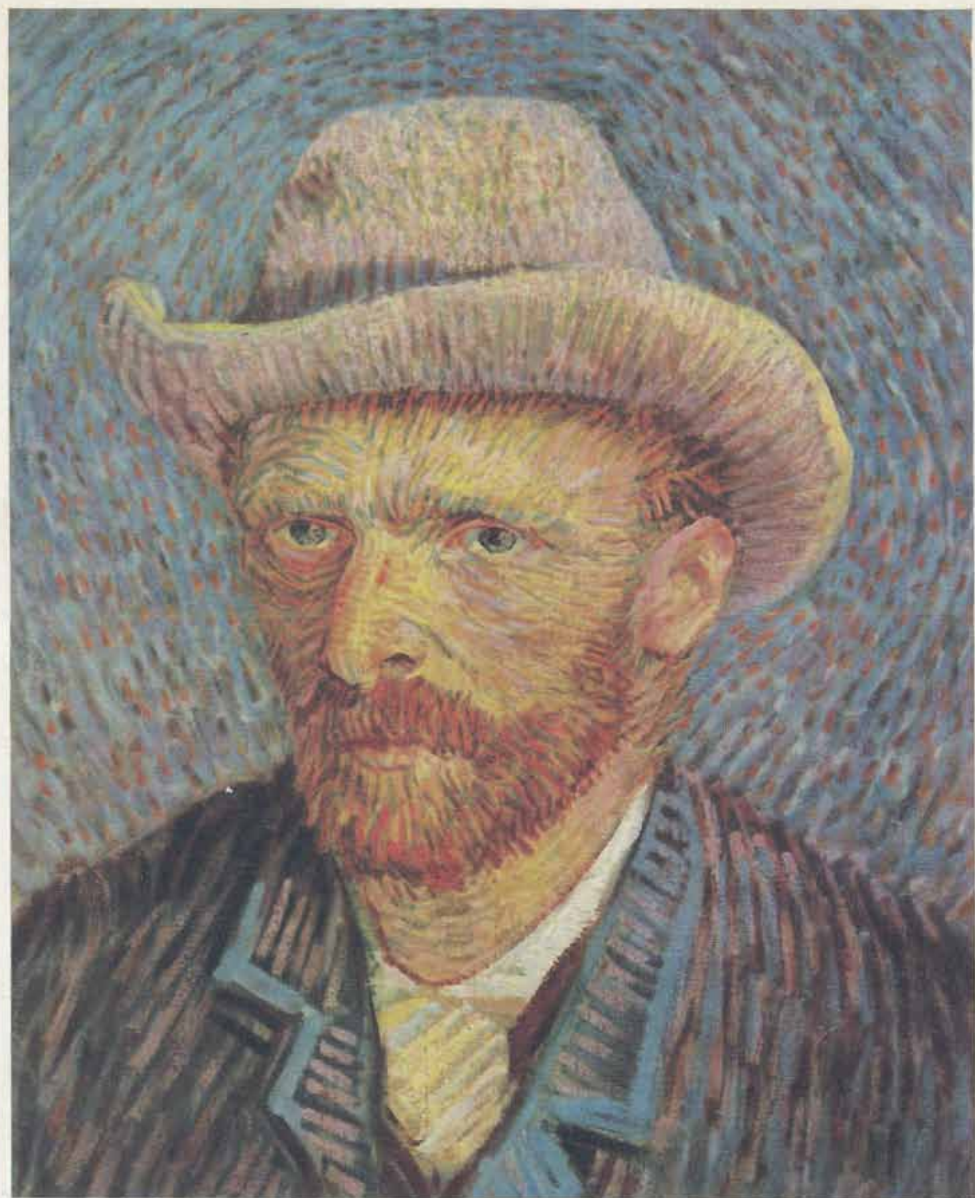


Fig. 11. V. GOGH. *Autorretrato*.

Col. privada Laren, Holanda.



Fig. 12. GOYA. *Autorretrato. Caprichos*, n.º 1.



Fig. 13. DURERO. Autorretrato a los 13 años.

Museo Albertina, Viena.



Fig. 14. CÉZANNE. *Cebollas y botellas*.

Museo del Louvre. París.

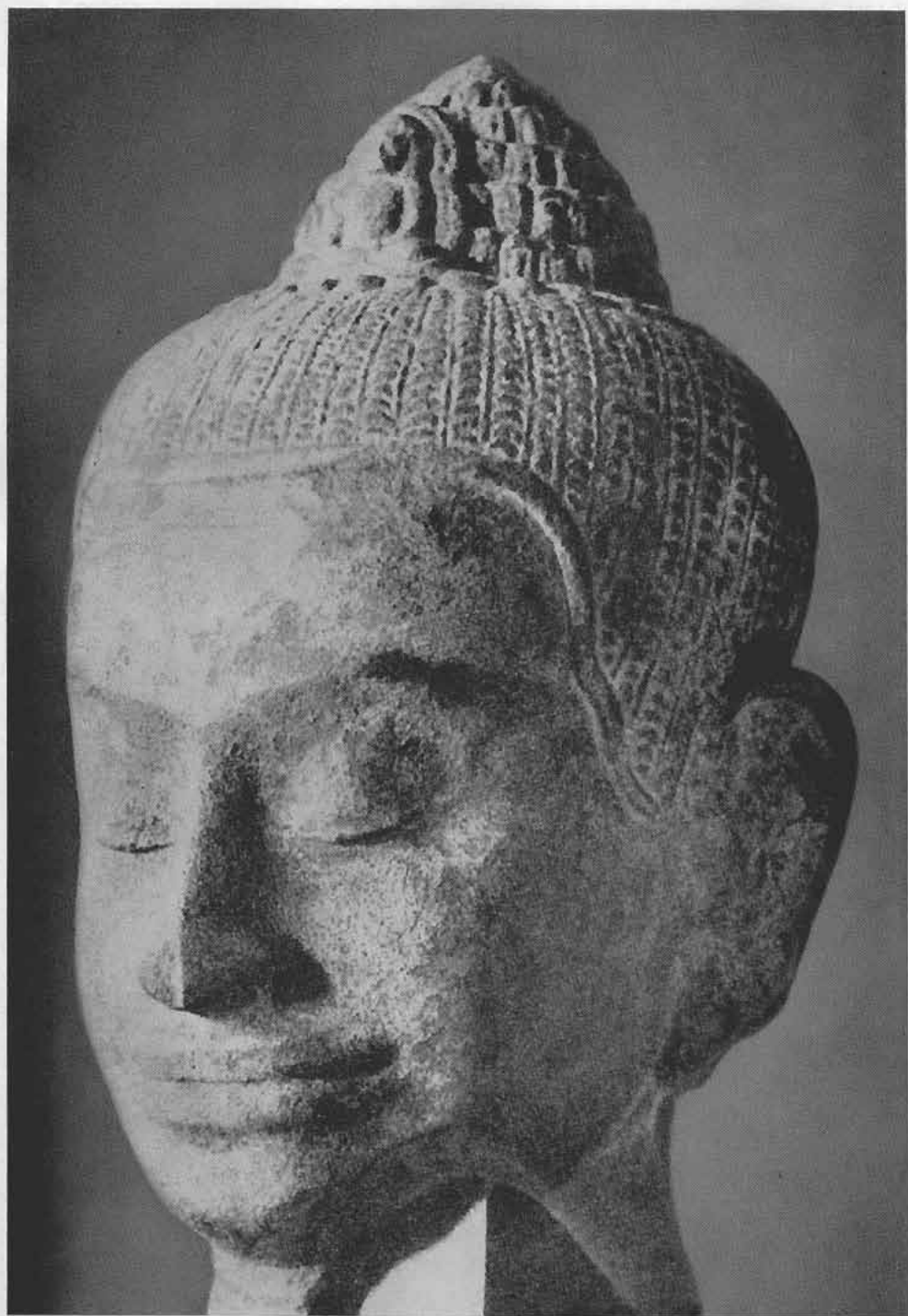


Fig. 15. ARTE KHMER (Cambodia). *Cabeza búdica.*

Museo Guimet. París.

