

00261

5  
24.



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**  
**DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**  
**ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS**

**EL DESARROLLO ARTÍSTICO COMO  
FENÓMENO TRANSPERSONAL**

**TESIS**

que para obtener el grado de  
**MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**  
Orientación en Pintura

presenta:

**MARÍA DE LOS ÁNGELES GARCÍA RANZ**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**  
**1997**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Mira mi obra hasta que lo veas.  
Quienes están más próximos a Dios ya lo han visto.  
-Constantin Brancusi**

## Prefacio

El hombre ha tenido siempre conocimiento -al menos desde las épocas de que tenemos testimonio de su pensamiento- de una dimensión que va más allá de las limitaciones que impone la existencia, más allá de lo físico y las apariencias de este mundo, a lo que llamaríamos una realidad última, trascendente y absoluta.

Esta concepción que ha formado parte íntima de la vida y de la cultura de todos los tiempos, constituye nuestro punto de partida hacia una reflexión en torno al arte y al desarrollo artístico.

En primer lugar este estudio busca enfrentar a través de esta perspectiva lo que considero una de las principales problemáticas que hoy vivimos los artistas contemporáneos, una situación que no es exclusiva de este ámbito, sino de la sociedad en general y que puede ser brevemente expresado como la falta de directivas, de misión y sentido vital en el quehacer.

Este aspecto tan crítico, tan crucial como es la pérdida de metas y propósitos es grandemente ignorado, mientras que el énfasis está puesto en otros aspectos como son el aprendizaje del oficio que si bien cobran la misma significación e importancia en cuanto a la formación del artista se refiere, no responde enteramente a las condiciones que actualmente éste tiene que afrontar.

Estas consideraciones me llevaron a una búsqueda que ahora presento bajo el título de «Hacia una filosofía perenne del arte». La filosofía perenne es un término que indica lo que por mucho tiempo se ha conocido como sabiduría universal, y éste me fue evocado a medida que mi investigación avanzaba e iba encontrado una serie de profundas coincidencias y un concepto prácticamente universal de lo que es el arte. La respuesta me fue dada no a través de una opinión, sino de un cúmulo de ellas provenientes de las más diversas culturas de todos los tiempos.

Asimismo me fui dando cuenta de un punto sumamente importante en lo que se refiere a la naturaleza de esta constante y es su relación con una dimensión trascendental. Este es el núcleo que subyace a la multitud de formas que han tomado

lugar a lo largo de la historia del arte, el elemento permanente que desafía tiempo y espacio, continentes y civilizaciones y la sustancia o esencia misma del arte.

Esta misma pauta me indicó el camino para proseguir con otra de las partes fundamentales que conforma el desarrollo artístico: la creatividad.

La creatividad es un fenómeno que siempre ha suscitado fascinación; sin embargo, en los últimos cien años ha sido motivo de una creciente explosión de interés. Analizando los numerosos textos modernos sobre el tema podemos notar que en términos generales no se encuentra referencia alguna de esta dimensión. Sobre este punto uno se cuestiona bajo qué esquemas o fundamentos basan sus teorías, tomando en cuenta la enorme evidencia que existe en relación.

El estudio de la creatividad implica comprender uno de los misterios más grandes que es la mente o la conciencia humana. De la conciencia surge todo; ella es el poderoso engendrador de todas las formas en el arte.

En esta parte se verá desde un punto de vista filosófico y psicológico cual ha sido la comprensión que a lo largo de la historia se ha tenido de la conciencia, para de este modo entender qué estados psíquicos intervienen en el proceso creativo.

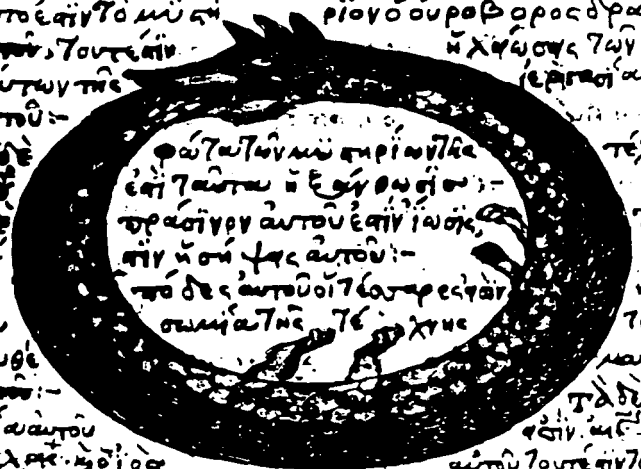
Aquí podremos darnos cuenta de qué manera esa dimensión trascendental no es algo que se encuentre fuera, sino dentro de uno, aunque en este contexto es indiferente hablar de dentro o fuera.

El último capítulo, «El vivir artístico» concluimos a una idea global muy clara que fue desarrollada a lo largo de las dos partes anteriores: ésta es que el desarrollo o la formación artística implica la atención y el compromiso a un rango mucho mayor de elementos de los que generalmente se piensa. Que el vivir artístico no es una profesión solamente, sino un proyecto de vida, una gradual expansión de conciencia y una dirección que lleva a una meta, y esta es la de establecerse en un ámbito trascendental.

Ésta es la verdadera esencia del arte que ha tendido a ser olvidada en nuestros tiempos. Aquí está su aliento, su vida y su sustancia...y su futuro.

οὐτο ἐστὶν τὸ μύκη  
ἀπὸ τῶν τούτων ἐστὶν  
μαύτων τῆς  
αὐτοῦ:-

ρίον ὄουρο βόρος δράκοντος  
ἢ λήψας τῶν σπυ  
ἰδίων ἀπὸ τῶν



αὐτῶν  
αὐτῶν  
οὐδὲ  
τε  
ἰδὲ  
ῥα  
σπυρ  
ματῶν:-

τέχνη  
του  
ἢ τε  
του  
ματῶν  
τὰ δὲ τῶν

ὡς αὐτοῦ  
θαλάσσιον ἢ ὁ ἰσθίου

αὐτοῦ τούτων ἐστὶν τὸ ὄ

κράκων τῆς παράκτατος φύλα τῶν τῶν μαύτων τούτων  
τὸν χροσάμενον· πρῶτον θύσαν κὴ ἀπὸ δερμα  
τοσπον, κὴ λαβῶν τὰ σάρκα αὐτοῦ ἕως τῶν ὀστέων  
πρὸς τὸ σπύμον τούτου ποίησον αὐτῶ βασις  
κὴ ἀνὰ βίθου κὴ εὐρίσας ἐκά τὸ ζήτη μὲνον χρή  
μα· τὸν γὰρ ἱερεῖον τὸν χαλκῶνον μετέτεθῆναι τοῦ  
χρῶματος τῆς φύσεως κὴ γέγονεν ἀργυρῶνος·  
ὄν μετ' ὀλίγον οὐκ ἡμέρας, ἐὰν θελήσας εὐρί

## 1. Hacia una Filosofía Perenne del Arte

La búsqueda por comprender el origen y el fin del universo, la naturaleza y las relaciones entre las cosas o entre los acontecimientos es tan antigua como la humanidad misma. Esta necesidad natural por parte del hombre constituye la raíz del pensamiento filosófico.

A lo largo de los siglos este pensamiento ha recorrido diversos caminos, desde diferentes puntos de partida y ello es debido a que no resulta posible alcanzar una visión totalizadora de las múltiples facetas de la realidad. Sin embargo, existe una esencia común en prácticamente todas las grandes filosofías del mundo, que conforma lo que fue expresado hace ya dieciséis siglos: una sabiduría que no ha sido creada, sino que es ahora lo que siempre fue y siempre será.<sup>1</sup>

Hace más de veinticinco siglos que ha sido reconocido en testimonio escrito esto a lo que se ha conocido como sabiduría universal, no obstante el término por el que lo identificamos actualmente -*Philosophia Perennis* o Filosofía Perenne- fue acuñado por el filósofo Gottfried W. Leibniz en el siglo XVII y más tarde, en 1936, retomado y difundido por Aldous Huxley en su obra del mismo nombre. En ésta, Huxley la define de la siguiente manera: 'La filosofía perenne es, pues, el factor superior común, por así decirlo, en estado químicamente puro, un factor que subyace al marasmo de lenguas, mitologías, historias locales y doctrinas particulares que constituyen cada tradición particular'.

Así, dentro de esta Tradición Universal y Unánime, como también se le ha denominado, encontramos una congruencia que no deja de fascinarnos, un núcleo común que comparten la mayor parte de las filosofías del mundo entero, entre las que se encuentran el cristianismo, el budismo, el taoísmo, o bien las culturas prehispánicas. Más aún, y es pertinente agregarlo, el camino no ha cesado desde la antigüedad hasta nuestros días ya que los principales filósofos, psicólogos y aún científicos continúan confirmando dentro de sus propios esquemas «la vieja verdad», como lo veremos más adelante.

Todas las grandes tradiciones no dividían la realidad en com-

partimientos independientes y autosuficientes, como es característica de la ciencia moderna, sino siempre apuntaban a un saber profundo del hombre y de la naturaleza como unidad indivisible; en otras palabras, no se puede hablar del ser humano sin hablar del universo. No se puede hablar de ninguna manifestación del hombre, como es la expresión artística, sin hablar del mundo o el universo.

Tal vez, el hecho de estar tan habituados a ver el conocimiento en diferentes áreas y disciplinas sin ninguna conexión entre sí, ocasione en un principio algún trastorno hallar que la ciencia de la mente o psicología, la cosmología, la teología entre otras, y la ciencia del arte que es nuestro foco de interés, se entretrejan en una compacta malla en la que una tiene sentido en relación a la otra, y finalmente al todo. Esto quiere decir que no se puede separar ninguna parte y considerarla aisladamente. Es oportuno destacarlo en la medida que se abordarán algunos puntos fundamentales en relación a la cosmogonía o concepción del mundo, que probablemente y a primera instancia desconcierte su presencia en esta investigación; sin embargo son absolutamente necesarios de tratar para comprender la doctrina del arte que encierra la Filosofía Perenne.

Especialmente es importante tenerlo presente, tomando en consideración que a partir del siglo pasado se pretende estudiar el arte en forma aislada, en su valer autónomo, sin necesidad de referirlo al complejo general de la filosofía. Me refiero ante todo a la tendencia -conocida como *Kunstwissenschaft* (ciencia del arte) e impulsada por Wölflinn, Worringer y Fechner- que busca entender el arte en su peculiaridad concreta sin conexión y sin interdependencia con un contexto general o con una previa concepción del mundo. No obstante, esta corriente no constituye más que un caso singular en la historia, pero no por ello, que quede claro, exento de todo su valor: la aportación tanto de una como de la otra nos ayudarán siempre a comprender mejor el problema. Cabe agregar que es fácil encontrar la raíz de una posición tal, si tomamos en cuenta que también la ciencia -que en el siglo XIX estaba en su esplendor- aísla cualquier fenómeno de estudio y, que se divide a sí misma en múltiples disciplinas y especializaciones.



El arte está enraizado hondamente en la naturaleza humana y se ha manifestado en todos los pueblos y grados de cultura como una de las más grandes manifestaciones del hombre; es así que la inquietud por discernir su esencia ha formado parte de una perseverante búsqueda por parte de las principales filosofías, pensadores y de muchos artistas a lo largo de todos los tiempos. Con esto último quiero establecer que la conformación de la filosofía perenne del arte es dada en virtud a dos vertientes fundamentales -vertientes en las que además existe una profunda afinidad -que son la filosofía por un lado y, las concepciones y saber acumulado dentro del propio ámbito del arte, por el otro.

Bien se ha dicho que el filósofo que quiere penetrar en el mundo del arte debe de contar con una rica experiencia sobre lo artístico -punto de vista que se aplica también al psicólogo como fundamental punto de partida; sin embargo eso no es todo, sus resultados deben ser llevados al terreno del arte. Es decir, el saber conquistado por la tradición filosófica tiene que verse como un supuesto que es necesario verificar en la propia práctica del arte, a través de la vivencia de los artistas.

Nos encontramos, pues, con un formidable cúmulo de conocimientos, como seguramente no ha habido en ninguna época anterior a la nuestra, y que demanda ser articulados. Como fácilmente podemos apreciar -sin necesidad de ningún sexto sentido- lo que se está proponiendo es la realización de una empresa de magnitud colosal, y sin embargo tremendamente fascinante.

El presente estudio constituye una humilde aportación con vistas a este objetivo. Dentro de un contexto general busca ser una contribución hacia la revolución de síntesis que se suscita en nuestros días; en ella se manifiesta el recurrente deseo de conciliar opuestos, de ver, en lugar de exclusión, división y clasificación, inclusión y relaciones de parentesco.

Ahora después de un largo período -los últimos siglos de la llamada Era Moderna de nuestra civilización occidental- surgen las condiciones para que aflore y sea valorado en todo su esplendor el legado de miles de años de tradición.

En efecto, lo que ha venido sucediendo, aunque pueda parecer

increíble, es que esta inconmensurable riqueza de conocimientos conquistados por culturas, pensadores y artistas de todos tiempos, ha sido por muchos años desestimada o bien, considerada una especie de curiosidad por nuestra moderna cultura de Occidente.

Se alzan las siguientes preguntas: ¿Porqué no ha sido en términos generales reconocido este patrimonio durante los últimos siglos? y ¿por qué en nuestros días es rescatado?

Para responder a estas preguntas es preciso remontarnos a los inicios del desarrollo de la actitud moderna y reflexionar sobre algunos hechos fundamentales que habrían de influir hasta la actualidad.

Durante el Renacimiento, tomaron lugar una serie de acontecimientos en todos los órdenes y ámbitos en la naciente civilización moderna. El descubrimiento de América supuso un suceso trascendental para la vida económica de Europa, en la medida en se abrieron nuevos mercados, florecieron grandes ciudades donde fluían los metales y las riquezas; asimismo comenzó toda una reorganización de la vida política y económica. Se aplicaron inventos como la brújula y la imprenta. El espíritu renacentista se expresó tempranamente a través del humanismo, sistema que se caracteriza por el individualismo, la visión antropocéntrica y la supremacía del hombre sobre la naturaleza. El esplendor intelectual conseguido por los humanistas contribuyó a la aparición de la Reforma, movimiento de rebelión contra la Iglesia Católica, que respondía a una época y a unas circunstancias muy claras y patentes que eran el desacreditamiento de la jerarquía eclesiástica. La Reforma no fue un hecho aislado sino que constituyó un eco de una época de crisis y de desorientación espiritual generalizada. Se atacaba entre otros problemas la venta papal de indulgencias, la ruptura de la unidad religiosa europea y en general el dogma explotante por parte de los sacerdotes en su posición de intermediarios de la fe. Apreciamos el tremendo choque que se suscitaba en ese período: por una parte la iglesia en su afán de manipular, inculcaba un sentimiento de sumisión y desvalimiento frente al cambio y ejercía su control y autoridad dogmáticamente; aunado a esto, no reconocía alternativa alguna en el sentido de que la ella era

la única legítima mediadora entre el hombre y el reino de Dios. Cualquier perturbación a ese orden es bien conocido con el nombre de excomunión. Por otro lado, se alzaba con una fuerza insospechada una nueva era de promesas en la que el hombre se veía a sí mismo como el centro y eje de todo el auge que se desarrollaba a su alrededor. Un período en el que la humanidad desplegabá una plena confianza en sus propias posibilidades y rechazaba energicamente todo lo que hasta ese momento había amenazado su naciente posición. Así fue que la Edad Media, época inmediatamente anterior al Renacimiento comenzó a ser evocada sin más reflexión como un largo período de obscuridad. Este clima ha sido lúcidamente descrito por Annela Jaffé de esta manera: 'Con el alborocar del Renacimiento se inició un cambio revolucionario en el concepto que tenía el hombre acerca del mundo. El movimiento «hacia arriba» (que alcanzó su ápice en los finales de la Edad Media) llegó a invertirse; el hombre regresó a la tierra. Redescubrió las bellezas naturales y del cuerpo, comenzó la primera circunnavegación del globo terrestre y se demostró que el mundo era una esfera. Las leyes de la mecánica y la causalidad se convirtieron en el fundamento de la ciencia. El mundo de los sentimientos religiosos, de lo irracional y del misticismo, que había desempeñado papel tan importante en los tiempos medievales, iba quedando cada vez más sumergido por los triunfos del pensamiento lógico'.<sup>4</sup>

Así se presenta, en forma concisa, el panorama que me interesa destacar y con el que da inicio la llamada Era Moderna. Con el transcurrir de los años, esta postura no iría sino fortificándose en virtud a acontecimientos de enorme magnitud como la Revolución Industrial dentro de un orden económico. En ella, la gran industria y la producción masiva hacen su aparición para dar lugar a una estructura social caracterizada por una expansión continua, por la adopción de valores tales como la competitividad, la obsesiva lucha por dominar y controlar, con la consecuente explotación y alienación del hombre.

En el terreno científico, acontecen importantes descubrimientos e inventos que transforman la civilización en grados nunca antes vistos. La física, la química, la biología y la medicina logran avances prodigiosos, ganándose con ello una reputación

extraordinaria. Se impone una nueva manera de conocer el mundo que es ni más ni menos la metodología científica. Sobre esto volveré más adelante.

Como consecuencia del rotundo éxito alcanzado por las ciencias a través del método científico se empieza a hacer extensiva la utilización de éste en otros ámbitos. Me refiero a las teorías sociales y a corrientes filosóficas surgidas durante los siglos XVIII y XIX, como son la Ilustración, el positivismo y el racionalismo entre otros. El racionalismo es una doctrina que en el dominio del conocimiento no admite otra autoridad que la de la razón; afirma además que todo lo que hay en este universo está regido por leyes que la razón puede desentrañar. Junto con el positivismo, mostraba un total rechazo por la teología, la metafísica y cualquier especulación en torno a la naturaleza de la realidad que afirmara un orden trascendental no susceptible de ser demostrado experimentalmente.

La psicología, que surge como disciplina independiente hace poco menos de cien años, también adopta el método científico como instrumento de conocimiento para la compleja realidad del ser humano.

El optimismo referido al poder de la razón alcanzó su clímax durante el siglo XIX en el cual se imponía pesadamente la convicción de que el hombre podía dominar «todo».

Es en sí, la celebración ritual de la razón erigida como diosa.

¿En qué consiste esta manera de conocer el mundo?.. es el momento de preguntar.

La metodología científica basada en el análisis y la razón es el instrumento de las ciencias modernas; ésta contempla el conocimiento como el resultado de observaciones controladas y reproducibles. Utiliza métodos experimentales y lenguajes formales como el lógico o el algebraico para la obtención de leyes de los fenómenos que estudia. El método científico clásico, además, es fundado en la distinción entre las llamadas «cualidades primarias» del mundo objetivo como la masa, la longitud y el tiempo que pueden ser medidos, y «las cualidades secundarias» del mundo subjetivo como la ética, la belleza y el amor que no pueden ser medidas. Optando por el conocimiento objetivo y cuantitativo, las ciencias estudian predominantemente

«las cualidades primarias» y excluyen «las cualidades secundarias» como impedimento al verdadero conocimiento; sin embargo estas últimas constituyen un dominio muy grande, que sin embargo ha sido relegado a un segundo plano.

A esta altura, es posible responder cabalmente a nuestra pregunta de inicio.

La filosofía, lo largo de su evolución histórica ha visto enfrentarse en su seno a materialistas, empiristas, idealistas, vitalistas y especulativos, sin embargo el objetivo común de todas éstas, su vínculo común ha sido descifrar el enigma del universo y del hombre y, como lo expresó Rene Descartes, 'toda la filosofía es como un árbol cuyas raíces son la metafísica.' ¿Qué es la metafísica? Es un saber que pretende descubrir aquello que se sitúa más allá del ser físico, es decir, lo que se encuentra más allá de toda realidad sensible, con el objeto de alcanzar el conocimiento de la realidad última-el absoluto.

Asimismo, el terreno de acción de la filosofía ha sido siempre esas «cualidades secundarias» que constituyen el reino de lo subjetivo y de lo no medible.

Encontramos entonces, una evidente confrontación: por un lado la ciencia que se centra en lo mensurable y lo objetivo, sin manifestar mucha disposición por salir de esos sus dominios y por el otro, la filosofía que se enfoca en lo subjetivo, lo no palpable, apuntando hacia la descripción de fenómenos que se localizan más allá del ser físico.

Es verdad que la ciencia y su método también se han movido sobre los terrenos de lo no físico, como es el caso de la psicología; aquí, a pesar de los incuestionables logros obtenidos, también es necesario reconocer el reduccionismo al que se ha visto expuesto un fenómeno tan complejo y tan intangible en muchos sentidos como es la mente humana. Como Wassily Kandinsky manifestó: 'Finalmente, aumenta el número de personas que dudan de los métodos de la ciencia materialista aplicados a la no materia, es decir, a la materia que no alcanza nuestros sentidos'.

También es verdad que la filosofía ha empleado la metodología científica o bien el análisis como su instrumento de búsqueda; tal es el caso del racionalismo, pero repito que su objetivo apun-

ta a una realidad no física. Sin embargo, debemos de tener presente, que la metodología utilizada por muchas grandes tradiciones filosóficas ha sido otra, como es el caso de la milenaria filosofía oriental, cuya metodología es la *sinéctica*, de lo cual trataremos más adelante.

En general, el carácter del discurso filosófico ha sido de carácter especulativo, y su conocimiento sin una base experimental tal y como ocurre en las ciencias. Desde el punto de vista de estas últimas en las que la base experimental es premisa central, los conocimientos obtenidos por la filosofía no pasan de ser nociones definidas en forma vaga y sin consistencia.

Recapitemos: las ciencias han constituido una poderosa fuerza que ha moldeado la mentalidad de muchas generaciones a lo largo de los últimos siglos. Su influencia ha ido más allá de su propio campo de acción, para penetrar en todos los ámbitos, y así, nuestra cultura tiene una notoria tendencia a reconocer casi con exclusividad los logros intelectuales, a creer en los juicios lógicos y a dignificar la conducta razonable, no dando verdadera cabida, ni credibilidad a logros y experiencias obtenidos por estos medios. Su orientación hacia lo objetivo constituye en sí mismo un filtro que deja pasar tan sólo o casi, lo que pertenece a un reino físico, medible y controlable, dejando en la obscuridad ese otro gran reino que va más allá de lo físico.

En segundo lugar, nos hallamos inmersos dentro de nuestra dorada era moderna que brilla por sus fabulosos descubrimientos y su sofisticada tecnología que nos deja pasmados. Una sociedad industrializada donde su dinámica nos arrastra a un torbellino de entretenimientos, de consumo y producción incontrolable, volcándonos constantemente hacia el exterior y hacia lo material.

Finalmente, la desorientación y descontento provocados por el dogma de la iglesia, ha provocado el que se heche lo bueno y lo malo en el mismo saco de desecho, que se paguen justos por pecadores, por hablar en un lenguaje coloquial. Quiero decir con esto, que el reino espiritual o, si se quiere ver de otra forma, el mundo que va más allá de nuestros sentidos y de nuestra experiencia sensible que forma parte íntimamente de la vida

halla sido desvirtuado, como consecuencia de las circunstancias meramente institucionales que entraña la iglesia.

Todos estos factores han determinado lo que se ha sido denominado civilización mecanicista, donde lo espiritual ya no forma más que un núcleo aislado en la periferia de la cultura. Donde el ser humano, al ser considerado una máquina biológica de gran complejidad, compuesta de células, tejidos y órganos cuyo funcionamiento puede ser reducido a reacciones físicas y químicas, no necesita más la espiritualidad para vivir o sobrevivir.

La espiritualidad ha sido poco menos que considerada una superstición, una expresión de ignorancia e ingenuidad y hasta una patología. Un pequeño ejemplo ilustrativo al respecto nos lo da el siguiente fragmento encontrado en una renombrada enciclopedia: "En virtud de esta revolución (la adquisición del método científico y su aplicación a la investigación) la psicología contemporánea no guarda más que un vago parecido con el discurso psicológico tradicional (el de los sistemas filosóficos) a pesar de que todavía pasen por teorías, las doctrinas del esoterismo y otras construcciones teóricas relativas a los fenómenos de la mente y de la vida psíquica de carácter más general, como sucede en buena parte de las escuelas espiritualistas".

Es de esta forma, que el saber acumulado por las tradiciones filosóficas y la experiencia de numerosos hombres y mujeres de todas épocas y continentes, pensadores y artistas ha tendido a quedar relegado bien como una fascinante curiosidad para los ratos libres o de ocio, como una superchería o bien como algo que debe permanecer bien lejos de la vista. ¿Por qué? Sencillamente porque no es científico, porque no puede ser comprobado experimentalmente y en consecuencia no puede pertenecer al legítimo cuerpo del conocimiento. Así como también, porque esta visión no contempla nada más allá de la materia. Así lo deja ver la conocida frase de Virchow que dice: "He diseccionado muchos cadáveres y nunca he encontrado un alma".

Naturalmente, la modernidad no se ha deslizado sin haber encontrado resistencia. Por doquier han surgido brotes de rebelión: el movimiento literario alemán «*Sturm und Drang*» (asalto e impulso) encabezado por J.W.Goethe fue influido por el pen-

samiento místico y pietista durante el siglo XVIII. Los *Stürmer und Dränger* se levantaron contra Lessing, Voltaire y demás productos de la Ilustración. La corriente del idealismo mágico protagonizado por Novalis y F. Hölderlin. El romanticismo, acontecido durante gran parte del siguiente siglo, que propugnaba por las épocas en las que había florecido lo sobrenatural, así como afirmaban el predominio de la sensibilidad sobre la razón.

En la actualidad, toda esta contracultura, no ha ido más que fortaleciéndose y extendiéndose en los diferentes círculos de la sociedad. El arte del siglo XX ha sido la afirmación de la visión interior del ser humano, del fondo espiritual de la vida y del mundo. Marc Chagall escribía: "Todo puede cambiar en nuestro desmoralizado mundo excepto el corazón, el amor del hombre y su estuero por conocer la divinidad. La pintura como toda poesía, tiene su parte en la divinidad, la gente siente esto hoy día igual que lo sintió siempre".<sup>8</sup> En 1917 W. Kandinsky expresaba en su obra «De lo espiritual en el arte» lo siguiente: "Nuestro espíritu, que después de una larga etapa materialista, se halla aún en los micios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe, falta de meta y de sentido. Pero aún no ha terminado la pesadilla de las tendencias materialistas que hicieron de la vida en el mundo un penoso y absurdo juego (...). La amplitud de este movimiento espiritual es una realidad. En el ambiente espiritual actúa como un poderoso agente que representa también una promesa de salvación para los corazones desesperados y envueltos en las tinieblas de la noche. Aparece así una mano que señala el camino y ofrece su ayuda".<sup>9</sup>

Dramáticamente se produce un vuelco inesperado: importantes descubrimientos en la física menguan la confianza y fe ciegas hacia las ciencias y su método científico. Me refiero a los resultados obtenidos por la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica principalmente. Suposiciones y valores que habían alentado a nuestra cultura empiezan a ser puestos en tela de juicio, y de esta forma, el marco aparentemente tan firme en el que se construía nuestra realidad comenzó gradualmente a desmoronarse.

Aunado a esto se encuentran otros factores no menos importantes de orden social, político y económico que gradualmente



llevan a un cuestionamiento general sobre un sistema que se creyó omnipotente.

En este sentido, nuestro siglo puede describirse como el desencanto de lo moderno o de la modernidad, y como un ajuste de cuentas hacia el desvalance originado por un sistema eminentemente mecanicista y materialista. La balanza se mueve lenta pero firmemente para recuperar un equilibrio perdido.

Tocante al mundo de las ciencias, acontece sin duda alguna una revolución en el sentido de que las grandes generalizaciones científicas por vez primera después de dos siglos son modificadas. Los hallazgos comienzan a alcanzar un estadio que podría ser calificado de metafísico. Veamos lo que Max Planck, autor de la Teoría cuántica manifiesta: 'Como físico que soy, o sea como un hombre que ha servido toda su vida a la ciencia más sobria, quiero decir, a la investigación de la materia, ciertamente estoy libre de la sospecha de ser un aluso. Así lo digo después de mis investigaciones sobre el átomo, ¡no existe materia en sí! Toda materia se origina y se mantiene gracias a la fuerza que producen las vibraciones de las partículas elementales, la misma que las mantiene unidas hasta en los elementos más minúsculos del sistema del átomo (...) Debemos suponer que esta fuerza emana de un espíritu consciente e inteligente. Ese espíritu es el origen de toda la materia. Ya que no puede haber espíritu por sí sólo, sino que el espíritu debe ser parte de un ser, nos vemos obligados a creer en la existencia de un ser espiritual. El átomo abre a la humanidad la puerta a un mundo perdido y olvidado del espíritu'.<sup>10</sup> Es así como muy pronto se empiezan a percibir las conexiones existentes entre la nueva física y las descripciones del mundo que hacen las filosofías tradicionales. En el Vedas, que son los primeros documentos de los antiguos pueblos indoeuropeos que durante el segundo milenio a.C. se asentaron en la India encontramos el siguiente fragmento: 'Detrás de todas las manifestaciones en el universo, se encuentra Uno, un Mago Cósmico, que controla todo. Cualquier cosa que halla sido o que vaya a ser creada es ese Uno sólo'.<sup>11</sup>

El físico J.R.Oppenheimer no sólo desarrolló la teoría en relación al deuterón, sino que también realizó trabajos sobre

filosofía oriental. En su obra *«Science and common understanding»* llega a concluir que 'Las ideas sobre el entendimiento humano (...) que se ejemplifican en los descubrimientos de la física atómica, no son de naturaleza tal que resulten totalmente no familiares, mauditas o nuevas. Incluso en nuestra cultura tiene su historia, y en el pensamiento budista e hindú ocupan un lugar considerable y central. Lo que encontraremos es una ejemplificación, un estímulo y un refinamiento de la antigua sabiduría'.<sup>17</sup>

Una de las principales obras en las que se analizaron estos paralelos entre la física y la filosofía tradicional -oriental específicamente- es *«El tao de la física»* (1975) de Fritjof Capra. En ella, Capra concluyó que se trata de dos aproximaciones enteramente diferentes, pero sin embargo complementarias; que ninguna de las dos está comprendida en la otra ni puede ser reducida a ella, sino que las dos son necesarias y se refuerzan recíprocamente para ofrecer una comprensión más cabal del mundo. Asimismo, afirmó que lo que se necesita no es una síntesis, sino una interrelación dinámica entre la tradición filosófica y las ciencias, pues aunque la una y la otra no se necesitan la humanidad necesita de ambas.

Por el lado de la psicología, comienza a manifestarse una situación similar, especialmente a partir de los años 50s. y 60s. con la aparición de las escuelas humanista y transpersonal. Hasta ese momento, en virtud de haber incorporado el método científico, la utilización de métodos experimentales y demás, la psicología presentaba un aspecto mucho más parecido al de las ciencias físicas, por ejemplo, que al de la filosofía. De este modo, la visión que subyacía era la de considerar al hombre como una máquina biológica que si bien compleja, máquina a fin de cuentas. Las principales corrientes como el conductismo, se enfocaban a las actividades que pueden ser observadas objetivamente, es decir, los psicólogos hubieron de actuar con los mismos principios y las mismas restricciones que las demás ciencias, limitándose ante todo al estudio de los fenómenos observables y medibles. Poco a poco, se empezó a cobrar conciencia del reduccionismo al que se había sometido la naturaleza humana. Abraham Maslow, principal exponente de la

psicología humanista, llegó a la conclusión de que la humanidad permanentemente persigue lo eterno y absoluto, así como anhela su comunión con aquello que la trasciende. Esta necesidad a la que llamó metanecesidad la consideró en el mismo rango de importancia que las necesidades físicas. Estas son sus palabras: "La vida espiritual es, pues parte de la esencia humana. Es una característica definitoria de la naturaleza humana, sin la cual ésta no puede ser plenamente humana. Es parte del Ser Real, de la propia identidad, del núcleo interior, de nuestra condición específica, de la plena condición humana".<sup>13</sup>

Otros psicólogos de la talla de Carl G Jung y Roberto Assagioli llegaron a idénticas conclusiones. El inconsciente para Jung conforma un vasto océano donde habita la fuerza o deidad interior, el dios que nos habita, según sus términos. Assagioli habló también de un Ser Superior Espiritual del que todos formamos parte.

Al finalizar la década de los 60s. se consolida un nuevo movimiento en el seno de la escuela humanista, conocido como psicología transpersonal. Lo que define a esta escuela es el reconocimiento de las dimensiones espirituales o cósmicas. Aunado a todo lo anterior, debemos de mencionar el clima que se presenta en nuestros tiempos: el consenso general ha perdido el optimismo que había alentado durante los últimos siglos nuestra civilización cuando tenía el convencimiento de que la ola de industrialización, la tecnología y la ciencia eran garantía de un progreso social ininterrumpido. La serie de presiones a todos niveles, la creciente alienación y condicionamiento al que nos hallamos sujetos ha inducido a muchos a iniciar una búsqueda de valores que den a la vida un sentido más trascendente.

Estas son, pues, las condiciones que se presentan para el resurgimiento de una enorme historia olvidada. Estamos asistiendo a un reencantamiento, a una revitalización y a un rescate de lo simbólico, de lo espiritual, de unos valores centrados más en la experiencia que pasa por el interior, por el corazón, como diría José María Mardones. La sentencia de Stanislav Grof nos habla de este sentir profun-

do que se gradualmente alza en estos tiempos: "...la transformación interior de la humanidad y la evolución de la conciencia, como fuerza capaz de cambiar el mundo, probablemente sea la única esperanza real para el futuro".<sup>11</sup>

Ahora bien, es necesario abocarnos en este momento sobre un aspecto esencial que conforma el punto de partida necesario para entender un enfoque distinto, una visión diferente a la que estamos acostumbrados, nosotros hombres y mujeres del siglo XX, herederos como somos de una larga tradición científica y de una manera de ver el mundo.

A lo largo de esta exposición he dejado ver que existe una confrontación entre las metodologías de la ciencia y de las tradiciones filosóficas, y que actualmente se busca una complementación de ambas, con vistas a una aproximación más plena y cabal del mundo y de nosotros mismos.

Tanto una como la otra claman por la descripción de la misma cosa, es decir, el universo en el que vivimos (si bien, una lo hace dentro del universo físico y la otra, dentro del metafísico) sin embargo el lenguaje y la metodología difieren. Una utiliza métodos experimentales para obtener observaciones controladas y reproducibles, y emplea lenguajes matemáticos y analíticos.

Analicemos ahora en que consiste la metodología de la tradición filosófica, que es la que básicamente nos compete dentro para nuestro desarrollo posterior. ¿Cuál es en sí la naturaleza de la Filosofía Perenne, de la cual se ha manifestado tanto interés en nuestros tiempos, como lo hemos podido apreciar?

De acuerdo con el filósofo alemán J. Hessen, se puede describir la esencia de la filosofía como una autorreflexión del espíritu en la que se encuentran dos elementos que son «la concepción del yo» y la «concepción del universo», es decir, la filosofía busca llegar a una concepción tanto de uno como del otro. Y a lo largo de la historia se han presentado como un movimiento pendular entre ambos elementos. Así, por un lado encontramos en Sócrates que el movimiento se inclina hacia la concepción del yo, como lo expresa su legendaria frase de ¡Conócete a tí mismo! y por otro una dirección hacia el conocimiento del mundo objetivo como ocurre en la filosofía de la era moderna.

Sin embargo, se puede establecer una conexión profunda entre

ambos elementos, como se ha venido manifestando desde las épocas más antiguas, las civilizaciones milenarias, la mayor parte de las religiones, pasando con Platón y Kant: esto es, la reflexión del espíritu sobre sí mismo es el medio y el camino para llegar a la imagen del mundo.

Así nos lo expresa la máxima agustiniana: 'No salgas fuera de tí, entra en tí mismo; en el hombre interior habita la verdad', o el filósofo hindú Shrii Shrii Anandamurti al declarar: 'El secreto es, si tú quieres saber todo, tienes que saber uno, y ese uno es tu propio «yo»...El espíritu del Yoga, está oculto en qué? En tu propio sentimiento de «yo»'. Como también Jesucristo: 'El reino de Dios está dentro de tí'. Asimismo el poeta Víctor Hugo se refería a lo mismo cuando escribió: 'Hay un espectáculo mayor que el mar y es el cielo. Hay un espectáculo mayor que el cielo y es el interior del alma'. Estos son algunos ejemplos.

El mejor ejemplo por mencionar es el de la filosofías orientales, en las que se ha desarrollado técnicas altamente perfeccionadas -la meditación como la más conocida de ellas- para reducir al mínimo toda estimulación externa, y concentrarse en la realidad interna; todo ello con el objeto de explorar no sólo un mundo personal, sino más allá de éste: un mundo transpersonal o más allá de la persona.

En todas las culturas, no obstante, encontramos que la meditación ha sido empleada: los egipcios de la antigüedad y los esquimales. Existe, asimismo una fuerte evidencia que mantiene que a lo largo de los cuarenta días que Jesucristo pasó en el desierto, en el completo aislamiento, sostuvo una meditación formal, durante sus muchas horas de silenciosa oración.

A lo que quiero llegar es que el instrumento de experimentación es la propia mente del experimentador, bien sea que la dirección se mueva hacia el mundo objetivo como hacia el mundo subjetivo. Aquí el laboratorio, aparatos y demás instrumentos no son más que la propia mente del experimentador.

Ahora bien, dentro de este instrumento de experimentación que es la mente, puede haber dos modos de aproximación diferentes hacia la comprensión de un problema. Uno de ellos es el analítico, que comprende la razón y la lógica, y otro que es el holista o intuitivo. Estamos hablando de dos modos de conocer.

En el primero, se divide la experiencia en tantas partes como es posible y dentro de esa profusión de partes se pierde de vista el todo. En otras palabras, se descompone el total del objeto de conocimiento hasta llegar a sus principios o elementos. El proceso de conocimiento, se presenta como una relación entre el sujeto que conoce y el objeto a ser conocido. En la visión analítica o científica y más aún en la visión ordinaria de la cotidianidad, esto se presenta como una dualidad bien delimitada. Es decir, el objeto está allá y yo estoy aquí por decirlo parcamente. Para hablar con más precisión, el conocimiento consiste en torjar «una imagen» del objeto, o un algo que tiene las propiedades del objeto y en este sentido, la imagen es ella misma sin ninguna relación con el individuo conocedor. No hay ninguna identificación. En este vínculo entre el conocedor y lo conocido, la distancia es grande y la experiencia se dice que es objetiva, y desde el punto de vista de las ciencia el más confiable.

¿Existe una manera de conocer distinta a ésta? Si, ha sido mencionada más arriba: esta es la manera intuitiva, la cual tiene primordial importancia para compenetrarnos en la naturaleza de la filosofía perenne.

En el modo intuitivo la forma de aproximarse al objeto de conocimiento es holística, lo que quiere decir que se busca abrazar la totalidad, el entero, sin descomponer o dividir. Hemos visto que el conocimiento objetivo toma lugar cuando la distancia entre el sujeto y el objeto es grande. En el modo intuitivo ocurre una situación opuesta. Aquí la distancia es pequeña y se dice que la experiencia es subjetiva. Eso es lo que se persigue, efectivamente, reducir al mínimo la distancia entre el conocedor y lo conocido. Y el resultado que se obtiene se le conoce como conocimiento intuitivo.

La expresión común 'Pónte en los zapatos del otro' que nos habla de un empatizar o identificarse con lo otro, nos brinda un ejemplo cotidiano de esta experiencia. En el arte, queda ilustrado a través de la afirmación bien conocida que hizo Goethe: 'Para pintar una flor, es necesario convertirse en una flor'.

El conocimiento intuitivo, que en las filosofías tradicionales se le conoce también como conocimiento trascendental (porque

como su nombre lo indica, trasciende la persona para ir más allá de sí mismo y «perdersse» en lo otro) y que en el arte se le da muchos nombres, uno de los más comunes: inspiración, ha jugado un rol esencial dentro de cualquier tradición filosófica y en el vivir artístico.

Este rol, sin embargo, no ha sido plenamente formalizado por parte de las ciencias, así como tampoco el conocimiento adquirido por éste, en tanto no sea corroborado y en sí validado de manera experimental.

