

# Máscara y experiencia del Otro<sup>1</sup>

por

Félix Schwartzmann

## EL DISIMULO COMO EXPRESIÓN

Diversas formas posibles de disimulo se evidencian a través de peculiares deformaciones del semblante. A pesar de la pérdida transitoria de espontaneidad bajo la rigidez fisiognómica, estas ambiguas perversiones mímicas constituyen elocuentes resquicios expresivos. 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 vulnera<sup>2</sup>.

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 des-

<sup>1</sup>Primera Parte del Capítulo XXI de su *Teoría de la expresión*, que será publicada próximamente por la Comisión Central de Publicaciones de la Univ. de Chile.

<sup>2</sup>*Filosofía del espíritu*, I, § 36.

provistos de penetración fisiognómica, los rasgos de Sócrates carecían de belleza divina<sup>3</sup>. Porque siempre existen signos delatores de los sentimientos reales. Aparentar, en suma, lo no vivido, es otro modo de reflejar conmociones emocionales. 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 sordamente 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 desinterés. De hecho, en esos y otros modos de disimular pasiones agresivas, la impasibilidad está ambiguamente

<sup>3</sup>En su *Fisiognómica*, Lavater rechaza la posibilidad de que, indiferentemente, almas angélicas puedan animar apariencias deformes o seductoras, páginas 64, 65 y 121 de la traducción francesa de H. Bacharach, París, 1841.

situada entre lo expresivo y lo inexpresivo, 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"<sup>4</sup>. 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 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 tampo-

<sup>4</sup>El corsario, Canto Primero, x.

co 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 paté-

tico, 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 ese 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 permitiendo conocer los verdaderos sentimientos, reducen los rasgos que son mero 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.

#### EXPRESION, SER Y APARIENCIA

El carácter de oráculo y enigma que Heráclito percibe en la naturaleza, en cuanto ésta ama ocultarse, también simboliza 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"<sup>5</sup>.

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 se muestre como lo que *no* es en sí mismo", afirma Heidegger, en el sentido del mostrarse desde la perspectiva de un "parecer ser"<sup>6</sup>.

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 máscara<sup>7</sup>. Enseña en éstos cómo la visión de máscaras en el campo fisonómico de los demás, revela

<sup>5</sup>Véase su *Introducción a la metafísica*, Capítulo iv, parágrafo 2, "Ser y apariencia", donde expone con amplitud, iluminando modos originarios del pensamiento griego, cómo las relaciones recíprocas entre el surgir y el ocultarse que elaboran la aparición, constituye el ser mismo.

<sup>6</sup>*Ser y tiempo*, Introducción, Capítulo II, § 7, A.

<sup>7</sup>*Phénoménologie du masque*, Desclée de Brouwer, 1957, págs. 31 a 35, 72, 146 y sgtes. Kuhn desarrolla importantes consideraciones acerca de las resonancias, perceptibles en la índole de los vínculos interhumanos, condicionadas por indivi-

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 y de 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. Pues, a veces, la careta desnuda más de lo que encubre.

En ciertas situaciones de arrebató emocional, una angustiada 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"<sup>8</sup>. 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 posi-

---

duos que se enmáscaran. 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.

<sup>8</sup>Romeo y Julieta, Acto Tercero, escena 11.

ble que existan tan oscuros dobleces escondidos "detrás de tal mirada"<sup>9</sup>.

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 ante ellos, tras la nefasta independencia del sentido de la forma material en que encarna. Tal nihilismo expresivo erígese 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, los 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, reconstituir 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 ajena<sup>10</sup>.

#### 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 emocio-

<sup>9</sup>*La violación de Lucrecia.*

<sup>10</sup>*La carta robada.*

nes, 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 ocurre 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, por último 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”<sup>11</sup>. 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 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...”<sup>12</sup>.

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

<sup>11</sup>*Itinerario de la mente a Dios*, Capítulo II, 1, 12, 13, donde interpreta de la manera indicada el versículo 20 del Cap. I de *Romanos*.