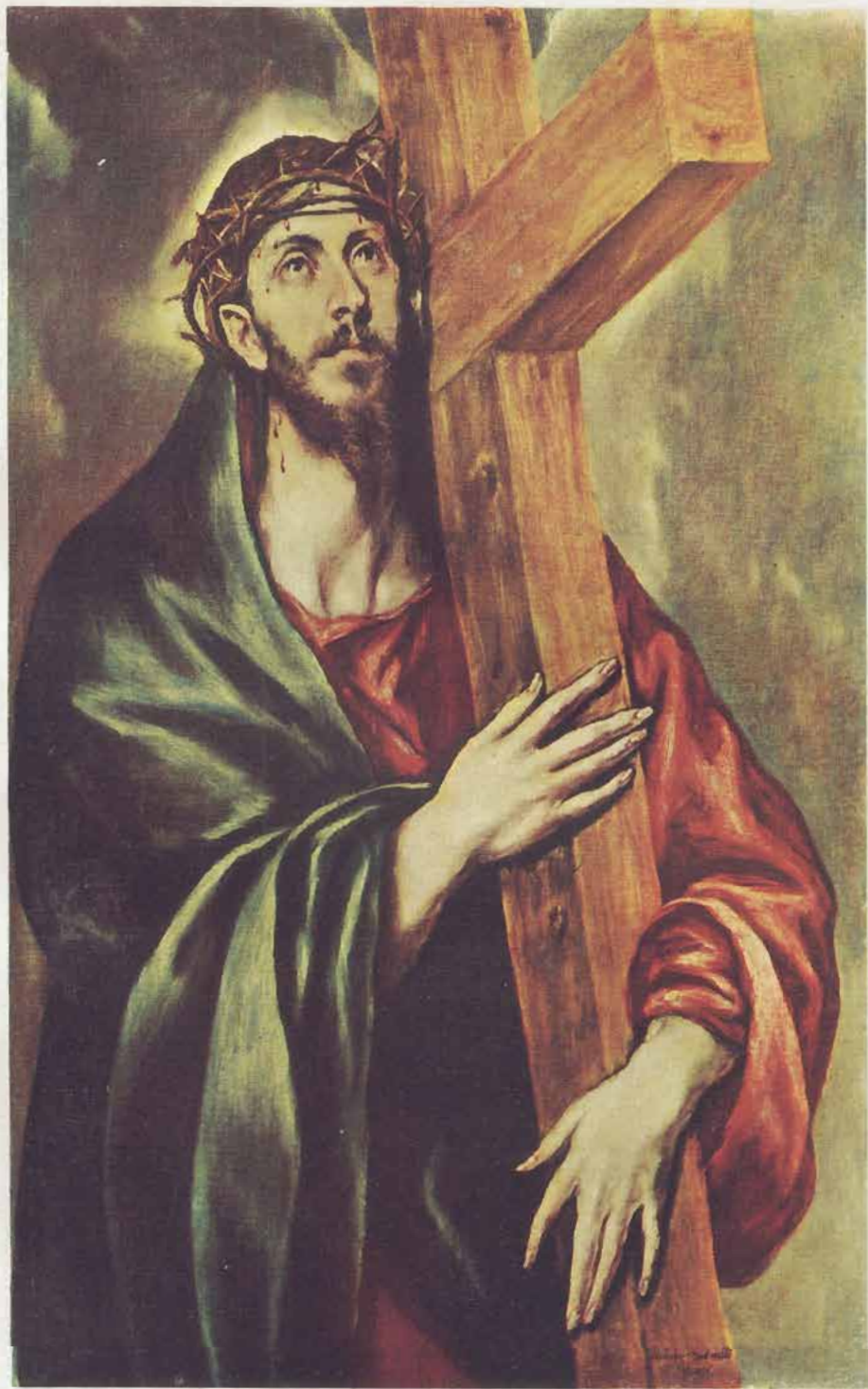


Fig. 16. EL GRECO. *Cristo con la cruz a cuestas*. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona. Foto: Scala-Salmer

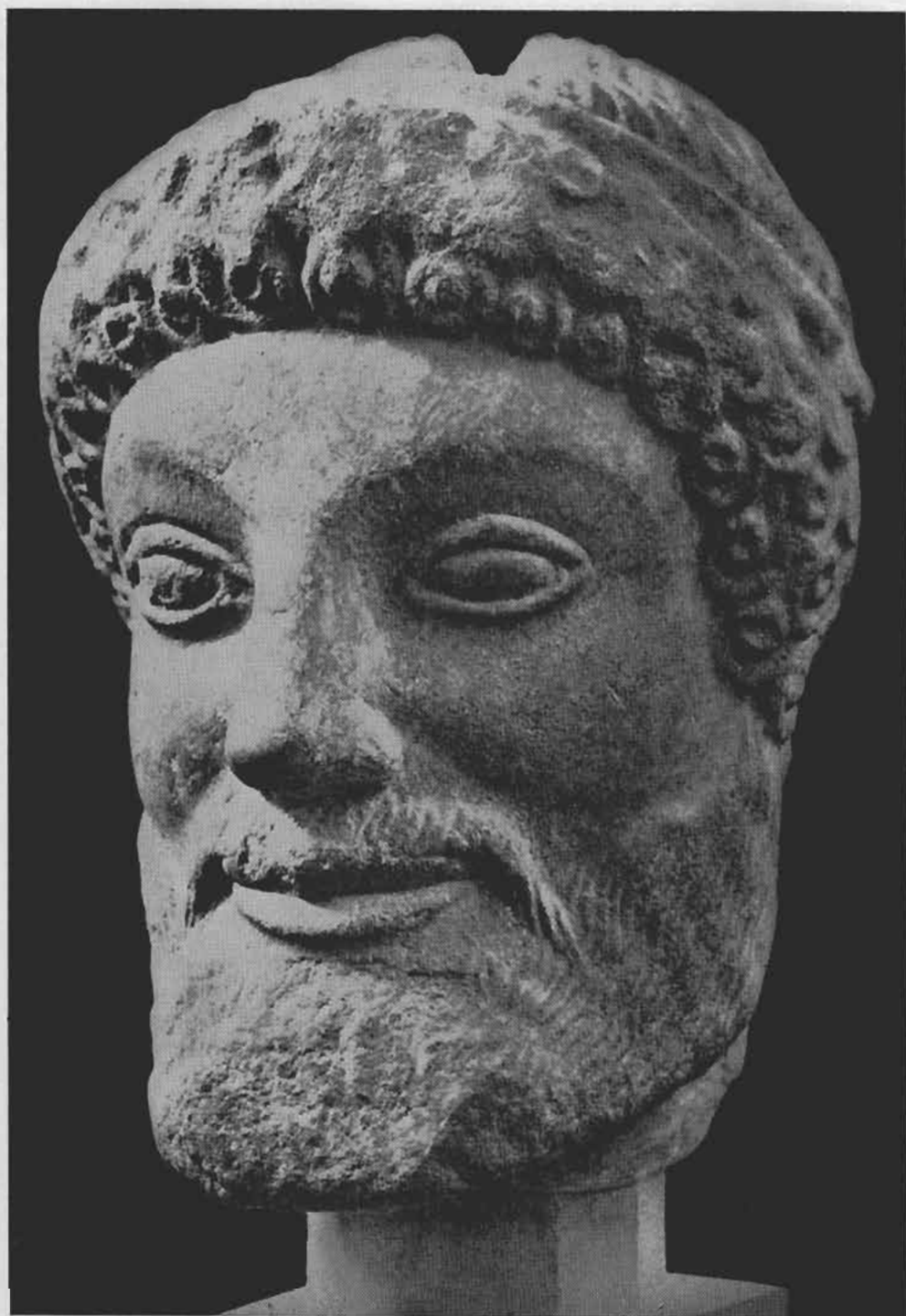


Fig. 17. ATENAS (s. VI). Cabeza barbada.

Museo del Louvre. París.



Fig. 18, ATENAS (s. VI.). *El Moscóforo*.

Museo de la Acrópolis. Atenas.



Fig. 19. ARTE BUDISTA. *Bodhisattva Padmapani*.

Gruta de Ajanta.



Fig. 20. *Estatuilla de cerámica representando al dios Siva en una danza cósmica.*

Bengala.
Foto: Dulevant-Salmer

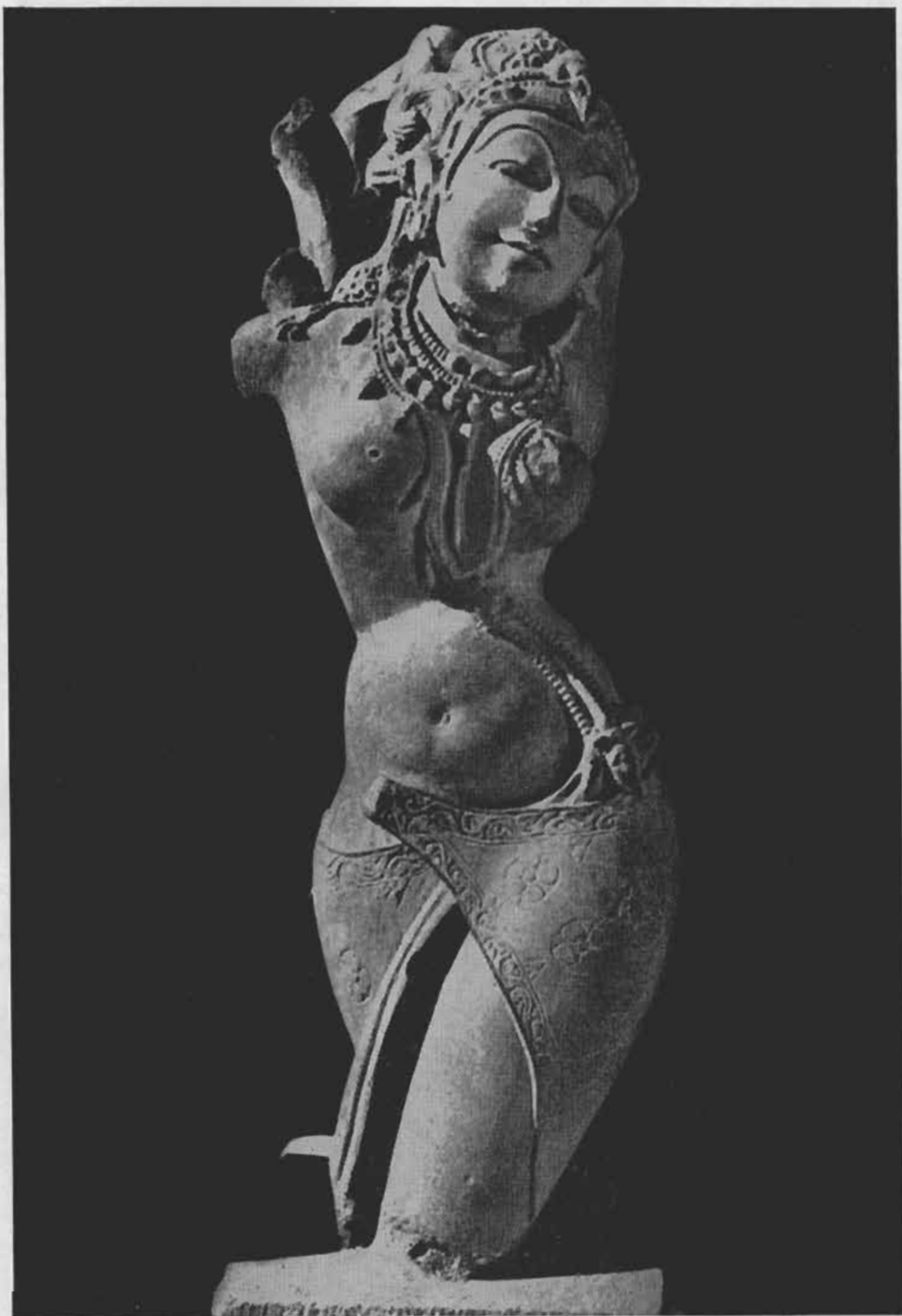


Fig. 21. VRKSAKA, GYARASPUR (s. x). *La mujer árbol*.

