

SENTIDO DE LA EXPRESION EN EL ARTE BUDISTA *

CON PLENO fundamento, puede decirse que la historia del arte es la historia de la manera de revelar esa realidad primordial en la que se enlazan y fusionan, indisolublemente, *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 revela merced a expresiones. Por eso, diríase que el arte muestra al hombre y la naturaleza en continuo estado de génesis, de revelación ontológica. Contemplamos, así, en las creaciones artísticas y en las expresiones humanas, cómo se iluminan esferas de lo real abriéndose en expresividad ilimitada; y vemos, por otra parte, que las expresiones se intensifican pareciendo ahondar en el ser de las cosas mismas.

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 ontológico más amplio, nos descubre, a su vez, el verdadero significado de las diversas tendencias artísticas. Siguiendo este criterio metódico estudiemos, por ejemplo, las preferencias formales que animan la estética hindú. Lo peculiar a ella destácase con particular claridad, cuando el horizonte 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 dirigida a 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, a revelar la verdadera realidad personal más allá de todo dualismo. *Intenta* —tal es la paradoja que anima su estética— *expresar la inexpresividad*. 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 Sanka-

* Fragmento de un capítulo de su obra *TEORÍA DE LA EXPRESIÓN*, que aparecerá próximamente publicada por el Instituto de Investigaciones Histórico-Cultura-

les. Al dar a conocer estas páginas, se han omitido algunas notas y las referencias a las figuras que acompañan el texto. (N. de la R.).

ra 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, del Museo Guimet. 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 perfecta 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.

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,

* *Prolégomènes au VEDANTA*, traducción del sánscrito de Louis Renou, pág. 73, Imprimerie Nationale, Paris, 1951.

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 inspiradas en la estética budista manifiestan, pues, su honda coherencia en el hecho de evitar imágenes expresivas que —aun como mera virtualidad— impliquen referencia al otro de índole inmediata y personal. Tienden ellas 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 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 al liberarse el individuo 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 la experiencia de aquellas limitaciones esenciales propias de cualquiera forma de vida. Por consiguiente, este último destaca la voluntad de trascender el dualismo humano originario, unida a la conciencia de su finitud ontológica insalvable. Por eso las representaciones plásticas de mártires están animadas de intensa expresividad, al propio tiempo que anida en ellas la más honda referencia al otro, en el nivel ético-

expresivo de las relaciones interhumanas. En este sentido, una máscara búdica y un JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS del Greco, constituyen ejemplos de opuestas posibilidades representativas. 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 hasta 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 urdimbre de dos concepciones de lo real. Expresión y actitud frente al mundo aparecen así estrechamente enlazadas, como lo hemos mostrado en otra parte *.

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 expresiones, 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. Surge aquí la ocasión de explicitarlo. 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

* Véase en mi obra *EL SENTIMIENTO DE LO HUMANO EN AMÉRICA*, tomo segundo, 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.

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.

Consideramos ilustrativo comparar ahora fisonomías de inspiración budista, con expresiones de la estatuaria griega arcaica. Entre otras obras de este período, recordemos la *Cabeza con barba*, del Louvre, de procedencia ática, y el *Moscóforo*, también de estilo ático; 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 viva 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 rehuye. Equivale a un mirar la naturaleza que lleva

dentro de sí, a pesar de su artificio, la clara afirmación del hombre en el mundo *.

Honda consecuencia muestran, en este sentido, los comentarios del místico Sankara, acerca de los textos védicos; recordemos, especialmente, cuando argumenta 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 sentir **. Y se comprende, además, la existencia de relaciones esenciales entre expresión y comunicación —mínima en el escultor hindú, delirante y exaltada, 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, como señala Oldenberg, en ellos no existen claroscuros significativos, apareciendo en-

* A juicio de Jean Charbonneau, el proceso artístico que culmina en la interiorización de la sonrisa, superada ya su rigidez de mueca, coincide con el naci-

miento del arte clásico, *La sculpture grecque archaïque*, París, 1939, Editions de Cluny, págs. 32-9.

** SANKARA, *op. cit.*, págs. 35 y 55.

vuelta las palabras en una "calma de piedra", y fluyendo desprovistas de personal énfasis comunicativo; en fin, se prescinde de recurrir a inflexiones de la voz que oculten amargura sufrida por los que no participan de tales creencias.

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. Porque, en efecto, al representar a Siva, el artista simboliza el dualismo que subyace al acaecer universal, en dos tendencias contrapuestas. Lo cual, a su vez, también implica el empleo de un canon estético coherente, capaz de desplegar las formas en dos direcciones creadoras.

El eterno devenir, con sus ritmos vitales, en los que aflora la polaridad de lo vivo y lo muerto, con sus ciclos y formas, exteriorízase 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 integren 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.

Augusto Rodin describe con hondura poética 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 “profundidades desconocidas, el fondo de la vida”, por otro. Esta duplicidad figurativa rige, tanto por lo que toca al contrapunto que anima el movimiento de los miembros, como a la expresión del rostro. Contemplamos en éste 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 furios”, y donde siempre la vida entra y sale “como las abejas entran y salen continuamente”.

En las distintas estilizaciones del ideal hindú de belleza femenina particularmente en el arte Gupta, destácase 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 expresiones 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 y hieráticos, místicos y voluptuosos. Son expresiones modeladas por una especie de interior desdoblamiento. 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, ya sea 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. 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 opuestas virtualidades aparecen

simbolizadas por flúidos contornos que tan pronto señalan un origen como un fin, comienzo o término, manifestándose como 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 envuelve 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 entrecrocán 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.

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 apolíneo que, como concepciones e imágenes en ellas inspiradas, superpuestas tan sólo, se excluyen mutuamente. Piénsese, por ejemplo, en la cabeza de Buda estilo Gándara elaborada en esquist, que se encuentra en el Museo Guimet. Obsérvase en ella, más bien inarmónica distorsión expresiva que auténtico antagonismo creador: no revela, pues, armonía de contrarios, aunque sí una especie de repulsión entre motivos estéticos e ideales formales antagonicos.

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 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 piedra la impronta del pasado y la muerte, como símbolo del destino humano, antes que soledad nirvánica o absorción interior*.

* Sobre 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 páginas 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 Cambodia, 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 el Ser y expresión son correlativos, por lo que siempre se integran y complementan. Donde se observe, 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

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 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 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 plástica *.

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

de Antinoo, 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 Antinoo —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 bár-

bara según la acepción griega, pero grata por su rudeza para aquellos epígonos que, ahitos de belleza, buscaban en ella nuevos alicientes", *Arte Clásico*, Madrid, 1933, pág. 90.

* Sobre la concepción griega de la forma humana, véase el penetrante estudio de Walter F. Otto *The Homeric Gods*, New York, 1954, Pantheon Book Inc., págs. 164-6.

en el mundo que ahora 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 reducido al *mínimum* el azar expresivo. Por eso las expresiones patentizan, sin deformarla, la imagen del mundo en que ellas 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. Pero 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.

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:

BUDISMO:

Eliminación del dolor → superación del dualismo → impersonalismo
→ búsqueda de la inexpressividad → 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 inexpressividad, 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 arte.