Esta circunstancia puede virtualmente encerrar un verdadero problema (especialmente para la posición científica), si lo reflexionamos por un instante: Por un lado, se considera no legítimo hasta que no sea puesto a prueba por los métodos de la ciencia, lo que nos lleva a cerrar las puertas a todo este saber, que es lo que nos ha sucedido en los últimos siglos. Por otro, el hecho de querer llevar un estadio como es el intuitivo cuyos métodos, fines y lenguajes se diferencian radicalmente de aquellos que emplea la ciencia, nos lleva a un «callejón sin salida».

Esto último nos trae a cuenta un suceso acontecido hace menos de dos décadas en el cual se le pedía insistentemente a un maestro espiritual de la India -Swami Muktananda- que fuera al laboratorio de un investigador con el fin de medir sus respuestas mentales a través de instrumentos como el electroencefalógrafo y en última instancia para ver si no se trataba de un charlatán; finalmente éste contestó que los investigadores siempre pretendían que se fuera donde ellos, pero que por qué no sucedía lo inverso, que ellos vinieran donde él, a su propio laboratorio. Podríamos encontrar un cuantioso número de ejemplos que ilustraran de qué manera no es posible translapar, por decirlo así, un estadio con el otro. Regresando a las palabras de Grof, se trata de dos aproximaciones diferentes, ninguna de las cuales puede ser comprendida en la otra, ni puede ser reducida, sino tan sólo se refuerzan la una a la otra para ofrecernos una comprensión más plena del mundo.

Todas estas consideraciones nos llevan a la conclusión de que nos encontramos frente a dos estadios de naturaleza diferente que sencillamente demandan ser contemplados en su propia singularidad y unicidad. Es preciso comprender esto con toda la

profundidad que implica.

Ahora se impone una pregunta más, dentro de toda esta confrontación que bien se le califica como una colisión de paradigmas: Encontrándonos frente al saber trascendental ¿Bajo qué esquemas podemos definir la validez de éste? o bien, ¿Cuál es la justificación del saber trascendental y por qué habríamos de reivindicarlo?

La respuesta corta sería porque surge de miles de años de investigación. Sin embargo hay mucho más que esto. En sí, la pregunta puede ser en gran parte contestada por el maestro Muktananda con su sencillo «ven a mi laboratorio». El laboratorio a que se refiere, como ya se ha dicho, es la propia mente de uno. No se obliga a nadie a creer el saber trascendental, sino a vivirlo, a experimentarlo, y cualquier persona tiene la capacidad para ello. Así, por ejemplo, los yogis insisten que 'una onza de práctica es mejor que una tonelada de teoría'. Esto nos hace recordar asimismo, el principio guía al que Leonardo da Vinci vuelve en muchas de sus formulaciones: 'La sabiduría es hija de la experiencia'.

La ciencia, por otro lado, debería ser entendida en su más amplio sentido del término. Ken Wilber, describe tres fases fundamentales dentro de ésta: La primera es el orden (*injunction*) que es la serie de instrucciones tanto para la preparación de la mente del experimentador como para el mecanismo de investigación. La segunda es la iluminación (*illumination*) que es la actual realización del experimento que da lugar a una particular experiencia. En este punto, recordemos que el conocimiento toma lugar en la relación sujeto-objeto, y ahora es el momento de decir que ya está suficientemente comprobado que aunque la ciencia clásica ha pretendido un conocimiento puramente objetivo, esto no es posible. Podemos verificar esta afirmación en escritos y argumentos de los mismos científicos (de la actualidad). Por último, encontramos la fase de validación (*validation*) en la que los resultados obtenidos deben ser compartidos y validados comunalmente o en concenso, lo cual es usualmente hecho a través de descripciones escritas en libros y gacetas. Aquí el énfasis está dado en la ciencia como un esfuerzo social, como un cuerpo de conocimientos legitimado por un concenso.



Considerando la ciencia bajo estos parámetros, es posible abarcar tanto el conocimiento científico como el trascendental; la investigación del mundo físico como también la del mundo no físico.

El presente estudio parte de una manera de ver la ciencia en los términos descritos.

Así, las aportaciones de la psicología que provienen de un estadio de investigación científica y el conocimiento trascendental de la filosofía perenne, conforman lo que sería una nueva ciencia. Dicho con otras palabras, filosofía racional, intuicional y ciencia quedan, bajo estos parámetros, ordenadas dentro de un mismo rubro. Partiendo, además, de una plataforma tan amplia como ésta, con dos metodologías diferentes pero complementarias, una basada en la experimentación y objetividad científica y otra en el método intuitivo nos encontramos ante un panorama muy alentador en la medida que nos hace entrever enormes posibilidades de un acercamiento más completo e integral al fenómeno del arte.

Por último, se ha dejado ver a lo largo de esta exposición la conexión existente entre filosofía y arte, dicho con más precisión, entre filosofía intuicional y arte.

Se ha mencionado que el conocimiento intuicional, conocido comúnmente como conocimiento trascendental dentro de la filosofía, en el terreno del arte se le llama inspiración.

Efectivamente, ambas guardan una profunda afinidad. Las dos persiguen adentrarse al enigma del universo y de la vida y, el vínculo común a ellas es la metodología intuicional; en otras palabras, su penetración hacia con éste es de carácter intuitivo. Las dos, buscan adentrarse al misterio del mundo, fundiéndose con el mismo, reduciendo toda distancia entre el conocedor y lo conocido; sin embargo, nos estamos adelantando al tema.

Simplemente quisiera agregar lo que alguna vez escribió G.W.F.Hegel, uno de los más grandes creadores de sistemas filosóficos, que además tuvo un profundo interés por el arte. Para Hegel, el arte posee en común con la religión y la filosofía una misma finalidad, que es la expresión y la revelación de la Divinidad; en el arte, no obstante, esta revelación se manifiesta de forma sensible, por lo que tiene necesidad de un objeto

depositario material constituido por imágenes y representaciones, y tiene necesidad también de las formas naturales en las que debe expresar su contenido espiritual. Todo lo cual no es más que un soporte de expresiones y revelaciones de un contenido espiritual.

Junto con él, Herbert Read, crítico contemporáneo y estudioso del arte, expresa: 'En las bases de esta actividad (artística), un «discurso simbólico» se hace posible, y religión, filosofía y ciencia se siguen como modos consecuentes de pensamiento'.<sup>15</sup>

Finalmente debemos llegar a donde el arte, y aquí nos hallamos con las palabras de un artista, W. Kandinsky: 'La pintura es la expresión espiritual del cosmos'.<sup>16</sup>

Abramos, pues, nuestros corazones y espíritu hacia el conocimiento de la trascendencia.

El arte es uno y en su complejidad puede ser contemplado desde muy diversas ópticas. Como resultado de ello, han surgido un gran número de disciplinas a su alrededor como pueden ser la crítica de arte, la historia, la sociología y la psicología del arte, por mencionar algunas.

Puede decirse, no obstante la heterogeneidad que se presenta en cuanto a los muchos caminos que buscan abordar el mismo fenómeno, que todos ellos se conforman en dos vertientes fundamentales: una que ve al sujeto del arte y otra que ve al objeto artístico.

Esto quiere decir, que la realidad artística se presenta como una dualidad de elementos que son por una parte un sujeto que puede ser el creador, espectador o crítico y por otra el objeto que es la obra de arte. Dos universos, que no sólo deben de ser estudiados separadamente sino en las diversas relaciones que se entablan entre ellos.

Más aún, el arte no es un algo aislado, sino que forma parte de la cultura y no es concebible ni practicable fuera de sus coordenadas históricas y sociales, lo cual demanda que se determine cuáles son las relaciones entre actividad artística y la realidad del momento. Esto viene a sumar una nueva dimensión más al asunto.

Por otra parte, la relexión teórica del arte puede encuadrarse en dos amplios grupos: las que abordan la cuestión dentro de una especulación filosófica general y las que inciden en los aspectos puramente técnicos. De esta manera, podemos encontrar que la literatura sobre arte abarca un amplio sector temático: desde las cuestiones puramente técnicas sobre cómo preparar la imprimatura de un lienzo o cómo fundir una figura en bronce, hasta la cosmovisión del artista; de la descripción de elementos geométricos y de composición hasta la disertación sobre la ontología del arte o los planteamientos de iconoclastas e iconómulos en el Medioevo.

A manera de ilustración, comparemos los siguientes textos que podemos hallar en cualquier biblioteca de arte:

'Cuando quieras hacer un rostro viejo, debes emplear el mismo procedimiento que para un rostro joven, con la salvedad de que tu verdacho debe ser más obscuro, y así las encarnaciones (aplicando la forma y procedimiento que empleaste para el rostro joven) y, desde luego, también las manos, pies y busto. Ahora bien, en caso de que dicho viejo tenga pelo y barba canosos, después de haberle pasado verdacho y blanco con tu pincel de gris afilado, toma una vasija de blanco sangiovanini y un poco de negro mezclado, desleído, y un pincel mocho y blando, de cerdas, bien estrujado, dále a toda la barba y a todo el cabello; luego haz esta mezcla un poco más oscura y pasa sobre las partes en sombra.'<sup>17</sup>

Por otro lado encontramos:

'El arte es una forma cósmica que a través de sus pulsiones y ritmos, nos conduce a la unidad, reflejando así la estructura profunda de la realidad última'.<sup>18</sup>

O bien, la recién mencionada definición de arte según Kandinsky:

'La pintura es la expresión espiritual del cosmos'.

No sólo encontramos una desconcertante variedad de opiniones y actitudes, sino que también la más breve exploración nos lleva a tomar conciencia del amplísimo rango en el que se despliega el fenómeno artístico. Recordando los pensamientos de Goethe al respecto, el expresó que 'nuestro entendimiento del arte, lo mismo que el de una obra de la naturaleza es siempre incommensurable'.<sup>17</sup>

Siguiendo con esta misma línea de reflexiones, la expresión artística se manifiesta en una multiplicidad de formas a lo largo de las distintas épocas y civilizaciones, así como varía de persona a persona.

Aunado a todo lo anterior, desde inicios del presente siglo hallamos una completa falta de unidad en las formas artísticas, como nunca antes se había presentado en la historia del arte. A partir de la segunda guerra mundial, además, se multiplican todavía aún más los estilos, y los nombres para distinguirlos.

Viendo este panorama surge la interrogante de si es factible buscar la permanencia dentro de esta heterogeneidad de opiniones y enfoques, en medio de esta diversidad de expresiones; si es acaso posible encontrar ciertas pautas esenciales y elementos comunes que trasciendan lugares, épocas e individuos.

## Arte y naturaleza

El artista y su entorno, la naturaleza, no constituyen entidades separadas. El creador no es un individuo encerrado en sí mismo y su actividad artística no es concebible sin el mundo que le rodea. Es así que entre estos dos universos -el que se encuentra dentro de la piel, por decirlo de alguna forma, y el que se encuentra fuera de ésta-se establece un vínculo fundamental. 'Una escultura reproduce la forma de un ser vivo, una novela relata una historia que pudo haber acontecido' -apunta Samuel Ramos- pero viene entonces la pregunta ¿Qué relaciones existen entre el arte y la realidad? La deducción más obvia proveniente de una observación superficial, es que el arte imita la realidad'.<sup>18</sup>

Tal ha sido la suposición ordinaria que de una u otra forma ha prevalecido desde la Grecia Antigua, debido entre otras cosas a

dos factores principales: El primero se refiere al concepto de mimesis en el arte, propuesto en un principio por Platón, el cual ha sido objeto de una incorrecta traducción. Mimesis ha sido traducido como imitación, cuando quizá la palabra más apropiada debiera ser expresión o interpretación de la naturaleza, más no la imitación directa de la apariencia de las cosas. Es importante enfatizar que este concepto tenía para los griegos un sentido más amplio que el de simple imitación; para ellos, la mimesis en el arte se refería más bien a la «representación realista» del mundo objetivo, y no una mera copia. Aristóteles estableció la mimesis como el principio generador de la actividad artística, y así en uno de sus textos manifiesta: 'En general, la Épica y la Tragedia, igualmente que la Comedia y la Ditirámica, y por la mayor parte, la música de instrumentos, todas vienen a ser mimesis'... vienen a ser expresiones o interpretaciones de la naturaleza, más no imitaciones, quiero repetir una vez más.

A pesar de las claras referencias que encontramos en cuanto a lo que el concepto se refiere, especialmente en la última obra de Platón «Filebo», la mala traducción del término ha sido lo que ha dominado, propagándose y afirmándose como una categoría de juicio estético. Esto lo podemos notar incluso hoy en día, dentro de ciertos círculos tradicionalistas que rechazan cualquier expresión pictórica o escultórica que no se apegue en la mayor medida posible al objeto real. El arte, es bueno en tanto imite mejor, copie más precisamente la naturaleza, entonces se sigue que el arte copia la naturaleza.

El segundo factor, tiene que ver con que grandes y florecientes períodos del arte occidental se han conformado dentro de lo que se llama un estilo realista o naturalista, como son el arte griego y el arte renacentista y el peso que tienen dentro de nuestro juicio y criterio estéticos. Al contemplar una figura de Venus, o una pintura de Velázquez, verdaderamente no deja de maravillarnos la maestría técnica y su exactitud casi fotográfica. Y, es en efecto, que la finalidad perseguida por estos artistas era aproximarse lo más posible al modelo real. Así lo declaró Leonardo da Vinci: 'Es más digna de elogio aquella pintura que se ajusta más al objeto representado'.<sup>21</sup>

Sin embargo y contra todas las apariencias, una reflexión más profunda nos lleva a considerar que en el arte griego o renacentista, por más allá que existiera en lograr una representación fiel de la naturaleza, no podía librarse del elemento subjetivo.

El estilo artístico conocido Mannerismo que habría de desarrollarse en pleno Renacimiento alcanzó su cota más alta al reconocer la trascendental importancia del artista, lo que significa que no es un ente pasivo, un copista de las formas reales. La elección del modelo, el punto de vista o ángulo son algunos de los muchos aspectos que determina el artista, y es de esta manera que cualquier forma artística es, digámoslo así, única en su especie. 'El arte es la naturaleza vista por un temperamento'.<sup>20</sup> como dijo Hippolyte Taine.

Veamos ahora, qué es lo que al respecto expresan los artistas:

'El arte es el hombre agregado a la naturaleza, la realidad, la verdad'.<sup>21</sup>

'El arte es la reproducción de lo que los sentidos perciben en la naturaleza a través del velo del alma'.<sup>22</sup>

'Hay una joven que viene a verme a menudo y que dibuja. Yo le digo: En el fondo, cuando usted observa un tema, hay que copiarlo, pero en el transcurso del trabajo si usted está ante un paisaje, un personaje, un ramo de flores o no importa qué, ahí surge el combate, la revuelta, y es en ese momento cuando usted traduce exactamente el tema propuesto según su propio temperamento; los pintores que no tienen nada que decir copian todo tontamente y son inútiles y aburridos'

'Podría contentarme con una obra fruto de un momento fugaz, pero luego me hastiaría, y prefiero retocarla para poder reconocerla luego como una representación de mi espíritu'.<sup>23</sup> \*

\*Van Gogh, Edgar Allan Poe, Henri Matisse

Con relación al arte de Oriente, encontramos un paralelismo. El filósofo hindú S.N. Dasgupta nos habla en los siguientes términos: El arte no significa meramente la copia de la naturaleza, sino recrear la naturaleza con las contribuciones de la propia personalidad. Por un lado, se cuida la fidelidad hacia con la naturaleza y sus formas y por otro lado, todo ello es trascendido por la visión interna, palpitando con la personalidad emotiva del artista. Es aquí donde las corrientes de dentro y fuera se combinan entre ellas; el arte del artista no es meramente la representación de una existencia estática e inerte, sino la representación de las corrientes en constante flujo entre el hombre y la naturaleza.<sup>12</sup>

Debemos, pues, desechar la idea de que el arte es una simple copia de la realidad, ni aún dentro de las corrientes naturalistas.

Ahora bien, tal vez queda hasta cierto punto confusa una cuestión: hemos visto que la finalidad del estilo realista es aproximarse a un modelo real, pero qué sucede con aquellos movimientos en los que su propósito es alejarse de la naturaleza, ofreciendo una idealización y estilización de ésta, como sucede en el arte bizantino y buena parte del arte contemporáneo. En este último, dentro del campo del abstraccionismo y sus numerosas ramificaciones como son el informalismo y el expresionismo abstracto, ciertamente encontramos un descrédito de la realidad figurada. Pero, puede llevarnos esto a afirmar que estos artistas prescindieron de la realidad como punto de partida dentro de su actividad.

Piet Mondrian, pintor que daría la teoría del neoplasticismo dentro del ámbito del arte abstracto, nos presenta en su obra «Realidad natural y realidad abstracta» su punto de vista a través de un diálogo que mantiene (Y) un aficionado a la pintura, (X) un pintor naturalista y (Z) un pintor abstracto:

Y: ¡Qué belleza!

X: ¡Qué profundidad de tono y de colorido!

Z: ¡Qué reposo!

Y: Así, pues, ¿también a usted le conmueve la naturaleza?

Z: Si no fuera así, no sería un pintor.

Y: Como usted ya no pinta al natural, creí que no le interesaría en absoluto.

Z: Al contrario, la naturaleza me emociona profundamente. Sólo que lleo la pinto de otro modo.

X: He llegado a llamar sintonías a las *composiciones* que pinta usted, en ellas puedo ver la música, pero no la naturaleza.

Z: ¿Acaso no se podría ver también la música en la pintura naturalista? También ella tiene su ritmo, aunque esté menos claramente visible que en la pintura abstracto-realista.

X: Ciertamente, pero la pintura abstracto-realista se expresa sin recurrir a la forma, y en ello me parece semejante a la música que, asimismo, se expresa sin recurrir a las formas naturales.

Z: No puedo compartir con usted este último punto de vista, pues las combinaciones de sonidos, al menos en la música tradicional, componen cierta forma, evidentemente no visible, pero audible. ¡Lo audible puede ser tan naturalista como lo visible, como la música tradicional se encarga de enseñarnos! En las composiciones modernas, en que la melodía y la expresión naturalista han sido abandonadas, veo en efecto una relación con la pintura abstracto-realista, pero no tal y como usted la entiende. Usted puede establecer una clara separación entre la pintura naturalista y la pintura abstracto-real, de tal modo que esta última rebasaría en cierto modo los dominios de la pintura propiamente dicha. Pero esa separación no existe. Por diferentes en aspecto que sean, no hay ninguna diferencia esencial entre ambas (...)

X: Poco hay de esta unanimidad en lo que nosotros, respectivamente pintamos.

Y: Y, a pesar de todo, no es más que apariencia. (...) Usted expresa relaciones tanto como yo, y yo expreso colores tanto como usted.

Aquí quisiera destacar ante todo lo que el pintor abstracto afirma: la naturaleza me emociona profundamente, sólo que la pinto de otro modo. Picasso, por su parte, llega a concluir que:

'No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de reali-



dad. Entonces no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones. (...) Por mucho que hagan no podrán escaparse del cuadro, del que forman parte integral, aun cuando su presencia ya no pueda ser observada. El hombre, quéralo o no, es el instrumento de la naturaleza que le imprime su aspecto y sus características. (...) Tampoco existe un arte «figurado» ni «no figurado». Todo se nos aparece en forma de «figuras». Hasta las ideas metafísicas se presentan mediante «figuras» simbólicas. Fíjate, por tanto, lo ridículo que es concebir la pintura sin «figuración». Una persona, un objeto, un círculo son «figuras»...»

Es entonces la idea del objeto lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones, así como el artista imprime el aspecto y características de la naturaleza.

Tanto para artistas naturalistas como abstractos, la naturaleza constituye su base fundamental, su «plataforma de despegue». Las opiniones se unifican en considerable medida, en las diferentes épocas. Así, Leonardo durante el Renacimiento, y en este siglo Jacques Villon y Matisse por ejemplo muestran similares puntos de vista:

‘La pintura es ciencia e hija legítima de la naturaleza, porque esa naturaleza la ha parido, y por tanto, con razón diremos que es descendiente de esa naturaleza’.<sup>28</sup>

‘Mi punto de partida es la naturaleza, pero no siento la necesidad de seguirla’.<sup>29</sup>

‘Tomo de la naturaleza lo que me es necesario: una expresión suficientemente elocuente como para sugerirme lo que yo ya pensé’.<sup>30</sup>

En los textos tradicionales de la India que tratan sobre el arte, como pueden ser el «*Samarangana-Sutradhara*» y el «*Silparatna*» encontramos las cualidades indispensables que

todo buen artista debe poseer, entre ellas están:

- el artista debe observar cuidadosamente todas las formas naturales
- el artista debe ser capaz de observar cuidadosamente las mutuas relaciones y armonías entre los muchos rasgos de los objetos
- Debe ser capaz de observar un objeto en forma aparte del entorno y debe poder notar la diferencia producida por ello.<sup>41</sup>

Podemos apreciar cuán importante es la naturaleza para artistas de diferentes épocas, estilos y lugares; el vínculo vital que estrecha a uno y a otro, así como la necesidad de establecer una relación de plena armonía con ella. En palabras de Picasso:

No se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! ¡Nos conviene mucho llevarnos bien con ella! Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles.<sup>42</sup>

Ahora bien, la cuestión dista todavía de acercarse a la raíz: el punto de partida es la naturaleza, pero ¿cuál es la relación que se establece? o bien, si el artista no copia las apariencias, o 'no se contenta con registrar el objeto material', como diría Kandinsky, ¿qué es lo que entonces hace?

La respuesta a esta pregunta puede haber sido ya sugerida en algún momento a lo largo de esta exposición. Veámoslo detenidamente.

A lo largo de todos los tiempos, en la sabiduría de las grandes tradiciones, de las principales religiones y también en las creencias de un sinnúmero de tribus, encontramos un mismo núcleo esencial fruto de un conocimiento trascendental. Este es el que la Creación entera no es sino una Única Entidad.

Aldous Huxley en su mencionada obra «La filosofía perenne» lo describe de esta manera: 'El mundo fenoménico de la materia y de la conciencia individual -es decir, el mundo de los animales, de los humanos- (...) es una manifestación de un fundamento

divino del que todas las realidades fragmentarias toman su ser y del que dependen totalmente para existir'.<sup>35</sup>

Revisemos brevemente cómo ha sido expresada esta concepción dentro de algunas culturas y pensadores:

La obra inicial y base del pensamiento chino es el Libro de las Mutaciones y una de las más importantes escuelas que surgió a raíz de éste es el taoísmo, fundada por Chuang-tzu y Lao-tzu. Este último escribió en el siglo IV de nuestra era:

'Algo había sin forma pero completo que existía con anterioridad al cielo y la tierra, sin sonido, sin sustancia, de nada dependiente, inmutable, omnipotente, infalible. Cabe imaginárselo como la madre de todas las cosas que hay bajo el cielo. Su verdadero nombre nos es desconocido. Tao es en nombre que le damos.'<sup>36</sup>

En el «Libro de la vía y la virtud» se explica que:

El Tao originario genera el uno.  
El uno genera el dos.  
El dos genera el tres.  
El tres produce "los diez mil seres" w (o el mundo fenoménico según Huxley)

Dong Yu afirmó que:

'Al observar las cosas hechas por el cielo y la tierra, se advierte que todas las transformaciones son atribuibles a un espíritu. Esta fuerza impulsora influye de forma misteriosa sobre todos los objetos y les transmite su idoneidad'.<sup>36</sup>

En los textos Védicos de la India hallamos lo siguiente:

'Así como el viento aunque único, adopta nuevas formas según donde penetre, el Espíritu aunque único, adopta nuevas formas en todo lo que vive. Está dentro de todo y también fuera. Existe un soberano, el Espíritu que está en todas las cosas, que transforma en muchas su propiaforma'.<sup>37</sup>

'Detrás de todas las manifestaciones del universo,  
se encuentra el Uno, el Mago Cósmico,  
que controla todo.  
Todo lo que ha sido creado  
y será creado es ese Uno solo.  
La entidad de la cual todos emergen.  
Por la que son sustentados.'<sup>38</sup>

En los Upanishads, una de las más ricas minas de la filosofía hindú, aparece la fórmula *Tat Tam Ati* cuyo significado es Eso Eres Tú. Esto significa que nuestra esencia más propia, lo más hondo que hay en nosotros ha de formar parte de aquel fondo del mundo y tener en él sus raíces... y esto es la esencia verdadera de todo, de todas las cosas. En otras palabras, la identidad interna de todo ser humano, de los animales, plantas, de todo lo existente en este mundo constituye una y la misma cosa. En la cultura nahuatl, Akamazihuatl, estudioso de esta civilización escribe:

'Teotl, el dios único como suprema fuerza creadora es llamado Ometeotl, que se desdobra en sus elementos femenino-masculino: Omecihuatl-Ometecutli, la eterna dualidad, principio y fin de todas las cosas. Nada se mueve si no es por la fuerza vivificante de Ometeotl, Omecihuatl-Ometecutli, que creó todo.'<sup>39</sup>

En el cristianismo, a su vez, podemos apreciar la misma visión sobre la existencia de una «entidad» que está en todas las cosas y que a su vez, todas las cosas participan de ésta.

Jesucristo dijo: 'Levantad piedras y ahí me encontraréis (...), buscad dentro de tí mismo que allí me hallaréis. Pues yo estoy dentro de todo'.<sup>40</sup>

'Tu Padre en mí y yo en ti, yo en ellos y tú en mí, a fin de que sean consumados en la unidad'  
(Jn 17, 11-23)

San Pablo: "Todos formamos un sólo cuerpo, unidos a Cristo".<sup>11</sup>

San Juan Evangelista: "Cada ser humano es en esencia un espíritu de luz, que participa y es con el Espíritu Eupremo."<sup>12</sup>

Platón, quien asentaría todo el *corpus* filosófico occidental habla de la existencia de un orden espiritual trascendente, un mundo de esencias inmutables y perfectas a las que denominó Ideas. Éstas constituyen la realidad inteligible, cuyas leyes reproduce de forma imperfecta el mundo sensible o el mundo fenoménico, que se halla en continuo cambio. Las Ideas o formas eternas del orden espiritual constituyen el origen de todo lo existente.

Más de cuatro siglos después, Plotino, otro gran pensador griego, fundador del neoplatonismo afirma que el principio de todas las cosas es un orden espiritual, al que denomina Uno. Éste es incognoscible, trascendente a toda definición y origina todo lo existente por medio de una sucesión de emanaciones.

Otros filósofos muy posteriores, como Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer, en los siglos XVIII y XIX, formularon sus doctrinas bajo principios muy similares.

Kant basó su demostración de la existencia de un orden trascendental sin recurrir a la metafísica especulativa. Ese orden trasciende lo meramente sensible y su único fundamento posible es la existencia de Dios.

Para Schopenhauer, existe un fondo primordial, último e irreductible del ser, situado fuera del espacio, del tiempo y de la causalidad, al que llamó la Voluntad o las Ideas (como lo haría Platón). Esta Voluntad desea con afán la objetivación, y es en esta forma que la Unidad Originaria de ésta, se transforma en pluralidad, en las múltiples encarnaciones de la Voluntad o en el mundo fenomenológico. La esencia de todas las cosas es la misma, aunque ordinariamente no seamos capaces de apreciarlo.

Existe, como ya se ha dejado entrever, una correspondencia con la ciencia de este siglo; correspondencia que hubiera sido

imposible de establecer antes del siglo XX, durante el cual la ciencia ha alcanzado un nivel que fácilmente puede ser descrito como de sutileza metafísica. Los problemas y los resultados obtenidos por dos de las principales teorías surgidas a lo largo del presente siglo -la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad- demandan la consideración de niveles que trascienden las leyes de lo puramente físico. Los científicos ahora, parecen hallarse en las mismas "emboscadas" en las que se han visto inmersos, filósofos y teólogos. Así lo demuestra el Premio Nobel en física, Niels Bohr, quien sentara las bases de conocimiento a partir de las cuales comenzó a desarrollarse la moderna física nuclear: '(Debemos volvernos) hacia el tipo de problemas epistemológicos con que ya se vieron enfrentados pensadores como Buda y Lao Tze cuando trataban de armonizar nuestra posición de espectadores y actores en el gran drama de la existencia'.<sup>43</sup>

Una vez más, citemos los pensamientos de Oppenheimer: 'Toda la materia se origina y se mantiene gracias a la fuerza que producen las vibraciones de las partículas elementales, la misma que las mantiene unidas hasta en los elementos más minúsculos del sistema del átomo (...) Debemos suponer que esta fuerza emana de un espíritu consciente e inteligente. Ese espíritu es el origen de toda la materia. Ya que no puede haber espíritu por sí sólo, sino que el espíritu debe ser parte de un ser, nos vemos obligados a creer en la existencia de un ser espiritual. El átomo abre a la humanidad la puerta a un mundo perdido y olvidado del espíritu.'

Asimismo, las declaraciones de David Bohm contenían una noción similar, en el sentido de un «algo» que subyace a todas las cosas y le imprime un orden: '...Si, como lo es la silla y la montaña, porque son manifestaciones de una energía más profunda, de un orden más profundo, de una realidad más profunda que no es manifiesta'.<sup>44</sup>

Podríamos proseguir con muchos más ejemplos y ahondar más en el tema, sin embargo a esta altura ya podemos tener una idea lo suficientemente clara de la cuestión.

Resumamos: la Creación entera no es sino una Única Entidad, y ésta ha recibido diferentes nombres como Tao, Espíritu o

Espíritu Supremo, Mago Cósmico, Teotl o Ometeotl, Cristo, el Uno, Dios, Ideas, o bien Voluntad. O bien, subyace una armonía o un orden en este universo, que no es manifiesto de manera sensible. Esa Única Entidad es el origen de todo lo que existe y se expresa en las incontables manifestaciones que existen en este mundo, desde los objetos materiales hasta los entes no materiales como son los pensamientos. Toda la creación participa de esa Única Entidad, más aún, es en sustancia o en esencia, esa misma Entidad pero manifestada en múltiples formas.

Es así, que a pesar de la diversidad y la heterogeneidad de objetos y formas que existen en el mundo fenomenológico, subyace una unidad, un principio que unifica toda la creación. Esto es una realidad trascendente más allá de lo terreno, más allá de lo que puede captar cualquiera de los sentidos. Pero que sin embargo, puede ser aprehendida por otras capacidades del ser humano. Estas se encuentran dentro de la dimensión espiritual de la humanidad, que se encuentra encaminada hacia la relación con algo más allá de su sí mismo personal. Este impulso trascendental, que puede hallarse dormido o despierto dentro de cada hombre, anhela contactar e identificarse con una unidad superior, con una realidad última.

Volvamos ahora a nuestra cuestión de inicio: si el artista no registra el objeto material, ¿qué es lo que busca plasmar en el lienzo, en la piedra, a través de un poema? Creo que la respuesta ya está enfrente de nuestros ojos: lo que los artistas buscan es aprehender el espíritu contenido detrás la apariencia de los objetos y seres de la naturaleza; lo permanente y eterno que hay en ellos para posteriormente encarnarlo dentro de su obra. La mejor respuesta, sin embargo, nos la puede dar los mismos artistas. En el arte chino, que se divide en varios períodos como son el Pre-Tang, Tang-Song, Ming y Quing existió siempre una esencia en común, que puede ser definida como misticismo natural, término formulado por G.Rowley. En efecto, la relación hombre y naturaleza en China se caracterizaba por la armonía; consideraban -y nunca dejaron de expresarlo en sus obras- que el hombre debía encontrarse en igualdad de condiciones frente a la naturaleza. El artista plástico debía ser un agudo observador y poseer un conocimiento profundo de la misma. Por otra parte,

se acaba de mencionar la palabra misticismo, ¿qué se entiende por misticismo? brevemente se puede decir que es la experiencia directa de la Realidad Última o Suprema. Recordemos que en la civilización china se le dió el nombre de Tao. El Tao impregna el universo entero y se encuentra en todas las cosas; constituye el fundamento de la realidad y de todo lo creado en el mundo. El artista chino, consideraba entonces que cualquier ser u objeto inanimado de la naturaleza estaba dotado de una vida interior, de un espíritu, y eso es precisamente lo que intentaba asir en su contemplación de la naturaleza.

El artista chino se esforzaba por plasmar el espíritu del Tao. Tan estrecho fue el vínculo que podía formarse entre uno y otro, que llegó a considerarse que no se podía establecer diferencia alguna entre ellos. Así lo expresó Hui Zong:

'Cuando uno se acerca a lo maravilloso, no se sabe si el arte es Tao, o el Tao es arte' 15

Wang Yu, asimismo, veía en el arte y más concretamente en la pintura, que para los chinos constituía la máxima expresión de las bellas artes, un reflejo del Tao. La pintura encerraba en sí todo el espíritu del Tao y ofrecía una respuesta a los misterios del universo. Ésta era, pues, su finalidad. Nos podemos dar con esto una idea de la magnitud y significación que el arte ha tenido en la cultura china.

El artista debía penetrar en los secretos del Tao, a través de su contemplación de la naturaleza y estando ahí se conducía bajo un principio selectivo según el cual, el motivo tenía que ser despojado de todas las notas temporales y accidentales hasta quedar sólo la esencia pura. A este principio se le llamó *li*. Debía luego plasmar ese conocimiento esencial dentro de su obra. Los chinos designaron con la voz *qi* a la presencia del Tao en la pintura. Éste es el secreto del valor artístico. Es de este modo que podemos establecer que si el arte no posee *qi*, o lo que es lo mismo, no refleja la experiencia directa con la Realidad Última o Tao, no debe ser visto como arte, o por lo menos como gran arte.

Así, los chinos formularon las siguientes categorías de excelen-



cia para juzgar el valor de la obra:

El primer y más bajo nivel es denominado neng p'ín. Este se relaciona con la destreza y los esfuerzos por parte del artista en lograr la apariencia formal exterior.

El nivel de maou p'ín es aquel en el que el pintor es capaz de expresar su propia energía expresiva, después de haber conseguido un dominio en cuanto a la destreza y el conocimiento de las reglas de estilo.

En tercer lugar, tenemos el nivel shen p'ín; aquí en el cual el artista vivencia una comunión con la naturaleza, con el universo y es capaz de plasmar el espíritu del Tao.

Existe un cuarto y supremo nivel, que sólo los artistas más excelsos (así como los videntes y santos) logran. Es denominado i-p'ín. En éste, la creación artística y la unión mística con el tao se encuentran muy próximos. Se reconoce en este nivel las máximas cotas de grandeza.

Vayamos ahora con el arte de la India.

La Conciencia Cósmica aparece como la Primera Causa, el Último Efecto, el Núcleo sin Forma, o también el Uno sin segundo. Ésta es la substancia, así como la causa del universo. Es lo atemporal, aespacial, infinito y eterno. La Conciencia Cósmica aún no es manifiesta, aunque siempre tiene la potencialidad de manifestarse y es entonces cuando comienza el Ciclo de la Creación.

Así lo describe Shrii Shrii Anandamurti: 'En donde quiera que hay acción hay una vibración. Así bajo la influencia de Prakrti (principio creador), la Conciencia Cósmica experimenta constantes vibraciones. Donde hay expresión, hay invariablemente vibración, y por detrás de la vibración hay acción. Donde la capacidad activa se encuentra dormida, inmóvil o quieta no hay ondas, y no hay evolución expansiva de vida y espíritu. Bajo estas circunstancias, la Conciencia Cósmica yace en la bienaventuranza como si fuera un tranquilo, sereno e ilimitado océano. Cuando la superficie de este océano es agitada por una ráfaga de viento, ondas oleantes son creadas. Cuando la Conciencia Cósmica, agitada por Prakrti, la refulgencia de la expresión comienza. El universo lleno de fugaces espectáculos y maravillas es la manifestación cruda de la Conciencia Cósmica'<sup>46</sup>

Lo Uno, que es la Conciencia Cósmica se vuelve muchos (compárese con el ciclo de la creación del Tao: el Tao originario genera uno (...) el tres produce "los diez mil seres", o el trascendente a toda definición Uno, de Plotino que origina todo lo existente por medio de una sucesión de emanaciones), condensándose de lo sutil a lo material y dando lugar con ello a todo lo existente en el universo.

Dentro de la mitología de la India, este ciclo de la creación es simbolizado con la figura del dios Vishnu o el dios narayana, que en el regocijo de su creación danza sobre el océano produciendo innumerables olas u ondas.



Este movimiento rítmico que subyace a toda creación y a todo impulso creativo de la Suprema Entidad o Conciencia Cósmica, que se halla "por detrás" del proceso de la naturaleza (hágase la comparación con las declaraciones de Oppenheimer y Bohm) es el que el artista hindu quiere aprehender y dar forma en su obra. Podría decirse que es una imitación de la naturaleza, pero tan sólo en el sentido de que se intenta apresar el fluir rítmico del júbilo de la creación subyacente a ésta, y que es un proceso sin fin. La vida que palpita a través de las formas de la naturaleza. En la pintura china, los profesores solían decir a sus estudiantes:

'Cuando ustedes dibujen un árbol, tengan la sensación de ascender con él cuando comiencen por abajo'.<sup>47</sup>

Paul Klee, en nuestra cultura y época afirmaba:

'El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*. Ponga a sus alumnos frente a la naturaleza, enséñeles a penetrar en la naturaleza. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa, bien entendido, cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, no cómo se ven el árbol y el botón'.<sup>48</sup>

Para Klee, la tarea del espíritu creador es avanzar hacia los procesos formadores de la naturaleza; el artista debe explorar la génesis de la imagen, la 'prehistoria de lo visible', según sus palabras. Y así llega a concluir que 'El arte no reproduce lo visible, hace visible'.<sup>49</sup> Más adelante, sin embargo, abordaremos el arte contemporáneo más extensamente.

Después de este paréntesis, volvamos al arte de India. El verdadero artista debía ignorar lo fugaz y lo temporal para sumergirse en la esencia del objeto. Debía seguir el curso de la naturaleza y estar en simpatía con su ley teleológica, aquella que unifica al hombre, al animal, a la planta y al mundo inanimado; debía descubrir a través de su contemplación el secreto interno de esta teleología.

Posteriormente, el artista debía imprimir en su obra la configuración de ese espíritu, la esencia real.

Es así, que sólo en la medida que ese flujo de ritmo universal fuera plasmado por el artista en su obra podía ser ésta considerada verdadero arte. Shrii Shrii Anandamurti declaró que:

'El ideal de un artista es establecerse en un ámbito trascendental, más allá de los límites de los sentidos. Por eso los artistas, o más precisamente, los cultores de las bellas artes, deben ser aspirantes espirituales. Cuanto mayor es el entendimiento del artista sobre su parentesco con Dios, más elevado será su arte'.<sup>50</sup>

En la misma forma que el arte chino, el arte de la India consiste en reflejar la experiencia directa con la Realidad Última y ahí estriba el secreto del valor artístico.

Quisiera hacer énfasis en el concepto de ley, que recién se ha mencionado. El artista capta las leyes internas, y esas son las que "trae de regreso", las que constituirán su guía. En los chinos hallamos una correspondencia: el principio de *Yuan* hace referencia al conocimiento de las leyes que subyacen en la naturaleza. Sobre este punto regresaremos más adelante.

Ahora, vayamos al arte del Medioevo. En este largo período de la historia occidental, podemos hallar algunos importantes documentos de filosofía del arte; la mayoría de ellos provenientes de los pensadores y filósofos de entonces.