<sup>12</sup>*La filosofía de San Buenaventura*, Ediciones Desclée, Buenos Aires, 1948, Cap. 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 sgtes.

deja presagiar expresivamente 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 alumbrar 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 descubrimiento. Tratemos ahora de lo primero.

#### EXPRESIVIDAD, MASCARA 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 tenden-

cias 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 fenómenos 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 lo 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"<sup>13</sup>. *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 sentimientos estéticos que tienden a conciliar lo abstracto y lo sobrenatural, la irrealidad de las fisonomías representadas por

<sup>13</sup>Véase 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. 33 a 37 y 71.

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 Leuzinger<sup>14</sup>.

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 Bateke<sup>15</sup> (Fig. 2). 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 con tensas expectativas. Ambos aspectos se corresponden armónicamente. El artista negro deriva hacia una simplicidad que recuerda a Paul Klee, en *Senecio* (Fig. 3), al tiempo que algunas cabezas de Modigliani hacen pensar en las esculturas y máscaras de danza de las sociedades *Ngi*, en los Fang (Fig. 1). 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

<sup>14</sup>*The art of Africa*, Crown Publishers, Inc., New York, 1960, págs. 28, 31, 47 y ss.

<sup>15</sup>Del 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, pág. 155, y Leuzinger, *ob. cit.*, págs. 154 y 167.

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. 4).

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 de la ambigüedad o bivalencia expresiva de lo inmóvil, descrita por Alain<sup>16</sup>. 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 períodos 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

<sup>16</sup>*Propos sur l'Esthétique, "L'immobile"*.

La misma fuerza del anhelo de metamorfosis, aleja al hombre del disimulo malévolos. 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 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 en la orgía dionisíaca 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 licantropía 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 huída 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 expresiva<sup>19</sup>. 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. André Parrot caracteriza su expresión como miradas de hipnosis dirigidas a lo invisible<sup>20</sup>. 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 intinidad sin límites.

#### LA MASCARA COMO FORMA DE LA EXPERIENCIA DEL OTRO

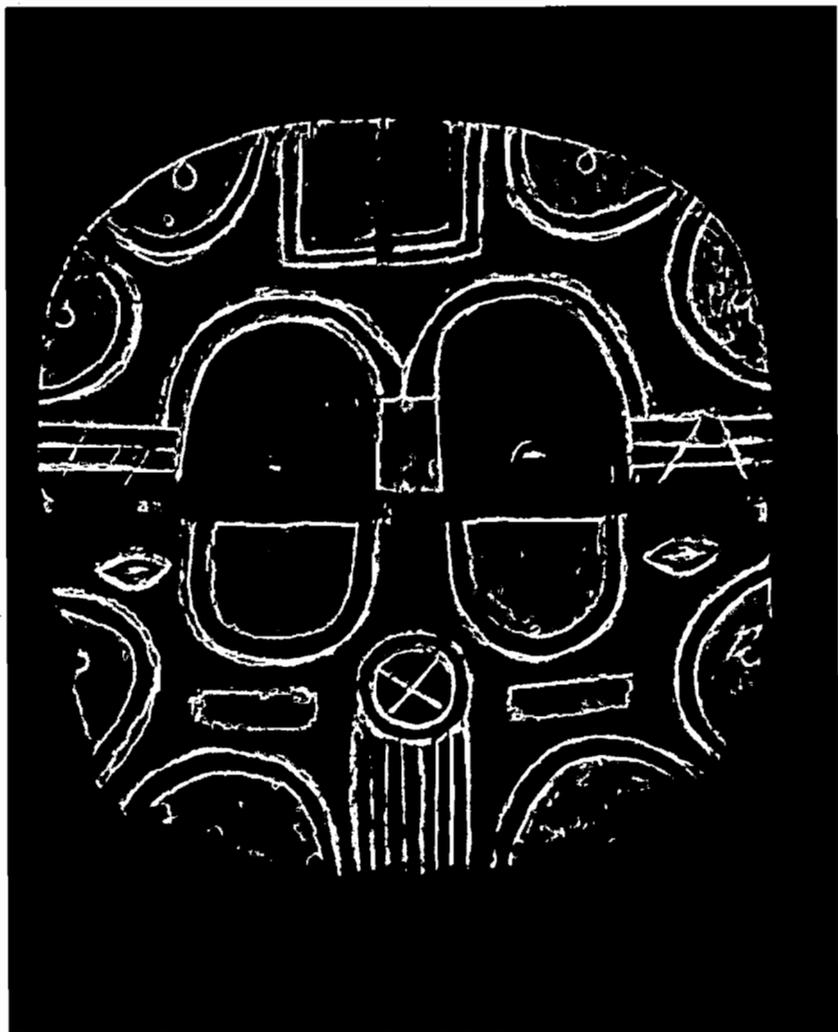
Para Ortega y Gasset, el "invento" y empleo de máscaras constituye un signo antropológicamente inequívoco de la limitación existencial del hombre. Su creación delata el saber de la propia impotencia, cosa que el individuo se dispone a superar participando de una realidad superior. Porque "el hombre se pasa la vida