Museo Arqueológico. Madhya Bharat.

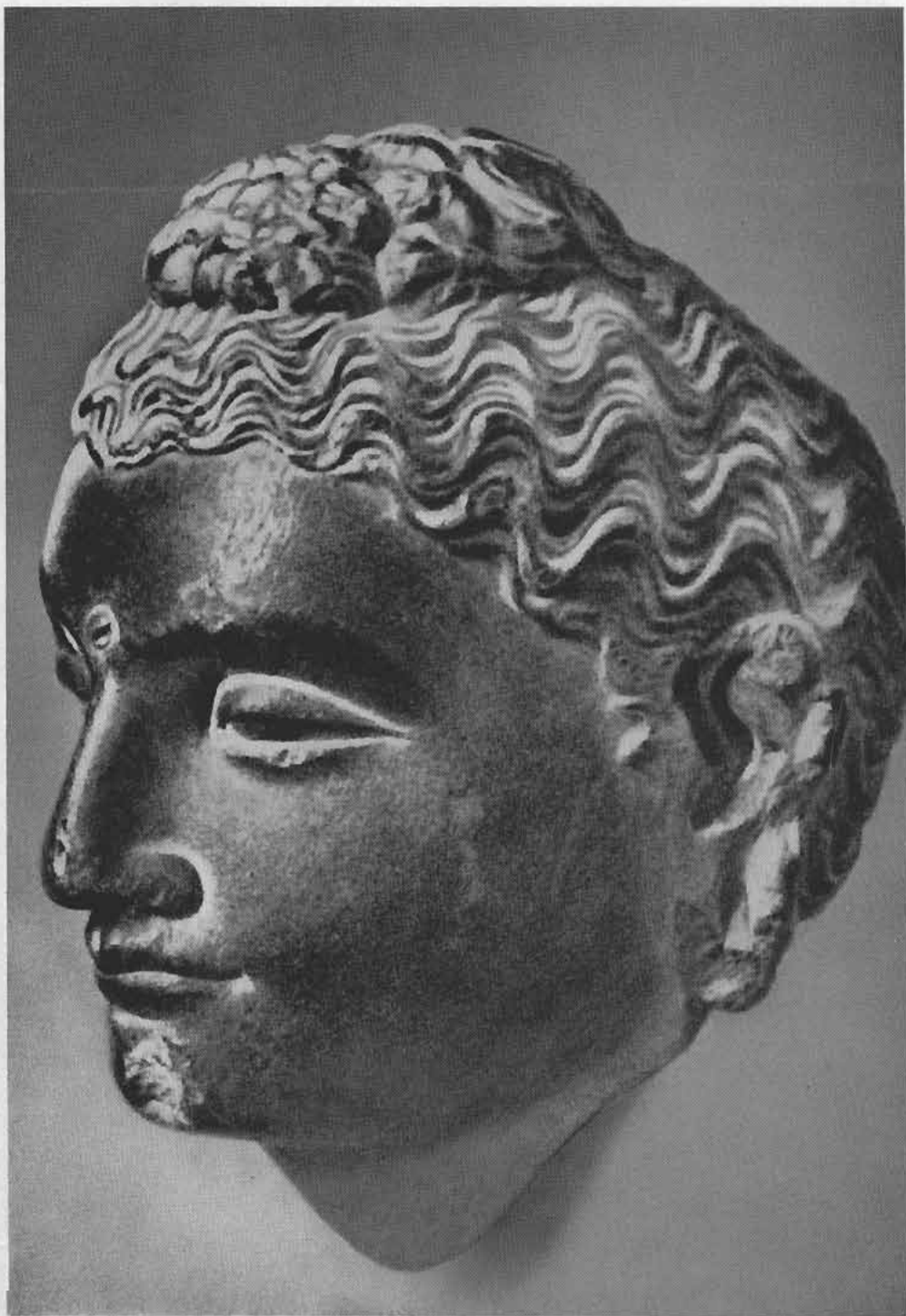


Fig. 22. *Arte gándara antiguo. Estilo greco-búdico.*

Museo Guimet, París.



Fig. 23. *Arte gándara (s. III). Cabeza de Buda.*

Museo Británico. Londres.

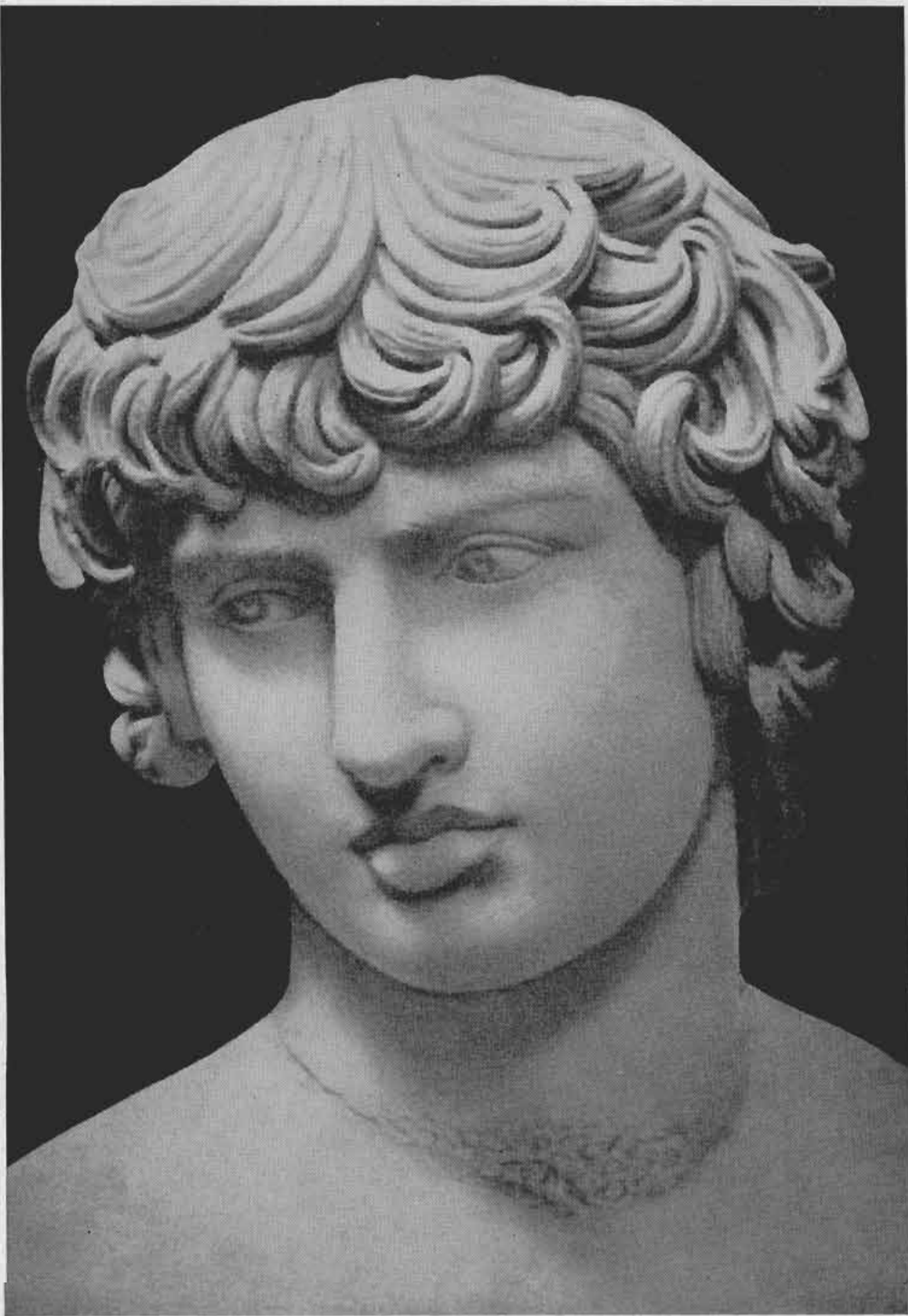


Fig. 24. *Estatua de Antinoos* (detalle).