Vamos a introducir un concepto que fue original de Platón, y que desde la Antigüedad sobrevivió hasta la Edad Media y aún después, durante el Renacimiento. Éste es el de *Metexis* o participación. *Metexis* puede describirse como la relación entre la Idea Universal (recuérdese que las Ideas o formas eternas del orden espiritual constituyen el origen de todo lo existente) y los particulares perceptibles, o sea, todo lo existente en el mundo fenomenológico. Esto último no es idéntico a lo Universal (la Idea), pero no está totalmente divorciado de ello; por lo contrario, lo «particular» forma parte de lo universal. En otras palabras, *Metexis* entraña la idea de que las cosas superiores están en las inferiores por participación o que los niveles superiores y más sutiles penetran en los inferiores. Esto es algo que trataremos posteriormente con más detalle. De esta forma la esencia divina estaba contenida en los seres y objetos, y desde luego en las obras de arte. La presencia de lo divino en la obra de arte estaba enraizada en la idiosincracia de la cultura medieval; durante el período bizantino se generó un buen número de leyendas que daban testimonio de la vida misteriosa escondida en pinturas e íconos. La imagen en la obra de arte era algo mágico y se pensaba aunque había sido realizada por manos humanas, en realidad había una intervención de «manos divinas». A estas imágenes se les llamó *archeropotui*. También en el Medioevo se presentaron categorías jerárquicas en cuanto al valor de la obra de arte como ha sucedido en el arte chino, si

bien con las obvias diferencias que añade: G. Rowley explicó que en China, la vida no se contemplaba fundamentalmente a través del prisma de la religión o de la ciencia sino a través del arte, en la Edad Media por el contrario la vida era vista a través del prisma de la religión, y así el primero existe como una actividad con una cierta autonomía o definición más propia, sin depender demasiado de otros valores. El arte en la Edad Media era una pieza más -muy importante sin duda- dentro del sistema religioso. Volviendo a las categorías jerárquicas de ésta, se consideraban dos clases de imágenes, las que reflejaban la divinidad que eran los *archetipos* y, las corrientes que sólo se reducían a la habilidad y destreza manual de los artistas. Esta segunda categoría desde luego ocupaba un rango inferior.

A continuación, quisiera revisar brevemente algunos aspectos fundamentales dentro de las filosofías de dos grandes pensadores de la Edad Media, Plotino y Santo Tomás de Aquino. Plotino en el siglo III d.C., realizó una contribución esencial dentro de la filosofía del arte. Para él, el arte cumple una función reveladora, teofánica. La obra de arte es capaz de recibir una porción de lo divino, de representarlo y albergar su imagen.

El pensamiento de Santo Tomás de Aquino, constituye, sin duda, el momento cumbre de la filosofía escolástica medieval. En uno de los principales tratados, *Summa Theologica*, podemos encontrar reflexiones muy importantes en materia de arte. La definición que Santo Tomás da del arte es la siguiente: «la imitación de la naturaleza en su modo de operar» (*ars imitatur naturam in sua operatione*).

Una vez más resalta la idea de que el arte no imita la naturaleza o las apariencias de la naturaleza.

Esto nos lleva a detenernos un momento a la concepción de creación que se tenía en la Edad Media.

En sentido estricto el término creación se aplicaba a la producción de algo partiendo de la nada (*creatio ex nihilo*) como es la creación de Dios. El hombre, sin embargo, no puede partir de la nada, sino que en su arte sólo cambia o transfigura la materia ya existente. Así nos lo dice San Agustín en *De Trinitate*: 'La criatura no puede crear, una cosa es encontrar y verificar lo que ha sido engendrado en el más profundo y supremo centro de las

cosas, que sólo es obra de Dios, y otra muy distinta es llevar a cabo, según las facultades otorgadas por Él, alguna operación externa que produzca algo en un tiempo o en otro, de esta o de otra forma'.<sup>28</sup> Notemos que dice, 'encontrar y verificar lo que ha sido engendrado en lo más profundo y supremo centro de las cosas'; esto nos lleva una vez más a pensar en la idea que hemos ido desarrollando, que es la penetración que el artista debe lograr en la aprehensión de la esencia o del espíritu de las cosas. *Ars imitatur naturam in sua operatione* se refiere entonces al obrar por parte del artista bajo las mismas leyes con que la naturaleza opera. Santo Tomás explicaba que 'las cosas naturales dependen del intelecto divino, como las cosas hechas con arte dependen del intelecto humano'.<sup>29</sup> El intelecto humano depende o forma parte, además, del intelecto divino. Expliquémoslo de esta manera: el hombre nació en el mundo de la naturaleza y su vida se conforma a partir de ella y sustenta las mismas leyes internas.

El hombre, a diferencia de cualquier criatura sobre la faz de la tierra, es capaz de externar o dar forma externa a su visión interior en el devenir de la obra, es capaz de producir lo que se llama *artificiatum* u *opus* (obra) que es el resultado de ese proceso, es el producto de su arte, entendiéndolo en el sentido que tenía en el Medioevo; en la filosofía escolástica nunca se habla de la obra u *opus* como arte, sino que el arte permanece en el artista y la obra es resultado de ese arte.

Así, Meister Eckart habló de que 'para se correctamente expresada, una cosa debe proceder de dentro, movida por su forma; debe ir no de fuera a dentro, sino de dentro a afuera'.<sup>30</sup>

Así como los artistas de India manifestaban que 'Debemos construir como lo hicieron los dioses en el principio', así el artista medieval produce su arte de acuerdo a las mismas leyes con que hubo de hacerlo Dios. Y ese arte que permanece dentro de él, es en esencia de la misma naturaleza que el arte del Divino Arquitecto cuando hubo de crear el mundo. Santo Tomás compara repetidas veces a los arquitectos humano y divino. Obviamente la implicación del término no se reduce al de la profesión de arquitecto, tal y como la conocemos, sino que habla del artista como constructor de formas, por decirlo de alguna manera. La metáfora a la que aluden los hindúes ilustra

muy bien lo que se quiere decir: se afirma que el arquitecto visita el cielo y de ahí toma nota de las formas arquitectónicas imperantes, las cuales imita aquí abajo.

La imitación entonces, se refiere al dar cuerpo a la materia preconcebida, bajo las mismas leyes con que la naturaleza opera, y en ello consiste la creación humana.

Para concluir con la filosofía del arte medieval, hagámos un recapitulación. El arte contiene y es un reflejo o revelación de lo divino, en razón a la *Methexis* o participación, por la cual los niveles superiores o sutiles de la Divinidad penetran en los inferiores y en la materia, como es la obra plástica.

El arte es considerado como gran arte o como bellas artes en la medida que conforma una revelación de lo divino. El artista, a su vez, debe penetrar en la esencia de la naturaleza y aprehender la leyes por las que el Divino Arquitecto creó el mundo. Esas mismas leyes serán el fundamento de su arte, es decir, el conocimiento y operación de esas leyes en la realización y creación de su obra.

Durante el Renacimiento, estos principios fueron en buena medida preservados, a pesar del dogma de que las artes visuales eran una simple copia de la naturaleza y de que el arte del Renacimiento -un arte realista- era de los sentidos, como se ha querido pensar (como se han empeñado en pensar muchos artistas contemporáneos). Si bien la finalidad del artista de esa época era aproximarse lo más posible al modelo real, como podemos ver en las pinturas de Rafael, Leonardo o en la escultura de Miguel Ángel, no debe considerarse de ninguna manera que el propósito del artista se reducía a registrar su motivo plástico. La belleza era un término muy recurrente en las teorías del arte del Renacimiento, y desde luego no era considerado como el puro placer de los sentidos. La belleza que el artista plasmaba en su obra, tal como Finicio escribe en el *Symposium* era un algo espiritual que trasciende la experiencia sensual y nos hace anhelar el origen de lo percibido. La belleza es resultado de la *Methexis*, o participación de lo sutil y divino en la obra artística, y es en esta forma que la belleza es una "radiación de la luz divina".

Miguel Ángel, quien ocupara una posición única en la cultura

renacentista, escribió muchos documentos y poesías en relación a la belleza. Experimentar la belleza despertaba para él, el deseo de trascender las formas sensuales y la apariencia de la experiencia real y alcanzar el reino de la divinidad.

'Mientras hacia la Belleza que vi al principio  
Llevo mi alma, que la contempla a través de mis ojos,  
La imagen interior crece, y así se retira  
Casi abyecta y en completa desgracia'.<sup>33</sup>

Para guía fiel de mi vocación  
Me fue dada, al nacer, la belleza,  
Que es para mí luz y espejo de dos artes:  
Quien otra cosa piensa, yerra.  
Ella sola es la que eleva mis ojos a aquella altura  
A que aspiro al pintar y al esculpir.  
Temerarios y necios juicios aquellos  
Que se apartan del sentido de la belleza;  
Ésta mueve y eleva al cielo todo intelecto sano,  
Que de lo mortal a lo divino no pasan  
Los ojos enfermos, no pueden llegar adonde  
Elevarse sin gracia es pensamiento vano.<sup>34</sup>

La belleza, entonces, mueve al intelecto (sano) al cielo o a las alturas y a ella es a la que Miguel Ángel aspira cuando pinta o esculpe.

En los escritos del pintor y grabador Albrecht Dürer, mejor conocido como Durero, encontramos algunas referencias en relación al proceso creativo.

'..Pues un buen pintor está interiormente lleno de figuras y si le fuera posible vivir eternamente, sacaría de esas ideas internas, a las que se refiere Platón, siempre algo nuevo que expresar en sus obras.<sup>36</sup>

Así, podemos ver una vez más que el artista penetra en lo trascendente, más allá de la existencia corpórea y visible, alcanzando la enigmática infinitud del ser. En el pensamiento de



Durero esta trascendencia es definida como el mundo de las Ideas de Platón, al que ya hemos hecho referencia antes. De ahí extraerá 'algo nuevo que expresará'.

Según lo expresa Eugenio Garrá: 'El pintor debe descubrir el secreto de la *artifiziola natura*, o sea, debe pasar de la visión superficial a la profunda, para llegar a las razones de la experiencia, a la necesidad que vincula los efectos con las causas, y de este modo compenetrarse él mismo con la causa'.<sup>57</sup>

Ahora precisemos en qué consistía el valor artístico de una obra en el Renacimiento. Existía otro término que se repetía mucho, además del de belleza, me refiero al concepto de gracia o *grazia*, que se aplicaba como una cualidad de la producción artística.

Picco de la Mirandola explicaba que la belleza pertenece a los cuerpos, en tanto que la *grazia* es una cualidad del espíritu. Pietro Bembo también afirmaba que la belleza no es más que una cierta gracia nacida de la armonía y de la proporción; la *grazia* es una cualidad del alma Benedetto Varchi en su «*Libro delle beltá e grazia*», reconoce que la belleza es una armonía objetiva y susceptible de medición, o la correcta proporción y correspondencia de todos los elementos. La *grazia* no emana de los cuerpos o de la «materia», sino del alma. Giorgio Vasari entiende que la *grazia* toma lugar especialmente durante la madurez del artista.

*Grazia*, sin lugar a dudas es ese todo armonioso que encierra una porción de lo divino dentro de la obra, y que se halla más allá de lo que todas las palabras pudieran acertar a decir; ese algo inexplicable que nos hace vibrar hasta lo más íntimo del ser ante la contemplación de una pintura o en la audición de una pieza musical, y ante lo que cualquier crítico de arte se encuentra a sí mismo impotente.

El concepto de *grazia* era transferido también a los artistas y así, se hablaba de que Leonardo estaba dorado de la «más divina gracia» y que Rafael concedía a sus retratos «gracia perfecta y veracidad».

Emerson decía que 'el intelecto busca el orden absoluto de las cosas tal como se hallan en el espíritu de Dios'.<sup>58</sup>

Es entonces que la *Grazia* es la cualidad que define a la gran

obra de arte, y es virtud de ella que se refleja el alma, el espíritu. *Gracia* en el artista es el don que éste tiene para 'elevarse al cielo y a las alturas' y, de expresar las Ideas eternas.

Platón manifestaba que 'En la producción de cosas mediante arte no sabemos acaso que el hombre que tiene a este Dios por guía consigue un brillante éxito.'<sup>57</sup> También él afirmaba que la comprensión de la obra de arte debe servir a las necesidades del alma, 'para armonizar nuestros distorsionados modos de pensamiento con las armonías cósmicas',<sup>58</sup> según sus palabras.

Resulta muy interesante establecer la comparación entre esta distinción que el Renacimiento hizo entre en concepto de belleza y de gracia con el arte de India. En el «*Ishvara-Sambhita*», un escrito Pancharatra, también se hace la diferenciación entre ambas cualidades. Así, *sambharya* (equivalente a belleza) se refería por un lado a la armonía de proporciones, en relación a la belleza formal. Por otro lado *latanya* (gracia) es algo que no necesariamente es producto de *sambharya* o belleza, sino que puede existir de manera independiente. Es la expresión del hombre interno en armonía con lo espiritual.

Esta distinción es susceptible de considerarse como categorías de excelencia artística, tal y como lo hicieron los chinos y los hindúes. El primer nivel es el que el artista, en virtud a su destreza, observación y técnica logra conformar una obra armónica y proporcionada. El siguiente nivel corresponde al del artista en plena madurez que consigue imprimir la *gracia*; siendo éste, un nivel superior que el de la belleza puramente formal. Esto nos evoca las palabras de Matisse: 'Si ustedes dudan tomen medidas, ya que la medida es como las muletas sobre las cuales hay que apoyarse cuando no se puede caminar'.<sup>60</sup>

El artista principiante dentro de su desarrollo artístico, necesita en un principio de categorías y medidas como apoyo en su quehacer, pero al cabo de los años, en su madurez profesional, puede ser capaz de expresar algo más que el placer que proporciona a la vista la armonía de la proporción. Y es éste el segundo nivel al que aspira, el de la *gracia*, que para el artista renacentista constituía su gran meta.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, surgieron tres figuras cuyo pensamiento marcaría los siglos posteriores. Éstas son

J.W.Goethe, Arthur Schopenhauer, G.W.F.Hegel y Friedrich Nietzsche.

En 1749, nacía en Francfort am Main, Alemania, Johann Wolfgang Goethe. Poeta, novelista y pensador, Goethe es considerado una de las más geniales e influyentes figuras de la literatura universal.

Su inmensa obra cruza por géneros tan diversos como el clacisismo, el romanticismo, el realismo para finalmente desvanecerse en el simbolismo místico. Fue además uno de los integrantes más sobresalientes de la revolución literaria conocida como «*Sturm und Drang*».

Encontramos en Goethe una incansable lucha por anular diferencias, por lograr una unidad y un despliegue integral del espíritu humano. El ideal goethiano consistía en la armoniosa unificación de conciencia y espontaneidad, de actividad en el mundo y armónica vida interior; siempre intentó reflejar la armonía entre razón y sentimiento, entre hombre y naturaleza, y entre el hombre y Dios.

Una de las cuestiones que más intriguaron a Goethe durante su vida fue el arte, sin embargo se guardó muy bien de formular una teoría sobre éste. Tal vez porque como él mismo lo decía, la comprensión del arte es algo inconmensurable, tal vez por un profundo respeto hacia lo maravilloso.

'En definitiva, la obra de arte más hermosa, al igual que una bella creación de la naturaleza, no parece nacer si no es gracias en cierto modo a un milagro indecible.'<sup>62</sup>

No obstante, existen muchas fuentes de diverso tipo, a través de las cuales es posible acceder a la concepción filosófica del arte en Goethe. Una de esas fuentes es el voluminoso libro «*Conversaciones con Eckermann*», que constituye la compilación de los muchos juicios y comentarios que Goethe expresó durante sus encuentros con su amigo y biógrafo Eckermann. La segunda, obviamente, procede de su prolífica obra literaria.

Vamos a revisar entonces algunos puntos fundamentales de su pensamiento. Principiemos con la cuestión de que Goethe no constituyó la excepción en cuanto a considerar que el arte es un

## servil imitador de las apariencias del mundo

La cualidad característica de una obra de arte descansa sobre los fundamentos más profundos de la cognición, en la esencia interna de las cosas, en la medidad que ésta nos es dada a comprender en formas visibles y tangibles (...) El arte es un salto más allá del mundo fenomenológico 'hacia el dominio de lo que está más allá de lo que se dice con palabras'.<sup>63</sup>

En su «Autobiografía» encontramos algunas notas que esclarecen y amplían esta declaración y que para nuestro tema constituye una cuestión primordial. Ello es ¿a qué se refiere con 'el dominio de lo que está más allá de lo que se dice con palabras'?

'Él (Goethe) se imaginaba que tanto en la naturaleza animada como en la inanimada podía percibir algo que sólo se manifestaba en contradicciones e incapaz por tal motivo de ser reducido a un concepto y mucho menos a una palabra. (...) Se asemejaba a la Providencia, al sugerir una pauta. Todo cuanto nos bloquea parecía penetrable por ello. Parecía manipular los elementos necesarios de nuestra vida en forma arbitraria. Controlaba el tiempo y extendía el espacio. Sólo parecía sentir placer en lo imposible y arrojaba lo posible con desdén. A esta esencia, que parecía moverse en medio de todas las demás, uniéndolas y separándolas, la bauticé demoníaca, siguiendo el ejemplo de los antiguos y de aquellos que habían percibido algo semejante.'<sup>64</sup>

A través de este fragmento, podemos ver que Goethe concebía una esencia por debajo del mundo fenomenológico, que unifica y separa a todo lo existente, a los seres animados e inanimados. La misma -como él mismo lo dice- que percibieron otros hombres y los antiguos. La misma que hemos venido considerando a lo largo de nuestra exposición, llámese espíritu del Tao, esencia, Ideas o demoníaco, como la llamó Goethe. Así lo reafirma en el siguiente enunciado:

"Tanto la naturaleza, como nosotros los hombres, estamos de tal manera penetrados por la Divinidad, que ella nos sostiene, por ella vivimos, respiramos y somos; sufrimos y nos regocijamos, según las leyes eternas, en cuya presencia ejecutamos un papel a la vez activo y pasivo; poco importa que lo reconozcamos o no."<sup>65</sup>

«Fausto», la obra capital de Goethe, empezó a ser concebida cuándo él contaba con sólo 23 años y, fue concluida unas cuantas semanas antes de la muerte de Goethe. Es por esto que «Fausto» se considera la obra de su vida y, en gran medida su autobiografía. Fausto es Goethe en su perpetua búsqueda de la Verdad. Se ha dicho que Fausto representa a la humanidad en su grandeza y en su miseria, que es el superhombre escondido en cada uno de nosotros que aspira poseer el infinito.

Si hubiera que ponerlo en términos hindúes, se diría que «Fausto» es la simbolización del *dharma* de la humanidad, esto es la cualidad que define al hombre del resto de las criaturas sobre la tierra, y ésta es la búsqueda de lo Absoluto, que se traduce como un impulso trascendental

La primera parte del «Fausto» transcurre en el mundo social, al que éste se ve arrastrado en toda suerte de excesos y aventuras, sin embargo por sobre todo ello, permanecía la constante insatisfacción, el hombre ansioso por penetrar en los enigmas del universo.

La segunda y más profunda parte es en esencia una "aventura espiritual", es el contacto de Fausto con la espiritualidad. Y así es como esta parte ha sido calificada por muchos estudiosos de Goethe, como oscura e insondable. Mefistófeles, que personifica al demonio y también el *dharma* de humanidad con el que Fausto había hecho un pacto con el propósito de satisfacer su anhelo del saber, lo envía a un lugar misterioso, difícilmente accesible, en que residen las madres, las ideas-madres.

**Mefistófeles:** Si atravesaras a nado el océano y contemplarás allí lo infinito, verías al menos venir ola tras ola, aunque te estremeciese la idea de irte al fondo, al menos verías algo. Verías sin duda, en las verdes aguas del mar en calma

deslizarse los delínes; verías pasar las nubes, el sol, la luna y las estrellas, mientras que en un alejamiento eternamente vacío, nada verás, no oirás siquiera el rumor de tus pasos, ni hallarás un punto firme donde reposar.

Fausto: (...) Profundicemos la cosa, en tu Nada, espero encontrar el todo.

Mefistófeles: Te felicito antes de separarnos. Ya veo bien que conoces al Diablo. Toma esta llave.

Fausto: ¡Esa pequeña cosa!

Mefistófeles: Tómala, digo y no la tengas en poco.

Fausto: ¡Cómo crece mi mano! ¡Brilla! ¡Centellea!

Mefistófeles: Presto verás lo que ella posee. Esta llave descubrirá el verdadero sitio. Síguela hacia abajo, y te conducirá a las Madres. (...) Desciende, pues. Podría también decir: Sube. Es igual. Huye de lo que tenga existencia...

Fausto (con exaltación): ¡Bien! Empuñándola con fuerza, siento un nuevo vigor; dilátase el pecho para emprender la gran obra.

El descenso a las Madres simboliza el viaje hacia la dimensión espiritual, y en la realización de esa empresa hay que huir de todo lo que tenga existencia, o en otras palabras, dejar atrás el mundo fenomenológico. La llave simboliza el impulso trascendente que da fuerza y valor al viajero.

A través del descenso a las Madres, Goethe además, presenta una imagen cosmológica del acto creativo.

El acto creativo está simbolizado en este pasaje.

Así describe Mefistófeles el lugar donde habitan las Madres:

(...) Hay unas diosas augustas que reinan en la soledad. En torno de ellas no hay espacio y menos aún tiempo. Hablar de ellas es un trabajo. Son las MADRES.

(...) Un trípode ardiente te dará a conocer al fin que has llegado al fondo, a lo más profundo de todo. A su resplandor verás las Madres; unas están sentadas, otras en pie, y andan vagando al azar. Formación, transformación, eterno juego del pensamiento eterno. Rodeadas de las flotantes imágenes de toda criatura, ellas no te verán, pues sólo perciben los

esquemas (Ideas). Cobra entonces valor, porque es grande el peligro; corre en derechura al trípode, y tócalo con la llave'.

¿Qué son las Madres finalmente? Son las causas del mundo fenomenal, las diosas inmortales, por las que todo ser viene a la existencia. Ellas dan forma una y otra vez de acuerdo a la ley del ser y lanzan algunas de las imágenes de las criaturas que las rodean afuera, hacia la luz del día terrestre, y una vez ahí entran al mundo del espacio y del tiempo y comparten la condición de todo ser u objeto dentro de la existencia terrestre, esto es la muerte o la fugacidad respectivamente. Pero la imagen original y eterna pervive en su interior.

Otras formas sin embargo quedan ahí, fuera del tiempo y del espacio, en el eterno vacío, en la más absoluta soledad, rodeando a las Madres. Éstas aguardan a que el artista o el creador humano que ha emprendido el descenso hacia ellas, venga a recogerlas. Este descenso es una aventura de enorme peligro, pero a la vez constituye virtualmente la recompensa para el acto creativo. Pues es de ahí, de donde el artista obtendrá las leyes que servirán de guía en su labor; es en virtud del conocimiento de esta ley que el artista dirige su obra de las partes al todo, en una estructura que refleje el mismo orden del cosmos, y por la cual se hallará insatisfecho si el más mínimo detalle rompe la armonía de dicha estructura. En palabras de Goethe:

'El arte es la manifestación de las leyes secretas de la naturaleza, sin el cual nunca podrían revelarse'.<sup>14</sup>

El artista, entonces, debe penetrar en el más profundo reino del ser (que para Goethe constituye una búsqueda dolorosa) para traer de regreso la verdadera esencia de las cosas o lo demoníaco, hacia la luz del mundo. El gran trabajo creativo no es un accidente, sino que para considerársele como tal debe provenir del más hondo e insondable estadio.

Veamos ahora la concepción del arte de Schopenhauer. Algunos años después, a finales del siglo XVIII, vendría al mundo el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, cuyo pensamiento tuviera gran influencia en los siglos posteriores den-

tro de las doctrinas vitalistas, irracionalistas y existencialistas, así como en la obra de muchos escritores modernos.

En palabras de Thomas Mann, 'la filosofía de Schopenhauer ha sido sentida siempre como una filosofía eminentemente artística, más aún, como la filosofía por excelencia de los artistas'.<sup>67</sup> La obra fundamental de este filósofo, a la que permanecería fiel el resto de sus días, es publicada en 1819, cuando contaba sólo con treinta y un años de edad. Ella es «El mundo como voluntad y representación», sobre la que tiempo después F. Nietzsche definiría como 'el poema cósmico de Schopenhauer'. El resumen de su cosmología, que a continuación estudiaremos, constituye un camino de preparación para lo que es su filosofía del arte.

En la misma forma como hemos ido viendo, Schopenhauer consideró que existe un fondo primordial, último e irreductible del ser, situado fuera del espacio, del tiempo y de la causalidad, al que denominó Voluntad o Ideas (evocando con ello a Platón). esta voluntad desea con afán la objetivación, y es en esta forma que la unidad originaria de ésta se transforma en pluralidad, o bien en la múltiples encarnaciones de la Voluntad (compárese con la visión de la creación del Tao, Con el Ciclo de la Creación de los hindúes, o con la serie de emanaciones provenientes del Uno de Plotino).

Esta transformación de la Voluntad en mundo se realiza de acuerdo al llamado *principium individuationis*.

Dicho en otras palabras, la disgregación de la voluntad en incontables partes o individuos ("los diez mil seres" para los chinos) se consigue en virtud a este principio (*prakriti*, para los hindúes); el resultado de ello es la objetivación o el mundo fenomenológico.

Es en ese momento cuando -según Schopenhauer- comienzan los males y extravíos, debido a que las encarnaciones de la Voluntad se debaten en un proceso sin fin, dentro de las dimensiones de la materia, el espacio y el tiempo.

Esta situación se agrava especialmente en el hombre, quien dentro de su cosmogonía se halla en la escala más alta de la evolución: Éste no es capaz de ver, a consecuencia del *principium individuationis* que la esencia de él mismo y de todas las cosas es



la misma, y en consecuencia emergen concepciones como «yo no soy el mundo y el mundo no soy yo», con lo cual el individuo queda irremediabilmente aislado del resto del mundo.

El hombre ve todas las manifestaciones fenoménicas como se paradas y contapuestas, lo cual constituye la raíz de la injusticia, la envidia, los anhelos en su mayoría insatisfechos... y en fin, todos los tormentos que uno pueda imaginar. Esa es la manera en que Schopenhauer ve y describe el mundo: lleno de dolor y de aburrimiento, de vacuidad y de carencia de valor.

En medio del perpetuo suplicio y las batallas que a lo largo de nuestra existencia libramos, existe sin embargo una esperanza. Sí, si hay una manera de escapar y a esta liberación se le llama experiencia o estado estético. Con esto, podemos deducir la posición tan elevada en la que Schopenhauer tenía al arte.

La experiencia estética, la plantea Schopenhauer ante todo, como una forma de conocimiento que trasciende todas las formas ordinarias de conocimiento para alcanzar un conocimiento de la esencia del mundo. En sus palabras:

‘El arte reproduce las ideas eternas (...), lo esencial y permanente de todos los fenómenos de mundo, y según la materia de que se vale para esta reproducción será arte plástico, poesía o música’.<sup>68</sup>

La función del arte, una vez más, no es copiar simplemente los fenómenos, el mundo de las experiencias. Él explica la diferencia entre la actividad del artista y la del mero copista o creador de ilusiones: Este último sólo conseguirá ‘engañar y seducir momentáneamente para colmar el propio afán y satisfacer un humor pasajero (...) El que a estos juegos de la imaginación se entrega es un fantástico, que mezclará sus ensueños con la realidad y será incapaz de penetrar hasta el fondo de ésta’.<sup>68</sup> Durante la experiencia estética, en cambio, el artista atraviesa con su mirada el mundo fenomenológico para arrancar la esencia de éste. Es fundamentalmente dependiente de éste, pero sólo en la medida en que lo trasciende.

En relación a esto, T. Mann comenta: ‘El artista es alguien a quien, ciertamente, le es lícito sentirse ligado, de manera sen-

sual, placentera y pecadora al mundo de las reproducciones, porque a la vez se sabe perteneciente al mundo de la Idea y del espíritu, en cuanto mago que hace que el fenómeno transparente la Idea. Aquí se pone de manifiesto la tarea mediadora del artista, su papel mágico hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad. Pues esa es de hecho la posición cósmica, por así decirlo, del arte (...) La frontera de dos reinos, separándolos y a la vez uniéndolos, garantizando la unidad del Universo'.<sup>67</sup>

Schopenhauer, tal y como la hacían los renacentistas, hablaba del estado o la experiencia estética en términos como «Gracia» o «la paz de Dios».

Contundente y conciso define el arte en la siguiente forma:

'Su origen único (el del arte) es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este resultado'.<sup>68</sup>

Es clara la delimitación que Schopenhauer hace: es esto y nada más que esto, se cumplen estas condiciones o no es arte.

Quisiera ahora revisar brevemente algunas de las ideas fundamentales de Hegel en relación al arte.

A muy grandes rasgos, la dinámica de la evolución, según Hegel, sigue tres fases, que en su conjunto denominó proceso dialéctico. Éstas fases son la tesis, la antítesis y la síntesis. En la primera la realidad se "pone", después se niega a sí misma y, en la tercera fase se supera y elimina esta contradicción. A cada una ellas corresponden, respectivamente, la lógica, la filosofía natural y la filosofía del espíritu. La parte más elaborada del sistema es esta última, en donde el espíritu se despliega como «subjetivo», «objetivo» y «absoluto». El espíritu subjetivo es el de cada individuo y el objetivo es la manifestación de la idea en la historia, después viene la síntesis de ambas, es decir el espíritu absoluto, que constituye la máxima expresión por la que se realiza la razón universal humana. El espíritu absoluto se le conoce de forma más perfecta en el arte, la religión y la filosofía.

La visión fundamental que subyace en pensamiento de Hegel es que existe una unidad e identidad de la naturaleza divina y

la naturaleza humana, y a esta comprensión es a lo que progresivamente se encamina la evolución humana. Esto toma lugar a través del espíritu absoluto, que es, como ya se dijo, la síntesis del espíritu subjetivo y del espíritu objetivo. La doctrina dialéctica de Hegel nos recuerda las palabras de Jesucristo, en el evangelio de Santo Tomás:

'Le preguntaron al Señor:  
¿Entraremos siendo niños, al reino (al reino de los cielos)?  
Jesucristo les respondió:  
Cuando hagáis de dos uno,  
y cuando hagáis que el interior sea como el exterior,(...) entonces entraréis'

Cuando hagáis de los dos uno (síntesis) y cuando hagáis que el interior sea como el exterior (la síntesis del espíritu objetivo y subjetivo).

Es así, como Hegel contempla la evolución; evolución que llega a su última fase con la manifestación de la filosofía, la religión y el arte. En esta forma lo expresaba él mismo:

'El arte es el «mediador», el conciliador entre la realidad exterior sensible y perecedera y el pensamiento puro; entre la naturaleza y la realidad finita por un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, por otro'.<sup>11</sup>

Así surge la síntesis: por un lado lo sensible aparece espiritualizado y por el otro, lo espiritual se presenta dentro de una expresión sensible. Pues la creación artística es una visión encarnada: es la evidencia exterior y tangible del desarrollo espiritual del hombre. En la obra de arte toma lugar la síntesis de lo externo y lo interno, de lo sensible y lo espiritual; acontece lo que los escolásticos definieron como creación: la unión de materia y espíritu.

'El arte ahonda un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo desagradable y percedero, por una parte, y el contenido verdadero de los acontecimientos por la otra, para

invertir estos acontecimientos y fenómenos con una realidad superior, nacida del espíritu'.<sup>17</sup>

'En el arte es preciso ver, no un juguete placentero y agradable, sino el espíritu que se libera de las formas y del contenido de lo finito, la presencia y la conciliación de lo absoluto en lo sensible y la apariencia; un despliegue de la verdad que no se agota como la historia natural, sino que se revela en la historia universal de la cual es el aspecto más bello; la mejor recompensa para el duro trabajo en la realidad y los penosos esfuerzos del conocimiento'.<sup>18</sup>

Para finalizar, quisiera recordar lo que en otra parte escribí: Para Hegel, el arte posee en común con la religión y la filosofía una misma finalidad, que es la expresión y la revelación de la Divinidad.

Friedrich Nietzsche, pensador alemán del siglo XIX, que siguió de cerca a Schopenhauer, también se cuestionó sobre la posibilidad de vencer la angustia y los horrores de nuestra contingente vida, llegando a conclusiones muy similares.

En su primera obra «El origen de la tragedia», busca en los tesoros de la cultura Helenística una respuesta para ello; así, llega a la conclusión de que la existencia en este mundo es sólo justificable en tanto fenómeno estético. Es decir, la liberación del tormento humano sólo puede lograrse en el momento en que el hombre es capaz de entrar en contacto con las fuerzas primordiales que subyacen al mundo fenomenológico; y el medio para conseguir esto es el arte.

Para Nietzsche, la vida se reduce a dos cosas, arte y apariencia, y entre las dos 'el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida', la única que puede dar a la existencia un carácter trascendente y esencial.

Es sencillo deducir la concepción de arte de Nietzsche. Él, como Schopenhauer, son categóricos a este respecto: la condición fundamental que debe cumplir el arte para llamársele así, es que debe provenir del conocimiento obtenido a través del contacto con las fuerzas primordiales de la naturaleza. El quehacer del artista es dar forma a esta revelación. El arte es, pues, la expre-

sión de la esencia del mundo.

A finales del siglo XIX, el artista empieza a crear una nueva relación con la realidad.

¿Qué se quiere decir con esto? La forma en la que el artista experimenta la realidad, está en gran medida determinado por la totalidad de las circunstancias que lo rodean. Estas circunstancias naturalmente cambian de una cultura a otra, entre una época y otra. Imaginemos simplemente la realidad o las condiciones que rodeaban al artista clásico griego o al medieval y compáremoslas con las del artista contemporáneo. Sin lugar a dudas, todo ello condiciona, define o determina la conciencia del artista, la manera de ver su entorno y la manera como lo experimenta. Puede ser útil explicarlo de esta forma: existe un refrán muy cierto que dice que 'las cosas son del color del cristal con que se mira', en este caso, la conciencia del artista es el cristal y la coloración es dada por el total de las circunstancias en las que se encuentra inmerso el artista. Existe, sin lugar a dudas, la libertad propia del artista, pero también hay ciertos límites que son los que las condiciones de su tiempo le marcan, y que nos es posible evadir. Jean Bazaine y Kandinsky manifestaban que:

'Nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura que es capaz su tiempo'.<sup>74</sup>

'Cada época recibe su propia medida de libertad artística, y aún el genio más creador no puede saltar los límites de la libertad'.<sup>75</sup>

Ahora bien, la manera en que el artista experimenta al mundo se verá reflejado en su obra.

Visualicemos simplemente las diferentes expresiones artísticas que han tenido lugar en la historia del arte. Como decía Worringer entre otros: el que un artista sea, o se exprese en estilo realista, abstracto o primitivo no obedece a otra cosa más que al sentir que experimenta en su relación con el universo. Así lo decía Picasso:

'Si un artista varía su forma de expresión sólo quiere decir que ha cambiado su modo de pensar.'<sup>66</sup>

Y para redondear la idea, su forma de pensar está en gran medida determinada por el impacto de las circunstancias en todos los órdenes, que rodean al artista.

Para abordar el arte contemporáneo tal vez sea necesario tener presente lo que Herbert Read alguna vez escribió: 'La primera condición para la crítica del arte moderno es, quizá, la conciencia de la situación trágica del hombre moderno. A partir de esta base, el crítico puede proceder a hablar con autoridad, con sentimiento y con sencillez.'<sup>67</sup>

La situación trágica del hombre moderno puede verse desde distintos ángulos. El punto de vista que aquí me interesa destacar es aquel de la sensibilibidad y la situación ideológica o espiritual de nuestro tiempo. Si hubiera que caracterizarla en un sentido general, se diría que es el siglo de la gradual desmitificación y desencanto hacia un sistema que no logró llenar las expectativas más vitales del hombre. Los artistas, como es de esperarse, fueron los primeros portavoces de semejante sentir.

En 1917, Kandinsky clamaba:

'Nuestro espíritu, que después de una larga etapa materialista se halla aún en los inicios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe, falta de meta y de sentido. (...) los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales (...) las fuerzas puramente espirituales son desestimadas o simplemente ignoradas. Los hambrientos y visionarios son motivo de burla o considerados anormales. Las escasas almas que no se pierden en el sueño y persisten en el oscuro deseo de vida espiritual, de saber y progreso, se lamentan en medio del grosero canto del materialismo.'<sup>68</sup>

Las últimas líneas resumen una de las condiciones más trágicas, desde mi punto de vista, que se presentan para el artista contemporáneo: en la medida en que éste ha persistido en su búsqueda de lo universal, de lo eterno y por qué no decirlo, de

lo espiritual (llendo con ello en contracorriente dentro de un mundo marcado todavía por el influjo materialista de los siglos precedentes), ha sufrido sinsabores y sido víctima de gran incompreensión.

‘Aún no ha terminado completamente la pesadilla de las tendencias materialistas que hicieron de la vida en el mundo un penoso y absurdo juego.’<sup>77</sup>

A. Jaffé escribía que jamás habían publicado los artistas tantos manifiestos y explicaciones de sus propósitos como en el siglo XX, no solamente para justificar lo que hacían y que el público los entendiera, sino también para ellos mismos.

La idea que me interesa desarrollar en todo esto, es que el artista moderno mantuvo viva la llama que constituye la esencia del arte: la revelación sensible del conocimiento trascendental.

En todo esto es curioso notar, especialmente cuando se leen los escritos de muchos críticos y artistas, la creencia de que fue el arte moderno el protagonista, el que “por primera vez descubrió el mundo” en el sentido arriba expuesto, es decir, el de dar forma a la esencia universal de las cosas, por abajo de las apariencias. Y sin embargo como lo estamos viendo, esto es así desde que el arte es arte, o sea desde hace algunos cientos de años. Otro equívoco se da en los numerosos juicios superficiales que se emiten en relación al arte realista de los siglos anteriores, en los cuales se afirma que por el hecho de apegarse más a un modelo real, eran copias sin ningún contenido espiritual.

Leamos, a manera de ilustración el siguiente enunciado de un psicólogo que quiere hablar de arte contemporáneo: ‘El arte, pues, ya no es tan sólo una mera habilidad técnica basada exclusivamente en la observación y la copia fiel de lo observado (refiriéndose al arte realista), ha dejado incluso de ser creatividad y se ha convertido en un método de crecimiento y de desarrollo espiritual del artista’.<sup>80</sup>

En los artistas, no obstante, y esto es desde cierto punto de vista lo más llamativo del asunto, también encontramos sugerencias de esta naturaleza. Veamos a continuación lo que dice Kasimir Malevich:

'En la nueva cultura artística los objetos se desvanecen como el humo (...) este es primer paso que conduce a la creación artística artística pura. Hasta ahora el arte se había limitado a imitar o plagiar ingenuamente a la naturaleza. Pero el mundo del arte se ha renovado y se ha transformado en algo puro y no objetivo' 21.

Me parece que si hay algo ingenuo son estos comentarios que hacen muy poco honor y justicia a la enorme tradición que antecedió a estos artistas, como lo podemos notar. Si bien hay que reconocer que la ceguera para ver las cualidades de un movimiento anterior es característica y se presenta especialmente en los inicios de la mayoría de los movimientos en general. Así también, el hombre renacentista no veía más que superstición y obscuridad en la Edad Media.

Sea como sea, el artista contemporáneo tenía que reafirmarse en su posición, no perdiéndose en la marabunta materialista que le rodeaba. Tenía que explicar a su público lo que éste, en su disminuida sensibilidad (consecuencia del empobrecimiento espiritual de la era tecnológica e industrial) no acertaba a ver por sí mismo. Así, es posible hallar montones de páginas escritas por parte de los artistas, hablando del conocimiento trascendental plasmado en su obra. Siendo esto materia de la presente investigación, veremos a continuación algunos de estos testimonios. Éstos muestran lo que el artista contemporáneo, igual que el artista de otras culturas y épocas, se esforzaba por conseguir; esto es, penetrar las apariencias con el fin de descubrir la esencia metafísica del mundo.

Antes de pasar a esto, me gustaría detenerme en dos artistas cuya obra, aunque fue producida en el siglo XIX, constituyó el punto de partida para el arte del siglo XX. El primero es el pintor Paul Cézanne, que se ha tenido como maestro y cabeza indiscutible del arte moderno. Su afirmación «yo soy el primero de un arte nuevo», reflejó el verdadero papel de este artista como su iniciador. Aunque sus primeros pasos estuvieron vinculados al impresionismo, su obra posterior, ligada a la simplificación de las formas y a una nueva concepción espacial, conformó una radical renovación del arte pictórico, y modelo para



los artistas contemporáneos.