<sup>19</sup>Cf., Buraud, *ob cit.*, págs. 133-135.

<sup>20</sup>Sumer, Aguilar, Madrid, 1960, págs. 101, 106 y 122, fig. 135.



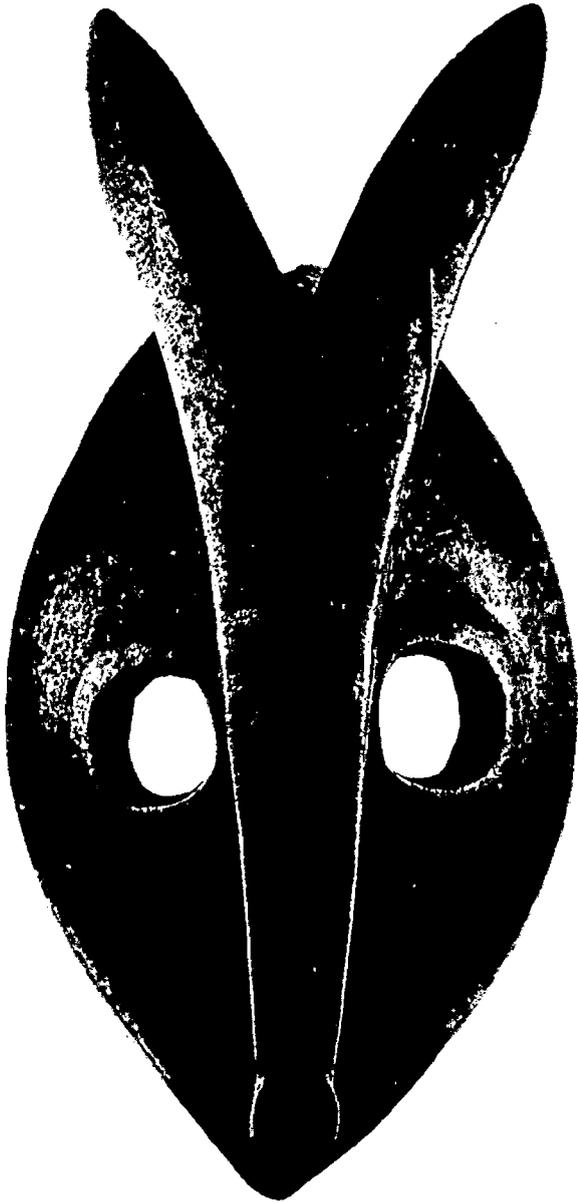
MASCARA DE DANZA FANG



MASCARA BATEKE (PARIS, MUSEO DEL HOMBRE)



PAUL KLEE: SENECIO, 1922 (BASILEA, MUSEO DE BELLAS ARTES)



MASCARA DE DANZA Ogoni

queriendo *ser otro*", afirma Ortega<sup>21</sup>. 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. 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 con sí 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, tam-

<sup>21</sup>Idea del teatro, Anejo I, "Máscaras", Revista de Occidente, Madrid, 1958, págs. 88-92.

bién, como posibilidad de descubrir lo real en el vínculo inmediato con el tú<sup>22</sup>.

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 el 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.