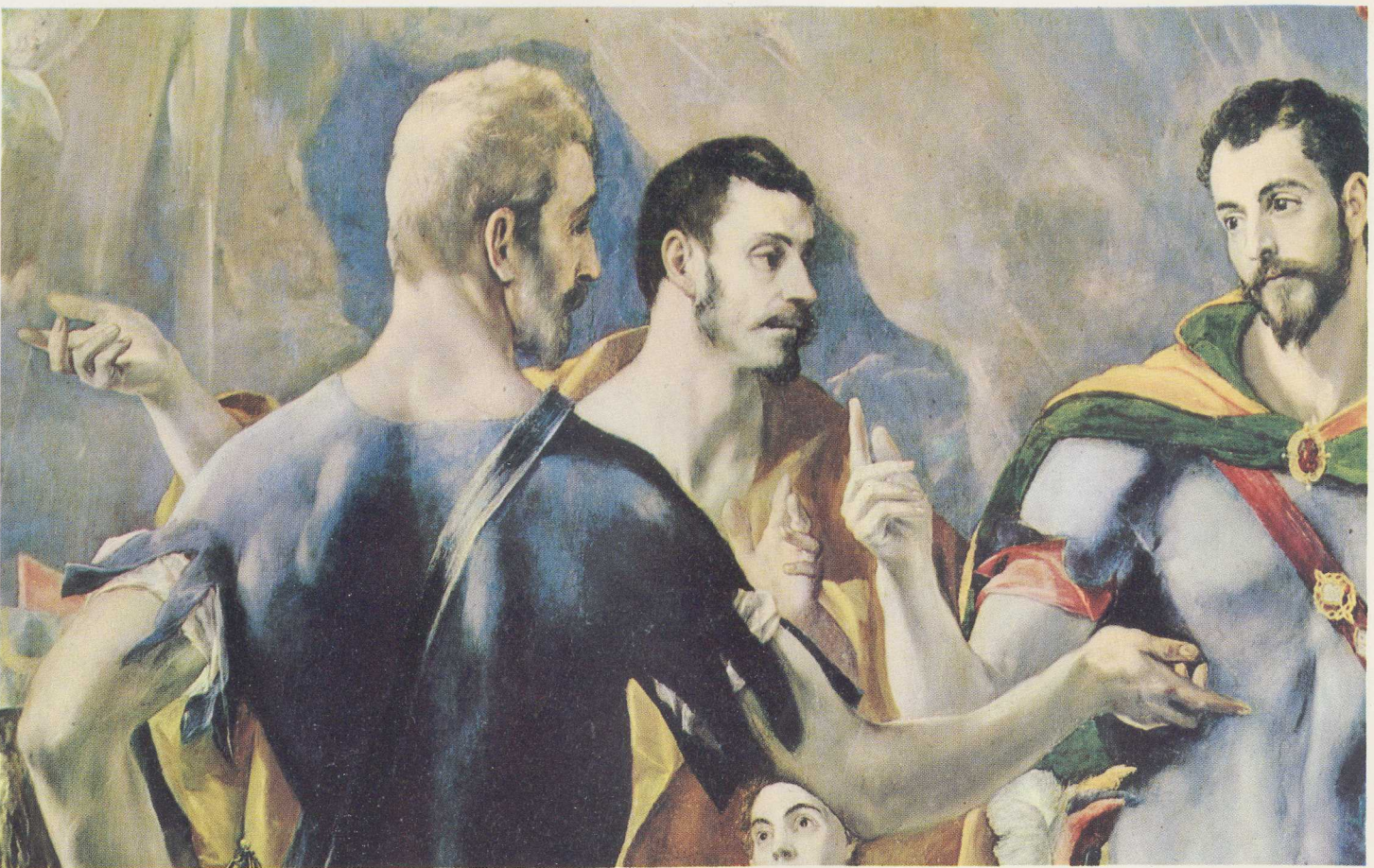


Fig. 25. El GRECO. *Martirio de San Mauricio* (detalle).

"Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional"

El Escorial, España. Foto: Scala-Salmer

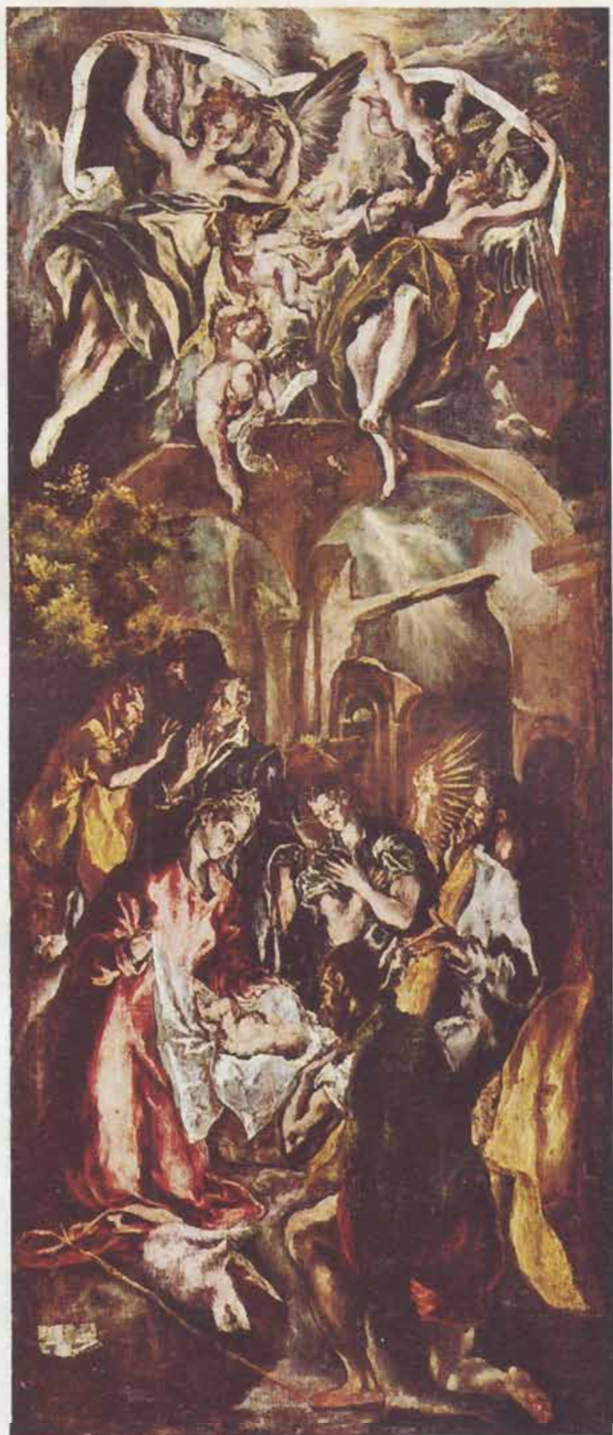


Fig. 26. EL GRECO. *Adoración de los pastores*. Galería Nacional de Arte Antiguo. Roma. Foto: Scala-Salmer



Fig. 27. EL GRECO. *Entierro del Conde de Orgaz* (detalle).

Iglesia Sto. Tomé. Toledo Foto: Salmer



Fig. 28. EL GRECO. *San Francisco con el hermano León* (detalle).

Col. privada Porto Ponco. Pessino. Suiza.



Fig. 29. EL GRECO. *Martirio de San Mauricio*.

El Escorial, España. Foto: Scala-Salmer
"Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional"



Fig. 30. SARNATH (período Gupta). *Buda predicando.*

Museo de Sarnath.

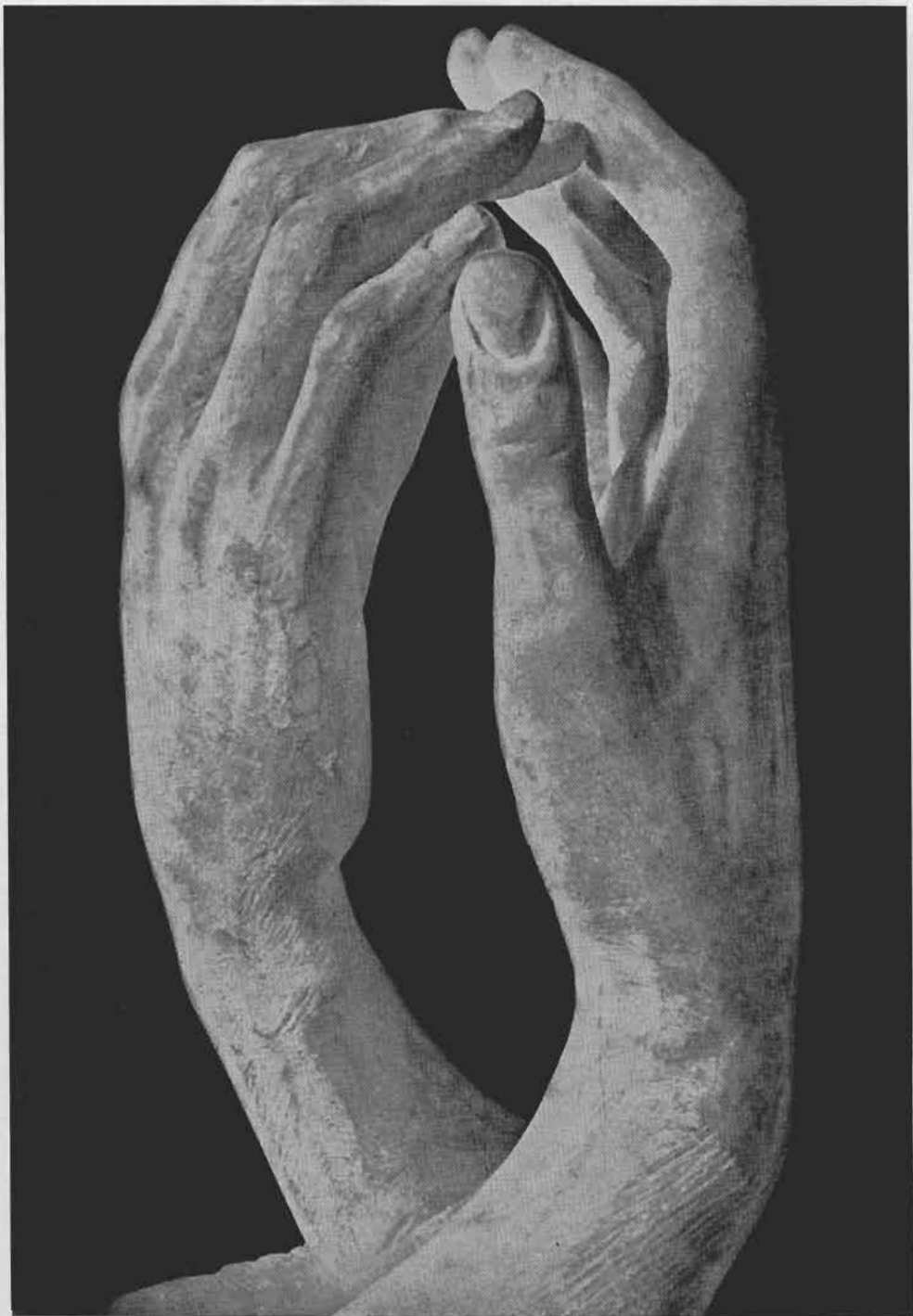


Fig. 31. AUGUSTE RODIN. *La Catedral*.