‘Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida’ decía A.Giacometti y R.Delaunay, ‘la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no una vez en la vida, sino toda una vida’.<sup>82</sup> La búsqueda de lo esencial, de aquello que no sufre variaciones y del orden interno de la realidad natural constituyeron premisas centrales en su labor. He aquí algunos de sus pensamientos:

‘Admito que el artista no percibe la naturaleza tal como aparece, pues su emoción le revela las verdades interiores que hay por debajo de las apariencias’.<sup>83</sup>

‘Lo que intento traducir para ustedes es más misterioso, se enreda en las raíces mismas del ser’.<sup>84</sup>

‘La visión no es cierto modo del pensamiento o presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo. Para asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término del cual solamente me cierro en mí’.<sup>85</sup>

La obra escultórica realizada en sus últimos años por Auguste Renoir, anticipaba claramente a través de una soberbia estilización las tendencias del siglo XX. Entre sus escritos y las numerosas entrevistas podemos hallar algunas declaraciones muy bellas e interesantes, como la que se enuncia en seguida.

‘El arte es contemplación. Es el placer del espíritu que penetra la Naturaleza y adivina el soplo de que ella misma está animada. Es el goce de la inteligencia que ve claro en el Universo y que lo recrea al proyectar sobre él la luz de la conciencia. El arte es la más sublime misión del Hombre, puesto que es el ejercicio del pensamiento que busca comprender el Mundo y hacerlo comprender’.<sup>86</sup>

Desde los primeros años del siglo XX, comienzan a formarse distintos grupos artísticos de vanguardia como son los *fauves* o *fauvistas*, los *futuristas* o el grupo denominado *«Der blaue*

*Reiter*», entre otros.

Los *fauves* realizaron dos exposiciones en 1903 y en 1905 que fueron calificadas como pinturas de «animales salvajes» que es lo que significa la palabra francesa *fauve*. Libres de toda obligación formalista, querían poner en acción pictórica lo que Derain, uno de sus integrantes clamaba:

‘El arte es una embriaguez del espíritu’.<sup>87</sup>

Henri Matisse, quien también formó parte de los *fauves* en los inicios de su carrera artística dijo:

‘Todo cambia y lo único que se conserva desde los tiempos eternos, lo único que permanece es lo espiritual’.<sup>88</sup>

‘Hay que acceder al conocimiento de lo esencial’.<sup>89</sup>

Los años de mayor interés del futurismo, movimiento que se prolongó hasta la década de los 30, fueron de 1906, fecha de publicación de su primer «Manifiesto» hasta 1916. Uno de los artistas que conformaba el grupo, Carlo Carrà, expresó:

‘Sé perfectamente que en algunos instantes felices soy lo bastante afortunado como para perderme en mi trabajo. El pintor poeta siente que su verdadera esencia inmutable procede del reino invisible que le ofrece una imagen de la eterna realidad (...) También me doy cuenta de que no se me ha concedido la capacidad de resolver el misterio del arte de una forma absoluta. No obstante, me siento inclinado a creer que estoy a punto de poner mis manos en lo divino’.<sup>90</sup>

En su calidad de iniciador de la pintura abstracta, Kandinsky ejerció una influencia fundamental sobre el desarrollo del arte contemporáneo. En 1911, junto con Kubin Marc y Paul Klee y Franz Marc, entre otros forman el grupo «*Der blaue Reiter*» (El jinete azul). Cito a continuación a estos cuatro artistas:

‘A partir de ahora comienza la época de lo espiritual, la re-

velación del espíritu'.<sup>91</sup>

'Todo lo que está *muerto* palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aún un botón de calzoncillo, brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla'.<sup>92</sup>

'Tratamos de volver por otro camino a las imágenes abstractas y misteriosas de la vida interior que está regida por leyes distintas de las que la ciencia descubre en la naturaleza'.<sup>93</sup>

'La misión del artista es penetrar cuanto sea posible en ese terreno secreto donde la ley primordial alimenta el desarrollo (...) Nuestro latiente corazón nos lleva abajo, muy abajo del terreno primordial'.<sup>94</sup>

'El objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos'.<sup>95</sup>

'La meta del arte es 'revelar la vida supranatural que hay detrás de todas las cosas, romper el espejo de la vida de tal modo que podamos mirar al rostro del ser. (...) La contemplación del mundo se ha convertido en la penetración del mundo. No hay místico que, en el momento de su raptó más sublime, no alcance siempre la abstracción perfecta del pensamiento moderno, o haga sus sondeos con la sonda más profunda'.<sup>96</sup>

La preocupación de Giorgio de Chirico por el enigma de lo metafísico, lo lleva, junto con Carrà y Giorgio Morandi a conformar en 1917 el movimiento conocido como pintura metafísica. El objetivo de éste era, como dijo de Chirico, 'construir mediante la pintura una nueva psicología metafísica de las cosas'.<sup>97</sup>

El mismo artista expresó que:

Todo objeto tiene dos aspectos: el aspecto común, que es el que generalmente vemos y que todos ven, y el aspecto fantasmal y metafísico. Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible.<sup>98</sup>

Constantin Brancusi, escultor cubista y Piet Mondrian, también cubista en algún período de su vida artística, y que finalmente desembocó en el método de abstracción independiente:

Mira mi obra hasta que lo veas. Quienes están más próximos a Dios ya lo han visto.<sup>99</sup>

‘Debo expresar...la idea del sujeto, lo que nunca muere. A partir de esa premisa, llegué a la conclusión de que no son los pormenores lo que crean la obra de arte, sino la esencia. Entonces trabajé denodadamente para descubrir en cada objeto la llave maestra que sintetizara con más claridad la idea del sujeto, y llegó un momento en el que pude extraer del bronce, de la madera, o del mármol, el diamante bruto de la esencia’.<sup>100</sup>

‘El arte, aunque un fin en sí mismo, como la religión, es un medio a través del cual podemos conocer lo universal y contemplarlo plásticamente’.<sup>101</sup>

Pablo Rufz Picasso, creador y máximo exponente junto con G.Braque del cubismo y de quien se dice que en su larga vida artística agotó las posibilidades del arte del siglo XX afirmó que:

Algo sagrado eso es. debemos poder llegar a decir que el vigor de una determinada pintura estriba en que está tocada por Dios’.<sup>102</sup>

Otros artistas posteriores a estos movimientos, como son Mark Rothko, Jean Bazaine y el grupo Cobra en su «Manifiesto» en 1953 manifestaron que:

'El cuadro es un drama, es una expresión profunda, entre mística y misteriosa, de las relaciones del ser humano con la realidad'.<sup>104</sup>

'Un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser portador de poderes que son mayores que él'.<sup>105</sup>

'Un cuadro ya no es más la construcción de colores y líneas sino un animal, una noche, un grito, un ser humano o todo junto'.<sup>106</sup>

Cabe mencionar en este espacio los pensamientos no de un pintor o un escultor, sino de un escritor, Marcel Proust, cuya creación artística constituyera uno de los más magistrales logros de la narrativa del siglo XX:

'Este trabajo del artista, de tratar de percibir debajo de la materia, debajo de la apariencia, debajo de las palabras algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que hacemos, a cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos (...). Es la marcha que nos hará seguir en sentido contrario, la vuelta hacia lo profundo, donde yace lo desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido'.<sup>106</sup>

La producción artística de los siglos anteriores se encontraba bajo el patrocinio de una limitada clase compuesta por la burguesía y el clero; en esta situación, el artista se veía en cierta manera obligado a satisfacer los gustos del patrón con el fin de halagarlo. El artista contemporáneo, desde un primer momento, luchó por liberarse de esta dependencia. También sucedió que éste no quiso ya más aceptar las normas académicas y como consecuencia su producción comenzó a seguir un camino propio. Así es como se empezaron a multiplicar los estilos en una diversidad casi abrumadora.

Sin embargo y como lo podemos entrever existe un común denominador fundamental, si no a todos, a la mayoría de las corrientes, movimientos, "ismos" que forman el panorama del arte moderno.

Herbert Read apuntó que todo cuanto es esencialmente moderno en el arte del siglo XX es, en algún modo surrealista, y con ello quiere decir en primer lugar que va más allá de la realidad y en segundo que los valores plásticos están puestos al servicio de valores metafísicos. Los artistas modernos aunque no comparten la base religiosa de los bizantinos, los hindúes o los renacentistas, comparten sin embargo la misma esencia y dimensión humana, que es la espiritual. El impulso hacia lo trascendente que es algo inherente al ser humano, llámese como se quiera llamar: Dios, fuerzas primordiales o alma secreta.

Ahora bien, el arte moderno ha presentado dos opciones básicas que son el arte como respuesta a una realidad exterior y el arte como la proyección de una introspección.

¿Qué diferencia podemos hallar entre ambas? La diferencia es el medio solamente, pero sin embargo, el fin es el mismo.

La primera opción puede muy bien ser ilustrada a través de la siguiente declaración que Georges Braque hizo durante una entrevista:

¿Ve usted este lienzo, apenas embadurnado, que está colgado allí? Lo llamo pozos de café porque leo en él cosas que los demás no ven. Hago el fondo de mis lienzos con el mayor cuidado, porque el fondo es el soporte de lo demás, es como los cimientos de una casa. Siempre me he ocupado y preocupado mucho de la materia, porque hay tanta sensibilidad en la técnica como en el resto del cuadro. (...) Yo necesito palpar. Trabajo con la materia y no con las ideas (...). No hay que "pensar en cuadro". Hay que dejarse impregnar por las cosas, jamás hay que cortar la relación con ellas, hay que dejarlas que se conviertan en cuadros cuando ellas quieren<sup>107</sup>

A través de este interesante fragmento podemos claramente apreciar cómo el punto de partida para el arte es la realidad exterior, como elemento catalizador a una respuesta artística. Movimientos como el informalismo que quedan dentro de esta categoría, exploran los materiales, las superficies cementosas, el color... El énfasis estaba puesto en la cualidad evocativa de

estos elementos.

La segunda opción, que es el arte como proyección de una introspección, significa que la visión interior del artista tiende a tener primacía por sobre cualquier realidad externa.

Esto es característico de las primeras corrientes abstraccionistas de este siglo, como la del grupo «Die blaue Reiter», el arte de India y el de China.

En India, por ejemplo, es necesario que el artista desarrolle técnicas introspectivas como son la meditación, para poder alcanzar la esencia del motivo a pintar, como puede ser un objeto natural, personas o dioses.

En cuanto al arte moderno, podemos ver esta misma posición en artistas como Matisse, Kandinsky y Malevich, que a continuación cito:

'Obtendré esto por los medios más simples y poco numerosos, que permiten pertinentemente al pintor expresar su visión interior'.<sup>108</sup>

'Tomo de la naturaleza lo que me es necesario: una expresión suficientemente elocuente como para sugerirme lo que yo ya pensé'.<sup>109</sup>

'Lo hasta ahora mencionado han sido los primeros brotes de esta tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, la naturaleza interior, que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: ¡Conócete a tí mismo! Conscientemente o no, los artistas vuelven su atención hacia su material propio, estudian y analizan en su balanza espiritual el valor interno de los elementos con los que puede crear'.<sup>110</sup>

'Yo busco a Dios, lo busco dentro de mí...busco a Dios, busco mi rostro. Ya he perfilado su silueta y me esfuerzo por encarnarlo'.<sup>111</sup>

Se ha dicho que el medio difiere: por un lado se encuentra el arte como respuesta a una realidad exterior y por el otro, el arte tiende a alzarse como la proyección del interior, pero que el fin

es el mismo. ¿Qué se quiere decir con esto?

La respuesta a esta pregunta nos la puede dar, ya sea la filosofía perenne o los mismos artistas.

Uno de las concepciones fundamentales dentro de la filosofía perenne queda expresada de esta manera:

«Nuestra naturaleza más profunda es idéntica a la naturaleza de toda la creación». Lo que implica que si un artista busca en lo externo, en los objetos o materiales, el espíritu o las fuerzas primordiales que subyacen en éstos va a encontrar lo mismo que si viaja hacia las profundidades de sí mismo.

Govinda, un antiguo maestro espiritual de la India afirmó lo siguiente:

‘El mundo externo y el mundo interno son sólo dos lados de la misma tela, en la cual los hilos de todas las fuerzas y de todos los acontecimientos, de todas las formas de conciencia y de sus objetos, están entrelazados en una red inseparable de relaciones interminables y recíprocamente condicionadas’<sup>112</sup>

Jean Bazain y Matisse, conscientes de ello, explicaban que:

‘Tenemos que volver a aprender pacientemente que calor y frío, espacio, árboles, hombres y animales no son seres lejanos, sino que este mundo prodigioso se mueve dentro de nosotros mismos’.<sup>113</sup>

‘La mayoría de los pintores tienen necesidad de un contacto directo con los objetos para sentir que existen. (...) Buscan una luz exterior para ver claro dentro de ellos mismos, puesto que el artista o el poeta poseen una luz interior que transforma los objetos para construir un nuevo mundo, sensible, organizado, un mundo viviente que está en él como signo infalible de la divinidad, como reflejo de la divinidad’. ‘Si puedo reunir en mi cuarto lo que es exterior, por ejemplo el mar, y lo que es interior, es porque la atmósfera del paisaje y la de mi habitación no son sino una...No tengo que acercar el interior a lo exterior, ya que los dos están reunidos en mi sensación’.<sup>114</sup>



Sobre este punto ahondaremos más adelante. Por lo pronto queda en cierta medida dilucidada una cuestión importante y ella es el que el artista 'penetra cada vez más profundamente en las afinidades secretas que unen los hombres a las cosas, la sensibilidad y los objetos',<sup>115</sup> como dijo Virgilio Gilardoni, y como lo concibió Hegel y también Jesucristo: 'cuando hagas de dos uno y que el exterior sea como el interior, entonces entraréis (al reino)'.

Hasta el momento hemos visto cual es el origen del arte y cual es su finalidad. Si el artista va más allá de las apariencias externas en la búsqueda de la esencia y del espíritu de las cosas, y si es ese conocimiento trascendental es el que intenta plasmar en su obra, la pregunta que surge es ¿de qué manera consigue tal conocimiento? o ¿a través de medios alcanza un artista la aprehensión de esa esencia eterna? Con esto llegamos al cuestionamiento de un aspecto fundamental del proceso artístico.

## Inspiración

El diccionario define el término inspiración como el estímulo interior para la creación artística o cualquier creación del espíritu, o bien como una influencia sobrenatural divina.<sup>116</sup>

Así se dice que cierta persona compuso un poema en un momento de inspiración., para lo cual existe una imagen clásica y estereotipada que es aquella en que una Musa desciende de los cielos y sopla en el oído del artista.

Esto es un legado de los antiguos griegos que concebían la existencia de unas deidades que habitaban en el Parnaso y que protegían a los artistas. Sin ellas, era imposible que éstos últimos llegaran a crear algo, o dicho de otra forma, sólo por ellas, la actividad artística era posible.

La cultura griega estaba familiarizada con la noción de un «algo» que era bendición de los dioses, siendo especialmente los poetas y los músicos aquellos hombres elegidos para recibir semejante don. Hallándose el poeta en posesión de semejante don o poder divino era capaz de crear y sólo entonces. Este era sin lugar a dudas un momento supremo al que se le concebía como un tipo de locura o *enthousiasmos* y en el que el poeta esta-

ba lleno de Dios y de impulso creativo.

Los escritos de Sócrates y Platón, que son los primeros documentos en la historia occidental en los que encontramos reflexiones sobre la naturaleza de esta experiencia, nos brindan importantes pautas para encaminarnos a la comprensión de este «tiempo sagrado», la inspiración, en virtud del cual deviene la creación. Dos de los principales discursos sobre el tema se hallan en forma de diálogo, que era el método que Sócrates empleó para alcanzar el saber. Estos diálogos que Sócrates sostuvo con diferentes personajes de su época, como sabemos, fueron transcritos por su discípulo Platón.

La visión de ambos filósofos, que además era la visión fundamental de la Grecia Clásica, contemplaba el alma del ser humano como capaz de llegar a ser divina. Es ésta, la concepción que subyace a su filosofía del arte como lo veremos en seguida, a través de los diálogos «Ion» y «Fedro».

El primero de éstos da inicio cuando Sócrates y Ion se encuentran después de las fiestas de Esculapio.

Ion, que es un rapsoda, (aquel que habla de los poetas y recita sus poemas) venía de participar en ellas, llevándose los mejores premios. Sócrates entonces, lo confronta con esta pregunta:

‘Tente, pues, y dime Ion, y no te me escabullas en lo que te voy a preguntar: cuando declamas bien y bellamente cantos épicos y por golpe extremado sacas fuera de sí al auditorio (...) ¿estás entonces en tus cabales o fuera de tí y te parece que tu alma se está, dislocada de sí por el entusiasmo (*enthousiasmos*), allá donde están las cosas que dices: en Itaca si están en Itaca, en Troya si en Troya o en donde los poetas épicos las tengan colocadas?’

A lo que Ion responde afirmativamente, desconcertado por la evidencia de un hecho del que él mismo no había tomado conciencia hasta ese instante. Ion reconoce que efectivamente su alma se ve expandida más allá de su persona, transportada hacia los lugares de los que habla. Su espíritu, en el tiempo que estremece a su auditorio, se dilata hasta abarcar Itaca, Troya o cualquier otro sitio de los que versan las poesías épicas. En ese

momento, en el que está 'fuera de sus cabales', que no es otra cosa que encontrarse infundido por la gracia divina o inspirado, puede ser capaz de trascender su propio espacio y tiempo hasta llegar a otro diferente, compenetrándose de este modo con la esencia de las circunstancias, con las pasiones de los héroes épicos.

Quisiera dar énfasis en esto último, pues como lo iremos viendo a lo largo de esta exposición, constituye uno de los elementos centrales para la comprensión de ese estado llamado inspiración, y que es por medio del cual el artista obtiene un conocimiento trascendental. Sobre las Musas, que se pueden interpretar como las mensajeras de ese conocimiento, habla Sócrates en ambos diálogos, en esta forma:

'Y eso de hablar bien y bellamente sobre Homero no es de tí un arte, como estaba diciendo, sino virtud divina que te mueve (...) es la Musa quien por sí misma, torna endiosados a los poetas (...) el poeta es incapaz de hacer poéticamente nada hasta que se ponga endiosado y mentecato, hasta que no se halle en él inteligencia alguna (...) hasta que no llegue a estar así, poseo, no hay hombre que pueda hacer poesía ni dar oráculos en canto'

'Quien no haya sido alcanzado en su alma por el toque de la locura de las Musas permanecerá a las puertas de la poesía esperando en vano penetrar en su reino, y aquel que crea que el arte (entendido como técnica; *techné*, en griego) sin más basta para convertirlo en poeta permanecerá asimismo afuera y será un chapucero'

De estos fragmentos se desprenden dos ideas fundamentales: la primera es que el poeta es concebido como un intermediario entre la divinidad y los hombres, un vehículo del que se sirve Dios. Así nos lo reitera Sócrates cuando dice:

'Dios, volviéndolos mentecatos, se sirve de los poetas cual de ministros (...) No son ellos los que dicen palabras de tanta dignidad, puesto que sus mentes no están entonces en sus cabales, sino el Dios mismo es el que habla y ellos hacen

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

tan sólo de resonadores de sus palabras para nosotros (...) Los poetas no son sino intérpretes de los Dioses'

La segunda idea, y tal vez la de mayor importancia queda condensada en el enunciado 'que no se halle en él inteligencia alguna'. Lo cual expresa inequívocamente que en el momento de inspiración la mente está libre de esa facultad humana. Vacía la mente de ésta, toma lugar una especie de sustrato receptor al mensaje que envían los dioses; es esto es una forma de entenderlo. Es en ese estado, es en el que es transmitido el conocimiento trascendental.

Muchos años más tarde, el poeta romántico Novalis daba a entender algo muy similar a la idea original de Sócrates:

'El poeta está literalmente fuera de sí; más en compensación todo se realiza dentro de él.'<sup>117</sup>

Así como también Edward Hill, quien lo explicaba de esta forma:

'Vaciar la mente de todo pensamiento y llenar el vacío con un espíritu mayor que el de uno es expandir la mente a un terreno inaccesible por los procesos convencionales de la razón.'<sup>118</sup>

Estamos pues, hablando de un estado singular, no ordinario, que se presenta libre de toda intervención de la facultad intelectual humana. Y hallándose el alma en tal vacuidad, los dioses o un espíritu mayor que el de uno viene a suplantar y a llenar ese vacío, viene a tomar posesión de un cuerpo que es el del artista, para transmitir su palabra. Es por ello, que Sócrates emplea la palabra *poseso*.

Esto, que como decía Sócrates podría 'resultar increíble para los rudos de cabeza, creíble para los sabios o de fiar para los sabios y de desconfiar para los duros de cascos', es el milagro y el fundamento de la creación artística. Sócrates concebía el alma del hombre como capaz de ser divina, y es precisamente durante el estado del *enthousiasmos*, de 'estar fuera de los cabales', que se

presenta por momentos extraordinarios a lo largo de la vida, que el ser humano alcanza esa cualidad.

Toda esta concepción, que para ciertas mentalidades podría no ser más que una especie de cuento mitológico, de fantasía poética, se encuentra en la raíz de los numerosos reportes que en todos los tiempos y épocas han manifestado los artistas.

En efecto, existen muchos informes, que aunque descritos a la manera propia de cada artista, hablan de la misma cosa.

Un ejemplo muy interesante lo tenemos dentro de la filosofía del arte de India. Hemos visto que el artista hindú es ante todo introspectivo. A través de su meditación explora las profundidades y los secretos de su ser interno, siendo ésta una manera de descubrir que su esencia más elemental es de la misma naturaleza que la esencia de las cosas. Para descubrir en última instancia, la esencia del Ser.

En este proceso, el artista rompe con el exterior y con los contenidos interiores que ordinariamente ocupan nuestra mente, como son las sensaciones, las preocupaciones y los pensamientos en general, hasta conseguir un vacío. Entre paréntesis, este proceso nos evoca el pasaje del descenso a las Madres de Goethe, en el que Fausto se despide del mundo exterior, para emprender un viaje a la Nada, donde sólo hallará a las divinidades de la creación o las Madres, quienes se encuentran en la más pavorosa soledad.

Existen muchos enunciados dentro de las escrituras de la India, como por ejemplo en los Upanishads, que hablan que durante el vacío que toma lugar durante la meditación, el Supremo Señor entra para dar forma a las múltiples creaciones que el artista plasmará en su trabajo.

Así vemos, que como en la concepción de Sócrates, la divinidad irrumpe dentro del alma humana, cuando ésta se encuentra 'fuera de sus cabales', 'cuando no se halla inteligencia alguna en él', lo cual quiere decir que no hay ningún contenido mental o intelectual, y en este vacío proyecta su creación.

Toda esta fascinante concepción volvemos a hallarla en los chinos. Sin entrar en detalles (más adelante lo trataremos con mayor amplitud) podemos apreciar que dentro de la filosofía taoísta y confucionista que es ha sido el pilar de la cosmología

de los chinos por más de dos mil años, el vacío se constituye como el elemento central. El vacío está vinculado al Tao, se confunde con éste, y es en virtud del vacío que deviene toda la creación dentro de un plano macrocósmico. Sin el vacío no hay creación. Lao Tzu escribió que:

Los diez mil seres sólo viven integrados en el gran movimiento movido por el vacío que los atraviesa. El hueco del cielo-tierra recoge la vida; es el nudo vital, el centro viviente, el lugar de la formación de los influjos, de los intercambios.<sup>109</sup>

Existe sin embargo un plano microscópico que se manifiesta en el ser del hombre. Éste, como criatura privilegiada de la creación, es poseedor también del vacío. Y es por este hecho, el de poseer el vacío y el de identificarse con él, que el ser humano es generador de imágenes y formas.

El artista comulga con el vacío y de esta forma puede apresar las mismas leyes que operan en la Gran Creación, para hacerlas suyas en su proceso creativo. El vacío, o ese estado del alma que tantos artistas han descrito como el momento de la inspiración, el momento durante el cual reciben ideas y visiones que no saben de dónde provienen o como si vinieran de un más allá, ha llenado páginas y páginas de testimonios muy vívidos.

Pienso que cualquiera que busque aproximarse a la comprensión del fenómeno de la creación artística, debe de tomar en cuenta estas declaraciones, no como vaguedades y fantasías de un espíritu exaltado, sino como una fuente real y legítima de datos. Información que debe ser considerada como material de primer orden para cualquier estudio cabal que se haga del tema. Es momento de aventar muy lejos todas las teorías oscuras que etiquetan un estado tan supremo como es el de la creación artística, en la categoría de regresiones patológicas o suposiciones de similar índole.

Hemos visto hasta el momento algunos aspectos fundamentales de la concepción filosófica de la creación en tres de las principales culturas, tanto de Oriente como de Occidente. Ahora es el momento de verlo en el plano experiencial, en el

ámbito donde esto toma lugar, que es en la vivencia propia de cada artista. Expresado en un lenguaje llano, otras veces a través de un lenguaje colorido y poético, característico de aquel que intenta traducir en palabras algo que va más allá de ellas, veamos a continuación algunos de estos testimonios.

Dante describe que cuando el Amor, es decir el Espíritu Santo, le inspira, el poeta va exponiendo el tema tal como Él lo dicta en su interior. Este poeta de la Edad Media que dió a la literatura universal una de las más altas cumbres, invoca a Dios en el último canto de la «La Divina Comedia» para que lo ayude a expresar su Gloria Divina:

'Oh, luz suprema, que tanto te elevas  
sobre los afanes de los mortales, a mi espíritu  
préstale un poco de lo que pareces

y da a mi lengua tanto poder  
que una chispa de tu gloria  
pueda dejar a los hombres del futuro...'.<sup>120</sup>

San Juan de la Cruz constituyó el más alto exponente de la poesía mística española del siglo XVI. En una de sus principales obras, «Cántico espiritual» se reúne la producción poética nacida de sus experiencias místicas. Por medio de ellas, San Juan de la Cruz deseaba compartir con sus hermanos de orden el éxtasis derivado de la unión con Dios.

En la canción 16, encontramos por medio de una metáfora llena de símbolos una imagen de la naturaleza de esta unión.

'Cazadnos las raposas,  
que está ya florecida nuestra viña,  
que tanto de rosas hacemos una piña  
y no parezca nadie en la montaña'.<sup>121</sup>

Dos elementos que me interesa dar énfasis son: el símbolo de la viña florecida, que es el alma del hombre que esta preparada para la unión con el Señor. El segundo, está expresado en la última línea 'y no parezca nadie en la montaña', porque 'para este

divino ejercicio interior (...), para gozar perfectamente de la comunicación con Dios, es necesaria la soledad y ajenación de todas las cosas que podrían ofrecer al alma; conviene que todos los sentidos y potencias, así interiores como exteriores, estén desocupados, vacíos y ociosos de sus propias operaciones y objetos".<sup>122</sup>

En sus «Poesías de Ávila» existe una copla llamada «Entréme donde no supe». He aquí algunos fragmentos.

*'Entréme donde no supe  
y quedéme no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo*  
Yo no supe donde entraba,  
pero cuando allí me vi,  
sin saber dónde me estaba,  
grandes cosas entendí;  
no diré lo que sentí,  
que me quedé no sabiendo,  
*toda ciencia trascendiendo*  
Estaba tan embebido,  
tan absorto y ajenado,

que se quedó mi sentido  
de todo sentir privado,  
y el espíritu dotado  
de un entender no entendido,  
*toda ciencia trascendiendo.*  
Y si lo queréis oír,  
consiste esta summa ciencia  
en un subido sentir  
de la divinal Esencia;  
es obra de su clemencia  
hacer quedar no entendiendo,  
*toda ciencia trascendiendo*".<sup>123</sup>

En estas sublimes poesías, encontramos básicamente los elementos que antes vimos en Sócrates. Ellos son, por un lado, el alma libre de 'todos los sentidos y potencias, así interiores como exteriores', que es lo mismo que 'que no se halle en él inteligencia alguna'. San Juan de la Cruz lo reafirma en la segunda poesía, cuando dice 'que se quedó mi sentido de todo sentir privado y el espíritu dotado de un entender no entendido toda ciencia trascendiendo', o todo intelecto trascendiendo. Y ¿cuál es ese entender, esa 'summa ciencia'? Es la 'divinal Esencia'.

Siguiendo con la misma línea de reflexiones, el arte moderno, especialmente el surrealismo y todas las tendencias del arte abstracto, por mencionar algunas, se erigen como movimientos que ante todo persiguen estos estados en el que el intelecto o la razón es trascendido. André Breton, poeta y principal promotor de surrealismo sencillamente definía esta corriente como:



'Puro automatismo psíquico, por el que proponemos expresar verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio, el proceso real del pensamiento (en el artista). El dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón...'<sup>19</sup>

Pierre Alechinsky y George Mathieu, ambos pintores abstractos declaraban su objetivo último en su actividad plástica:

'Se trata de encontrar un estado de ánimo que permita alcanzar libremente las fuentes vivas de lo Imaginario y lo Maravilloso'.<sup>20</sup>

'Introducir la velocidad de ejecución (hecho capital para la estética occidental de mañana); eliminar la premeditación en el fin y en el gesto; presencia de cierto estado de éxtasis: estas son las tres condiciones que hacen posible la revelación. La revelación no puede tener lugar en las circunstancias ordinarias de la creación'.<sup>21</sup>

Asimismo, todas las corrientes vitalistas, irracionalistas y románticas se surman a esta búsqueda de estados no ordinarios, en los que que el intelecto se repliega, para dar lugar a una revelación de orden superior.

Comunmente, nuestra comprensión del mundo se basa en la facultad intelectual, que implica razón y juicios lógicos. Durante la inspiración se rompe con ella; y es en ese estado, descrito muchas veces como un vacío, en el que acontece una revelación. Ideas y visiones que no se sabe de dónde vienen irrumpen en el alma de los artistas y de los creadores en general. W.A.Mozart describió su propio proceso en esta forma:

'Cuando me siento bien y de buen humor, o cuando camino...los pensamientos se aglomeran dentro de mi mente tan fácilmente como pudieras desear. ¿De dónde vienen y cómo vienen? Yo no sé y no tengo nada que decir al respecto...una vez que tengo un tema, otra melodía viene encadenándose con la primera, en acuerdo con las necesi-

dades de la composición en su totalidad. No viene a mi con completo éxito, con todas sus diversas partes elaboradas en detalle, como más tarde estarán, pero en toda su entereza mi imaginación me la permite oír'.<sup>127</sup>

Otras declaraciones en relación:

'A veces experimento momentos de terrible lucidez en que toda la Naturaleza es gloriosa. En ellos tengo escasa conciencia de mi mismo y los cuadros acuden a mi como en un sueño'.<sup>128</sup>

'Muchas veces, cuando trabajo, paso por un estado en el que difícilmente me doy cuenta de lo que hago. (...) En esas condiciones he pintado un cuadro totalmente diferente del que me proponía hacer y otras veces lo que surge difiere poco de la concepción original. Pero estoy convencido que en estos casos soy controlado por una fuerza de la que no tengo conocimiento'.<sup>129</sup>

'Muchas veces despierto bruscamente en medio de un sueño durante el que veo, como de golpe, toda una composición. En estas ocasiones me levanto y empiezo a escribir maquinalmente, sin detenerme. Es tal la rapidez con que lo hago que no tendría tiempo ni de darme cuenta de lo que mi pluma escribe. (...) No se trabaja, se escucha, se espera, es como un desconocido que nos habla al oído'.<sup>130</sup>

'No es mi cabeza la que funciona en mi obra; es algo más...'.<sup>131</sup>

'¿Que si creo en Dios? Sí, cuando trabajo, cuando soy sumiso y modesto, me siento como ayudado por alguien que me hace realizar cosas que están muy por encima de mí mismo'.<sup>132</sup>

'El impulso creador nace por un "descuido" de la conciencia (...) cundo soy menos consciente, racional, más abundante es el impulso creador'.<sup>133</sup>

'Su elevación está más allá del entendimiento. Surge un conjuro todopoderoso que desafía el análisis racional.'<sup>19</sup> \*

Todos estos ejemplos e infinidad más que pudieran agregarse, describen, como ya se dijo, contenidos e ideas que parece que vinieran de fuera de uno, como si existiera una "tercera persona" que ejerciera un control más allá del que ejerce el propio artista. También se habla de que tales momentos de inspiración acontecen durante un estado somnoliento o de escasa conciencia de sí mismo, lo que significa, no otra cosa, que el cese o disminución de la facultad intelectual.

Ahora quisiera pasar a ver otra de las cualidades fundamentales que definen este algo tan especial que es la inspiración. Al inicio de esta sección, en uno de los pasajes del diálogo socrático «Ion», dejamos esbozada una idea de primera importancia. Ésta se refiere al reconocimiento que Ion hace de que su alma se ve transportada hacia los lugares donde acontecen las poesías; de que es capaz de trascender su propio espacio y tiempo hasta encontrarse en el espacio y tiempo donde tomaron lugar los hechos épicos que relata.

Estamos aquí, tocando un punto medular de nuestro tema. Y es en efecto, que en el lapso que dura la inspiración no sólo acontece una ruptura con la razón y el intelecto, sino que también hay un desvanecimiento de los límites que ordinariamente conforman al individuo. ¿Que se quiere decir con esto? Se quiere decir que los esquemas por los que habitualmente funciona el hombre demarcan perfectamente qué está fuera y que está dentro de él. Hay un mundo dentro y hay un mundo fuera y la separación entre ellos suele ser grande. Albert Einstein decía al respecto que el ser humano se experimenta a sí mismo, a sus pensamientos y a sus sentimientos como separados del resto en una suerte de ilusión óptica. Son estos límites, esa barrera entre todo lo que hay dentro de la piel y todo lo que hay fuera de ella lo que nos permite tener un sentimiento o conciencia de individualidad.

Con ello, no se está hablando de autismo o desconexión con el mundo exterior, sino simplemente de una desidentificación básica con el entorno. Lo que implica un decir, todo esto fuera

\* Van Gogh, C. R. W. Nevinson, Musset, Klee, Matisse, E. Giumetti

de mí no soy yo, o no tiene nada que ver conmigo, no somos lo mismo. Esta condición humana se conoce en psicología como ego o yo, que en términos generales es el concepto de sí mismo que tiene el individuo. Y a lo que se refiere esto, es a la serie de ideas y creencias que identificamos como parte de nuestra persona y por las que definimos nuestra identidad y nuestra individualidad. Buca decía que:

‘Somos lo que pensamos.

Todo lo que somos surge de nuestros pensamientos.

Con nuestros pensamientos hacemos el mundo’.<sup>12</sup>

En epistemología se le llamaría conocimiento dual, pues en nuestra relación con lo que nos rodea demarcamos la dualidad sujeto-objeto. Este aspecto fue tratado en el inicio, y allí se mencionó que en el acto de conocimiento intervienen un sujeto conocedor y un objeto conocido y que cualquier experiencia es la unidad entre el observador, lo observado y el proceso de observación o conocimiento que enlaza a los dos. Las experiencias sin embargo difieren en el sentido de distancia entre el observador y lo observado. Cuando la distancia es grande, se dice que el conocimiento es más objetivo y cuando es pequeña, más subjetivo.

En el momento de inspiración, a diferencia de lo que sucede en nuestra condición habitual, estos límites del ego se desvanecen y comienza a desaparecer toda separación entre hombre y mundo.

A través de la teoría de Schopenhauer, por ejemplo, es fácil llegar a una clara comprensión de lo que sucede. Vimos que la Voluntad, que es el origen de todo lo que existe, en su deseo de objetivarse se transforma en múltiples encarnaciones y, esas encarnaciones es todo lo existente en este mundo. Dicho proceso se realiza de acuerdo al llamado *principium individuationis*, que en el hombre se manifiesta con particular exaltación. A consecuencia de éste es que el hombre es incapaz de ver que la esencia de él mismo y de todas las cosas es la misma.

Sin embargo durante la inspiración o el estado estético como lo llama Schopenhauer, el *principium individuationis* cesa y sobre-

viene una identificación entre el Ser propio y el Ser del universo.

Nietzsche, también desarrolló esta misma idea. Él, literalmente describe este estado como una identificación mística, en la que el hombre se hunde en el completo olvido de sí, y se vuelve uno con el universo. En su peculiar lenguaje poético lo expresa de esta forma:

'Ahora, por el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado y fundido, sino *uno*, como si se hubiera desgajado el velo de *Maia* y sus pedazos revolovreasen ante la misteriosa «Unidad Primordial» (...) ahora es a la vez sujeto y objeto (...) el hombre se siente Dios'.<sup>146</sup>

*Maia*, es el equivalente al *principium individuationis*, y es un término tomado de la filosofía hindú y que Nietzsche emplea con la misma connotación. Desgajándose *Maia*, el hombre ya no percibe dualismos entre sujeto y objeto, sino sólo *uno*. El hombre entonces se identifica con todo y con todos; se funde con el universo.

Nietzsche, al igual que Sócrates y otros tantos pensadores y artistas concibe que el artista no es el verdadero creador del mundo del arte, sino tan sólo un «medium» o un vehículo, que al renunciar a su individualidad, deja paso abierto a la manifestación de fuerzas superiores.

Los artistas por su parte, siempre han sido conscientes en una forma u otra, que el verdadero arte toma lugar cuando acontece una identificación entre el creador y su objeto, cuando se trasciende su propia individualidad y se expande su espíritu hasta lo que está más allá de su persona, tal y como le sucedía a Ion al verse transportado hasta Itaca o Troya.

En la literatura del arte encontramos todo tipo de expresiones en relación. Una de las más bellas nos la da el arte chino. El artista ansiaba identificarse y establecer una comunión con el alma de la flor, el insecto o la montaña y así, Zhou Mushu dormía en una barca para que sus sueños pudieran entretrejerse con los del loto.

El corazón del artista, según Hsun tzu, debía mantenerse vacío y quieto si verdaderamente quería escuchar el alma de la naturaleza. El artista tenía que llegar a una renuncia de sí mismo, en favor del logro de una máxima armonía y comunión entre él y su entorno.

Esta idea de mantener una posición receptiva y de acallar nuestro ser para dejarse inundar por el objeto es otra forma de entender que los límites individuales se relajan, para dar lugar a un encuentro y una fusión entre el mundo y nosotros.

'En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban...Yo estaba ahí escuchando. Creo que el pintor debe ser transpasado por el universo y no querer transpasarlo...'<sup>137</sup>

Un antiguo místico decía que:

'Hombre, en eso que tú amas, es menester que te conviertas; y eso en que quieres convertirte, es menester que lo ames'

Igualmente para expresar una idea, el artista debe involucrarse y amar mucho a su objeto hasta llegar a confundirse con el alma. Éste debe alcanzar una compenetración tal con su objeto, que llegue a ser uno con él. Cuando se habla de convertirse evidentemente no significa que literalmente el artista se vaya a convertir en un árbol o un río, sino que la identificación llega a ser tan grande que el artista se siente como ello.

'Para pintar una flor es necesario convertirse en una flor.'<sup>138</sup>

Así lo decía Goethe, como en similar forma ya había sido dicho por los chinos; colocándose en el interior del objeto, abatiendo la barrera que los límites ordinarios imponen entre él y la flor.

Esto mismo lo encontramos en una frase aún más corta escrita por el poeta Arthur Rimbaud:

'*Je un autre*' (Yo soy lo otro)

Rainer María Rilke, otro gran poeta buscó siempre hallar los nexos entre el hombre y el mundo, celebrando la unión entre objeto y sujeto en un 'espacio cósmico interior' que se revelaba en el acto de la creación poética. Durante la inspiración, la realidad y la subjetividad coexisten inseparablemente.

'Al entrar en el objeto entramos en nuestra propia piel. Tenía que hacer una Cotorra con papel de color. Bueno, me transformé en cotorra. Y volví a encontrarme conmigo mismo en la obra.

Trabajé mi escultura «Jaguar devorando una liebre» identificándome con la pasión de la fiera expresada con el ritmo de las masas.