#### 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 duali-

<sup>22</sup>Sobre 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.

dad 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 ennoblecete 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"<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>*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 "per-

En suma, *dialéctica de la conciencia de sí, experiencia del tú y dialéctica del 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 irreductible 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

---

sonajes" 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.

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 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 reencontro 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: ámalo en tanto que es tú; sentimiento de igualdad y no de la fuerza o de la debilidad relativa de la vida”<sup>24</sup>. 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

<sup>24</sup>En el volumen *L'esprit du Christianisme et son destin*, París, 1948, Vrin, página 69.

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"<sup>25</sup>. 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. Únicamente 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"<sup>26</sup>.

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

<sup>25</sup>Ob. cit., Apéndice, página 143.

<sup>26</sup>Cf., la obra de Paul Asveld, *La pensée religieuse du jeune Hegel, liberté et aliénation*, Lovaina, 1953, págs. 218-219.

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.

## SENTIDO DE LA MASCARA 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. 1). 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 licantropía obedece a disposiciones antropológicas esenciales, que desbordan la pura necesidad del conjuro o de las evocaciones rituales del mítico animal-antepasado<sup>27</sup>.

<sup>27</sup>Expresividad, pensar mágico y enmascaramiento se manifiestan dentro de su profunda y compleja equivalencia. En el manejo metódico de ella se encuentra una clave hermeneútica 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

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

---

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, 1955, 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 mythologie 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 rupestres 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.

fisonomía zoológica, representa una suerte de autognosis expresiva vinculada a la metamorfosis del éxtasis<sup>28</sup>.

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 abstracción<sup>28a</sup>.

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 ritual<sup>29</sup>.

<sup>28</sup>Sobre 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 de la civilisation africaine*, traducción del alemán de H. Back y D. Ermont, París, 1952, Gallimard, especialmente págs. 82, 158, 164, 210 y 211.

<sup>28a</sup>Sobre 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, 152 y 164 a 172.

<sup>29</sup>George Buraud ha distinguido, y descrito con penetrante mirada, las peculiaridades

Pertencen 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 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

---

riedades 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".

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 autodomínio, 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.

#### EL SENTIDO DE LA MASCARA EN GOYA

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 enseguece como la luz, dejando ver sólo oscuras sombras fantasmales, agitadas por ráfagas de violencia y torbellinos de pavor. Sus imágenes viven, ambiguamente, al borde de abismos, transidas de presagios de una inminente precipitación, querida y temida, al mismo tiempo. El hombre eríge se desde la angustia; y la angustia se difunde con la certidumbre del señorío oprimente de densas tinieblas. Piénsese en *La peregrinación a San Isidro*, o en el *Aquelarre*, de la Mansión del Sordo, 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, vislumbraremos qué visiones engendraron estas visiones; qué intuición del hombre impuso, 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"<sup>30</sup>. 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 evi-

<sup>30</sup>*Traité du paysage et de la figure*, Paris, 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.

tan 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. Pero su acabamiento formal, se encuentra en indeterminados e inquietantes movimientos interiores. Pero estos 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. Hemos visto que el ocultamiento, en sentido antropológico amplio, exterioriza la radical ambigüedad que implica la dialéctica del querer ser otro. Pero, ¿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 substituyéndola<sup>31</sup>. Esta amalgama, antes que interiori-

<sup>31</sup>En su hermosa obra *Saturne, essais sur Goya*, 1950, N. R. F., pp. 47, 48, 49, 50 y 110.

zación 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 *Capri-cho 2*. En el primer plano una figura lleva careta; en el segundo, es el del 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. "Las 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 *Especiosos*, 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.

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, más bien, 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 ele-

mentos 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"<sup>32</sup>. 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

<sup>32</sup>*Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, págs. 311-312.

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 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 tienen 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 termina por anonadarlo, representa la contrafigura de lo paradisíaco. 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 Lier<sup>33</sup>.

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

<sup>33</sup>*Les arts de l'espace*, Bélgica, Casterman, 1959, págs. 169-170.

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 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 inexpresividad 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 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 confín 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*. Bordean el ineludible *momento mori* de quienes en la expresividad 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 figu-

ras, al extremo de descubrirse ante esos seres "como si se 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, asimismo, 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 irremiable 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.