Museo Rodin. París.

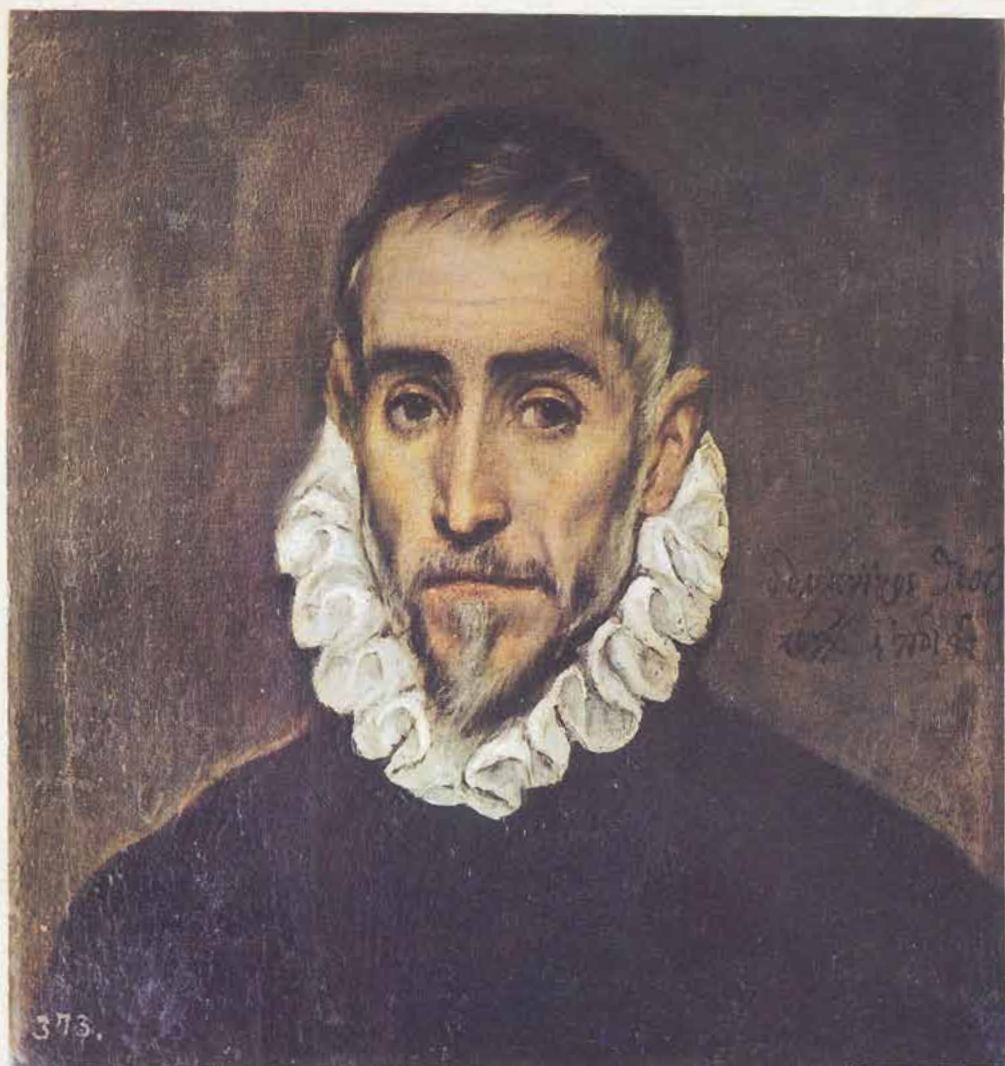


Fig. 32. EL GRECO. *Retrato de un desconocido* (detalle).

Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala - Salmer

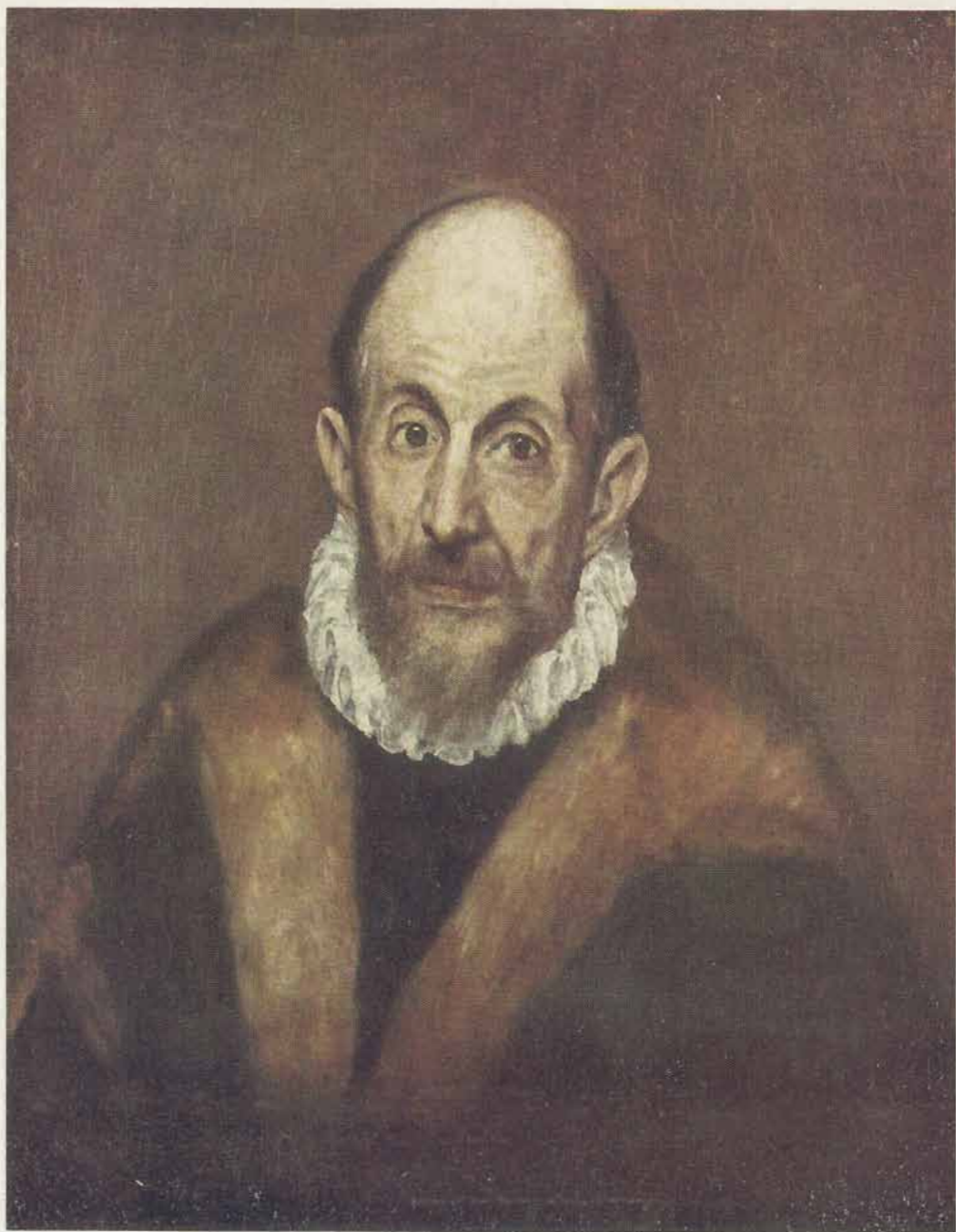


Fig. 33. EL GRECO. *Autorretrato*.

Museo Metropolitano, New York.



Fig. 34. DURERO. *Retrato de un desconocido*

Museo del Prado, Madrid. Foto: Salmer



Fig. 35. EL GRECO. *Gólgota*-Mater Dolorosa - (detalle).

Museo del Prado. Madrid.