Un estudio profundo permite a mi espíritu tomar posesión del tema de mi contemplación e identificarme con él en la ejecución definitiva de mi tela.'<sup>192</sup>

'El artista es un ser en comunión. Su interioridad se comunica con la interioridad de las cosas.'<sup>193</sup> \*

Estas declaraciones de encontradas en Matisse y en el manifiesto de «Der blaue Reiter» encierran una vez más la idea de una superación entre la separación sujeto y objeto, así como la identificación plena con el modelo.

Las siguientes citas, también de artistas contemporáneos, Mondrián y Brancusi, hablan de la trascendencia de la individualidad o del ego, como medio para alcanzar dicha identificación:

'La evolución permite que lo universal deje a un lado nuestra individualidad. Entonces el arte se revela a sí mismo. Si lo universal es lo esencial, entonces es el fundamento de toda vida y de todo arte. Cuanto más nos identificamos con lo universal, más declina nuestra subjetividad individual. Sólo cuando reconocemos lo universal y nos unificamos con ello alcanzamos las cotas más elevadas de la satisfacción estética,

\* Matisse, Kandinsky

el goce emocionado de la belleza.<sup>114</sup>

'...quien no se desidentifique del ego, nunca logrará descubrir la vida y jamás alcanzará lo Absoluto.'<sup>115</sup>

Es entonces y llegando a una síntesis de los elementos que hemos ido desarrollando, que la inspiración, es un tiempo no ordinario; no ordinario en la medida que nuestra condición habitual (durante la mayor parte de la vida), es aquella que se desenvuelve en el seno de una dualidad básica entre sujeto y objeto; en estrecha relación con esta condición dual del ser humano se encuentra la facultad intelectual que es el medio que nos fue dado para experimentar al mundo y a nosotros mismos y para interactuar con éste. Es no sólo eso, también es la herramienta de sobrevivencia del género humano en el plano existencial. Y el intelecto tiende a experimentar en forma analítica, lo que en pocas palabras quiere decir que separa y fragmenta la realidad en categorías para poder comprenderla. Su visión básica del mundo no es la de un todo, la de un sistema en que todo se halla en un orden de interacción e interdependencia entre las cosas y los seres, sino que es, como se ha dado a llamar una visión atomista que contempla el universo como una pluralidad de objetos aislados, como una profusión abrumadora de partes separadas e incomunicadas. Es en sí, la facultad que no experimenta la universalidad sino la particularidad y su manera de procesar la información es lógica y racional.

Por el otro lado tenemos a la inspiración, que es un período de tiempo muy especial en el que el creador abandona su condición ordinaria, en virtud del desvanecimiento de los límites propios de ego, así como también, se produce un cese temporal de la actividad intelectual de la mente.

En ese momento, no hay más dualismos sino que sobreviene una toma de conciencia de que su propia esencia es de la misma naturaleza que la esencia del objeto, y que ambos no son sino uno. Su identidad ya no es más la que le imponía los estrechos límites del ego, sino que se extiende más allá para abarcar lo que hasta entonces era ajeno a él, y es por ello que se dice que el artista se convierte en una flor o en una cotorra.



También entonces, en la medida que es percibida una misma esencia en todo sobreviene la experiencia de universalidad como planteaba Mondrián, así como una revelación a manera de visión simbólica.

A lo que quisiera ir ahora es a lo siguiente: la inspiración ha sido hasta el momento considerada como una especie de episodio, de lapsus extraordinario en la vida de los creadores y esto ciertamente es así, es también como lo hemos visto el medio para alcanzar un conocimiento trascendental, y de ello se sigue la idea de que si existe un conocimiento forzosamente tiene que haber un sustrato receptor, por llamarlo así, de ese conocimiento; un receptor que es la mente o la conciencia humana. La inspiración queda así referida a otra facultad del espíritu, una facultad tal y como la intelectual, pero de naturaleza totalmente diferente, y que es capaz de un conocimiento también completamente distinto que el del intelecto. A esta facultad se le conoce comúnmente como intuición.

Sobre ella se ha tenido consciencia, como existe amplio testimonio, desde las primeras culturas de la Antigüedad. Los griegos, por ejemplo, la describían como un tipo de locura, a la que le dieron el nombre de *mania*. No obstante, la historia es más vieja aún, y sí ha habido una cultura que haya profundizado como ninguna en la comprensión esta facultad es sin lugar a dudas la oriental.

Todo esto, sin embargo, será desarrollado en la siguiente parte que trata de la conciencia y la creatividad.

Hasta ahora hemos visto en dónde toma su origen el arte y cuál es la finalidad de éste. Hemos podido apreciar que las respuestas a estas interrogantes básicas, necesariamente tocan el terreno de lo metafísico; más aún, sin ello es imposible llegar a ninguna aproximación cabal y profunda del asunto.

Cualquiera que busque encontrar una explicación a ambos problemas deberá enfrentarse en algún momento a ello, es decir, a una dimensión que va más allá de lo físico.

Y cualquiera que sea un sincero amante del arte, de la obra artística, sabrá a lo que nos estamos refiriendo, así como lo sabe muy bien cualquier verdadero artista.

Podremos prescindir de ciertas cosas más no del testimonio de

la vivencia artística, y si verdaderamente hemos captado el mensaje que éste encierra, apreciaremos claramente cuál es el grado de reduccionismo que poseen un sinnúmero de estudios que hacen poco caso o caso omiso de la realidad metafísica.

Parecería que hubieran construido todas sus teorías sin haber considerado ni un ápice qué es lo que han venido repitiendo los artistas por siglos y siglos. Tal y como si alguien hablara detalladamente de un país, sin haberlo visitado nunca y sin haber escuchado nunca a los que han vivido allí.

Enfocándonos a estos dos aspectos, origen y finalidad, hemos abordado lo que constituyen elementos centrales de cualquier sistema filosófico. El origen del arte toma lugar en virtud a la relación que se establece entre artista y naturaleza; si alguno de éstos dos faltara ciertamente no existiría el arte, pues éste surge en el seno de la reconciliación de ambos. El arte, como se dijo al inicio, es la dinámica que se establece entre ambos universos, y los dos deben ser estudiados no solamente en forma separada, sino sobretodo en sus relaciones recíprocas.

Y sobre este vínculo resalté algunos elementos fundamentales que corresponden al acto mismo del creador y que pertenecen a éste, como es la inspiración, definiendo su naturaleza en términos generales.

El acto creativo presenta una variedad de fases que ocurren internamente en el artista, no obstante la inspiración, que es una de ellas constituye un punto crucial y el eje central alrededor del cual giran las otras partes. Como lo hemos ido viendo existe una conclusión validada concensualmente por filosofías y por artistas de todas épocas y continentes en lo que se refiere al valor artístico de la obra y a la finalidad del arte; ella es la comunicación sensible de una revelación obtenida a través de la inspiración. Y este aspecto está definido dentro de un rango o jerarquía de grados de grandeza por los que atraviesa cualquier artista. Recordándolos, ellos son un primer grado en el que se obtiene la destreza necesaria para lograr la apariencia formal exterior de la naturaleza. Un segundo, después de haber dominado el primero, es aquel en el que el artista es capaz de manifestar su propia energía expresiva. Estos dos, sin embargo, no son sino etapas previas dentro de la necesaria evolución del

desarrollo artístico. El tercer grado corresponde al de un arte consolidado, pues en él, el artista ha podido plasmar una experiencia trascendental. Es de esta forma, cómo podemos apreciar el rol primordial que juega la inspiración.

Es evidente que el gran artista posee similares habilidades técnicas y atraviesa por unas fases análogas a las del artista principiante, sin embargo, el elemento clave es la inspiración.

Quisiera enfatizar algo en relación: no debe verse a la inspiración como exclusiva del tercer y máximo grado, el arte no sólo es el gran arte que aparece en los libros y en los museos, el arte también se encuentra en el anonimato de un taller en el que un creador posee sinceridad y verdadera entrega a su trabajo y que por instantes felices -como diría Carlo Carrà- puede perderse en su trabajo y sentir que la verdadera esencia inmutable procede del reino invisible que le ofrece una imagen de la eterna realidad.

La inspiración también es cuestión de grados y aunque no sea una experiencia ordinaria, sí es, sin lugar a dudas, algo que la mayoría de los seres humanos han experimentado en su vida, aunque sólo sea una vez, y aunque no sean artistas. Sobre esto, existen un gran número de estudios que lo confirman.

Pues la inspiración si bien es la palabra comúnmente empleada en relación al conocimiento trascendente del artista, también constituye un fenómeno general, pues la espiritualidad es inherente y esencia del hombre. Así la única diferencia entre el artista y el hombre en general es que el primero es capaz de dar forma sensible a su inspiración y el segundo no. Y esto es en verdad una diferencia.

Por ser un elemento central del proceso creador es por lo que ha sido tratado en esta investigación.

Pero hay todavía una razón más: la mayor parte de las teorías de la creatividad que han pululado en el último siglo despliegan toda una serie de fases en relación al proceso creativo y dan abundantes explicaciones sobre cada una de ellas, menos, y aquí está el meollo, sobre la fase que corresponde a la de la inspiración, que en algunos textos hallamos bajo el término de iluminación. Aquí la vaguedad y el miedo a hablar de su naturaleza espiritual es patente. Dan la vuelta en cada momento que

los hechos no se ajustan a su esquema científico, para al final concluir que simplemente sucede como consecuencia de las fases precedentes.

Una vez más entra en escena la realidad metafísica y espiritual, pues no se puede llegar a tocar la sustancia de lo que es la inspiración sin considerar esto como base fundamental.

Ahora bien, observando globalmente el proceso artístico de principio a fin, desde que no existe nada hasta que la obra está acabada, nos damos cuenta de que en palabras simples constituye la transformación de la naturaleza en arte. Sí, en este corto enunciado está encerrado toda la complejidad de este fenómeno. Sin embargo, la naturaleza desde luego no se transforma por sí sola en arte; el hombre, el artista es el transformador y el personaje principal de la trama. Y dentro de él se desarrollan una serie de procesos tanto puramente internos que acontecen el seno de su mente, como externos que tienen que ver con el empleo de materiales, su manejo y en sí la ejecución de la obra. Sin embargo no se puede hablar de actos divorciados de la mente y de su control. La mente está en todo momento dirigiendo el más pequeño movimiento que se haga y es responsable de la más mínima decisión que se tome a lo largo de la ejecución. Aristóteles escribía en *De generatione animalium* una relexión muy interesante que ilustra bien lo que se quiere decir con esto: Cuando el carpintero elabora un objeto, ninguna parte material se desplaza del carpintero al material, es decir, a la madera con la que trabaja. Observando al carpintero en su tarea, vemos que la madera con la que él trabaja se transforma mediante sus herramientas y que las herramientas se mueven con sus manos. Pero de nada sirve preguntar ¿quien mueve sus manos?...es el conocimiento (el del carpintero) de su arte, y su alma donde reside la forma, lo que impulsa sus manos. *Concetto* es el término que designa la transición entre la imagen del alma y la obra tangible, y es original de Aristóteles.

La mente o el alma, es pues, el complejo recipiente donde se engendra la forma artística; ahí toma lugar su génesis como en una especie de gestación en la que contenidos e insumos de diferentes partes, tanto de la naturaleza como de su propia subjetividad se funden en una síntesis mágica, que da a luz una

obra. El filósofo y poeta romano, Séneca, escribía que:

'La mente del creador es como una abeja que después de libar en varias flores, da un producto propio diferente de la sustancia libada, pero elaborado en ella'.<sup>115</sup>

El producto final, la obra de arte, no es sino la externalización de un proceso puramente interno, que se lleva a cabo en la mente.

A esta altura de la exposición, han comenzado a quedar claramente dibujados dos conceptos que son la mente o la consciencia del creador, y proceso creativo que se desenvuelve dentro de ésta, y que es necesario ahora seguir desarrollando.

A continuación será tratado este tema, a la luz de la filosofía, de la palabra del artista y también de la psicología moderna.



## II. Conciencia y creatividad

*La pittura è cosa mentale.  
Leonardo da Vinci*

*Sería muy interesante convertir fotográficamente las metamorfosis de un cuadro; quizá se pudiera descubrir de este modo el sendero que recorre el cerebro al dar forma material a un sueño.  
Picasso*

¿Quién mueve las manos del artista?

La cuestión de dónde y cómo se origina la obra de arte es un problema fundamental.

La obra de arte es la manifestación externa de un proceso interno que toma lugar en la mente o la conciencia. Es ella la que conforma la totalidad del ser del artista, la que guía toda su actividad, la que le habla cuando éste crea. La conciencia dirige su impulso de una manera definida con el fin de que el creador dé existencia a su visión interna.

La creatividad es el proceso a través del cual la naturaleza es transformada en una forma artística.

Y la totalidad de ese proceso se lleva a cabo en la conciencia, que es la que concibe una imagen y la que conduce todas las operaciones para que esta imagen fluya del interior al exterior. La conciencia es pues, el maravilloso mago de la creación, el poderoso engendrador de todas las formas en el arte. Y siendo ésta la protagonista de todo, es imprescindible referirse a ella si se quiere llegar a comprender en que consiste la creatividad.

El estudio del proceso creativo que se presenta a continuación parte de esta base.

En primer lugar, se busca aproximarnos a la naturaleza de los estados psíquicos que intervienen en el proceso artístico. Para este fin, se rescatarán las aportaciones que la filosofía y la psicología moderna nos brindan; y todo ello con el propósito de dar una cierta luz a una comprensión más clara de la vivencia de los artistas. El propósito que impulsa esta investigación es el de dar lugar a un orden más asible que permita esbozar en la medida de lo posible un mapa de las regiones de la conciencia

que participan en el proceso creador.

Dentro de la filosofía se prestará especial atención a lo que las tradiciones de oriente tienen que ofrecernos, lo cual es mucho por varias razones. Una de ellas es que la ciencia de la mente que han desarrollado tiene una historia mucho más larga que la nuestra, la occidental, y el conocimiento acumulado es mayor. Otro punto importante lo constituye la riqueza y profundidad que ésta contiene en razón a los métodos y técnicas de carácter introspectivo que han utilizado. Estas técnicas les han permitido penetrar en los más recónditos lugares de la mente, explorando ciertos territorios de una manera exhaustiva. Me refiero específicamente al reino intuicional de la conciencia, una de sus grandes especialidades, y que es donde toma su esencia de la creatividad.

Otros aspectos de la inagotable complejidad de la mente humana quedan en las manos de occidente. Con esto tenemos dos plataformas que complementándose la una a la otra nos hace entrever enormes posibilidades de un acercamiento a la realidad de este fenómeno.

La ciencia de la mente en nuestra cultura, a diferencia de oriente, presenta dos fases diferentes. Una es la que se relaciona con el largo período de la historia en que la filosofía, se encargaba de su estudio. La otra es aquella en que se desprende como disciplina independiente, que es lo que llamamos psicología moderna. La primera es de naturaleza especulativa e introspectiva en buena parte, por lo que guarda una mayor correspondencia con oriente; y la segunda, de carácter científico y experimental, ya que incorpora el método de las ciencias naturales.

En otra parte se dijo que la validación del saber debe ser medida en función a que es compartido por un consenso, por ello es que uno de los principales objetivos es encontrar las similitudes y concordancias, pues esto nos llevará a establecer una base de gran firmeza para la comprensión de nuestro problema, que es la descripción de los estados que el proceso creador involucra.

En primer lugar, veremos lo que es el concepto de conciencia y un panorama general de los modelos de la conciencia en oriente y occidente. Asimismo, se hará una revisión de las principales teorías de la creatividad en la psicología. Todo esto nos

ayudará a describir aspectos importantes que toman lugar en las fases del proceso creador.

La mayoría de las personas conocen el uso común y ordinario de la palabra conciencia. Es un término frecuentemente empleado en diferentes contextos, y así oímos hablar de mente consciente, de subconsciente, autoconciencia, conciencia política y social, conciencia de clase o estados alterados de conciencia. Podemos decir que en todos estos casos se refiere a un conocimiento o experiencia de algún particular aspecto de la realidad.

La conciencia se ha definido como la dimensión central que sirve de base y contexto a toda experiencia y a través de ella obtenemos no sólo un conocimiento del mundo, sino también de nosotros mismos. Es decir, abarca lo que es conocido que aparece como algo exterior y la acción de conocer que se experimenta interiormente como propia.

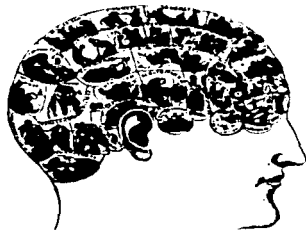
Este término tan familiar entra sin embargo en la categoría de controversial, en la medida de que se trata de algo intangible. También podría decirse que es el nombre de una no entidad, como decía William James; es decir, de algo que no tiene existencia. Estamos ciertamente hablando de un entidad no física, que si bien ha suscitado un sinnúmero de controversias especialmente dentro del contorno de la psicología, no así para la filosofía y las tradiciones de todas las épocas. En ellas, está claro que se trata de una entidad de naturaleza espiritual, ya que nunca se le ha podido encontrar dentro de ningún órgano ni en ningún sitio específico del cerebro; situación análoga a la de aquel médico que decía que había diseccionado docenas de cadáveres y nunca había encontrado un alma.

Por mucho tiempo la psicología ha tendido persistentemente en buscar un órgano y una ubicación dentro del cerebro para las diferentes funciones y facultades de la mente. A tal extremo se llegó que la teoría de la frenología en el siglo pasado, afirmaba que la persona que poseyera en grado elevado una determinada facultad tendría un chichón en el cráneo situado en el punto en que se encontraba el órgano, y que por tanto la mente se podía



estudiar por la forma de la cabeza.

La conciencia se levanta como un fascinante enigma, tal y como la vida lo es.



**Veamos estas definiciones que plantean Lontieu y Rubinstein:**

'La conciencia como 'el «escenario» en el que los procesos psíquicos desempeñan su actuación, es el «haz de luz» que ilumina lo que ocurre en el interior de mi cabeza»

'Todo el plano interior de la vida humana se reduce a un conjunto de representaciones o ideas de las cuales la conciencia es recipiente'.

La conciencia aparece como algo extrapolado, como una condición del transcurrir de los procesos psíquicos, como comentan A.Silvestri y G.Blanck.

Considérese como una experiencia personal que puede ser realizada en el momento que se quiera: medítese por ejemplo en los contenidos y procesos que se están llevando a cabo permanentemente dentro de nuestra mente, como las ideas, las sensaciones y las fantasías, cómo van surgiendo y desapareciendo como si fueran burbujas fugaces, que emergen y se disuelven, brotando nuevas más. ¿Qué o quién presencia todo esto? La conciencia. La entidad que se encuentra por debajo de cualquier operación mental. Percibir esto por un instante, es adentrarse en el

insondable misterio de este concepto.

Es importante establecer la acepción que aquí damos al término. Habitualmente la palabra se emplea en ciertas circunstancias: cuando un individuo se encuentra despierto interactuando con el mundo se dice que está consciente, pero cuando no es así, como por ejemplo cuando alguien se desmaya o está somnoliento escuchamos expresiones como que ha perdido la conciencia o que su nivel de conciencia es mínimo.

Es la misma connotación que tiene para la escuela psicoanalítica, la cual hace la diferencia entre lo consciente y el inconsciente.

La conciencia, sin embargo, como su raíz latina lo indica, es el saber o el conocimiento de algo que puede ser externo o interno, y de esta forma encontramos que ésta se encuentra presente en todo momento y en cualquier estado en que nos hallemos, bien sea despiertos o dormidos.

Todos podemos relatar vivencias, llenas de detalles y significados que acontecen durante los sueños, así como también lo hacen las personas que despiertan después de un trance. La conciencia abarca cualquier rango de experiencia. Ella siempre está "ahí"... junto con la vida.

La conciencia es pues, la totalidad de nuestro mundo, el instrumento para establecer todos los vínculos con la realidad y el operador dentro de la existencia.

Ésta es el receptáculo donde lo interior, la subjetividad y lo exterior que es la realidad objetiva se funden. Es la matriz de la creatividad.

Los sabios medievales manifestaban que el arte requiere de todo el hombre -*Ars requirit totum hominem*-.

La creatividad no es una suma de partes, sino un acto unitario de inmenso dinamismo, en el que las diversas facultades de la conciencia se entrelazan en un todo orgánico, para proyectarse íntegramente en la ejecución de la obra. «Entregarse con toda el alma», poner todo el ser y la conciencia, es la condición de todo arte verdadero.

El intelecto, la imaginación, el sentimiento y la intuición entre otras, todas ellas funciones de la conciencia operan como una unidad no fragmentada; no es una de ellas la responsable del

acto creador, sino el conjunto de todas ellas.

La creatividad se muestra como una escena de orquesta donde la resonancia de los diversos instrumentos, la perfecta armonía y articulación de sus partes da lugar a una sintonía.

Comprender la creatividad es entrar al universo de la conciencia.

La inquietud por entender y penetrar los secretos de la naturaleza humana y de su conciencia tiene una larga historia. A lo largo de los tiempos y en las principales culturas, hallamos el testimonio de esta búsqueda, y es a lo que damos el nombre de modelos. Un modelo es un esquema descriptivo del fenómeno que se estudia.

Encontramos modelos desde los griegos, durante el medioevo, en la actualidad y en todos los continentes. En medio de esa heterogeneidad se alzan, sin embargo, importantes elementos de correspondencia y una esencia común para todos ellos. Ésta es, que la conciencia se despliega en una serie de niveles. Niveles que se distinguen por una naturaleza específica y que responden a distintos órdenes de realidad. Esta es una noción viva que podemos hallarla desde las civilizaciones más primitivas hasta las más sofisticadas.

Son todas estas dimensiones o niveles lo que conforma la complejidad de la criatura más evolucionada de la tierra. Algunos de estos son compartidos con seres menos evolucionados, que son los animales, pero los demás pertenecen en exclusiva al ser humano, y son los que definen su grandeza.

Una de las cúspides de esa grandeza es la creatividad y el hombre está equipado con un aparato, con una facultad única y maravillosa para el logro de ella. Ésta es un verdadero don de los dioses, como siempre se ha dicho.

En esta sección haremos una revisión de algunos de los modelos más importantes. Ello nos dará una luz en la comprensión de las dimensiones que entran en juego en ese complicado mecanismo que es el proceso creativo.

Durante el largo período que comprende la Antigüedad y el Medioevo no se utilizó el término de conciencia, pero la

misma noción queda expresada en lo que es el alma.

Platón y Aristóteles concebían el alma como la unión tripartita de varios niveles: en el inferior se encuentra el alma sensible morada por los deseos y pasiones; a través de ella el hombre conoce el mundo fenoménico. Un segundo, que es el de la razón; por último un alma superior que pertenece a un orden inteligible y que puede participar del Intelecto Supremo o *Noús* (ΝΟΥΣ) que es equivalente al mundo de las Ideas de Platón, es decir, el principio creador del universo.

El alma superior se describe como un algo sobrehumano y como una potencia separada de la cual el hombre simplemente participa. *Noús* se refiere tanto a la inteligencia del Ser Superior, como al entendimiento superior humano, pero éste no pertenece a él, es decir los contenidos del intelecto del hombre no son propios, sino del Intelecto Supremo.

Esto es una noción muy importante dentro de nuestro tema como veremos más adelante, y que encontramos en otras culturas.

En el siglo III d.C., Plotino, funda la corriente filosófica del neoplatonismo, cuya influencia la encontramos en diferentes doctrinas del Renacimiento.

En el Neoplatonismo, el principio de todas las cosas es el Uno, de cuyas emanaciones toma forma toda la creación y la existencia de las cosas. La primera emanación es el *Noús*, que es la entidad que se piensa a sí misma. La segunda es la *psyche* o alma cósmica, de las que participan las almas humanas, aprisionadas en la materia o el cuerpo.

El alma humana a su vez, también se ordena en niveles: la parte animada por un movimiento de descenso, en el que el alma se sumerge en lo sensible y en el cuerpo, y otra que asciende, (esto se refiere a un recogimiento interior, a una introspección). El ser humano debía elevar el alma y la culminación es la fusión mística con el Uno.

Plotino distinguió tres grados de conocimiento: opinión, ciencia e iluminación. El medio o instrumento para obtener el primer tipo son los sentidos (oído, gusto, tacto, olfato y vista). Luego está la dialéctica, y en tercer lugar se encuentra la intuición, que es el conocimiento del absoluto.

San Agustín, quien fue uno de los filósofos medievales que se más profundizó en el estudio del alma, afirmó que ésta se constituye por dos principios: uno material, el cuerpo, y otro inmaterial que es el alma. El alma conoce a través de tres formas de conocimiento: el sensible, el racional inferior y el racional superior.

San Buenaventura o también conocido como el Doctor Seraphicus, señaló asimismo que el ser humano cuenta con tres formas de obtener el conocimiento, a las que llamó "los tres ojos". El primer es el ojo de la carne, por medio del cual percibimos los objetos y el mundo externo en general; el ojo de la razón, a través del que obtiene conocimiento del mundo de las ideas, de las imágenes y los conceptos; por último, el ojo de la contemplación, en virtud del cual podemos penetrar a las dimensiones trascendentes, más allá de los sentidos y la lógica.

Contemporáneo a San Buenaventura es Santo Tomás de Aquino, quien representa el momento cumbre de la filosofía escolástica medieval. El hombre, para Santo Tomás, es un compuesto indivisible de cuerpo y alma, materia y forma, si bien el alma no es sólo la forma sustancial del cuerpo, sino también una sustancia espiritual que permite el conocimiento y participa de Dios. Todos los pensadores anteriores a Santo Tomás, consideraron que esa energía iluminativa no provenía de la persona en sí, sino que era una potencia separada que era identificada con el intelecto de Dios. Él, sin embargo, insistió en que esa energía era parte inherente de cada alma individual.

A cada estructura intelectual del alma individual, o a cada estado de conciencia, corresponde una luz interior espiritual propia que participa de la luz divina increada. Esta última es la fuente vivificante de toda la actividad intelectual de la persona.

A partir del siglo XVII, el concepto de conciencia empieza a aparecer en forma recurrente a lo largo de la historia de la filosofía. Para René Descartes, uno de los forjadores principales de la filosofía moderna, "el cerebro, en tanto constituyente espacial del cuerpo, está sujeto a las leyes de la mecánica. Pero la mente (o alma, que utiliza como sinónimo), al ser una entidad no espacial, está libre de las restricciones mecánicas, y como «inteligencia pura» puede funcionar independientemente del

cerebro. Una mente incorpórea no tiene comercio con un cerebro tridimensional.<sup>11</sup>

El ser humano es capaz de registrar visiones, sonidos u olores pues la sensación es función del cerebro, pero también ellos, a diferencia de los animales, tienen la capacidad de reflexionar sobre estas impresiones, gracias a lo que él llamó *res cogitans*, que es exclusiva del hombre.

Tanto Descartes, como otros filósofos de su época reconocían la existencia de un principio espiritual, una sustancia activa e incorpórea, que es sinónimo de entendimiento o conciencia.

Hegel, en su «Fenomenología del espíritu» explica cómo opera en el hombre el despliegue de su conciencia, que 'partiendo del nivel más elemental del saber que es la inmediatez sensible, se eleva en su marcha hacia su propia verdad y sobrepasándose, hasta las formas más elaboradas de la conciencia de sí, para acabar en la captación totalizadora del ser en el Absoluto.<sup>12</sup>

Hasta aquí hemos podido apreciar varios puntos importantes dentro de este panorama de modelos de la conciencia que se extiende a lo largo de más de veinte siglos.

En primer lugar, encontramos un mismo elemento en común y éste es que el alma es de naturaleza espiritual. El alma es una unidad compuesta por varios niveles, y dentro de este espectro se presenta un esquema coincidente: existen tres dimensiones básicas, una sensible, otra intelectual y una más de naturaleza trascendente. Esta parte espiritual es la que permite al ser humano penetrar en un orden superior de la realidad.

Descartes, a pesar de que contempla la conciencia dentro de estos términos, introduce por primera vez un planteamiento radical que se convirtió más adelante en el fundamento de la visión mecanicista del mundo occidental, y este es el de la separación de materia y espíritu. Esta escisión es aplicada rigurosamente a todos los seres y con una ligera variante en el hombre, el cual a través de la glándula pineal puede comunicarse el alma con el cuerpo.

Anterior a él, la visión del mundo era la de un todo indivisible entre materia y espíritu. Tanto las civilizaciones antiguas, como aquellas que siguieron a ésta concibieron a ambas como un con-

tinuo, en el que lo sutil y espiritual penetra en todos los niveles de la existencia.

En la conciencia, el alma superior penetra al alma intelectual y sensible, dando vida a las distintas operaciones que éstas realizan. La totalidad del ser y de la existencia del hombre emana de esa alma. Esto constituye un aspecto esencial, que no sólo aparece en occidente sino también en oriente y que es uno de los elementos de la filosofía perenne: los distintos niveles o dimensiones no se encuentran separados, sino en una interconexión mutua. Los niveles superiores penetran en los inferiores (aunque no al revés), y los inferiores por su parte dependen de los superiores.

Santo Tomás manifestaba que la inteligencia no existe para los sentidos, mas los sentidos existen para la inteligencia; de la misma forma el alma superior no existe para la inteligencia, pero la inteligencia existe para el alma superior.

Plotino planteaba lo mismo en esta forma: el principio inmediato del mundo sensible es el alma; el principio del alma es el *Noús* y finalmente el principio universal de todo es el Uno.

Es decir, tanto la actividad intelectual y sus manifestaciones exteriores y conceptuales, así como las operaciones sensitivas surge desde arriba, desde el alma superior.

El alma superior es la fuente de la vida.

En toda esta concepción de crucial importancia podemos hallar una misma visión subyacente, que es la de concebir al ser humano como parte del cosmos, y no como un ente aislado que es la forma que ha pretendido verlo el pensamiento científico y demás corrientes materialistas.

Otro de los puntos que se quisiera mencionar es el carácter evolutivo de la conciencia.

Plotino habla de elevar el alma hasta la fusión mística con el Uno; Hegel por su parte veía que la inmediatez sensible elevaba su marcha hacia su propia verdad, que es la capatción del ser en el Absoluto.

La humanidad plena no está dada en el nivel sensible, que es el que compartimos con los animales, ni tampoco en el intelectual, sino en el nivel espiritual. Hacia éste nos movemos en progresiva dirección, como la culminación de la existencia.

Siguiendo con la filosofía, vamos a ver cómo es entendida la conciencia en oriente.

La sabiduría de oriente forma parte sustancial de la filosofía perenne, por lo que sus nociones y conceptos guardan una esencia común con la sabiduría de todo el mundo.

El reconocimiento de su valor por parte de occidente es indiscutible. Actualmente no sólo filósofos y psicólogos emprenden la tarea de explorarla, sino también los físicos y el hombre común. Occidente se está orientalizando, y en ese desbordamiento de interés e información, encontramos tanto seriedad como transgibersaciones, embustes, superficialidad y mercantilismo, como se puede ver visitando cualquier feria o tienda esotérica. En virtud de este hecho la mayor parte de la información que aquí se expondrá proviene de primera mano, es decir, de fuentes originales y obras producidas por maestros orientales.

La sabiduría de oriente se conoce como ciencia intuicional, porque se basa en un conocimiento intuitivo o trascendental. Las primeras insinuaciones de esta ciencia las hallamos en India, dentro de los textos védicos o Vedas, que a lo largo de los 7000 años siguientes fueron adquiriendo riqueza y sofisticación. Es imposible pues, abarcar toda su vastedad y la serie de profundos detalles y ramificaciones.

Aquí como en la tradición de occidente, no es posible explicar la conciencia humana sin estudiar el universo, pues todo se despliega en una continuidad tal en la que es impracticable realizar fragmentaciones.

Tanto en occidente como en oriente, la conciencia se refiere a conocer y experimentar, pero no sólo eso, sino que también es un aspecto del Absoluto. A esta entidad que es el origen del universo, se le conoce como las Ideas, el Intellecto Supremo, el Uno, o Dios, en oriente se la llama Conciencia Suprema. Aunque con distintos nombres, todos ellos hablan de un mismo orden cognoscente superior que crea e imprime armonía al universo. La Conciencia controla el universo, y da vida de todas sus creaciones.

Así, la conciencia humana no es sino parte de ese Absoluto y su ser y sus expresiones están dados por ella.



'Suponga usted que escucha algunos sonidos, que ve algo y que piensa algo. El controlador aparente de esas expresiones es su mente. Pero en realidad es otra entidad que se halla detrás de la mente. Por ejemplo, mientras tú miras una función de marionetas, te sientes entretenido de ver cómo los muñecos mueven sus manos y sus pies, pero tú no ves la persona que dirige ese espectáculo, jalando los hilos por detrás. En forma similar, percibimos las diferentes expresiones del microcosmos -cómo alguien canta canciones melodiosas, baila hermosas danzas rítmicas, hace maravillosos discursos-, etc. Pero nosotros no podemos ver la Entidad que jala los hilos desde atrás para dar lugar al espectáculo. Y lo más gracioso es que el orador, el cantante y el bailarín creen que es ella o él el hacedor, y se adjudican el crédito completo para ellos. (...) Hay gente que piensa así. No obstante, tú te mueves y bailas bajo Su control. Él te hace bailar por detrás.'

La Conciencia Suprema como entidad sutil y espiritual necesita una maquinaria particular para entrar en contacto con las variadas manifestaciones del mundo, y ésta es la mente. ¿De qué forma lo hace? A través de los sentidos, los órganos motores y las diversas facultades que posee la mente.

El receptáculo de la mente es el cerebro; lo que implica que la materia es indispensable para la existencia de la mente. Si una persona muere, junto con ella ciertamente muere la mente, pero no la conciencia que es inmortal.

De esta forma, podemos apreciar que conciencia y mente, son para oriente dos cosas diferentes; mientras que la primera es igual y no cambia, la mente y sus contenidos son extremadamente variables.

La mente, estructurada en varios niveles es, como se acaba de decir, la maquinaria que la Conciencia (en mayúscula significa Conciencia Suprema) crea para entrar en contacto con el mundo, y cada nivel responde a determinado orden de realidad. Es decir, los niveles son estados de la mente, pero también niveles específicos de conocimiento.

La ciencia intuicional del Tantra, que es la más antigua de

todas, distingue cinco, y se les llaman *kosa*:

- El primer nivel (*kamamaya kosa*) corresponde a la operación de los sentidos y a la satisfacción de los instintos básicos como la alimentación, la reproducción o el sueño. Este nivel de conciencia recibe información a través de los sentidos, y se transmiten las instrucciones a los órganos motores. Este es el nivel de la acción-reacción y conservación de la vida. Todos los organismos vivos, hombres, animales y plantas lo tienen.

- El segundo nivel (*manomaya kosa*) se refiere a lo que comúnmente conocemos como intelecto o ego. La información sensorial recibida es aquí experimentada con dolor, placer o cualquier otro sentimiento o emoción. (Esto toma una correspondencia con los estudios del cerebro límbico y el neo-cortex: todas las percepciones son mediadas por las emociones y no hay pensamiento puro, sino matizado con una emoción). Aquí también toma lugar operaciones como la memoria, la racionalización, la simbolización y la abstracción. Es pues el nivel intelectual, emotivo y sentimental.

- El tercer nivel (*atimanasa kosa*) corresponde al conocimiento intuitivo, la creatividad, la percepción extrasensorial y clarividencia y otras experiencias que desafían las tradicionales barreras de espacio, tiempo e individualidad.

- En cuarto nivel (*vijnanamaya kosa*) se encuentran los arquetipos universales y las más altas intuiciones estéticas y éticas.

- El quinto nivel (*hiranyamaya kosa*) es el más sutil de la mente y en éste ya no existe más el sentido de una existencia individual. Solamente hay un finísimo velo separando a la persona de la Conciencia Cósmica.

En los dos primeros niveles anteriores es fácil reconocer que hay una interacción con el cerebro, lo que quiere decir que mucho de su contenido es determinado por el cuerpo humano físico. Sin embargo, a partir del tercero se presenta el primer estado transpersonal o cósmicamente determinado y no determinado individualmente.

En *atimanasa kosa* se desvanece cualquier separación entre mente individual y Conciencia Cósmica.

Volvamos con lo siguiente: por cada nivel o *kosa*, corresponde un determinado nivel de conocimiento y experiencia. Todo

"está ahí" pero lo que uno experimenta depende del nivel de la mente en que la persona se encuentre.

Los niveles de la mente, a través de los cuales la conciencia individual opera, son como una serie de filtros que registran o permiten el paso de cierto rango de vibraciones.

Cada uno de los *kosas* de la mente humana registrará un distinto orden de la realidad cuando una onda de energía de la apropiada sutilidad incida sobre éste. Dicho de otra forma, una experiencia ocurre cuando un nivel de la mente vibra en simpatía o resuena con la onda del estímulo incidente.

Para explicar esto con más profundidad es necesario comprender algunos aspectos de su cosmogonía. La Conciencia Suprema en su ciclo de creación del universo, sigue un proceso de condensación hasta llegar a la materia; dentro de ese proceso toman lugar una serie de niveles que son los *lokas*. Las *lokas* son a la Conciencia, lo que los *kosas* son a la mente humana, y unas y otras se corresponden. Lo cual significa que una experiencia se produce cuando un nivel de la mente o *kosa* vibra en simpatía con la onda de estímulo procedente del *loka* correspondiente.

Detengámonos un momento en este ciclo de la creación: Cuando la Conciencia es aún una Entidad no manifiesta, el Uno sin segundo, atemporal, infinito y eterno, el principio inherente a ella, *Prakṛti*, que posibilita que la Conciencia se exprese o bien, que tome lugar la creación del universo, se encuentra en estado latente y de equilibrio. Sin embargo, cuando el equilibrio se pierde, se produce una explosiva carga de energía y la creación de una onda, que es ni más ni menos el inicio de la Creación. Esta onda es extremadamente sutil, no obstante *Prakṛti* continúa ejerciendo su presión, condensando o crudificando esa primera manifestación de la Conciencia, hasta que lo más crudo es creado: la materia.

Así, en virtud de la influencia de *Prakṛti* lo infinitamente sutil se vuelve materia bruta. Lo Uno se vuelve muchos. El mundo es creado, 'las innumerables estructuras que surgen como resultado de las incontables ondulaciones vibratorias de la Entidad Suprema.'<sup>4</sup>

Se despliega toda una jerarquía de niveles desde los más altos que son más sutiles y unitarios, y los más bajos densos, crudos

y fragmentados. El último de los siete, el más crudo, *bhuloka*, es el del mundo material.

A lo que quiero llegar es que cada nivel o *loka* de la creación posee una determinada frecuencia o longitud de onda. Los *lokas* sutiles tienen una onda grande y amplia, casi como una línea recta; los más crudos (el mundo material), una onda pequeña.

Los kosas de la mente humana también registran frecuencias y éste es el punto: cuando la frecuencia de uno y otro coinciden, emerge un conocimiento o una vivencia. Así es como *bhuloka* y *kamamaya kosa*, los niveles de lo material, se conectan. *Kamamaya kosa*, sin embargo, no puede acceder al siguiente rango de frecuencias; para éste simplemente no existen. Santo Tomás ya lo decía: para los sentidos, el intelecto no existe.

A esta altura, me gustaría resaltar el paralelismo que se da entre la ciencia intuicional y las investigaciones de la ciencia moderna. En el universo se han detectado vastas nubes de gas de hidrógeno muy tenues que se mueven en remolinos, en ellas los átomos se van juntando poco a poco ganando velocidad, se incrementa su energía y la nube gaseosa brilla. El tremendo calor y presión hace que los átomos se fusionen, generando átomos más pesados. El núcleo de esta nube se calienta más y más hasta que se produce una colosal explosión en la que el plasma líquido es arrojado al espacio donde comienza a enfriarse y posteriormente condensarse. Después de millones de años este plasma se convierte en materia sólida: planetas, satélites etc.

Compárese esto con los grados de condensación del Ciclo de la Creación: el primero es el etéreo, tan sutil como un vacío, después esta el aéreo, el luminoso (la nube gaseosa brilla), el líquido (plasma) y hasta el final, el sólido (cuerpos celestes). Todos estos estados muestran distintas ondas.

La física también ha comprobado la permutabilidad de la energía en materia. Existe una impresionante demostración experimental de la creación de partículas materiales a partir de pura energía, así como la conversión de materia en energía. Es bien conocida la declaración que hizo Albert Einstein, de que "la materia no es otra cosa que condensación, o energía altamente condensada."

Además también se ha demostrado que a nivel subatómico la

materia no existe en lugares definidos, sino que más bien muestra una «tendencia a existir».

Por otro lado los niveles de la mente y sus frecuencias han podido ser estudiados gracias al avance de la bioquímica y la electrónica. El cerebro, compuesto de billones de células nerviosas crea minúsculas corrientes eléctricas, de las que emanan ondas electromagnéticas u ondas cerebrales, que varían su frecuencia de acuerdo a los diferentes estados de conciencia. El aparato que mide estas frecuencias es el encefalógrafo y ha sido aplicado a yoguis o meditadores avanzados que dentro de su exploración introspectiva llegan a diferentes estados o niveles de la mente. El estado de vigilia que es cuando estamos despiertos muestra un frecuencia conocida como ondas beta; éstas tienen un ritmo rápido e irregular (15 o más ciclos por segundo) que reflejan las condiciones de agitación e inquietud propias de la vida cotidiana. Se ha descubierto que las experiencias concretas, como la sensación van acompañadas de este tipo de ondas pequeñas, rápidamente repetidas. La actividad intelectual y analítica asimismo se halla dentro de este rango beta. La siguiente categoría son las ondas alfa (8 a 12 ciclos por segundo) que se presenta cuando la persona se encuentra relajada. Los yoguis producen aún más bajas frecuencias, que son las ondas Theta (4-7 c.p.s.) y las ondas Delta (3 o menos c.p.s.) hasta llegar a las Alpha, y todo esto estando despiertos.

En este último estado la actividad cerebral cesa casi por completo, produciéndose ondas cada vez más extendidas. Pareciera que el meditador está muerto; todo se detiene y la sensación de movimiento, tiempo, dentro y fuera se desvanece por unos instantes.



Beta

Alpha

Theta

Delta

Incontables vibraciones se encuentran rodéandonos, sin embargo, sólo somos normalmente conscientes de un cierto rango, necesariamente restringido. Este rango restringido se localiza eminentemente en los dos primeros *tanu*, que son el nivel sensorio-motor (nivel 1) y el nivel racional sentimental (nivel 2).

Ambos son con los que normalmente funcionamos durante un estado de vigilia, y lo que se le ha dado el nombre de conciencia ordinaria. Por otro lado, los niveles 3, 4 y 5 son conocidos como conciencia intuitiva, y son comparativamente raros que acontezcan en comparación los dos primeros.

Aldous Huxley comenta en «Las puertas de la percepción», esta condición ordinaria y no ordinaria del ser humano:

‘Para que la supervivencia biológica sea posible, la Mente Global o Universal tiene que pasar por un embudo que conduce a la válvula reductora del encéfalo y el sistema nervioso. Lo que sale por el otro extremo no es más que el vil goteo de conciencia que nos aydará a mantenernos vivos sobre este planeta particular (...) Ciertas personas, sin embargo, parecen nacer con una especie de puente que salva o sobrepasa la válvula reductora. Estos puentes, permanentes o temporales, permiten percibir, no precisamente «todo lo que sucede en el universo», pero algo más que, y sobretodo diferente, de la cuidadosa selección utilitaria y materialista que nuestras estrechas mentes individuales consideran como una imagen completa, o por lo menos suficiente de la realidad.’<sup>6</sup>

Cada uno de los niveles entonces, funcionan como una especie de radares o receptores del cosmos.

Imagínese que uno tiene un aparato de radio y un televisor; cada uno de ellos capta determinadas frecuencias (el radio, por ejemplo, captará las ondas sonoras). Si uno no tiene estos aparatos no conseguirá ni escuchar, ni ver nada, a pesar de que todo está ahí, “en el aire”. El radio y el televisor son como los estados de la mente, es decir, los receptores de una específica vibración.

En el primer nivel se registra lo material o tangible; en el segundo, símbolos, ideas, conceptos y también también la formación de imágenes de algo visto. El tercer nivel y los que siguen constituyen algo difícilmente comprensible para los esquemas mecanicistas y materialistas.

Cuando éstos intentan llegar a una explicación sobre ciertos fenómenos paranormales como la telepatía, las precogniciones y la clarividencia que es cuando una persona se percata del estado mental interno de otra, se enfrentan a grandes dificultades. La inspiración o intuición artística, también toma lugar a partir de este nivel: las más sutiles vibraciones del universo, de las que normalmente no nos percatamos, inciden en una mente igualmente sutil capaz de captarlas.

Ken Wilber con verdad dijo que el arte no sólo es una manera de hacer, sino también una forma de aprehender la realidad.

La evolución del hombre, como todas las tradiciones lo han enfocado es de lo crudo o sensible a lo sutil y elevado; el arte es tal búsqueda.

En oriente, con el surgimiento de la vida y de la mente humana, que emerge de la materia, se inicia el regreso al origen, es decir a la Conciencia Suprema, de donde todo proviene. Así se realiza el ciclo completo de la Creación: de lo sutil a lo material, y de lo material a lo sutil, que es la Conciencia.

Otro aspecto relevante es la correspondencia que se da con la tradición de occidente, en lo que respecta a la interpenetración de los niveles. Éstos no se encuentran separados, sino interconectados, de forma tal que lo superior penetra a lo inferior. Todo lo inferior lo podemos encontrar en lo superior pero no a revés, como por ejemplo observamos que el mundo mineral está en la planta, pero no viceversa.

El filósofo Jan Smuts afirmaba que:

'En cualquier lugar que miremos de la naturaleza, lo único que veremos serán conjuntos. Campos dentro de campos, que se extienden por el cosmos, entrelazando entre sí todas y cada una de las cosas (...) sucesivos conjuntos, unidades e interacciones de orden crecientemente superior' 7

‘Lo más altamente desarrollado -explicaba Wachsmuth- contiene siempre los atributos de lo anterior, pero se desarrolla siempre como una entidad nueva, una actividad claramente distinguible de la otra.’

Otras tradiciones de oriente, como el Zen y el budismo presentan modelos de la conciencia similares, con categorías básicas en las que se parte del conocimiento sensorial, hasta arribar a uno intuitivo o espiritual, como meta suprema del género humano.

En occidente, lo hemos visto, alma y cuerpo son la unidad y el fundamento de la vida y todas sus expresiones. El espíritu, la dimensión transpersonal del alma o la conciencia no sólo es una parte del hombre, sino su esencia más humana, lo que define nuestra humanidad.

Si el intelecto nos diferencia como una especie única dentro de la evolución, todavía hay algo más por encima de éste: el reino intuitivo y trascendental, que da a la existencia su sentido más pleno y último.

La realización del Absoluto ha sido el fundamento del pensamiento filosófico y vivencial del hombre común en todas las civilizaciones, a excepción de los últimos siglos en una parte del planeta, que es occidente. *Dharma*, término que ya ha sido mencionado en otra parte, significa la característica innata, la naturaleza o propiedad de algo. La propiedad del fuego es arder y tal como esto y el fuego son inseparables, de manera similar el ser humano y su propiedad, que es su búsqueda de lo trascendente y lo absoluto, son una y la misma cosa. *Dharma*, que es un concepto hindú, vale lo mismo en Asia, que en cualquier sitio, pues no implica religión, ni razas, ni idiosincracia, sino que es la quintaesencia del ser del hombre.

«El derrumbamiento de todo saber tradicional» y la espiritualidad como un aspecto tangencial de la cultura, son descripciones que se aplican a la modernidad. La psicología como parte de la cultura ha seguido estos parámetros, que han dominado sin encontrar a su paso una seria confrontación hasta la década de los 40s y 50s.

Uno de los modelos más reconocidos y cuya influencia cunde en



los ámbitos más diversos, es el modelo de la teoría psicoanalítica. Un historiador comentaba que esta teoría había invadido la psicología, la educación, la literatura, el teatro, los hospitales, las escuelas...el arte.

El psicoanálisis surgió en el siglo pasado y su creador fue el neurólogo vienés Sigmund Freud. También Freud consideró que la personalidad está constituida por niveles, de los cuales sólo el superior -que constituye una porción diminuta del total- es consciente. El resto -la mayor parte- es un océano inmenso y misterioso, al que llamó inconsciente.

Cada uno de estos estados -el consciente y el inconsciente- opera de acuerdo a diferentes leyes. Las que operan en el estado inconsciente las denominó proceso primario, y las que operan en el estado consciente, las llamó proceso secundario.

Los mecanismos que caracterizan el proceso primario pueden observarse en los sueños, donde predomina la atemporalidad y la ilogicidad. Por otro lado, la lógica y la razón, que se distingue por su secuencialidad y análisis se aplican al proceso secundario.

El inconsciente fue contemplado ante todo como mera prisión de impulsos caóticos e irracionales o, bien un depósito de deseos reprimidos y no aceptados. El alma fue despojada de su naturaleza espiritual, a lo que se vió como regresiones infantiles, incultura y patología.

El psicoanálisis pese a su unilateralidad pudo dilucidar aspectos muy importantes dentro de esas profundidades de la psique; quiso también explicar fenómenos complejos como la creatividad y fue allí donde tuvo que llegar el momento de reconocer su incompetencia o al menos su parcial incompetencia.

Freud fue finalmente consciente de las limitaciones del psicoanálisis a ese respecto y así nos lo dejan ver sus declaraciones: 'Dado que la aptitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente (...) los instintos y sus transformaciones son lo último que el psicoanálisis puede llegar a conocer' (...) a esta conclusión: '...las satisfacciones de esta clase, como las que el artista experimenta en la creación (...) son de una calidad espe-

cial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos.<sup>9</sup>

Y fue eso precisamente lo que otros modelos de conciencia hicieron, que es considerar la dimensión metafísica; tal y como desde siempre se había hecho.

Carl G. Jung, en un principio mantuvo una estrecha relación con Freud. Más adelante, sin embargo, las diferencias entre ellos, culminaron en su separación de la escuela psicoanalítica. Jung y la psicología analítica que fue fundada por él, manifestaron un rotundo rechazo a uno de los planteamientos fundamentales del psicoanálisis que es el inconsciente como mera bodega de instintos y contenidos irracionales. Jung sí reconoció esta parte o cualidad del inconsciente, pero no nadamás eso, y en ello estriba la desavenencia. El inconsciente se compone de dos partes: el personal o individual, y el colectivo. En el personal, se encuentran las ideas dolorosas y los recuerdos olvidados tal y como Freud concibió, no obstante, Jung llega a la conclusión de que además de un inconsciente individual, existe uno colectivo, compartido por toda la humanidad y que constituye una manifestación de la fuerza creativa cósmica; un principio creativo e inteligente y un puente que une al individuo con la naturaleza y con el cosmos. Es el reino arquetípico y 'en el centro de éste vive la fuerza o deidad interior, el Dios que nos habita.'<sup>10</sup>

La psicología analítica contempló la espiritualidad como parte del inconsciente colectivo y como parte integral de la psique.

Roberto Assagioli, fundador de la psicósíntesis, desarrolla un modelo de la conciencia que incluye el inconsciente, el consciente y el supraconsciente. En el inconsciente demarca tres zonas que son la inferior, donde están los instintos y las tendencias biológicas; la zona media con recuerdos y experiencias y finalmente un inconsciente superior o supraconsciente, que es el estado donde se originan los impulsos más elevados como el pensamiento filosófico y espiritual y la inspiración creativa. En este estado superior se disuelve la identidad hacia un estado de conciencia ilimitado.

El existencialismo moderno y más concretamente la teoría de la creatividad que plantea, introduce lo que llaman conciencia

aumentada (*heightened consciousness*) que es el 'regalo de la locura divina...tomando prestado el término usado por los griegos.'<sup>11</sup> como lo manifestó Rolo May, uno de sus principales exponentes. May criticaba, tal y como lo hizo Jung, la postura psicoanalítica que asume un aspecto regresivo en cuanto a los contenidos del inconsciente (impulsos e instintos bestiales), en lugar de ver el aspecto progresivo, del cual salen nuevos significados y nuevas formas. El inconsciente, estado donde toma lugar «la conciencia aumentada es un camino a la universalidad más allá de la discreta experiencia personal».

La filosofía existencialista que 'carga con las contradicciones de la cristianidad y el ateísmo'<sup>12</sup> y en el que encontramos representantes en estos dos polos, nunca abandonó la idea de una realidad trascendente. Kierkegaard y Gabriel Marcel escriben continuamente sobre Dios y el encuentro con él, otros como Jean Paul Sartre ni lo mencionan, pero en todos ellos está implícita esta noción, pues aunque la espiritualidad está emparentada con la religión, no son lo mismo. La visión era pues, fundamentalmente la misma, aunque sólo algunos fueran religiosos.

La fenomenología, además, que es el método que emplea el existencialismo es en su raíz un método de conocimiento intuitivo de la realidad.

E.L.Allen describe este método como 'un intento de filosofar desde el punto de vista del actor, en lugar de hacerlo como ha sido la costumbre, desde el punto de vista del espectador. En esta forma el problema considerado por el filósofo se presenta a éste como surgido de su propia experiencia personal'<sup>13</sup>

Rechazaron la idea de una distancia entre el conocedor y lo conocido y de este modo el existencialista se sumerge en el mundo y el conocimiento que obtiene es una expresión interna. La visión de la esencia es la meta de esta metodología. Hablar de esencia es hablar de algo inmutable e imperecedero, propiedades inherentes a lo metafísico o trascendente.

La psicología humanista, que aparece en las décadas de los 50s. y 60s. tiene en gran medida su trasfondo filosófico en el existencialismo, y al igual que éste, hace hincapié en la orientación fenomenológica para la investigación de la naturaleza humana

en su integridad. Se ha dicho que esta escuela surgió como un antídoto al materialismo científico reduccionista del conductismo y el psicoanálisis freudiano.

Los humanistas buscan una comprensión holística (del griego *holon*, completo, entero) del ser humano, reconociendo la importancia de la relación hombre entorno, lo cual conlleva a un paso significativo en relación a la concepción parcial que mantienen las psicologías mencionadas, quienes reducen la realidad humana a los límites del cuerpo y la psique.

Abraham Maslow, el fundador de la corriente humanista, de la misma forma que Jung y Assagioli, arribó a la conclusión de que 'la vida espiritual es parte de la esencia humana. Es una característica definitoria de la naturaleza humana, sin la cual ésta no es plenamente naturaleza humana.'<sup>11</sup>

En su teoría de la metamotivación sostiene que la humanidad permanentemente persigue lo eterno y absoluto, y que anhela su comunión con aquello que la trasciende. En conexión con esto está la experiencia cumbre, así denominada por Maslow, que toma lugar durante el éxtasis, la creatividad, la meditación o la telepatía.

Como lo podemos ver, todos estos conceptos no tienen ninguna novedad, pues pertenecen a la larga historia de la filosofía. El enorme valor que tienen, sin embargo, es haber ampliado los estrechos límites en los que se encontraba la psicología hasta ese momento. Maslow, Jung, Assagioli, Frankl, y muchos otros psicólogos más ampliaron el panorama, incluyendo y reconociendo capacidades y potencialidades humanas que hasta entonces habían sido ignoradas, como es la dimensión espiritual. Dentro de nuestro contexto además, la relevancia que tiene y que quisiera hacer notar es que la misma psicología, dentro su metodología y los parámetros que la caracterizan, ha llegado a similares conclusiones que la filosofía. Con ello se levanta lo que es una validación a nivel concensual de considerable impotancia.

'La psicología humanista -decía Maslow- no es más que una transición, un puente hacia una alternativa más elevada: la transpersonal, centrada no tanto en el interés y en las necesidades humanos sino en el cosmos, del que somos hijos.'<sup>12</sup>

La escuela humanista en su evolución, desembocó en lo que se conoce como la Cuarta Fuerza de la Psicología, que es la psicología transpersonal, en la cual su énfasis está puesto tal y como su nombre lo indica, en las dimensiones espirituales y en la necesidad de trascendencia en el ser humano como parte de su naturaleza. Definir esta nueva escuela es en primer lugar hablar de interdisciplinariedad, amplitud e integración en grados nunca antes vistos. Ésta constituye una verdadera revolución en el sentido de que ha sido la primera de las psicologías que ha emprendido la tarea de rescatar y de apreciar en toda su valía el cúmulo de conocimientos procedentes de toda la tradición filosófica y de las principales religiones, haciéndolo parte de su plataforma de estudio.

La psicología transpersonal busca acoger y nutrirse de todo saber con vistas a una síntesis o una articulación coherente que de como resultado una comprensión vasta e integral de la realidad humana.

Entre sus principales contribuciones en el logro de este fin ha sido, sin lugar a dudas, los experimentos realizados en psicoterapia con LSD. Stanislav Grof, ha sido uno de los psicólogos que de manera más exhaustiva han investigado los efectos de esta sustancia en la conciencia humana.

Aquí cito algunas de sus reflexiones: 'Más bien que causar una "psicosis tóxica" inespecífica, parecía que el LSD fuera un poderoso catalizador de los procesos mentales que activaba material inconsciente proveniente de diversos niveles profundos de la personalidad (...) Durante este detallado estudio analítico no tardó en hacerse evidente que el LSD podía llegar a ser un instrumento sin rival para los diagnósticos profundos de la personalidad.'<sup>19</sup>

Las investigaciones de Grof son el resultado de observaciones controladas y reproducibles, lo cual indica el seguimiento del método experimental científico. Este hecho conlleva una gran significación en la medida que las ciencias siempre han reclamado datos verificables. Las experiencias transpersonales que pertenecen a estados de conciencia no ordinarios siempre han estado presentes desde tiempos inmemoriales, pero ahora los informes de estas vivencias parecen aproximarse a ser compro-

bables desde el punto de vista científico.

A grandes rasgos el modelo de la conciencia que Grof presenta es el siguiente: Existen varios dominios correspondientes al inconsciente humano, los primeros se les conoce como experiencias transhumanas en las que se incluyen fenómenos paranormales como la telepatía y la clarividencia, asimismo vivencias biográficas, como son las que el psicoanálisis se esfuerza por desentrañar durante la terapia con pacientes, acontecen también lo que él llamó experiencias abstractas o escréticas en las que surgen 'torbellinos de formas geométricas y colores exhuberantes'.<sup>11</sup> El segundo dominio más profundo aún, es el de las experiencias transpersonales o cumbre, en las que se manifiesta ese reino arquetípico de imágenes primordiales que Jung entre otros, concibió.

También se suscita una trascendencia del ego, y así la persona comienza a identificarse con lo que está fuera de sus límites individuales; todo esto cubre un extenso rango que va desde la identificación con otras personas, animales, plantas y materia inorgánica hasta finalmente alcanzar un estado de fusión con el vacío supracósmico o con la Mente universal. 'Por paradójico que pueda parecer -indica Grof- el vacío y la mente universal son percibidos como idénticos y libremente intercambiables; son dos aspectos diferentes de lo mismo.'<sup>12</sup>

Cabe también mencionar los estudios que se han hecho en relación a los hemisferios cerebrales y que han tomado tanto auge en las últimas décadas. Los resultados a los que se ha llegado son los siguientes: La corteza del cerebro está dividida en dos hemisferios que se encuentran unidos a través del *corpus callosum* o cuerpo calloso, que es un haz masivo y compacto de fibras nerviosas que conectan y permiten la comunicación entre el hemisferio izquierdo y el derecho. Se ha comprobado que cada uno de ellos poseen funciones claramente diferenciadas. Así también, que la percepción de la realidad que capta cada hemisferio es distinta, así como la manera de procesar la información que reciben. Se trata de dos modos de conocimiento en los cuales el hemisferio izquierdo se especializa en funciones verbales, en el procesamiento de datos en forma analítica, secuencial y racional entre otros. Por su parte el hemisferio

derecho es holístico, simultáneo y no verbal, y es así como sus funciones se corresponden con diferentes estados de conciencia. Dicho de otro modo, las funciones de la conciencia parecen tomar lugar en cada uno de los dos hemisferios de forma bastante separada o especializada, de tal manera que si una persona sufre una lesión en el hemisferio izquierdo, por ejemplo, puede perder la capacidad del habla.

Otro dato interesante que arroja la investigación científica es el que se refiere a la constitución del cerebro por tres diferentes cerebros, digámoslo así. El primero es el antiguo cerebro reptiliano que se encuentra en el centro de la cabeza y controla el metabolismo, la respiración y los instintos básicos de reproducción y supervivencia, todo lo cual es compartido desde el más primitivo ser viviente hasta el hombre. El nombre que se le ha dado es éste, porque es el mismo tipo de cerebro que tenían hace trescientos millones de años los enormes reptiles que poblaban la tierra durante el período carbonífero. Envolviendo a éste se encuentra el cerebro límbico que es propio de los mamíferos y los seres humanos. Aquí se generan fuertes y vivas emociones como el placer, dolor, afecto, rabia, atracción, agresividad, esperanza y alegría. Finalmente la evolución produjo un cerebro aún más complicado, exclusivo del hombre, que es el neo-cortex y en el cual se asienta la inteligencia racional. Éste comprende el 85% de la totalidad del cerebro.

Los científicos por mucho tiempo creyeron que el cerebro límbico y el neo-cortex funcionaban de manera separada, es decir que entre los pensamientos y las emociones no había conexión, sin embargo, experimentos recientes concuerdan en que en realidad esto es completamente falso, pues la emoción y el pensamiento son inseparables. Todas las sensaciones provenientes del entorno son primero que nada mediadas por el cerebro límbico, el cual imprime a éstas una cierta emoción o estado de ánimo antes de que pasen al neo-cortex. Esto quiere decir que que todos los pensamientos empiezan como matices emocionales, y no existe ninguno que esté desprovisto de esto. Este matiz es usualmente subliminal y es casi completamente ignorado en una cultura predominantemente verbal e intelectual como la nuestra, excepto entre artistas y poetas, así como las

personas que comúnmente no sólo se percatan del contenido de las ideas, sino también de su coloración emocional.

Por último, incluyo no el modelo de la psicólogo o de un filósofo, sino el de un escritor, Lewis Carroll. En el prefacio de su libro «*Sylvia y Bruno*», encontramos lo siguiente.

‘Supongo que un Ser Humano es capaz de varios estados físicos, y de varios grados de conciencia, del modo siguiente:

-el estado ordinario, sin conciencia de la presencia de las Hadas.

-el estado espectral (*erze*) en el que aún consciente de la realidad que le rodea, es también consciente de la presencia de las Hadas.

-una especie de trance, en el que inconsciente de la realidad que le rodea, y aparentemente dormido, migra a otras escenas (es decir, su esencia inmaterial lo hace) en el mundo real o en el País de las Hadas, y es consciente de la presencia de las Hadas’.<sup>18</sup>

A esta altura, después de un recorrido de varios milenios en la comprensión de la conciencia, podemos rescatar una serie de pautas y elementos coincidentes.

La conciencia o la mente humana está constituida por una serie de niveles y cada uno de ellos posee funciones específicas. Cada nivel, además, se vincula con un orden de realidad distinto, lo que quiere decir que experimenta y conoce el mundo a su manera particular.

Las funciones son las herramientas de que se vale la conciencia para entrar en contacto con el mundo, para poder interactuar con éste, y son de diversa naturaleza y responden de manera diferente ante los estímulos tanto externos como internos. Juntas conforman el amplio espectro de la experiencia humana. Los estados de conciencia corresponden, pues, a niveles de conocimiento. El primero de ellos responde a una realidad sensible que es captada por medio de los órganos de los sentidos, y la información es transmitida a los órganos motores. El segundo registra una experiencia psicofísica a través símbolos, conceptos y representaciones de objetos físicos que no están pre-



sentos. Estos niveles toman lugar dentro del vivir cotidiano, en el que interactuamos y funcionamos dentro de un rango sensitivo, emotivo e intelectual. Ambos conforman lo que se llama la conciencia ordinaria. Los cerebros reptiliano, límbico y neocórtex son las estructuras funcionales y operativas que indican esta actividad.

El siguiente o los siguientes niveles son transpersonales o intuitivos, lo que significa que va más allá de la persona y de su cuerpo físico. El conocimiento que se obtiene es directo e inmediato y toma lugar sin la intervención de los sentidos o del raciocinio.

Los contenidos provienen de una percepción extrasensorial y extraintelectual, por así llamarlo. No son determinados individualmente, por lo que se suscitan fenómenos de difícil comprensión para una mentalidad mecanicista como son la telepatía, la comunicación de un hombre en la tierra con otro en el espacio o la inspiración creadora.

La respuesta a esta enigma se ha dejado ya entrever a lo largo de esta exposición.

El alma superior participa del Intelecto Supremo o bien, el *nous* humano participa del *Nous* o el orden cognoscente superior. El hombre penetra en el pensamiento de la Inteligencia Universal, la cual conoce todo lo que sucede en este universo.

El maestro budista Lama Govinda define la mente intuitiva como siendo una con la mente universal.

Místicos de toda la historia han reportado experiencias de comunión con una misteriosa e ilimitada inteligencia que impregna todo.

Shrii Shrii Anandamurti expresó que:

'Si el movimiento hacia lo sutil es alentado, entonces la existencia entera se convertirá en Mente Cósmica o en la Facultad Cognitiva Cósmica. Si el sentimiento individual es entregado al altar de la Suprema Existencia, entonces la existencia entera llegará a ser una con el Principio Cognitivo Cósmico-uno, y se volverá Omnisciente, una entidad todo sapiente.'<sup>19</sup>

Si se quiere conocer todo, se tiene que conocer el Uno, así dicen los textos védicos.

La intuición es entonces un conocimiento unitario y holista, es en última instancia la experiencia del Intelecto Universal.

La intuición es el nombre que se le da a esas facultades de la mente que yacen más allá del dominio del ego, fuera de los reinos de la mente consciente e inconsciente. Jung hablaba de un inconsciente colectivo que nos conecta con el cosmos, diferente de un inconsciente personal, donde se encuentran los instintos, los recuerdos olvidados y los sueños. Assagioli distinguía ente conciencia, inconsciente y supraconciencia. La supraconciencia y el reino arquetípico son el alma superior y el *nous* de los antiguos. Y es esta parte del ser del hombre, la que posibilita el contacto con lo universal.

Grof pudo observar a través de incontables experimentos que más profundo aún que el vasto reino del inconsciente freudiano con sus contenidos irracionales, se encontraba un universo muchísimo más grande, de carácter transpersonal. Este es la supraconciencia, que va más allá de la conciencia individual. Los contenidos de la supraconciencia no son personales sino cósmicos, es decir pertenecen a la inteligencia universal.

A esto se refieren las declaraciones de los artistas, cuando hablan del origen de sus visiones e imágenes.

'La ideas fluyeron inmediatamente hacia mí, viniendo desde Dios sin mediación alguna. (...) Cuando me encuentro en uno de esos estados anímicos raros, inspirados, el producto final me es revelado compás por compás.'<sup>20</sup>

'La música de Madame Butterfly me fue dictada por Dios; yo fui simplemente el instrumento que la asentó en el papel y la transmitió al público.'<sup>21</sup>

'Cuando me siento bien y de buen humor, o cuando conduciendo o caminando...las ideas se aglomeran dentro de mi mente tan fácilmente como yo lo deseo. ¿De dónde y cómo vienen? No lo sé y no tengo nada que decir al respecto.'<sup>22</sup>

'Los cuadros me vienen a mí de muy lejos.'<sup>25</sup>

El psicoanálisis y las corrientes que se desprenden de ésta, veían en el inconsciente la matriz de la creatividad, sin embargo las fuentes de donde proviene ésta son aún más profundas. La creatividad más alta dimana de una esfera suprapersonal.

La interconexión de los niveles es un aspecto crucial para comprender el complejo dinámico de la creatividad. Lo sutil y unitario, emprende un descenso hacia los niveles más crudos y fragmentados, que son el intelectual y sensitivo; es decir, en la conciencia, el alma superior penetra al alma intelectual y sensible, dando vida a las diversas facultades de cada una. Un flujo de vibraciones muy sutiles del ámbito suprapersonal, la visión inspirativa, irrumpe y se entrelaza dentro de los distintos niveles hasta condensarse en una obra sensible. El proceso de creación artística repite la Creación.

'(El arte) es en cada caso -decía Klee- un símil, así como lo terrestres es un símil de lo cósmico.'<sup>26</sup>

La creatividad se ha visto como una humilde analogía de la creación de Dios.

El arte es la imitación de la Naturaleza en su modo de operar (*ars imitatur naturam in sua operatione*), es decir, el arte es la imitación de Dios en su modo de operar; así lo decía Santo Tomás, cuando comparaba a los arquitectos humano y divino.

'Las cosas naturales dependen del intelecto divino, como las cosas hechas con arte dependen del intelecto humano', asimismo 'el arte opera por la palabra concebida en su mente', o sea la palabra infundida por Dios. Dante habla de cuando el Amor, es decir, el Espíritu Santo, le inspira, el poeta va exponiendo el tema tal como Él lo dicta en su interior.

Todas las tradiciones subrayan la la analogía existente entre los artífices humano y divino

Las sagradas escrituras de la India exhortan al artista: 'Debemos construir como lo hicieron los dioses en un principio'.

En la filosofía china, el vacío que se confunde con lo que es Tao, genera el uno que no tiene forma y no es más que el alinto pri-

mordial. Éste, a su vez genera el dos, que es el *yin* y el *yang*, dos alientos vitales antagónicos que sin el tres o vacío mediano, un tercer aliento proveniente del vacío original, se encontrarían en una relación estática. En virtud del vacío mediano se crean «los diez mil seres», que es lo mismo que la creación del universo, como ya hemos visto. «Los diez mil seres», expresó Lao Tzu sólo viven integrados en el gran movimiento movido por el vacío que los atraviesa.

El hombre es poseedor del vacío mediano. En el Libro de los Ritos, se dice que:

'El hombre está formado por la virtud combinada del cielo y de la tierra, por el encuentro del *yin* y del *yang*, por la reunión de los espíritus inferiores, *kui*, y los espíritus superiores, *shen*, por los alientos más sutiles de los cinco elementos.'<sup>25</sup>

El ser humano es dueño de las leyes de unidad, generación y transformación, posee el tres, el vacío mediano, «generador de los diez mil seres». Los espíritus inferiores o *kui*, y los espíritus superiores o *shen*, forman parte del alma del hombre y son los niveles crudos y sutiles de la conciencia. *Shen* sería el alma superior que «como escribió Platón» se aloja en la parte superior de nuestro cuerpo, y nos eleva «viendo que no somos una planta terrena, sino celeste» desde la tierra hacia nuestros semejantes en el cielo.<sup>26</sup>

La conciencia humana está hecha de las mismas estructuras fundamentales que la Mente Cósmica y se encuentra organizada de la misma manera: en una disposición jerárquica de unidades que van de las más simples a las más complejas. Se ha mencionado ya que los niveles de la mente o *kosas* repiten los niveles de la creación o *lokas*, de la Creación Universal. Podemos figurarnos entonces al creador humano, a manera de un microcosmos, en el que se desarrolla una dinámica similar a la que acontece en el macrocosmos.

'Lo que intento traducir para ustedes «manifestaba Cézanne» es más misterioso y se enreda en las raíces mismas del Ser.'<sup>27</sup>

Esa dinámica presenta una correspondencia básica dentro en la sabiduría de todas las tradiciones filosóficas y forma parte de la filosofía perenne. La Conciencia Suprema crea una primera onda etérea y extremadamente sutil, que condensándose en estados más densos, culmina en lo sólido y tangible; el Tao, genera el uno que es un aliento primordial informe, el dos, luego el tres, y el tres produce «los diez mil seres»; el Uno origina al mundo por una serie de emanaciones, la primera es el *Nano*, que se «piensa a sí mismo»; la segunda emanación es la *psyche* cósmica, y así van sucediendo las emanaciones hasta concluir en el mundo sensible. Teotl, dios único nahuatl, se desdobra en sus elementos masculinos y femenino, dualidad origen de todas las cosas. El Dios cristiano también se desdobra en tres personas divinas que son el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

La ciencia misma ha demostrado que la materia procede de la energía, y más aún, de un espíritu que imprime orden y armonía a la materia. El movimiento y evolución del universo muestran el mismo proceso: de lo más sutil y etéreo a la condensación en cuerpos celestes.

El arte, que es la expresión sensible de una revelación trascendental, sigue un proceso análogo: la visión contemplada descende por dentro y a través del artista, hasta su externalización en una obra. Durante el proceso creador, es posible representar el espíritu a través de la materia.

La creación es la unión de materia y espíritu, como afirmaron los escolásticos.

‘En el arte, es preciso ver la presencia y la conciliación de lo Absoluto en lo sensible y la apariencia.’<sup>26</sup>

La imagen externa sólo puede ser realizada en virtud a una imagen interna en la que el mismo artista ha emergido. Y la imagen interna proviene del reino sutil del Absoluto.

En el desarrollo de este «descenso», que es la creación artística, interviene toda la complejidad y grandeza de la totalidad del alma o conciencia humana.

Es ahora momento de aproximarnos a una reconstrucción de las etapas que entraña ese proceso;

hemos estudiado la naturaleza de la conciencia y sus estados, la pregunta que surge ahora es ¿cómo entra en juego los diferentes niveles de la conciencia a lo largo del proceso?

A partir del siglo pasado, se inició el estudio en forma de una de las manifestaciones más sublimes del ser humano, que es la creatividad. Los investigadores han recaudado información y analizado los testimonios de las numerosas biografías de individuos creativos, hasta llegar a dividir el proceso creativo en una serie de fases.

Algunos autores lo dividen en tres, otros en cuatro o cinco y aún en siete pasos, sin embargo podemos encontrar un mismo esquema básico que se muestra de la siguiente manera: en la mente del individuo creativo se acumulan numerosas impresiones, esta fase se la denomina saturación o preparación; la siguiente es la incubación, en la que se presenta una idea o un problema a ser solucionado a partir de la acumulación de datos e información procedentes de la fase anterior. La tercera etapa es la iluminación o inspiración, que es el instante en que aflora la solución o la revelación del problema, en forma clara y coherente. Para esta fase, sigue vigente y popular una viejísima anécdota en la cual se relata que Arquímedes estaba sentado en la tina de baño meditando sobre el problema de cómo determinar las cantidades relativas de oro y plata en la corona del rey, cuando de repente irrumpió en su conciencia la solución, y exclamó emocionado ¡Eureka! ¡lo he encontrado!). Por último viene la fase de la verificación, en la cual confronta su visión con la realidad y circunstancias. Aquí toma lugar la comunicación de la visión, a través de formas simbólicas objetivas, como el lenguaje verbal o plástico.

La mayor parte de los investigadores enfocan estas etapas en estricta secuencia progresiva, en que lo primero va antes que lo segundo y lo tercero después de lo primero y lo segundo, como si fuera un mecanismo de relojería exacto en que las partes se concatenan, causal y predeciblemente. Este es el pensamiento científico clásico que plantea cualquier fenómeno de estudio bajo un esquema de efecto-causa.

Una de las notables excepciones, sin embargo, es la psicología de la Gestalt que contempla el proceso como un todo consistente y no fragmentado. Asimismo, diferentes autores critican ese determinismo lineal, especialmente cuando se quiere aplicar a la creatividad artística.

En efecto, es necesario hacer un replanteamiento de este enfoque, de forma tal que aunque las partes sean estudiadas por separado, no se pierda de vista la condición dinámica y articulada que define a la creatividad.

El proceso creador en las artes dista mucho de parecerse a un orden secuencial como el que se quiere imponer. Tal vez sea más pertinente aplicarlo al campo de las ciencias, como así se ha hecho sobre todo, pero no a las artes.

Es posible distinguir diversas etapas dentro del proceso artístico que además se corresponden claramente con la descripción básica que se acaba de exponer: saturación, incubación, iluminación y verificación; sin embargo rara vez presenta una secuencia lineal y fraccionada, sino que las distintas fases pueden ocurrir simultáneamente, o una repetirse varias veces.

Es un hecho que la actividad artística se puede comenzar en cualquiera de las etapas y ello depende de la personalidad del creador, así por ejemplo el contacto con los materiales y el medio en el cual se plasmará la imagen, que en las mencionadas fases correspondería a la última de ellas, es decir, la verificación, puede ser el inicio de todo el proceso. Las incontables declaraciones de artistas muestran claramente que la práctica de la creatividad es un algo moldeable y flexible, en el que no hay un esquema prefijado.

Algunos artistas, especialmente los músicos declaran tener una visión bastante clara y más o menos completa, quedando sólo la tarea de transcribirla en el lenguaje de su arte; esto es, la fase de iluminación antecede la de verificación o comunicación de la idea. Muchos otros, sin embargo, parten de ciertas ideas vagas de lo que será la obra; aquí la iluminación o una serie de iluminaciones ocurren en el punto que confluyen estas imágenes imprecisas internas con el vehículo externo, que es con el que se dará forma a éstas. Es decir, la iluminación toma lugar durante la verificación.

Veamos estas posiciones:

'Ésta (la inspiración) no viene a mí completa, con sus diversas partes trabajadas en detalle, como estarán más tarde, pero es en su entereza que la imaginación me la permite escuchar.'<sup>30</sup>

'Yo necesito palpar. Trabajo con la materia y no con las ideas. No hay que pensar en el cuadro (...) hay que dejarse impregnar por las cosas, jamás hay que cortar relación con ellas, hay que dejarlas que se conviertan en cuadros cuando ellas quieran.'<sup>31</sup>

En cualquiera de los casos, bien sea partiendo de una visión bastante completa o incompleta, el artista siempre comienza con algo, pues sencillamente no puede haber una obra acabada sin la existencia de ideas y propósitos; es decir, la imagen externa sólo puede ser realizada a partir de una imagen interna. ¿Quién movería las manos del artista, si no es así?

No obstante, ha sido generalizada la noción de que el artista posee de antemano una idea de su obra, que posteriormente se esfuerza por objetivar. Croce, uno de los defensores de esta postura sostenía que el artista concibe el trabajo artístico entero y luego lo traduce sobre un lienzo.

De la misma forma, las etapas del proceso creativo encierran una concepción semejante: habiendo alcanzado la etapa de inspiración, lo que resta es no es más que comunicarlo al exterior. Esto es en gran medida falso: la visión original no está completamente acabada aún, y existe una distancia que separa esta primera imagen del producto final, y ello es el trabajo y desarrollo de sus partes. Einstein dijo en cierta ocasión que:

'Existe una barrera entre fantasía indisciplinada y arte, en la misma forma en que el recital de una ensañación difiere de la narración bien pulida.'<sup>32</sup>

También, Leon Tolstoi manifestaba que:



'La diferencia entre inspiración y el producto acabado, reside en una enorme dosis de trabajo, disciplina y preparación, ejercicios de digitación, prácticas y ensayos, en desechar primeros borradores...'<sup>39</sup>

Probablemente en la música se muestre una vía más directa entre la visión inspiradora y el trabajo terminado; no obstante, en otras ramas del arte, como la plástica y la literatura, la situación es generalmente otra. Basta observar la cantidad de borradores y bocetos que estos artistas realizan antes de comenzar el trabajo definitivo.

'La idea original, el boceto, por así decirlo, el huevo o el embión de la idea, está en general muy lejos de ser completo.'<sup>40</sup>

Un pintor o un escultor trabaja con ciertos medios, como son los colores o pigmentos, el barro, el metal o la piedra, dentro de una dimensión espacio-tiempo y todos estos factores con los que se enfrenta la visión interior al dar a luz, determinan la configuración de la obra concluida. Es decir, la imagen o imágenes que el artista concibe en las profundidades de su ser, durante el proceso de externalización tienen que adecuarse a las condiciones del medio artístico le impone.