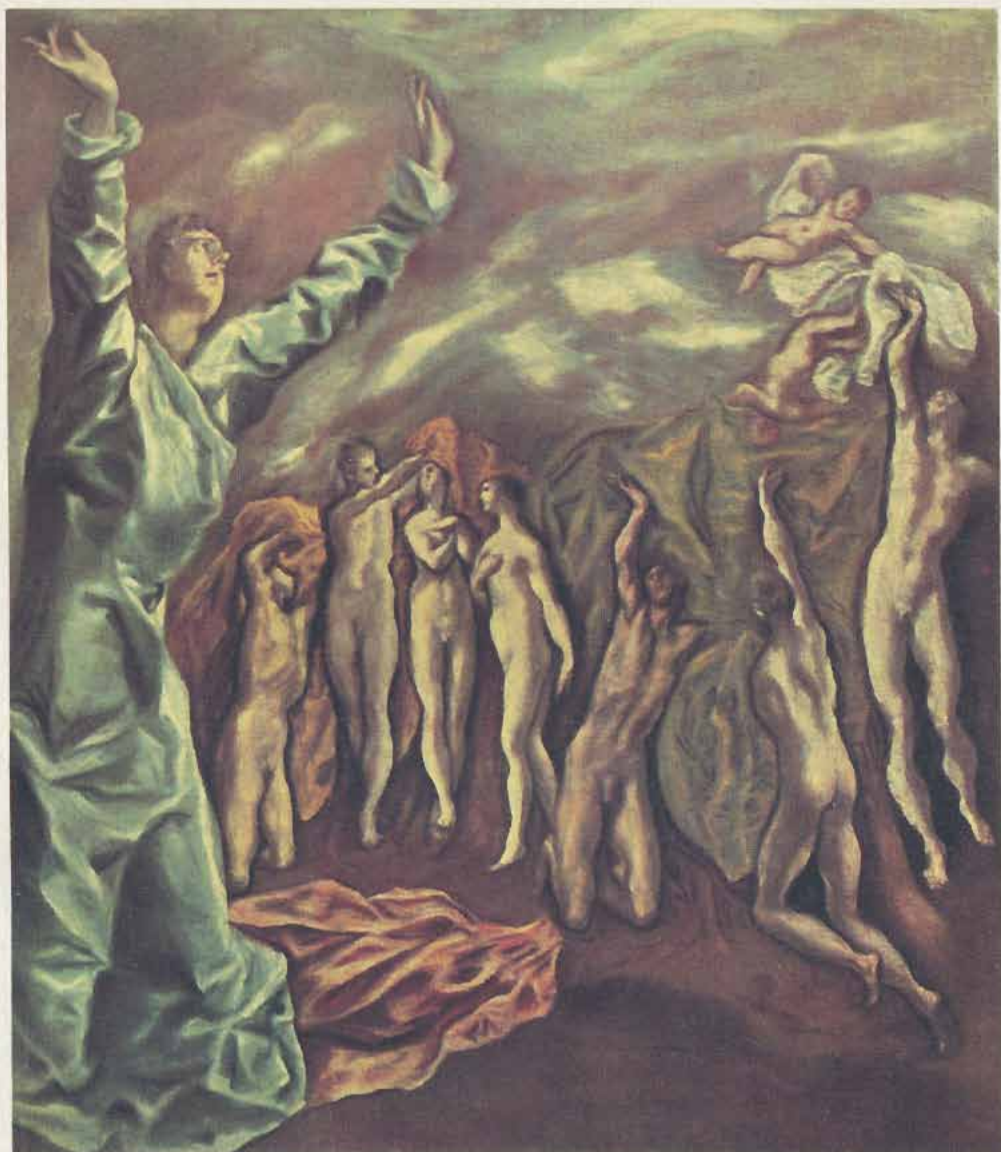


Fig. 36. EL GRECO. *Visión apocalíptica* (La apertura del quinto sello).

Museo Zuloaga. Zumaya.

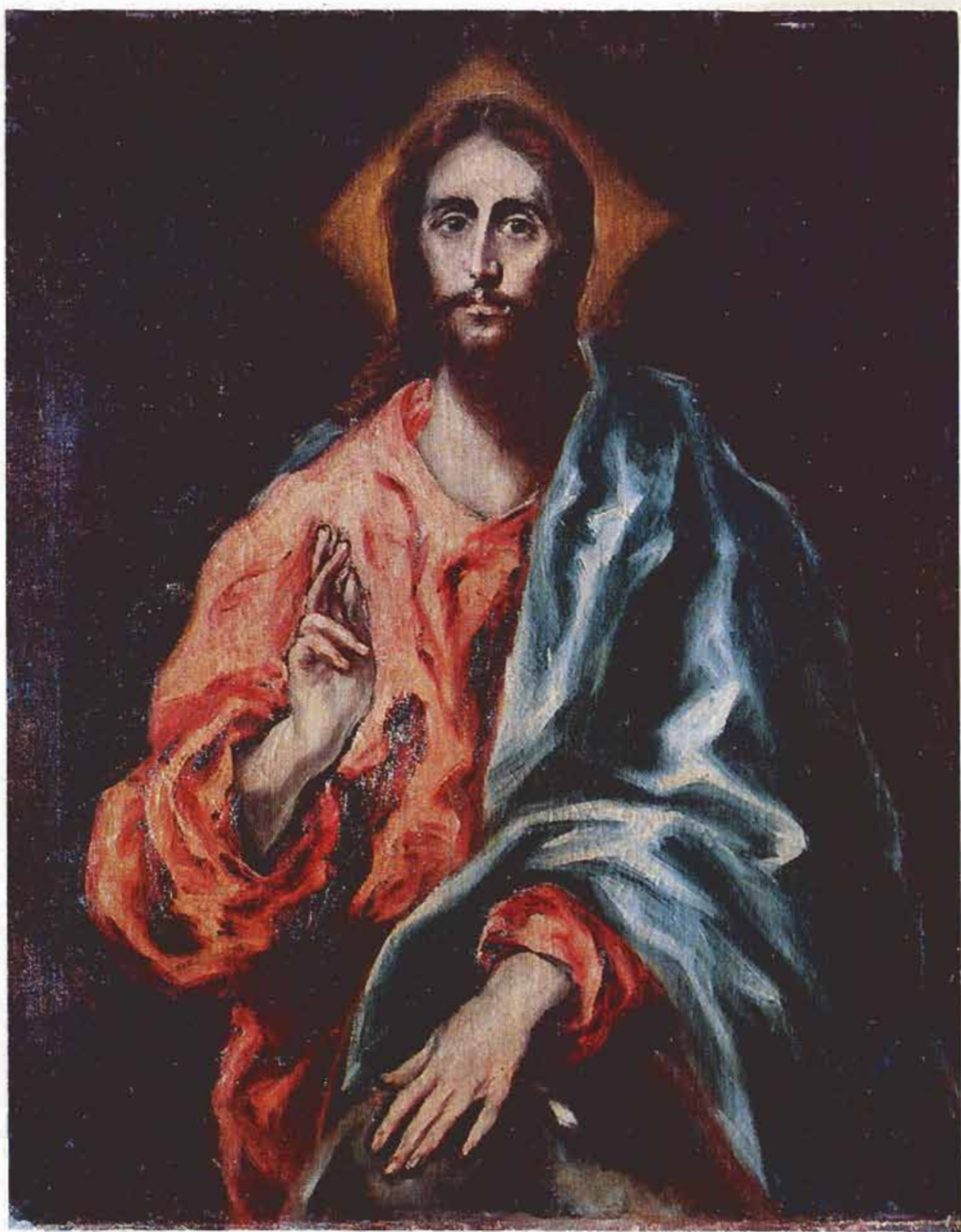


Fig. 37. EL GRECO. *El Salvador*.

Catedral de Toledo. Foto: Salmer



Fig. 38. El GRECO. *Coronación de la Virgen.*



Fig. 39. EL GRECO. *La Virgen con Sta. Inés y Sta. Tecla.*

National Gallery of Art, Washington.



Fig. 40. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias*-El infierno-(detalle).

Museo del Prado, Madrid.
Foto: Scala-Salmer



Fig. 41. PETER BRUEGHEL EL VIEJO. *El triunfo de la muerte*.

Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer



Fig. 42. EL GRECO. *Visión de Toledo*.

Museo Metropolitano. New York.



Fig. 43. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias* (detalle). Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer



Fig. 44. HIERONYMUS BOSCH. *Jardín de las Delicias* (detalle). Museo del Prado, Madrid. Foto: Scala-Salmer



Fig. 45. HIERONYMUS BOSCH. *Tentaciones de San Antonio* (detalle).

Museo Nac. de Lisboa.