'El grabador de madera -escribía A.Ehrenzweig- se entretiene complacido y no se enoja ni se desanima cuando las vetas y el grano del bloque que ha escogido para su trabajo se le van revelando gradualmente y con sus tercos retorcimientos le obligan a modificar las ideas cuya plasmación había proyectado'<sup>41</sup>

Por otro lado, se comienza con algunas concepciones indefinidas, pero existentes de cualquier manera, que interactúan y comercian con el exterior, en un ir y venir a lo largo del desarrollo de la obra. Las siguientes palabras de Picasso indican esto:

'Un cuadro no se proyecta ni se decide de antemano. Al hacerse va cambiando a la par de nuestras ideas. Trato a la pintura igual que a las cosas. Pinto una ventana del mismo

modo que miro por ella. Si una ventana abierta no queda bien en un cuadro, corro la cortina y la cierro, igual que haría en mi propio cuarto. En pintura, como en la vida, hay que actuar de un modo directo.<sup>196</sup>

Los artistas siempre han hablado de una comunicación con su obra durante todo el proceso; una interacción que comienza con la primera pincelada y termina con la última. En realidad el lienzo, o el material con el que manipula siempre se está expresando y esto da lugar al siguiente paso del artista dentro de la ejecución. No es exagerado decir, que cuando esta comunicación se interrumpe es difícil o imposible llegar a la conclusión del trabajo.

La fuente de todo arte verdadero es siempre la cognición intuitiva de la realidad, y las etapas del proceso creativo que hemos visto localizan esta facultad en un punto definido, en la tercera fase específicamente, a la que suelen describir como una irrupción instantánea y única, un ¡Ajá! o ¡Eureka!, para terminar ahí; lo siguiente es plasmar la visión. De hecho, la mayor parte de los autores coinciden en que su duración es tan breve como un destello, siendo la más corta de todas las fases.

Esto tampoco es verdadero: la intuición no está limitada a un momento, sino más bien se encuentra en todo momento a lo largo del proceso, como lo podremos ver con detenimiento más adelante.

En la medida que la mente se halla en un permanente fluir, en un constante movimiento, la obra concreta no es el resultado de un momento de inspiración o de intuición directa, sino de varios. La intuición que surge dentro de este fluir de la mente, se encadena íntegramente con sucesivas y nuevas intuiciones durante la actividad artística.

En resumen, las etapas del proceso creador no se desarrollan en una secuencia lineal. No existe una visión completa que el artista posea de antemano antes de comenzar su obra, sino una serie de intuiciones que se articulan entre sí durante el proceso. Ahora bien, podemos notar que las primeras fases -saturación, incubación e iluminación- comprenden ante todo un período de elaboración y organización internas que presumiblemente lle-

van a una síntesis o iluminación; la cuarta y última fase -verificación- corresponde a la actividad técnica y expresiva, a la externalización de las ideas e inspiraciones. Este es el puente del estadio mental al estadio físico.

Estas dos etapas ciertamente toman lugar y pueden distinguirse dentro de la creación, sin embargo es un error separarlas tajantemente, si reconsideramos una vez más que el proceso creativo no se desarrolla linealmente. El término de *concelto*, del que ya se ha hecho mención, se refiere precisamente a esa transición entre la imagen del alma y el producto sensible, y en tanto se fragmente este continuo en dos partes delimitadas será imposible comprender cabalmente la esencia dinámica de la creación: la unión de materia y espíritu, la coexistencia de dos elementos que son inseparables.

Por otro lado, la creatividad ha sido generalmente discernida como la complementación de dos facultades enteramente diferentes, que son la intuición y la razón. Esto es, la integración de ambas y su funcionamiento complementario es el factor en que se basa la creación. La intuición y la razón o intelecto sabemos que constituyen dos niveles de conciencia y que han sido identificados por la mayoría de las culturas; razón por la cual ha recibido diferentes nombres.

A continuación se presenta un cuadro comparativo de algunos de los términos que se asocian con la intuición y la razón, y su relación con diferentes conceptos; después se hará una descripción más precisa de sus características y funciones:

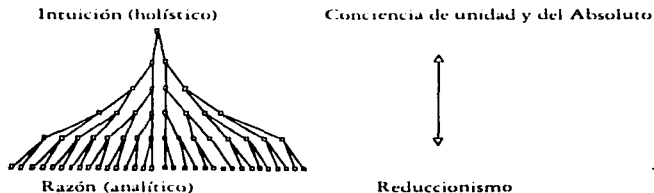
|                  | <u>Razón</u>                       | <u>Intuición</u>  |
|------------------|------------------------------------|---|
| Grecia           | alma de la acción<br><i>techné</i> | alma superior<br><i>mania</i> , Musa  |
| Plotino          | ciencia                            | iluminación   |
| Sn. Agustín      | alma racional inferior             | alma racional superior  |
| Sn. Buenaventura | ojo de la razón                    | ojo de la contemplación   |
| Japón            | <i>vijnana</i>                     | <i>prajna</i>   |
| India            | <i>manomaya kosa</i>               | <i>atimanasu kosa</i><br><i>vijnanamaya kosa</i><br><i>hiranyamaya kosa</i> |
| Kant             | conciencia utilitaria              | conciencia<br>contemplativa   |

|               |                                 |                                 |
|---------------|---------------------------------|---------------------------------|
| Hegel         | espíritu<br>subjetivo/objetivo  | espíritu absoluto               |
| Schopenhauer  | conciencia ordinaria            | conciencia mejor                |
| Nietzsche     | espíritu apolíneo               | espíritu dionisiaco             |
| psicoanálisis | proceso secundario              | proceso primario                |
| Assagioli     | consciente                      | supraconciencia                 |
| Jung          | consciente                      | inconsciente colectivo          |
| Maslow        | consciente                      | experiencia cumbre              |
|               | conciencia personal             | conciencia transpersonal        |
|               | ego                             | éxtasis                         |
|               | hemisferio izquierdo            | inspiración                     |
|               | conocimiento lógico             | hemisferio derecho              |
|               |                                 | conocimiento trascen-<br>dental |
|               | •analítico                      | •holístico                      |
|               | •secuencial                     | •simultáneo                     |
|               | •lineal                         | •no lineal                      |
|               | •verbal                         | •no verbal                      |
|               | •convergente                    | •divergente                     |
|               | •causal                         | •acausal                        |
|               | •focal                          | •difuso                         |
|               | •visión fragmentada             | •visión sincrética              |
|               | •maneja estructuras<br>cerradas | •maneja estructuras<br>abiertas |
|               | •atención concentrada           | •atención multidimen-<br>sional |

Mientras la razón descompone las cosas en sus partes constitutivas para estudiarlas, ordena paso a paso, y sigue una línea de ideas, en que la primera da lugar a la segunda, la intuición capta la información como un todo, no sigue pasos establecidos ni líneas de ideas; mientras la primera es enfocada y convergente, lo que quiere decir que reúne ideas y trata de encadenarlas hacia un punto definido, la segunda se difunde en múltiples evocaciones, manejando estructuras abiertas. La razón que por naturaleza fragmenta la realidad, sólo puede prestar

atención a una cantidad reducida de insumos y así, en palabras de Jung, 'el interés se vuelve hacia cualquier otra parte, deja en la sombra las cosas en las que se ocupaba anteriormente, al igual que un foco de luz que ilumina una nueva zona, dejando otra en la oscuridad.'<sup>37</sup>

La intuición unifica y ve relaciones, donde la razón categoriza, separa y establece fronteras. La intuición nos lleva a un conocimiento global, holístico y trascendental, mientras que la razón a un conocimiento atomista. El siguiente diagrama ilustra estas dos maneras de procesar la información y de ver el mundo:



La intuición es el estado en que las diferencias entre objeto y sujeto comienzan gradualmente a desvanecerse hasta hacerse uno con el mundo. Es la facultad receptora de un orden más sutil y universal del mundo. En ella, la noción de tiempo y espacio no es la misma que que en el estado ordinario o intelectual.

La razón implica una experiencia dualista donde se trabaja a través de la diferenciación y la distinción, siendo la realidad una multiplicidad de objetos y organismos separados. La causalidad se encuentra en la base de este pensamiento, y es de este modo que experimenta todo como una secuencia de eventos en el tiempo.

Estos dos estados de conciencia que se presentan casi como una antítesis el uno del otro se han contemplado como a la síntesis mágica de la creatividad.



'La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles:  
unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas'  
Grabado y texto de Francisco Goya.

El cuadro se percibe a grandes rasgos de la siguiente manera: El artista no sólo debe estar dotado para intuir en las profundidades de su mente una visión de la esencia de las cosas, sino también tener la capacidad de encarnar esta revelación en formas concretas. Si el artista quedara en la primera etapa se diría que es un místico, porque ambos conocen el mundo de manera intuitiva, sin embargo la siguiente tarea del creador, que se levanta a la par de importancia que la primera es dar expresión a esa visión. El arte no sería arte por la simple concepción de una idea, ni por la más grandiosa inspiración que alguien pudiera tener, el arte comienza a ser llamado así, cuando adquiere una dimensión concreta y externa. Sin embargo esto no llega a ser posible sin tener una imagen intuitiva interna. Esta relación es la que define al arte.

Encontramos que estas dos etapas se asocian con la intuición y con el intelecto, respectivamente; y en cuanto a las fases del proceso creativo, con la tercera -iluminación- y la cuarta -verificación o comunicación. Se dice que ambas se complementan en el logro de una creación, pero encontramos poco claro de qué manera se complementan. En realidad este aspecto tan crucial, como lo estamos viendo, queda definido en forma muy vaga. Podemos hallar en prácticamente cualquier autor que escriba sobre creatividad, que el problema está planteado, sin embargo, la atención que se le ha prestado no es la suficiente. Así como S. Arieti escribía que la mayoría de los autores no se ponen a investigar cómo las dos primeras fases del proceso creativo, conducen a la iluminación, sino que en sus términos 'simplemente sucede', de manera similar, cuando se requiere una explicación sobre la forma en que se complementan la intuición y la razón, nos encontramos que 'simplemente sucede'.

Nietzsche y especialmente Schopenhauer, como hijos de una época de reacción contra la fé en la razón, dedicaron la mayoría de sus páginas a describir con exaltación las maravillas del espíritu dionisiaco y de la 'conciencia mejor', símbolos de la vida bella y trascendente. Pero quedó poco espacio para meditar de qué manera el espíritu dionisiaco y apolíneo 'despliegan sus fuerzas en una proporción rigurosamente recíproca, para engendrar el arte'. Lo mismo sucede con Schopenhauer.

El psicoanálisis, atribuye al inconsciente o al preconscious un papel fundamental dentro de la creatividad. Kris, uno de sus representantes más destacados explicaba que para para llegar a una fase de inspiración es necesario un cese temporal de las actividades del ego («regresión en el servicio del yo») Y para que los contenidos del inconsciente lleven a un producto creativo es necesario un control por parte del ego. Es decir, los contenidos inconscientes irrumpen o se filtran en la conciencia, y una vez estando ahí, el proceso secundario que es el que rige la conciencia y que se distingue por su secuencialidad y lógica, llevan a cabo la elaboración de todo el material. Eso es todo lo que podemos encontrar.

Maslow, retoma esos dos conceptos: proceso primario y proceso secundario, para explicar la creatividad primaria, que es la

etapa introspectiva, y la creatividad secundaria, que es la etapa expresiva. El proceso primario son las leyes que operan en el estado inconsciente y se distinguen por su ilogicidad y atemporalidad, tal y como ocurre en los sueños; el proceso secundario, como se acaba de mencionar se caracteriza por ser lógico y analítico, que es el estado ordinario y consciente de nuestras vidas. Maslow explica que 'en la persona sana que crea descubro que de algún modo ha logrado una fusión y una síntesis de los procesos primarios y secundarios, de lo consciente e inconsciente, del sí mismo más profundo y del yo consciente'. «De algún modo ha logrado una síntesis», y aquí está el meollo del problema. Maslow habla de fusión, pero al mismo tiempo habla de que la creatividad primaria y secundaria 'deben separarse'.

De un modo u otro, siempre se presenta la idea de que la inspiración provee la «sustancia», y que es la conciencia, con sus mecanismos de control, razón, orden y lógica, la que da forma a esa visión que aún no tiene forma. Se ha dicho muchas veces que sin el control de la razón todo terminaría en manifestaciones fantásticas y absurdas, propias de un esquizofrénico. También queda sugerida en cierta manera, la imagen de que intuición (en el caso del psicoanálisis se aplica la noción de inconsciente) y razón, aún a pesar de que conjuntan sus respectivos dotes y capacidades en el logro de la creación, se hallan disociadas la una de la otra. Pueden marchar paralelamente como dos buenas amigas, pero cada una está en el sitio que le corresponde, y no pone el pie fuera de su dominio para entrar en el del otro. Hablando coloquialmente, se diría que van juntas pero no revueltas.

La manera como se entiende esto podría ilustrarse más claramente a través de una analogía sencilla: imagínese que la intuición tiende su cosecha de fresas en las manos de la razón, cumpliendo así su función, y que la razón una vez teniendo las fresas se dispone por ella misma a hacer mermeladas.

Bueno, pues esto no sucede así; la intuición ciertamente irrumpe y lleva sus contenidos a un plano consciente, pero ésta de ninguna manera toma el relevo, ni es la protagonista del resto del proceso creador. Se repite una y otra vez que la razón es la que imprime orden a todo ese material valioso pero caóti-



co y que es la que controla el desbordamiento irracional y amorfo de imágenes provenientes de los abismos de la mente.

Es necesario antes que nada, comprender que el inconsciente, es decir, todo ese universo que se encuentra en lo más interno del ser humano, no es solamente un algo instintivo y salvaje que hay que tener bajo control, como concibió Freud. Este es uno de los fallos fundamentales que detectaron las escuelas psicológicas posteriores al psicoanálisis, como ya se indicó en otra parte.

'Su gran error (el de Freud) -escribió Maslow- que ahora estamos rectificando, consistió en haber concebido al inconsciente solamente como un mal indeseable. Pero el inconsciente también contiene las raíces de la creatividad...Sabemos que hay un inconsciente sano, así como uno enfermo y las nuevas psicologías lo están estudiando con empeño' » También para Jung, el inconsciente es no sólo el depósito de instintos y recuerdos traumáticos olvidados como lo plantó Freud, sino es además un principio creativo, que conecta al ser individual con el cosmos. Es lo que Jung llamó inconsciente colectivo y Assagioli superconsciente.

Detengámos un instante en una breve revisión de la teoría de la creatividad del psicoanálisis.

Freud explicó que idealmente debe haber una conciliación entre los poderosos instintos que buscan gratificación (está hablando del inconsciente) y la fuerza censora que ejerce el ego y el super-ego (el estado consciente racional y los valores inculcados sobrtodo por los padres). Cuando esa conciliación no se lleva a cabo, surge la neurosis.

En el caso de la persona creadora, cuando los instintos crecen, generando tensión y presión psíquica -lo que amenaza con una solución neurótica- el inconsciente desplaza esa energía hacia operaciones espirituales superiores o actividades creativas. Este desplazamiento fue llamado sublimación. Desde la perspectiva psicoanalítica, todas las realizaciones culturales han de atribuirse a la desviación sublimadora de esa energía. La creatividad de este modo queda definida como la solución a los conflictos neuróticos. En palabras de Schneider, el don artístico es la inherente capacidad de transformación del inconsciente de la persona en una obra conscientemente comunicativa y más o

menos universalizada.

Al leer una teoría tan halagadora como esta, recordamos las palabras de Gordon Allport, cuando dijo que "mediante sus teorías sobre la naturaleza humana, los psicólogos tienen el poder de elevarla o de degradarla."<sup>39</sup> El artista, para el psicoanálisis, es un ser neurótico en potencia y el arte, en vez de ser lo que es pudo haber sido un acceso de neurosis (que afortunadamente fue «sublimado»). Toda esta noción degradante ha prevalecido en la idiosincracia de este siglo, en occidente.

Vayamos a esto: El inconsciente, tal y como lo concibió Freud, no es la fuente de la creatividad, o dicho de otra manera la intuición no está localizada en el inconsciente. La intuición pertenece al inconsciente colectivo, a la supraconciencia, a los reinos transpersonales y superiores del alma humana.

El inconsciente freudiano se encuentra en los niveles más superficiales del subconsciente (entendiendo el subconsciente como el mundo interior del que no nos percatamos o no lo hacemos fácilmente, como viejos recuerdos y sus contenidos emocionales que sólo bajo ciertas circunstancias son evocados) como lo ha podido comprobar Stanislaw Grof durante diecisiete años de investigación. Los sueños y traumas infantiles que es lo que se ha aplicado a estudiar el psicoanálisis pertenece todavía a un reino personal, y así lo han contemplado también las tradiciones de oriente, que ven el inconsciente freudiano en el segundo nivel o *manomaya kosha* (ver diagrama ). Un pasaje de los Upanishads dice que: "Cuando uno va a dormir, se lleva el material contenido en este mundo y en los sueños lo distiende aparte y lo reconstruye. No hay carruajes ahí, ni puentes, ni caminos, pero uno proyecta de sí mismo carruajes, puentes y caminos..."<sup>41</sup> Esto es, la «materia» de los sueños proviene de las impresiones almacenadas, durante el día o del conocimiento de las cosas que se han presentado a lo largo de nuestras vidas. Esas impresiones son revividas por las células nerviosas y experimentadas con toda la ilogicidad, atemporalidad y aespacialidad propias del inconsciente. Pero todo ello, repito, aún se circunscribe dentro del estadio personal del individuo.

La intuición creativa, la chispa de la inspiración no dimana de ese estadio personal inconsciente, sino de un estadio más allá de

la persona, y viéndolo desde otra perspectiva, desde las más profundas regiones de la conciencia. La exploración de uno parte del nivel más superficial llegando al más profundo donde se encuentra el núcleo de nuestro ser, que es el mismo núcleo o esencia de las cosas; una vivencia tal es una suprema revelación. Si bien, la intuición y el proceso primario del inconsciente comparten ciertas cualidades en común como la falta de lógica y la acausalidad entre otras, no por ello deben identificarse, aunque puede ser común que así se haga, como luego veremos.

Pero volviendo al principio, se dijo que los contenidos intuitivos emergen hasta un estado consciente, y una vez estando ahí el proceso secundario que es racional y secuencial, emprende la tarea de dar forma y de elaborar todo ese material. Se afirma además que la creatividad toma lugar gracias al control ejercido por ese proceso secundario.

En primer lugar, vamos a abandonar la idea de que la intuición es sólo un "flashas", un destello fugaz, un ¡Ajá! o ¡Eureka!, que ocurre una o varias veces a lo largo del proceso creativo. La intuición no se limita a la irrupción espontánea de visiones e imágenes, sino es también el director de todo el acto creador; es decir el proceso creativo -completo- es guiado por la intuición del artista.

'En el arte -decía Kandinsky- todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios.'

La intuición por ser ilógica, arracional, no lineal y acausal, por ser en última instancia todo lo que no es la razón, tiende a verse como si fuera un caos; cuando vemos que en una pintura o en una composición todo tiene una razón de ser, una armonía y estructura subyacente nos inclinamos a pensar que la facultad que tuvo que revelar ese orden fue el intelecto.

Esto no es así: la razón que opera a través de una diferenciación y distinción extremas, que separa las cosas en una profusión de partes desconectadas no puede ser capaz ni de concebir estructuras tan ricas y complejas como las del arte, ni de crearlas en consecuencia.

Una obra de arte es un sistema, un entero, en que sus partes

conforman una red de conexiones entre cada una de ellas y con el todo. Lograr una empresa tan prodigiosa como ésta, está muy por encima de las funciones de la razón, pero no así de la intuición que es holística y simultánea.

La intuición percibe relaciones donde la razón ve profusión y disgregación de elementos.

Ella es la clave para operar y dirigir la composición de la obra, la que permite que el artista sepa cuando va bien, cuando un color, una forma, una proporción es la correcta.

Es el conocimiento de la ley que hace que el tratamiento de los detalles y de los numerosos elementos que se conjugan en la obra sean consistentes con el todo.

Siguiendo el curso de la naturaleza, el artista capta esas leyes fundamentales en su contemplación intuitiva profunda, y logrando una simpatía con ellas es capaz de transmitir las. En esos momentos su ser más profundo está en sintonía con esa ley teológica que une su ser con el del animal, la planta y la materia inorgánica. El artista descubre que la realidad es una, holista, dinámica y relativista y que no está separada de su conciencia.

Este conocimiento trascendental, como ya lo hemos visto, ha sido manifestado por todas las tradiciones filosóficas y por los mismos artistas y éste es, que existe un principio invariante o común que camina a través de todas las cosas, y las une y las liga. La física también ha venido a confirmar esto desde un punto de vista científico.

El arte es la imitación de la naturaleza en su modo de operar, nera que la creación o la naturaleza conforma una totalidad primordial, la obra de arte es un microcosmos, símil de esa creación; un pequeño universo completo. La creación humana repite el proceso de la Creación; esto se ha dicho en una u otra forma por milenios.

La intuición es la capacidad de conocer esa ley que subyace a la Creación, y es también la capacidad de actuar de la misma forma.

Consideremos en principio que la existencia se ordena en una jerarquía de niveles, que van desde las esferas crudas o materiales hasta las más sutiles y, que la conciencia humana se estruc-

tura en similar forma. En un individuo, encontramos desde un cuerpo físico hasta emociones, imágenes e ideas, las cuales constituyen un orden intangible y sutil de su ser. Todas estas dimensiones entran en juego en la creación. La creatividad, como ya se dijo al inicio, no es el resultado de una o dos facultades o estados de la mente, no es la intuición y la razón solamente, sino la conciencia entera que se proyecta íntegra para la realización de su obra. En este trabajo, no sólo se requiere la unidad orgánica y sinérgica de las diversas funciones de la mente, todo esto debe ir más allá y ser unificado con el movimiento corporal de los músculos y nervios sensorio-motores.

Estas son las operaciones que la conciencia lleva a cabo para que la imagen fluya del interior al exterior; y en sentido inverso, para que las imágenes, sonidos etc. del mundo exterior penetren en la conciencia. Los sentidos son en realidad los únicos órganos que nos permiten la comunicación con el mundo, o dicho de otro modo, la única conexión que existe entre la mente y el mundo es a través de los sentidos. En oriente, los sentidos y su correspondiente estímulo en el cerebro y respuesta por medio de los órganos motores se le conoce como *citta* o mente objetiva, que es el primer nivel de la mente o el alma sensible para los antiguos. Mente objetiva es un nombre muy adecuado, porque expresa claramente la noción del conjunto de órganos y funciones que desempeñan la tarea de comunicarnos con el plano objetivo de la realidad.

La mente subjetiva por otro lado, constituye los niveles puramente interiores de la conciencia, los que no pueden observados, y donde toman lugar los mecanismos "no visibles" de la creatividad.

La mente objetiva es el enlace entre el mundo objetivo y la mente subjetiva.

Vemos entonces que la creatividad requiere de todos los niveles y de sus funciones: desde el nivel sensible, hasta el intuitivo. El gran creador utiliza constantemente todos los niveles, siendo capaz de moverse libremente desde el más alto hasta el más bajo y viceversa.

Es importante comprender que la operación de los niveles se

desarrolla en sucesión y también en forma simultánea y ningún estudio que se haga a este respecto puede reflejar esta condición, sino tan sólo intentar hacer una descripción o reconstrucción lineal del fenómeno. Cada fase del proceso además, desarrolla estos subprocesos, por llamarlo de alguna manera; es decir la saturación, incubación, iluminación y verificación presentan este cuadro dinámico de 'ascenso' y 'descenso' a través de los distintos planos de la mente.

Vamos a verlo de esta manera: En el proceso creativo se pueden claramente distinguir dos grandes etapas que son la creatividad primaria, el proceso primario o las tres primeras fases que hemos estudiado, y una segunda etapa que es la creatividad secundaria, sin embargo, repito, puede suscitarse en un orden secuencial (primero y segundo) o simultáneo, en buena parte (al mismo tiempo). Una correspondencia similar la encontramos en un buen número de declaraciones de artistas. He aquí algunas de ellas:

'Si yo tuviera que describir la génesis de mis cuadros, diría que hay primero una impregnación seguida de una alucinación -la palabra no me gusta, pero se aproxima a la verdad- que, a su vez se vuelve obsesión y, para liberarse de ésta, hay que hacer un cuadro, pues de otro modo no se puede vivir.'<sup>43</sup>

'El pintor pasa por estados consecutivos de saciedad y evacuación. He aquí todo el secreto del arte. Doy un paseo por el bosque de Fontainebleu, me entra una indigestión de "verde" y tengo que evacuar estas sensaciones en un cuadro. (...) Los pintores pintan para descargarse de sentimientos y visiones.'<sup>44</sup>

Impregnanación o saciedad, son los términos que Braque y Picasso utilizan para esa primera etapa de acopio y saturación de «materia prima», de experiencias y sensaciones vitales. La realidad con que tiene que haberselas el artista plástico es el universo de la materia visible que se presenta ante su mirada. Su visión creadora depende del mundo externo y éste conforma su punto de partida. Conrad Fiedler escribía lo siguiente:

'La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como con algo terriblemente enigmático... En la creación de una obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual.'

La teoría de la creatividad del existencialismo también inicia donde el artista se enfrenta con su entorno. Rolo May plantea que la creatividad surge debido a la necesidad de comunicarse con el mundo, que es lo que llaman «el encuentro».

El encuentro se caracteriza por la receptividad del artista en relación a todo lo que le rodea; receptividad significa una aguda sensibilidad que debe estar presente en todo momento, de manera que 'uno mismo sea el vehículo de cualquier visión que pueda emerger'. También se define por la intensidad que es la calidad de ese compromiso. Durante el encuentro se generan altos grados de ansiedad, y May explica que 'la ansiedad es concomitante de la conmoción en la relación con nuestro propio mundo que ocurre en el encuentro. Nuestro sentido de identidad es amenazado; el mundo no es como lo veníamos experimentando antes, y en la medida que uno mismo (*self*) y el mundo se correlacionan, no somos más lo que éramos antes.'

Por último, encontramos lo que los existencialistas llamaron conciencia aumentada (*heightened consciousness*) o una forma ampliada de percibir las cosas durante el encuentro.

La percepción del artista difiere tanto de la percepción común o de la del hombre ordinario, que mientras éste último tiende a deleitarse con la utilidad práctica de los objetos y no se preocupa por nada más, el artista encuentra un gran placer observando todas las cosas en sus proporciones lineales y de volumen, en su simetría de formas así como en las múltiples relaciones en que sus partes se articulan en el todo. Alguna vez, se le preguntó a Matisse que si cuando comía un tomate lo veía a la manera de un artista y éste respondió:

'No, cuando me como un tomate, lo veo como cualquier otra

persona. Pero cuando pinto un tomate, lo veo de un modo diferente.<sup>17</sup>

Cuando se come un tomate, percibe su uso y beneficio, cuando pinta un tomate lo ve en esa forma contemplativa y libre en la cual el artista se recrea en sus líneas, colores y proporciones, entre otras cosas.

Kant fue uno de los filósofos que señaló que la percepción artística o contemplación es el alejamiento de todo deseo o interés práctico. Esa actitud estética es indiferente a la cuestión de cómo el objeto se conecta con las necesidades o quehaceres humanos particulares.

Esta mirada desinteresada es algo muy diferente a la percepción ordinaria de las cosas, que como decían los pensadores de la escuela de Frankfurt, está completamente sometida a la urgencia causal inmediata.

Schopenhauer también aborda este aspecto afirmando que se trata de un conocimiento puro ausente de toda volición, de toda pregunta acerca de sus posibles usos, consecuencias o efectos; 'uno deja de considerar el dónde, el cuando, el porqué y el para qué de las cosas, y simple y sencillamente mira el *qué*.' Schopenhauer hace una distinción entre 'el individuo cognoscente' y 'el sujeto de conocimiento puro, sin voluntad, sin dolor, fuera del tiempo' de la percepción estética. La mirada del artista es un modo de considerar las cosas independientemente del principio de la razón.

'El hombre vulgar, ese producto manufacturado de la naturaleza que ésta edita por millares diariamente no es capaz, como ya he demostrado, de una contemplación en todos sentidos y completamente desinteresada, que es lo que constituye la verdadera contemplación. Por lo menos no es de una manera sostenida. Sólo es capaz de dirigir su atención a las cosas en cuanto éstas se relacionan con su voluntad, siquiera sea de una manera mediata.(...) En nada se fija, pues va buscando su camino a través de la vida o, a lo sumo, lo que podría ser acaso su camino, y hace acopio de datos topográficos en la más amplia acepción de la frase. En cuan-



to a la contemplación de la vida por la vida misma, es cosa que no le interesa. El hombre de genio, en cambio, cuyas facultades cognoscitivas, por su misma preponderancia, pueden desligarse por cierto tiempo del servicio de la voluntad, se recrea en la contemplación de la vida misma y se afana por penetrar la Idea de cada cosa.<sup>19</sup>

Asimismo, Schopenhauer habla de que todo el 'poder de la mente' ha de colocarse en la percepción; debe 'hundirse' en esto, para que 'toda su conciencia se llena con la tranquila contemplación del objeto natural actualmente presente.'

'Cuando logra alcanzar este estado, puede decirse que «se pierde» en el objeto de su contemplación; olvida su individualidad, su voluntad y continúa existiendo tan sólo como puro sujeto, un limpio espejo del objeto, de tal modo que ya no es posible distinguir claramente entre el que percibe y su percepción; se prefiere decir que ambos se han convertido en uno, ya que la conciencia entera se llena y es ocupada por una única imagen perceptual.'

La contemplación requiere de un olvido de la propia persona, existe ya un elemento de trascendencia de la propia persona que se logra gracias a un total y profunda concentración en el objeto.

Maslow escribía que la experiencia cumbre, es decir, el ir más allá de los límites que impone la propia individualidad, es la fascinación, concentración y absorción con el «asunto-entremanos», o sea el objeto de interés.

Es interesante también el planteamiento que hace Betty Edwards, quien después de haber sido profesora de dibujo por más de diez años, desarrolló un método de enseñanza para lograr que el estudiante adquiera el modo de ver particular con que el artista se relaciona con su entorno. En su libro «*Drawing on the right side of the brain*», explica que muchos artistas hablan de la manera diferente con que ven las cosas cuando dibujan o pintan, y cómo en esos momentos se sienten transportados, llegando a ser "uno con el trabajo", capaces de captar relaciones que normalmente no advertirían. El paso del tiempo se interrumpe y las palabras huyen de la conciencia.

Esta manera de percibir la llamó «modo derecho», porque se relaciona con el funcionamiento del hemisferio cerebral derecho; éste es totalizador, sintético y atemporal, además de captar proporciones en las líneas y volúmenes. Qué es la proporción sino la facultad de percibir correctamente las relaciones entre una parte y otra, entre las partes y el todo. Esto es una función especial del hemisferio derecho y no del hemisferio izquierdo, como se ha podido comprobar experimentalmente.

El hemisferio derecho se le asocia con la manera intuitiva, es decir holista de procesar los estímulos que llegan al cerebro. El hemisferio izquierdo, por su parte categoriza, analiza o lo que es lo mismo fragmenta una cosa en sus partes constitutivas.

Si tratamos de analizar nuestra mente consciente y ordinaria, encontramos dos clases de operaciones fundamentales: una basada en la percepción y otra en la actividad lógica (los dos primeros niveles de la conciencia); la relación que se entabla entre ambas es que si no hay percepción, uno uno obtiene «la materia» para la actividad racional, a su vez el procesamiento intelectual de esos datos revela una nueva luz que hace que las cosas aparezcan muy diferentes que si las tomáramos en su pura y simple percepción. El nuevo orden que impone el intelecto es de un carácter más unitario (ver diagrama anterior) que el perceptual-sensible; en este último el mundo se presenta como una selva de múltiples objetos, mientras que en el primero existe un concepto que engloba bajo un mismo rubro un conjunto de objetos. El pensamiento conceptual es característico del intelecto y funciona de esta manera: a partir de la percepción de un número de especímenes como por ejemplo encinos, robles, castaños, abetos etc., aísla una cantidad estable y dominante de caracteres comunes que se generaliza y designa por una misma palabra, esta es la formación del concepto de árbol.

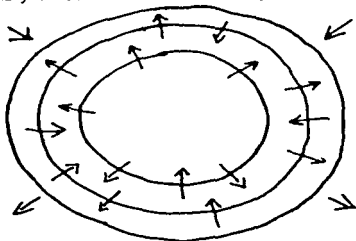
Asimismo el intelecto, por ser una facultad de supervivencia de la especie desarrollada durante muchísimos años de evolución, es por naturaleza práctica y funcional, si no fuera por ello tal vez no habría ya seres humanos poblando el planeta; ésta tiende a decidir qué conviene y qué no conviene, qué posibilidades y ventajas presentan las condiciones del medio para que sigamos subsistiendo.

La contemplación artística diferente de la contemplación racional, parece prescindir al menos temporalmente de esas funciones de la conciencia, parece "saltarse" en gran parte ese estado utilitario y práctico.

La intuición como un estado de conciencia más unitario aún, da una luz diferente a los contenidos del intelecto, o a los insumos de la percepción, imprimiendo una dimensión más holística todavía.

Vemos pues, una de las varias facetas de la intuición, que aquí llamaremos intuición a un nivel psicofísico; ésta sería la fase de "descenso" de la intuición hacia planos más crudos o externos, hacia los niveles conscientes, o bien los de la mente objetiva. La mente objetiva representa, como ya se mencionó, las manifestaciones exteriores de la mente, la esfera más externa que interactúa con la realidad objetiva.

Los niveles sutiles y superiores penetran en los inferiores, el espíritu se pone en contacto con el mundo de afuera. Si se prefiere ver de otro modo, los estímulos recibidos del entorno llegan o "ascienden" hasta los planos más profundos del espíritu. Podemos imaginarlo como las capas concéntricas de una cebolla en las que unas y otras se interconectan.



Esta es la estructura dinámica del acto creador: las regiones periféricas de la mente interactúan y se comunican con las regiones más subjetivas e internas de la persona, y no sólo de la persona, sino con lo que está más allá de la persona, a través de

la superconciencia o alma superior que nos vincula con el cosmos. Esto se presenta como un espectro gradual, en que la corriente o el flujo de un lado a otro atraviesa diferentes niveles de la mente subjetiva del artista, y esto precisamente, es lo que hace al arte una manifestación tan rica y tan humana. La subjetividad constituye un algo único en cada persona, dentro de un momento específico de su historia personal y en las circunstancias en que se desenvuelve; todo esto viene a colmar de originalidad el producto artístico. El arte por definición es una expresión del hombre.

Veamos esta descripción hecha por Paul Klee, la cual nos ofrece una imagen sumamente clara sobre este respecto:

'Déjenme emplear un símil, el símil del árbol. El artista ha penetrado en este nuestro mundo multiforme y -vamos a suponerlo así- se ha orientado en él más o menos calladamente...La orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, ese orden ramificado, de muchas ramas, lo quisiera comparar con las raíces de un árbol.

De allí le afluyen al artista las savias que pasan a través de él y de sus ojos.

Él está, pues, donde está el tronco.

Asediado y conmovido por el poder de ese fluir, transmite en la obra lo que ha visto.

Como la copa del árbol, que en el tiempo y en el espacio, se despliega visiblemente hacia todos los lados, se despliega también la obra.

A nadie se le ocurrirá pedirle al árbol que forme la copa exactamente como la raíz. Todos comprenderán que entre abajo y arriba no puede haber una relación de espejo y objeto reflejado. es natural que las distintas funciones de distintos ámbitos elementales den lugar a grandes diferencias.<sup>30</sup>

El artista toma de la naturaleza y de la vida su «materia prima», ahí es donde su actividad hunde sus raíces y es ahí de donde se nutre. 'De allí le afluyen al artista las savias que pasan a través de él y de sus ojos'; en ese paso de abajo a arriba, de las raíces a la copa encontrará 'distintas funciones de distintos

ámbitos elementales', esto sugiere las diversas operaciones y potencias de la mente que entran en juego en el acto creador, lo que en última instancia constituye el elemento crucial de las contribuciones humanas, sin lo cual no puede haber arte.

Tratemos de aproximarnos a una reconstrucción de ese camino 'entre abajo y arriba' (o entre arriba y abajo, es lo mismo). El artista percibe su entorno, deja que éste lo penetre gracias a esa manera especial con que mira, que es la contemplación. La contemplación implica por un lado, un grado considerable de olvido de sí mismo en favor a la total receptividad de su objeto: 'hay que guardar silencio para escuchar el susurro del otro', como dirían los taoístas.

'El proceso progresivo -escribía T.S.Eliot- que se cumple en el artista representa un continuo sacrificio de sí mismo, una continua extinción de su personalidad.'<sup>31</sup>

Lo que aparecía delante de él, en virtud a la percepción y más en concreto a la percepción intuitiva pasa a formar parte íntima de su ser. Lo externo se transforma en una imagen interna, lo objetivo pasa a ser subjetivo. En el siguiente paso el artista percibe en un profundo estado de trance la imagen de su contemplación, esto es la 'alucinación' de la que habla Braque. El artista tiene que ser capaz de percibir instantáneamente esa imagen mental, al grado que se desvanezcan las fronteras que separan su propia identidad con la de ésta. Es el encuentro con ser que soy y el ser que es. Este es el punto de comunión entre el hombre y la naturaleza que toma lugar en lo más profundo de su conciencia. Aquí emerge la visión inspirativa y esto puede suceder varias veces a lo largo del proceso creativo.

'Hay que pensar mucho en ello hasta que se llega a confundir con su alma'

Esta fase es susceptible de ser, o no ser llevada a cabo exitosamente; cuando sucede lo segundo es porque el acto de contemplación fue defectuoso. Incluso existen algunos términos para denominarlo: en el medioevo se le llamaba pecado metafísico y

en la India *utbala samādhi* o *Ubeda dhyāna*.

Cuando se incurre en el pecado metafísico, obviamente la creación artística sufre un debilitamiento general, y es por ello que un gran número de culturas han insistido tanto en la preparación que el artista debe tener para evitar que esto ocurra.

Las circunstancias en las que se presenta la inspiración generalmente se asocian con momentos de tranquilidad y relajamiento, después de un período de trabajo y búsqueda intensos. Un tiempo en el que deviene un cierto olvido consciente del problema y un olvido de la propia persona.

Ahora bien, los dominios de la intuición son sumamente vastos y dentro de ellos tienen cabida una variedad de experiencias como son las revelaciones místicas, los fenómenos paranormales, la intuición relacionada con los descubrimientos e invenciones de la ciencia, las "corazonadas" corrientes de la vida cotidiana y la inspiración artística.

Todas estas experiencias tienen en común la trascendencia de los límites personales y de la dicotomía sujeto-objeto, todas ellas son vivencias transpersonales pero es evidente que existen importantes diferencias y no es equiparable, por ejemplo, una revelación de tipo místico con una de carácter artístico. No obstante, el místico y el artista han sido comparados en una u otra forma: las categorías de grandeza del arte en los chinos hablan de un último y culminante punto al que el artista puede llegar y en el cual emerge en una unión mística con el Tao; con esto vemos que la intuición debe entenderse como una cuestión de grados o niveles. Esto ha sido reconocido siempre y, últimamente en forma experimental a través de los resultados que ha obtenido S.Grof.

Dentro de lo que es el alma superior de la tradición occidental existen varios niveles que las filosofías orientales han podido reconocer, y en los cuales la inspiración artística ha sido tradicionalmente localizada en el primer o los primeros niveles. Como un paréntesis, Platón reconocía que había varias clases de locura o *mania*, entre ellas están la locura humana, la erótica, la poética y la divina.

Si bien es concebible el parentesco con que tradicionalmente se

vincula arte y misticismo, ya que ambos pisan los mismos terrenos, habría que indicar algunas diferencias y con esto delimitar nuestro campo. El místico alcanza los últimos estadios intuitivos donde ya no existe más una separación de la existencia individual, sino solamente hay uno, y es completamente pura en el sentido de que los sentidos, las sensaciones y los pensamientos permanecen desconectados, por decirlo de alguna manera. Así Santa Teresa de Jesús clamaba que 'cuando el éxtasis esta en su punto máximo (...) se pierden las facultades, debido a que uno se encuentra unido muy de cerca a Dios. Entonces, en mi opinión el alma no ve, oye o siente (...) ninguno de los sentidos percibe o sabe lo que está sucediendo'.

En la inspiración artística ocurre en términos generales algo parecido pero en un grado mucho más modesto. Los límites de existencia individual todavía persisten, así como los sentidos, sensaciones, emociones y pensamientos (la visión inspiradora del artista suele ir acompañada de imágenes, por ejemplo); se produce una fusión con lo otro o con lo que está fuera, pero se limita a un objeto o grupo de objetos. El artista nunca llega a desligarse completamente del mundo, por decirlo así, sino que 'se pone de manifiesto su tarea mediadora -como dice Thomas Mann- su papel mágico hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad.'