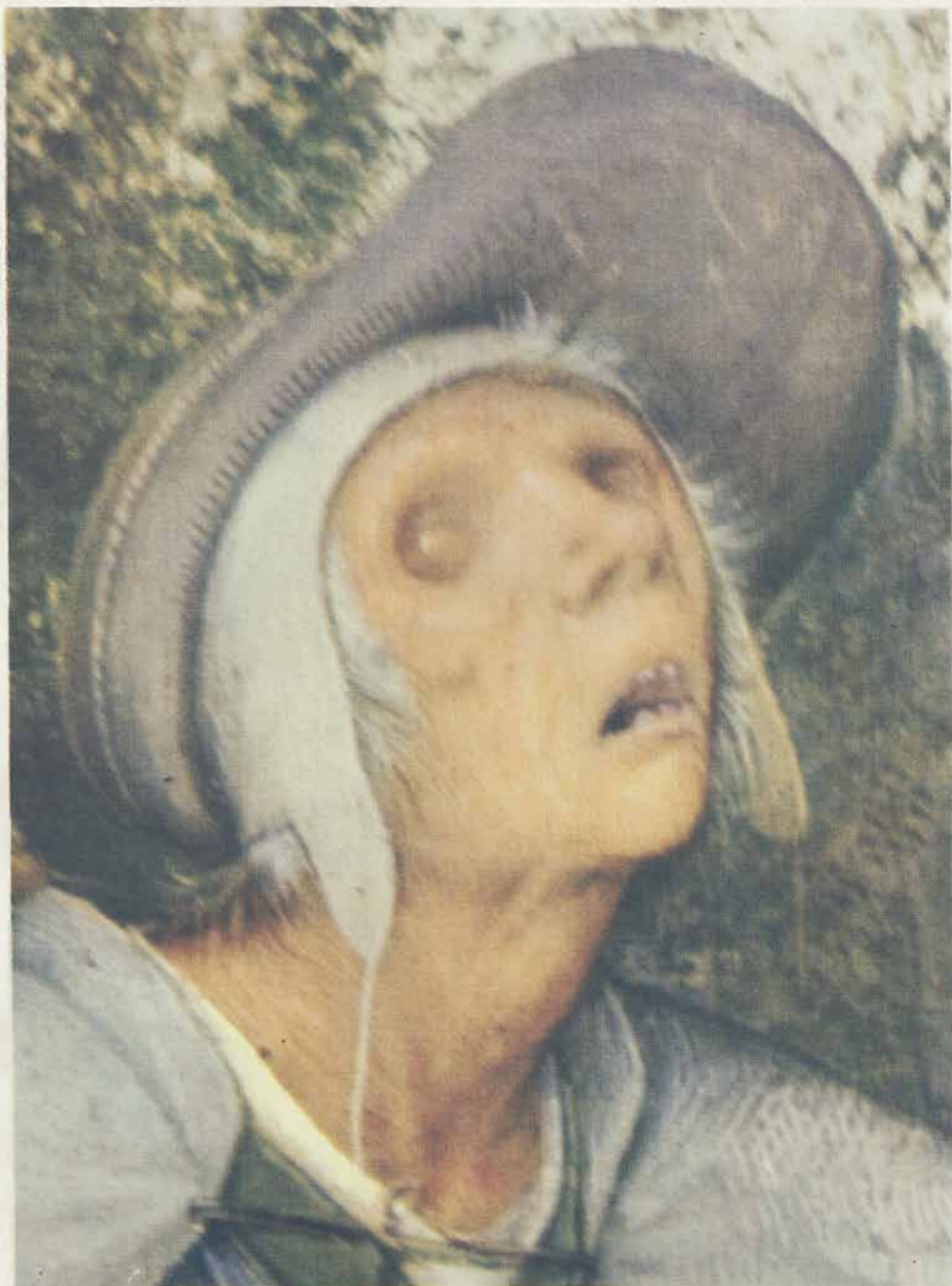


Fig. 46. PETER BRUEGHEL EL VIEJO. *La parábola de los ciegos* (detalle).

Pinacoteca Nacional, Nápoles.
Foto: Scala Salmer

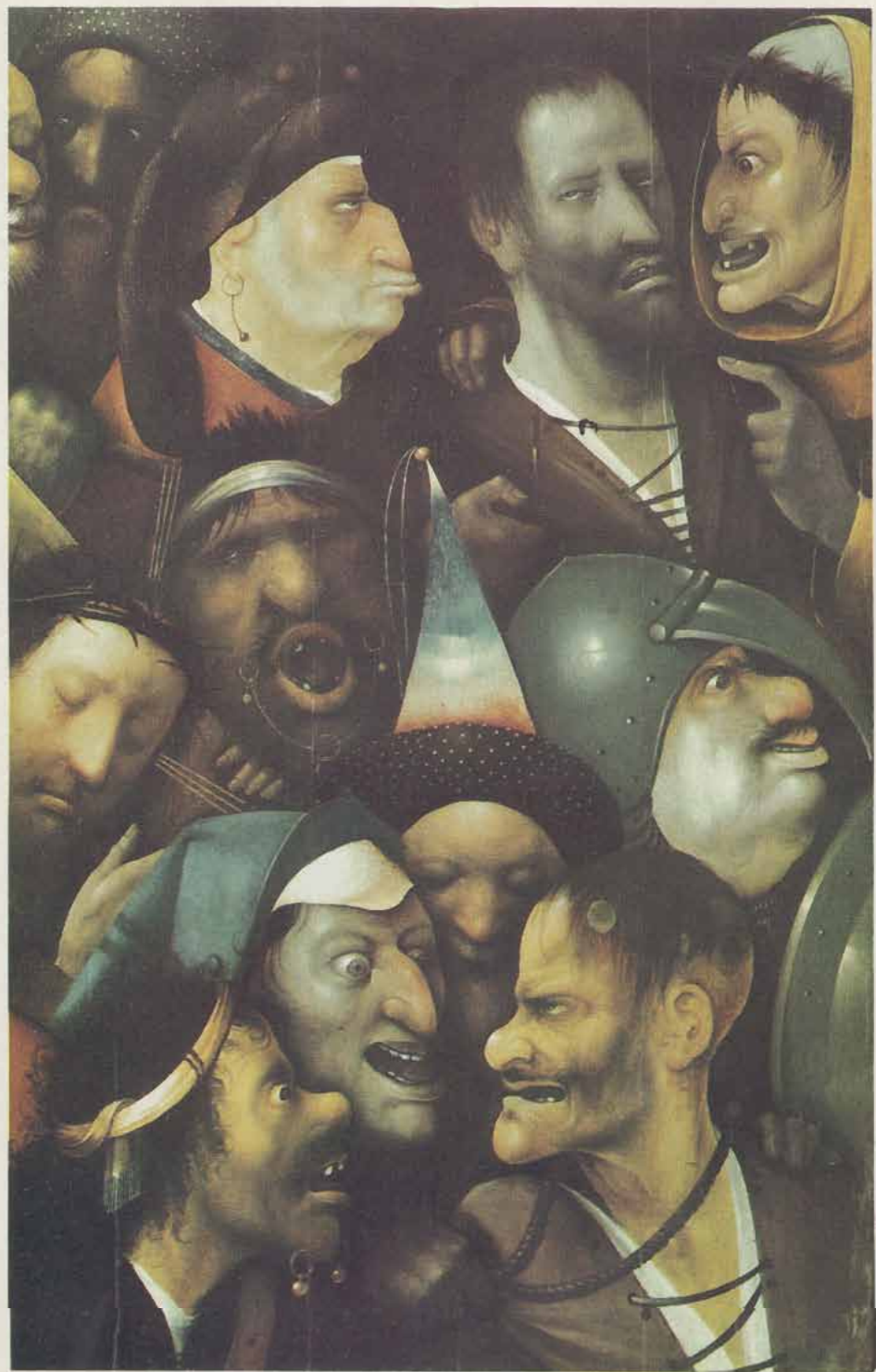


Fig. 47. HIERONYMUS BOSCH. *Cristo con la cruz* (detalle). Museo de Bellas Artes. Gante. Foto: Scala-Salmer

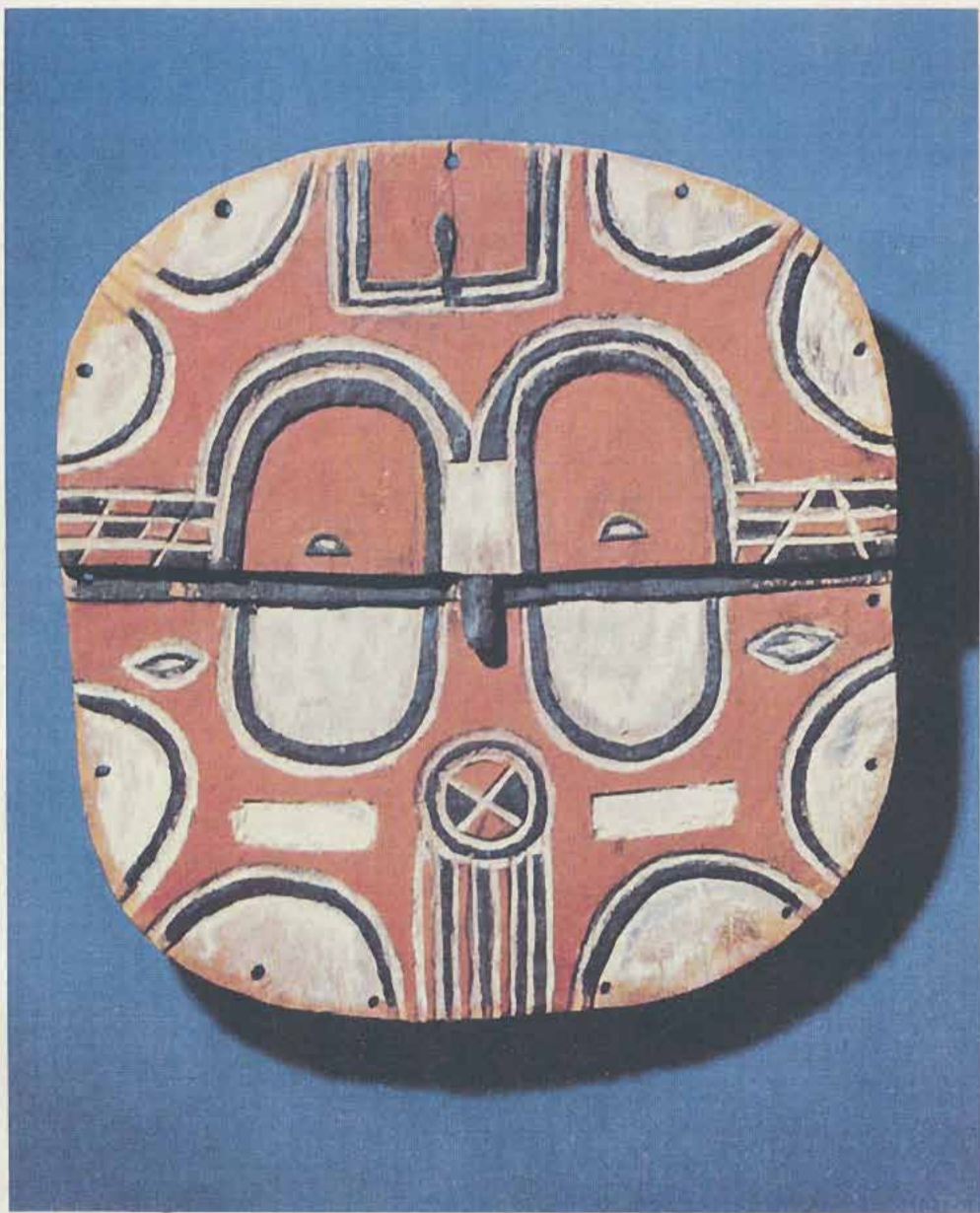


Fig. 48. MÁSCARA BATEKE.

Museo del Hombre. París.

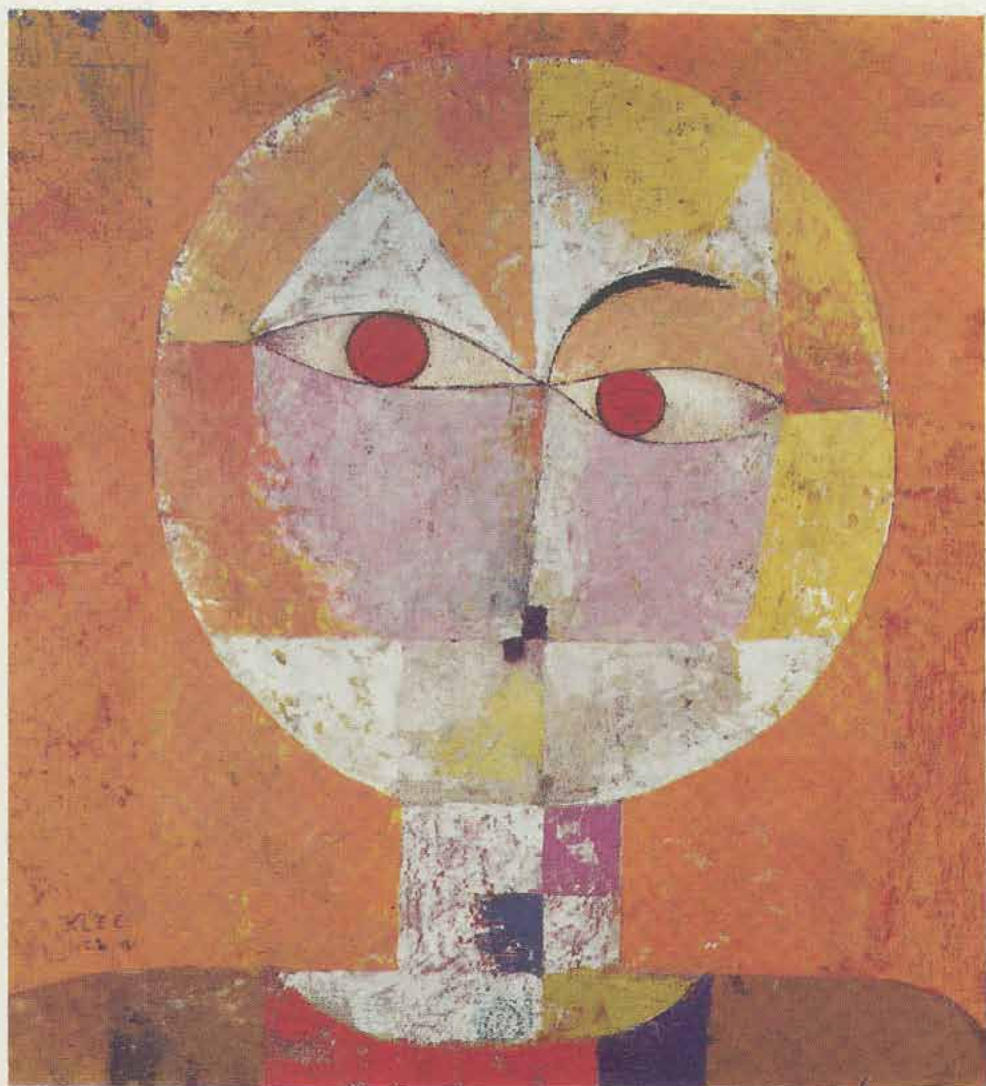


Fig. 49. PAUL KLEE. *Senecio* 1922.

Museo de Bellas Artes, Basilea. Color-Photo Hinz. Basilea
Copyright de S.P.A.D.E.M. 1966

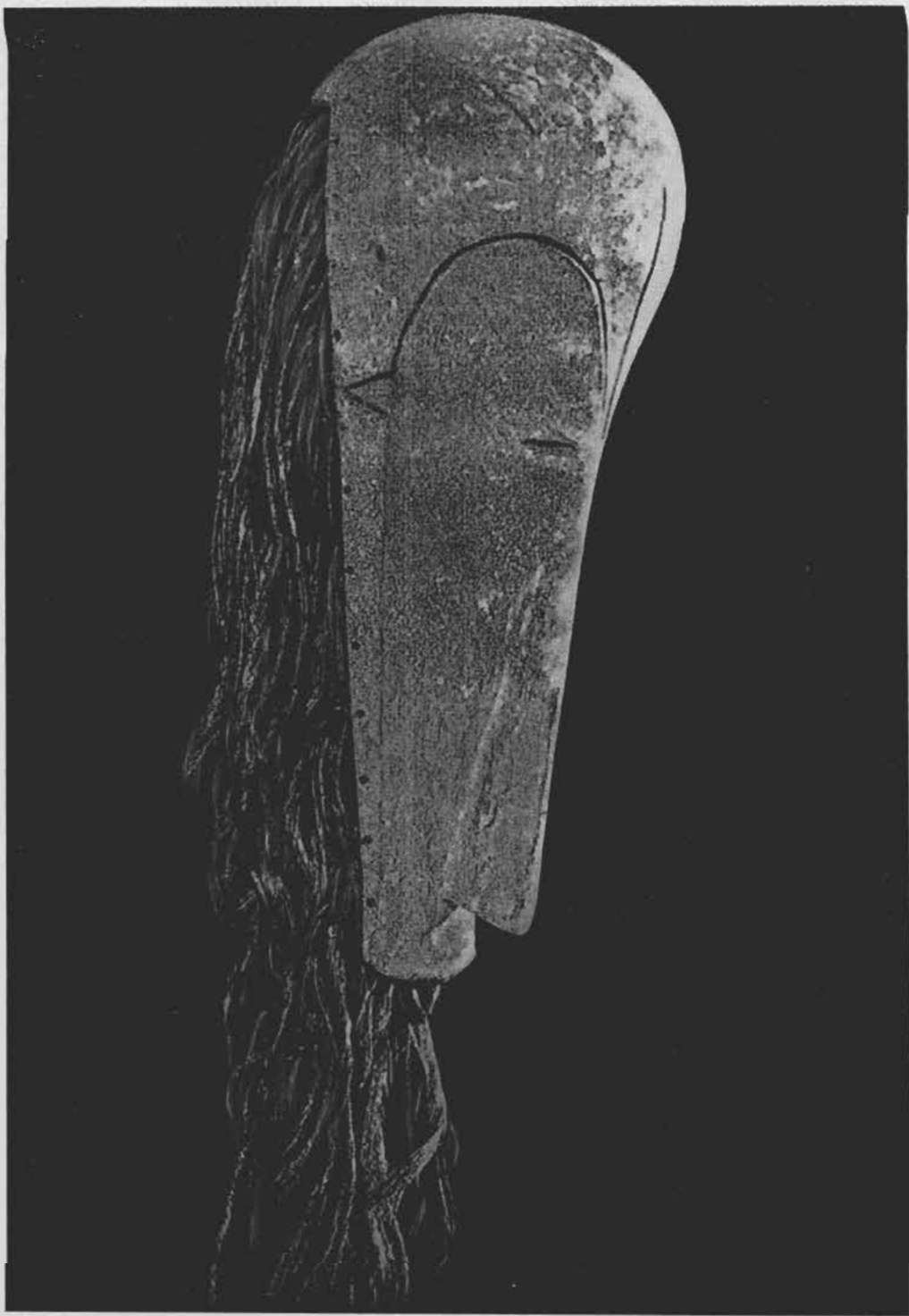


Fig. 50. *Máscara de danza Fang.*



Fig. 51. *Máscara de danza Ogoni.*

Fig. 52. GOYA. *Peregrinación a la fuente de San Isidro*





Fig. 53. Goya. *Romería de San Isidro*.



Fig. 54. JAMES ENSOR. *Las máscaras*.

Museo Arte Antiguo. Bruselas. Foto: Scala-Salmer.



Fig. 55. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Pájaros*.

Museo de Arte Contemporáneo, Madrid. Foto: Salmer



Fig. 56. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Procesión de Semana Santa*.

Colec. Marañón, Madrid. Foto: Salmes



Fig. 57. J. GUTIÉRREZ-SOLANA. *Baile de máscaras*.



Fig. 58. REMBRANDT. *Autorretrato sonriente.*

Museo de Colonia.

Terminóse de imprimir
en los talleres de
I. G. SEIX Y BARRAL HNOS., S. A.
de Barcelona,
el día 15 de diciembre
de 1966