El rango de conciencia en que normalmente se desenvuelve la actividad artística queda entonces comprendido entre el nivel sensorio-motor hasta los primeros estratos de la mente intuitiva, donde comienza a borrarse las fronteras que separan sujeto y objeto.

Hemos visto que el creador contempla profundamente la imagen mental hasta sentirse uno con ella; es en los niveles intuitivos o en la supraconciencia donde toma lugar esta aprehensión del propio yo y el de las cosas, de la esencia del objeto y la esencia de sí mismo. En ese instante fuera del tiempo y el espacio emerge el conocimiento intuitivo de las leyes teleológicas, de 'los procesos formadores de la naturaleza', de la manera de operar de la naturaleza, según Klee y Santo Tomás; la tradición hindú habla del movimiento rítmico que subyace a la creación

y al impulso creador, que es el que el artista asimila en su visión intuitiva.

Esta imagen primordial se irá mezclando y saturando con la subjetividad del artista en el devenir 'de abajo a arriba'.

Vamos a revisar ahora algunos de los aspectos y elementos más importantes que figuran dentro de este camino.

Uno de los ellos es la emoción. Recordemos que todas las impresiones que reciben los sentidos están coloreadas por una emoción, aunque normalmente no existe una percatación de los mismos en el caso del hombre común, no así en el artista quien manifiesta una sensibilidad y atención constante en la impresión emocional que le provocan las cosas. Su pensamiento lejos de estar despojado del elemento emotivo, se encuentra henchido de éste. Es este sin duda un elemento crucial en el proceso creador.

'¿Cómo se puede hacer arte sin pasión? Sin pasión no hay arte. El artista se domina en mayor o menor grado, según los casos, pero es la pasión la que motiva su obra.'

'El pintor -expresa Matisse-descarga su emoción pintando.'

La emoción, según J.Maritain, es un poderoso catalizador del conocimiento intuitivo en el arte.

Él hace una distinción importante entre lo que llama emoción creadora y emoción primaria o elemental. La emoción creadora podría explicarse en cierto modo como una fuerza que en lugar de dirigirse hacia el exterior como normalmente ocurre, se retiene interiormente, se guarda como una energía capaz de movilizar otras fuerzas y desencadenar ciertos procesos.

T.S.Eliot se refiere a algo similar o que se entiende de la misma forma, aunque no lo identifica con el término de emoción; es una cuestión de semántica y probablemente lo que él llama emoción se trate de la emoción primaria (extrovertida) de la persona.

'Lo que importa en la poesía no es la grandeza y la intensidad de las emociones (primarias), sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, en que se cumple



la fusión de los elementos' (...) 'la poesía no consiste en poner en libertad la emoción.'<sup>24</sup>

La emoción creadora es la presión interna que no siendo liberada, intensifica el proceso creador, condensando y fusionando sus partes. Esto nos hace evocar en cierta manera la teoría psicoanalítica en la que la energía del inconsciente, conocida como libido crece y crece generando presión y tensión psíquica, hasta llegar al punto que se desplaza en una operación creativa. 'Diría que hay primero una impregnación seguida de una alucinación que a su vez se vuelve obsesión y para liberarse de ella hay que pintar un cuadro.' expresa Braque. 'Los pintores pintan -dice Picasso- para descargarse de sentimientos y emociones.'

Veamos ahora esto: Evidentemente, no es posible pensar que esa emoción y la presión generada por ella, a través de la cual se cumple una síntesis o fusión de los múltiples elementos que se conjugan durante el proceso es una emoción bruta, incoherente y sin sentido. En el arte -recordémoslo una vez más- todo tiene un sentido pues las partes y hasta los más mínimos detalles se encuentran entramados en una sola estructura; nada sobra, ni nada debería faltar, eso es lo que vemos en la obra terminada, pero la imagen externa no es sino el producto y el reflejo de la maravillosa organización interna. En «El significado del arte», Matisse dice lo siguiente:

'Para mí la expresión no se encuentra en la pasión que arde en un rostro o que pone en evidencia algún gesto violento. Está en la disposición entera de mi cuadro: el lugar ocupado por las figuras, el espacio vacío en torno de ellas, las proporciones, todo desempeña su parte. La composición es el arte de disponer en forma decorativa los diversos elementos que el pintor usa para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada parte separada será visible y tomará la posición, principal o secundaria, a que se ajusta mejor. Todo cuanto carece de utilidad en el cuadro es por eso mismo nocivo. Una obra de arte implica una armonía de conjunto: cada detalle superfluo ocupará, en la mente del espectador, el lugar de otro detalle que es esencial.'

La emoción, así como la razón, la imaginación y las demás funciones y facultades de la conciencia pueden verse como fuerzas brutas en diverso grado que no llegarán muy lejos si no fuera por el control, la coherción y la dirección que imprime la intuición en todas sus operaciones y movimientos específicos. La intuición brinda la ley estructural por la cual todas ellas se organizan y marchan al unísono en la realización de un mismo objetivo: la obra de arte concreta. Ella ve todo desde arriba y abarcando así el panorama ofrece las posibilidades adecuadas; indica el camino y los pasos a seguir, que permiten al artista sentir que la opción elegida es la correcta cuando existen múltiples, alternativas. Intuición y emoción se hallan entrelazadas, así como lo están el intelecto, la emoción y la intuición. Es preciso comprender que nunca están excluidas la una de la otra: la percepción sensitiva está contenida en la emoción, el intelecto y la imaginación, y a su vez, la intuición las contiene a todas.

La intuición es como el capitán que señala el sentido hacia el cual se dirige el barco, que supervisa que su orden sea cumplida, quien coordina que los esfuerzos de la tripulación vayan encaminados hacia un destino determinado.

'Nuestra búsqueda por una coherencia profunda -explica Michael Polanyi- es guiada por una potencialidad...es esta intuición dinámica la que guía la búsqueda del descubrimiento.'<sup>6</sup>

Kandinsky manifestaba que la intuición es especialmente importante y sobretodo en los inicios, pues la búsqueda creativa al principio encuentra infinitos posibles caminos y el proceso todo implica una elección constante sobre lo que puede o no puede convenir: el artista se topa a cada momento que lleva sus ojos a la paleta con una serie de colores y entre todos ellos sabe cuál es el que sirve y cuál no, artísticamente uno funciona y otro no. ¿qué formas, que materiales...etc.etc.?

La elección se lleva a cabo también, pero inconscientemente, ante el inmenso material que se acumula en la mente subjetiva: recuerdos, viejas impresiones, impresiones recientes y frescas, ideas, imágenes, y las emociones que los matizan, más sus com-

binaciones. Un principio, que escapa del control consciente del artista organiza, elabora y toma lo que es necesario, elige lo que que sirve entre lo que no sirve dentro de todo ese universo. Ese principio es la intuición.

Esta organización inconsciente es a la que se ha llamado fase de incubación, y ocurre no una vez sino múltiples veces a lo largo del proceso.

Ahora bien, ninguna elección consciente o inconsciente puede ser realizada si no se tiene una idea o una visión más o menos clara del fin o de lo que se busca, de otra manera no podría darse la elección, y la tarea decaería ante la exorbitante cantidad de opciones.

Existe una anticipación intuitiva de lo que será el cuadro o la imagen final y la búsqueda creativa parte torzosamente de ahí; los resultados parciales que se logran van siendo comparados con la primera visión o con una segunda visión si es que la primera fue modificada como suele ocurrir.

'Quien no sabe a qué puerto encaminarse -afirmaba Séneca- ningún viento es el suyo'

La intuición juega un rol sumamente amplio e importante. Las diversas funciones de los estados de conciencia marchan como un sólo organismo guiado por la intuición y como una sola voz se proyectan hacia 'la copa del árbol'. Una vez más quisiera repetir que la intuición en el arte no está limitada a una visión o imagen a la que se dará forma posteriormente, sino que es ésta la que guía el proceso creativo en su totalidad. Es la clave por la cual operan las diversas potencias de la mente, el ánimo que pone en acción a todas las facultades.

Asimismo, en virtud de la intuición diversos patrones de orden pueden ser percibidos donde todo parece caótico: a un nivel sensible, por ejemplo, captará patrones estructurales dentro del campo visual; a un nivel intelectual, reunirá dentro de una síntesis diferentes conceptos al parecer desconexos. La intuición es finalmente la que transmite el sentido a la labor artística, y esto es algo de gran significación pues sin tener una noción de lo que será el resultado, que en arte se traduce en una

imagen hasta cierto punto completa, es prácticamente imposible dar un sólo paso coherente.

Vemos hasta ahora como la emoción y la intuición son componentes fundamentales que definen probablemente como ningún otro la creación en las artes.

Vayamos ahora con esto: el artista toma de la naturaleza y de la vida la sustancia para su actividad creadora. Todo esto es lo que pasa por esa complicada manufactura que es la conciencia, y lo que se va almacenando a lo largo de una vida en el subconsciente, lo cual constituye la subjetividad que el artista vierte en el acto creativo.

El contenido o lo que se halla en el subconsciente está básicamente condicionado por el total de circunstancias que rodean al productor de arte.

Esas circunstancias pueden reconocerse como generales y particulares. Lo primero se refiere al contexto global en que se mueve toda una generación en una determinada época y lugar. Es el espíritu de los tiempos que forma parte del ser de cada individuo y el cual refleja en todos sus actos y manifestaciones, en su manera de pensar y su cosmovisión. El creador, tan sensible a la atmósfera de su entorno es un canal a través del cual halla expresión ese espíritu.

El artista y por ende el arte no emergen ni existen en el vacío y esto explica la diversidad de corrientes y estilos, entre otras cosas. Esto da razón de porqué el arte cambia a través de la historia y en los continentes.

'Cualquier creación artística es hija de su tiempo -escribió Kandinsky- (...) Cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Por ejemplo es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. El arte se basa también en su época espiritual'.<sup>37</sup>

¿Qué creen ustedes que es una artista? preguntaba Picasso, ¿un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor? (...) Muy por el contrario, es al mismo tiempo un ser político, constantemente despierto ante los desgarradores, ardientes o dulces

sucesos del mundo, que se moldea todo entero a imagen de ellos. ¿Cómo sería posible desinteresarse de los otros hombres, y en virtud de qué negligencia marfilina es posible separarse de una vida que ellos entregan tan copiosamente?<sup>58</sup>

Por otra parte, están las circunstancias particulares son las que establece el propio ámbito artístico. Las imágenes que el artista concibe parten de la tradición que le antecede, ya sea que su actividad marque una continuidad o una ruptura respecto a ésta.

‘Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de ese individuo sino de toda la fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta.’<sup>59</sup>

‘Debo mi arte a todos los pintores. Cuando era joven, trabajaba en el Louvre, copiaba a los maestros clásicos, captaba su pensamiento y su técnica.’<sup>60</sup>

El artista inmerso en la cultura que le ha tocado vivir es heredero de un patrimonio que impregna su personalidad y su producción. Evidentemente existe una libertad artística, pero aún el genio más creador no puede saltar ciertos límites, diría Kandinsky.

Por un lado vemos que hay una propuesta original: la creación por definición es algo que no existía antes, pero por otro lado y reflexionando un momento advertimos que no hay nada nuevo estrictamente hablando. El arte o la creación humana no surgen de la nada (*creatio ex nihilo*) como afirmaban los escolásticos, sino que «re-crea» lo ya existente en una cierta configuración.

El pensamiento y la visión creadora del artista depende de lo que existe en el mundo, del legado cultural de su época, de todo lo que ha producido el hombre a lo largo de los tiempos, como son las formas, los objetos y lenguajes. A todo ello subordina en

una u otra forma su relativa libertad e independencia. Las ideas en el artista no son fantasías o imaginерías al aire, sino que se conciben bajo los términos que le imponen un lenguaje y unas técnicas específicas; otra condicionante es el sustrato material en el cual hallará su forma definitiva. Pues bien, el conocimiento de un lenguaje y de unas técnicas, así como el empleo y la utilización correcta de los materiales forman parte de ese legado que el futuro productor encuentra al seguir su vocación y sobre lo que debe familiarizarse plenamente.

'El pensamiento del artista -expresaba Matisse- no es nada sin el medio para expresarlo.'<sup>98</sup>

El artista traduce su interior a una obra por medio de un lenguaje -un lenguaje plástico en el caso del pintor y el escultor, un lenguaje literario para el escritor y el poeta, o un lenguaje musical en el compositor- y demás medios técnicos y físicos en gran parte prefijados y establecidos. La idea incide sobre los medios y los transforma, pero éstos también reobran y determinan la idea. Uno no existe sin el otro, sencillamente.

El lenguaje artístico conlleva una serie de componentes que lo distinguen claramente de otros lenguajes como el matemático por ejemplo, en que el uso de conceptos es predominante. En el arte lo fundamental es la forma sensible y todo lo que a ella se relaciona como son los colores, las líneas, los volúmenes y las categorías de ritmo, proporción, armonía y simetría. Esto es el eje alrededor del cual se gira el pensamiento del creador y el lenguaje para expresarlo, en consecuencia.

La naturaleza, la vida, la sensibilidad y el espíritu de la época son reflejados en las distintas manifestaciones humanas que conforman una cultura. El mundo es uno y el mismo, objetivamente hablando, pero aparece diferente para cada persona. El arte constituye una manera especial de ver y de representar el mundo.

La creatividad no es un fenómeno cerrado en sí, como lo podemos ver; es complejo dinámico que se enlaza en un continuo ininterrumpido con un macrocomplejo que es el contexto en el que surge. Es el punto de unión entre el universo y la

conciencia, y dentro de este panorama tan vasto de interrelaciones, se han indicado algunos de los principales elementos que participan, así como distintas funciones y facultades de la conciencia.



## A manera de conclusión: el vivir artístico

*Nadie podrá darte consejo o ayuda. Nadie.*

*No hay más que un camino.*

*Entrad dentro de vos mismo.*

*Rainer Maria Rilke*

*Los medios verdaderamente interiores no pierden su fuerza y eficacia.*

*W. Kandinsky*

Con excepción de unos cuantos artistas que abren nuevos horizontes a la pintura -expresaba Picasso en 1935- los pintores de hoy no saben hacia donde dirigirse...cuando el mundo entero está por hacerse.

El grupo Cobra en su «Manifiesto» publicado en 1948 encontramos estas declaraciones: 'El arte moderno se ha quedado solo e impotente en medio de una sociedad que parece concentrar todos sus esfuerzos en autodestruirse. (...) Nuestro arte se inscribe en un período de transformación revolucionaria; es una reacción contra el mundo en vías de desaparición y, al mismo tiempo, la prefiguración de un mundo nuevo. Los artistas de este período se encuentran ante un mundo de engañosos decorados y fachadas, en el que se han roto todas las vías de comunicación y ya no tiene sentido seguir creyendo. La falta de una perspectiva de porvenir que continúe el presente les impide elaborar una concepción constructiva.

Oskar Schlemmer, a su vez, escribía lo siguiente: 'Nosotros, los que vivimos en la presente época y que carecemos de los grandes símbolos e idearios de los antiguos por encontrarnos inmersos en una época de decadencia, de subversión y posiblemente también de renovación ¿qué otra cosa podemos hacer de momento, como no sea el comportarnos austeramente, escuetamente, en nuestra manera de exponer las cosas, el permanecer abiertos a todo cuanto consciente e incinsciente se acumula en nuestro interior, para dejar que progresivamente se convierta en forma'.<sup>1</sup>

Henos aquí con una pequeña muestra del panorama que se presenta hasta nuestros días en donde el vivir artístico entraña



desorientación, desesperanza e incredulidad, y una especie de lucha heroica de supervivencia, una colisión brutal ante un mundo en gran medida inhóspito.

El arte como un valor espiritual y como una de las manifestaciones más elevadas del hombre ¿dónde tiene cabida dentro de una sociedad eminentemente materialista y consumista como la que vivimos. Las alternativas podrían ser la aniquilación o la autoderrota, la condescendencia ante el amo lo cual implica entrar en el mismo juego mercantilista de éste, o bien, el firme mantenimiento de la esencia y el espíritu del arte al precio que sea. Estas son las posturas básicas que es posible encontrar actualmente.

Es preciso tomar conciencia que la actividad artística hoy en día conlleva muchos más retos de los que probablemente nunca ha habido, debido a una serie de factores de muy diversa índole que amenazan constantemente con trastornar la armonía y el equilibrio individual y social.

En primer lugar habría que hablar de algunos factores externos como la desmitificación y derrumbe de valores y certezas que en nuestra cultura es ya evidente. Tres siglos después del nacimiento de una era que prometía prosperidad y solución a todos los problemas, hemos llegado a un punto en que el consenso general, incluidas las clases dirigentes han perdido el optimismo que alentaba a la humanidad cuando tenía el convencimiento de que la industrialización y los grandes avances tecnológicos eran garantía de un progreso ininterrumpido. La abrumadora red de problemas que aquejan a la sociedad, como la criminalidad, la violencia, la miseria mundial y el deterioro ecológico entre otros, más las profundas y rápidas transformaciones que han acontecido a lo largo de este siglo han llevado a un gradual pero implacable derrumbe del marco aparentemente firme en que se construía la civilización moderna.

La desilusión y la desesperanza han dado lugar a una cultura desapasionada que se caracteriza por un escepticismo endémico y un rechazo una serie de valores como el compromiso, el esfuerzo, la fe y la determinación. En muchos sentidos -afirma el historiador Paul Johnson- un hombre educado de nuestros tiempos está menos equipado con certidumbres que un antiguo

egipcio del año 2500 a.C., pues por lo menos éste poseía una cosmología clara.

Nos encontramos en un sistema que ha manipulado a la sociedad con el objeto de conformar y preservar sus intereses y su ideología. Los medios masivos de comunicación como la prensa, el radio y la televisión han sido los instrumentos más poderosos con que ha contado para llevar a cabo este objetivo, que es moldear y estandarizar el juicio y la sensibilidad. Los planes y métodos educativos asimismo, tienen por objeto una finalidad similar.

Todo esto más la orientación materialista y consumista de la que nos vemos rodeados ha llevado a una progresiva decadencia humana. Se han forjado una serie de presiones psicológicas y ambientales que han tenido como consecuencia un embrutecimiento y desintegración de la personalidad, como nunca antes se había visto.

El artista como parte de una sociedad se ve arrastrado hacia un torbellino de enajenación que lo aleja de sus ideales y propósitos vitales, sin lo cual es difícil o imposible dar sentido a su actividad.

La experiencia profunda interior, la sutil vivencia de la propia subjetividad, requisitos indispensables de la condición creadora son ahogados en medio de una cultura alienante. Alienación o enajenación se entiende como la distancia que nos separa de nuestra esencia humana o que nos hace perder nuestra verdadera identidad.

Todo esto lleva a una paulatina degradación del arte, pues donde no hay armonía, donde no hay un verdadero contacto con la realidad externa y con la realidad interna, equilibrio y fuerza personales no puede haber autenticidad artística.

Lo espiritual, por otra parte, ya no forma parte sustancial de la cultura como anteriormente lo era. 'Cuando ocupaba el centro era la que daba tono y sentido a toda la sociedad (...) hasta la modernidad había dominado una visión unitaria del mundo que era fundamentalmente religiosa'.<sup>2</sup>

'Todo lo establecido y seguro se volatiliza, todo lo sagrado es objeto de profanación y los hombres han de enfrentar con desengaño su situación, sus relaciones recíprocas.'<sup>3</sup> dicen Marx

y Engels.

Herbert Read, por su parte ve reflejada esta situación en el arte cuando expresa que 'Las fuerzas que han destruido el sentido de lo sacro son también las que han destruido el sentido de la belleza.'

En la medida que occidente se ha desespiritualizado, el arte ha tendido a perder su esencia fundamental. Muchos no saben qué sentido y qué función tiene el arte, más allá de expresar sensaciones, sentimientos y preferencias personales. Representar el papel de decoradores, que es la idea corriente que suele existir en relación al rol que juega el artista no llega a satisfacer, no obstante, a los productores de arte hoy en día. En cierta medida y en lo más profundo de su ser el artista no ha olvidado que su trabajo es un vehículo para expresar las intuiciones más supremas de su espíritu. Sin embargo en una u otra forma se ve embaucado dentro de los valores que rigen el sistema. En cuanto a esto último, es necesario que sepa reconocerlos e identificarlos, que sienta cuando el influjo de fuerzas extrañas a él provenientes de dogmas y fanatismos quieran separarlo de sus más hondos ideales. Y esto sólo se logra manteniendo un tenaz contacto con su ser interno, que es su única arma para afirmarse como individuo libre, pleno e independiente.

'Un artista no debe dejarse agitar por la agitación exterior.'

Desgraciadamente en un ambiente que constantemente nos bombardea con toda clase de estímulos, distracciones y entretenimientos es difícil lograrlo. Es preciso estar alerta ante una sociedad con una fuerte tendencia hacia lo externo que hace todo por desviarnos de nosotros mismos.

'El hombre contemporáneo -manifiesta Erich Fromm- es ciertamente pasivo en gran parte de sus momentos de ocio. Es el consumidor eterno; "se traga" bebidas, alimentos, cigarrillos, conferencias, cuadros, libros, películas, consume todo, engulle todo (...) el hombre se ha convertido en lactante, eternamente expectante y eternamente frustrado.'

¿Cuales son esos valores que cunden y que por primera vez encontramos filtrándose en el mundo del arte?

Entre los que más destacan son el individualismo, la competitividad, y el consumismo.

Platón decía que 'lo que se honra en un país se cultivará en él' y esto es lo que ha venido sucediendo especialmente en las últimas décadas con respecto a estos ideales que han sido reverenciados como una religión y como el sentido de los afanes de nuestra existencia. Lo que alguna vez comenzó como la ideología de una clase burguesa y de una sociedad industrializada llegó a propagarse hasta llegar a los más recónditos ámbitos y hasta la intimidad del pensamiento del creador artístico. Así se explica la situación que hoy vive la cultura.

El arte nunca ha sido una expresión de la individualidad, ni una manifestación autobiográfica, ni tampoco la ostentación del genio personal como ahora pretende serlo. El artista auténtico es aquel que se consagra a la obra y a su bien, sin pensar en sí mismo. El creador debe 'ocupar una posición auténticamente humilde -sostiene Klee- pues la belleza de la copa no es suya, sólo ha pasado a través de él'.

Tampoco el arte es una desbocada y enajenada carrera por dominar el mercado, con el apoyo de los medios publicitarios de los que miserablemente se hace dependiente. El mérito se ha transmutado en términos de un mercantilismo absurdo y los temas de conversación en los "círculos culturales" giran alrededor de cuántas exposiciones tiene tal o cual pintor o cuánto vende. Estos y otros, son los mezquinos parámetros con los que un productor se presenta ante su público y con los que éste último juzga si es un buen artista o no lo es.

El hecho de abandonarse a vanidades y exhibicionismos de esta índole lleva finalmente a dos resultados: por un lado al empobrecimiento humano y espiritual tanto del creador como del espectador, y por el otro a desvirtualizar socialmente al arte como un producto más de consumo, como un objeto más de los que se encuentran en las tiendas y aparadores, y los cuales sólo sirven para la «degradación de sensaciones» o para satisfacer necesidades superfluas.

Parecería que muchos artistas, sin la menor conciencia, se han convertido en promotores de este clima de vacío e intrascendencia; es aquí donde habría que reflexionar cuál es la parte de

responsabilidad que atañe a éstos, pues es fácil encontrar culpables afuera y quejarse con nostalgia de la actual situación de las cosas, antes de considerar que tal vez uno mismo pueda ser parte de la causa.

Si esto es así, se debe a una mente débil y sin cultivo, pues ésta es la que más expuesta está a la sugestión y a encontrarse 'en ajeno'. La formación artística, por tanto, debería estar dirigida no sólo a aprender un lenguaje y un oficio, sino al desarrollo de una personalidad fuerte y equilibrada.

Desde luego esto no es parte de los objetivos educativos dentro de ningún nivel de enseñanza. Esto no es algo que les competa, seguramente es así como las autoridades en relación enfocan el problema, pero más allá de esto se encuentra la defensa hacia los intereses del sistema: un individuo libre, con criterio propio no es algo que pueda convenir, pues tal persona es poco susceptible a ser manipulada y sometida dentro de las estructuras.

Llegado al tema de la educación, que es sin duda otra de las partes de esta problemática, encontramos una serie de dogmas que refuerzan esta postura. Uno de los principales es la estática idea de que el artista nace no se hace y es por ello que la enseñanza, tanto en colegios como en instituciones de educación superior va dirigida solamente a los aspectos técnicos y la acumulación de conocimientos históricos por parte del estudiante. Como fácilmente podemos deducir esto sólo constituye una parte de la instrucción del futuro productor de arte.

Parece no existir una conciencia de la necesidad de fomentar el criterio, así como de cultivar las energías mentales y creativas.

Estas cuestiones tan trascendentales, sin las cuales es imposible tener dirección y sentido en la vida y en el quehacer del artista son dejadas a la deriva.

Se supone que el desarrollo pleno de estas cualidades está en manos del estudiante y esto es sólo en cierta manera cierto, pues en la medida que las escuelas buscan formar artistas y no sólo teóricos y técnicos diestros en el uso de materiales o lo que también podría llamarse artesanos, tendrían que asumir forzosamente la responsabilidad de educar esos otros aspectos que son esenciales e imprescindibles y sin los cuales no hay realmente arte. Digamos que esa es la responsabilidad hacia con la

sociedad por parte de las instituciones, pero que en realidad y hasta ahora han evadido, y tanto éstas como la mayor parte de los maestros en particular. El papel de estos últimos debería ser el de un asistente, un guía inspirador y una partera psíquica, como dice Read.

*'Estoy muy agradecido a Gali -expresaba Joan Miró- era una hombre de un espíritu muy libre. No se limitaba a enseñarnos la pintura, nos tocaba música, nos leía poemas. En suma, buscaba cultivar el espíritu para que de él surgiera la pintura.'*

Por donde lo miremos, el contexto en el que se mueve un estudiante o un artista deja a un lado la cuestión interna o la vida espiritual, que es requisito fundamental de la condición creadora. Es ahí donde toma lugar la fuerza creativa, y esto es algo que no debe olvidar.

No tendrías que olvidar, por un lado, que en la medida que se instale en la superficie y se haga dependiente de cosas y de valores fútiles, su expresión se hará insustancial y hueca. Que en tanto sucumba a toda la ideología materialista y consumista que constantemente nos tienta con promesas incitantes pero efímeras a fin de cuentas, no llegará a una plenitud humana ni profesional.

Por otro lado, se encuentra la instrucción específica en su hacer concreto que recibe tanto de las instituciones educativas como de otras fuentes, que pueden ser la información impresa en libros o revistas, o visual, en museos y galerías.

Sobre este aspecto también debe estar alerta en cuanto al hecho que esta búsqueda por asimilar la cultura solamente cubre una porción de lo que debe ser su formación, es decir, no es todo lo que necesita o requiere para que ésta se de en su totalidad.

El sistema educativo en general conlleva grandes lagunas, que cobran un mayor peso en cuanto a lo que enseñanza artística se refiere, pues en la medida que ésta se halla eminentemente dirigida a fomentar la parte sensible, operativa e intelectual y descuida el desarrollo de las capacidades intuitivas, no puede llamarse completa. Se deber tener muy presente esta circun-

stancia, pues de otra manera es posible caer en la misma unilateralidad.

En resumen, podemos decir que el desenvolvimiento artístico implica, contra lo que generalmente se sostiene, la atención y el compromiso a un número de elementos que no solamente se refieren al campo profesional propiamente dicho que es el aprendizaje del oficio, por llamarlo de alguna manera. Un artista no es sólo artista cuando pinta, compone o esculpe sino que es mucho más que eso: es una vida y a un carácter, que deben eruirse con entereza, fortaleza e integridad. Si el sistema en que nos encontramos ha pretendido que se desconozca esta condición de primer orden, el verdadero artista o aspirante al arte nunca, ni por un momento debe hacerlo, a pesar de todos los impedimentos con que siempre tendrá que enfrentarse.

¿De dónde vienen los obstáculos? Éste no debe ser el tema de discusión.

¿Qué debemos alcanzar? Éste debe ser el tema de discusión”

Se podría afirmar que conocer los elementos que intervienen en el vivir artístico, así como asumir todo ello con responsabilidad y entrega es el mejor antídoto para librarse de una gran parte de aquello que restringe y perjudica el desarrollo.

Abordar esta cuestión nos lleva a considerar el rango tan extenso que abarca lo que llamamos el vivir artístico. Tan grande como lo que va del conocimiento técnico a los aspectos espirituales; dentro de todo esto, además, se encuentra un elemento trascendental y es el que se refiere a los principios y valores, o lo que también podríamos denominar ética o filosofía.

Esto constituye el fundamento sobre lo que todo lo demás se levanta, la fuerza dinámica que provee las directrices necesarias dentro de cualquier acto que se realice.

Poseer una filosofía firme y consistente es absolutamente indispensable, y sin embargo este es el punto débil en nuestros tiempos, debido entre otras cosas a un «desfallecimiento ideológico», producto del relativismo de valores que domina en nuestra cultura.

Como más arriba se dijo, la visión unitaria del mundo se ha perdido, con lo cual parece no existir un centro alrededor del cual gire la vida. El sentido de una existencia propia y comunitaria se ha extraviado en medio de una actividad frenética e hipnotizante.

Sin embargo, éste existe a pesar de haber tratado de ser sofocado en los últimos siglos. El sentido es sólo uno, tal y como es una la esencia de la humanidad.

La finalidad última de todo ser humano sobre la tierra es la completa identificación con algo más allá de las limitaciones y fronteras que impone la existencia. Una entida más grande que él mismo que puede ser llamado espfritu, Absoluto, Dios o como se quiera. No tiene nada que ver con la religión; la religión es la espiritualidad institucionalizada, la espiritualidad que muchas veces se repite sin realmente constituir una vivencia, a través de una serie de postulados y ritos que al final pueden volverse insustanciales y faltos de significado.

'El filósofo que no ha realizado por sí mismo su metafísica -manifestaba Mahoma- no es más que un asno cargado con el peso de los libros'

Los caminos hacia un conocimiento mundano han sido en nuestra época exhaustivamente promovidos y no así los caminos que lleven hacia entendimiento interno y espiritual. Existen aparentemente muchas maneras de lograrlo, sin embargo es básicamente una sólo: todos los sabios y profetas que han investigado en las esferas de la espiritualidad, concuerdan que 'el reino de Dios está dentro de tí mismo: busca ahí.' Esta es una sabiduría que también y hondamente han conocido los artistas. Esta investigación ha dedicado una buena parte a conformar una filosofía universal o perenne del arte, y en ella hemos podido comprender que unánimamente la búsqueda que ha inflamado los afanes en el quehacer del artista ha sido la de alcanzar la trascendencia de lo finito y limitado hasta conseguir aprehender una realidad última. El arte siempre ha constituido un impulso hacia la trascendencia, hacia un estado de existencia elevado, así como la manifestación estética de ese estado.



Hemos visto que sus principios y valores se definen en cuanto a lo espiritual, que es lo que imprime las directivas y el sentido de todo su trabajo. La espiritualidad ha sido como un poderoso centro gravitacional hacia lo cual todo confluye.

William Blake decía que 'llegas a ser aquello en lo que meditas' y esto se aplica aquí en la medida que si el pensamiento del artista se proyecta hacia las alturas y lo infinito tendrá más oportunidad de establecerse dentro de esa esfera y de poder verter esa sustancia en su obra.

Si un creador, por lo contrario se instala en lo trivial, en lo burdo y transitorio, y si su mente está la mayor parte del tiempo enfocada en todo lo que tenga que ver con esto, así será su expresión. No podemos esperar otra cosa, sin duda alguna.

El desarrollo artístico es la expansión de la conciencia hacia los reinos más sutiles, hacia la comunión con lo universal. Si el arte no es sostenido por lo espiritual será rebajado y degradado a uno de los tantos productos inútiles que encontramos en la actualidad.

El artista debe entonces situarse en el espíritu, debe establecerse en un ámbito trascendental.

La doctrina que encierra la filosofía perenne del arte provee la fuerza y la inspiración para moverse con un mayor grado de seguridad y confianza hacia ese propósito. Sin embargo no deja de ser una información dirigida hacia el intelecto y probablemente hacia la emoción, pues las palabras de un artista generalmente nos infunden eso. Es una gran ayuda, que sólo cobrará su verdadera dimensión cuando haya sido realizada como una experiencia vívida y personal. Sólo entonces.

La acción propia entra aquí en juego. Ésta toma la forma de una profundización o de una exploración interna y al respecto es posible encontrar en todas las tradiciones, tanto de oriente como de occidente técnicas especialmente diseñadas para este fin. Existe toda una ciencia, que es la ciencia intuicional abocada hacia ello. En este punto surge la pregunta sobre la necesidad de seguir ciertas técnicas, pues por lo visto, los artistas no han buscado nunca eso.

Esto es totalmente falso, el artista de todos los tiempos ha empleado siempre algún medio para tener contacto con su ser

más interno. Tradicionalmente, existía incluso una ardua preparación en ese sentido. El creador en India practicaba ayunos y *dhyana* o mediación con el propósito de sintonizar su mente introspectivamente. El chino también llevaba a cabo meditación, para lograr equilibrar y calmar las propensidades que pudieran obstaculizar su encuentro con el *Tao*. Los motivos que hallamos en las obras de artesanía hucholes se deben a un número de ritos celebrados, entre ellos la llamada caza del conejo en los que previamente se ayuna y se ingiere el hongo sagrado del peyote para lograr la unión con la divinidad. Algunos productores contemporáneos han buscado algo similar por medio de diversas drogas, si bien el contexto no es el mismo.

Por otra parte, siempre se consideró que el artista debía poseer cultura, un carácter noble, puro y equilibrado, así como firmes poderes de autocontrol. Existen muchos textos donde se habla del desarrollo de una calidad humana y una personalidad excelente.

'para eliminar el error, el corazón debe mantenerse vacío, unificado, en estado de quietud, pues sólo quien goza de calma podrá entenderlo'<sup>10</sup>

Se buscaba la serenidad de espíritu, un estado concentrado de la mente libre de cadenas y distracciones; este es uno de los puntos más importantes que podemos hallar, pero no el único. A continuación se mencionan algunas de las cualidades de carácter o principios que aparecen recurrentemente en la filosofía artística. Todos ellos, si nos ponemos a reflexionar, se encuentran emparentados pues la fuente de donde se desprenden es la misma: una existencia orientada a lo espiritual. Aquí aprovecho para hacer una comparación con las 'nuevas cualidades' que muchas veces se ven hoy día.

- Armonía y respeto a la naturaleza
- Humildad
- Receptividad
- Renuncia de sí mismo
- Entrega o consagración total hacia su trabajo

- Concentración
- Disciplina
- Sinceridad y autenticidad
- Espíritu de comunidad y compromiso con el mundo
- Servicio (en el más digno sentido de la palabra) hacia éste
- Arte para la elevación
  
- Vanidad, arrogancia y egocentrismo
- Control
- Dispersión y atolondramiento ante el encantamiento exterior
- Individualismo
- Pérdida de sentido comunitario
- Arte para el propio beneficio
- Arte para una «cultura del divertimento»
- Afán de lucro o de fama
- Importancia del genio personal
- Explotación de la personalidad (autoexpresiones biográficas)
- Arte como mero sensualismo y sentimentalismo
- Improvisación o creación por azar

El futuro del arte está en función del resurgimiento del hombre en su plena humanidad, del desprendimiento de valores ajenos a su verdadera naturaleza.

En las últimas décadas se ha empezado a tomar conciencia de esta problemática. Asistimos a una época en que se manifiesta por un lado pesimismo, desencanto y reacción a lo que se ve como una realidad agotada, que es la modernidad, período histórico que cubre parte del siglo XV hasta el presente, y por otro, una visión más positiva en la que se mantiene que la esperanza de un cambio está dada en función de una transformación interior del ser humano. Como toda etapa de transición en la que hay una ruptura con el pasado inmediato y la prefiguración de una nueva cultura, hallamos tensión y contradicciones. Una época incierta como suele llamarse.

Se dibuja una especie de retorno hacia la premodernidad, una vuelta a lo simbólico y a todo lo que fue vetado por el modernismo; en todo ello se conjugan una serie de elementos que dan lugar a un eclecticismo muy particular. Corrientes como el

New Age o Nueva Era, u otras de corte místico o esotérico han comenzado a cundir, especialmente en países industrializados donde la pesadumbre y angustia, consecuencia de una aguda pérdida de metas vitales han traído gran demanda de asistencia psicológica y de respuestas que llenen el vacío espiritual. Muchos autores han señalado el peligro que este surgimiento puede acarrear. Chögyam Trungpa hace un llamado de alerta hacia lo que denomina materialismo espiritual, que es una distorsión de la auténtica espiritualidad. Ken Wilber habla de nocivas y aberrantes teorías populistas.

Es un hecho que la espiritualidad está siendo objeto en buena parte de la más triste comercialización, como lo podemos notar en muchos establecimientos dedicados a este ramo. Lo espiritual no es una mercadería, ni una demostración pública. Por ello, una vez más es necesario enfatizar que en primer lugar la espiritualidad toma lugar en lo más íntimo de uno, que su búsqueda es un proceso constante y gradual en donde la honestidad y sinceridad son prerrogativas y en segundo lugar que el apoyo que pudiéramos requerir, y que sin lugar a dudas es muchas veces necesario, para llevar a cabo esta empresa debe ser tomado de fuentes auténticas, con el sólo propósito de ser corroborado por la experiencia vivencial de uno.

'Así como las aguas de los grandes océanos tienen un sabor, el sabor de la sal, -dijo Buda- así las verdaderas enseñanzas tienen un sabor, el sabor de la liberación.'<sup>11</sup>

Poseer una filosofía del vivir artístico, quisiera repetir, es un algo imprescindible, es un permanente esfuerzo personal que implica incluso sacrificio. La raza de gladiadores no ha muerto -decía Flaubert- todo artista es uno de ellos, esta frase toma su contexto especialmente en nuestros días.

Ahora bien, esto es sólo una de las partes de todo el complejo. Repito una vez más el esquema en que se constituye la formación del artista: en primer lugar tenemos a la filosofía como base o fundamento de toda la actividad, en seguida está el medio que es el conocimiento y la práctica específicos en su campo, por último encontramos el fin que es la

producción artística.

En este segundo aspecto, puede ser de mucha utilidad enfocar el problema de la siguiente manera: la premisa central que aquí subyace es el factor de que es la conciencia en su totalidad la que interviene en el proceso creativo; es decir, es en ésta y en sus distintos planos o niveles donde toma lugar la creación. Por lo tanto, es necesario nutrir y cultivar cada uno de ellos en función de un despliegue unitario de todas las energías puestas al servicio del fin que es la obra de arte.

Este ha sido el enfoque tradicional que se le ha dado al desarrollo personal y artístico; y recientemente las últimas escuelas de psicología han retomado este punto de vista. Maslow decía que expresamos lo que somos y si nuestras manifestaciones y comunicaciones están disociadas, son parciales, inhibidas y falsas es porque la conciencia está escindida; cuando por lo contrario son completas, vivas, creativas y sinceras es porque funcionamos como un entero, integral y unificadamente.

Es este el meollo de la creatividad: la integración de las distintas funciones. El arte no se limita a ser solamente de carácter intelectual ni de carácter intuitivo, no es tampoco emplear virtuosamente las herramientas y los materiales de trabajo ni conocer reglas de composición, sino que es una totalidad y más que la suma de sus partes.

Esta síntesis parece ocurrir sin ningún control de la persona, dentro de una elaboración interna e inconsciente. Parecería que no puede aprenderse o ejercitarse por ningún medio, que no hay nada que hacer al respecto más que esperar que las cosas ocurran por sí solas y, si no sucede así es porque simplemente no hay talento. Esto constituye una de las más nocivas creencias que alimentan la educación artística.

Si bien no es posible hacer nada directamente para que se dé esta condición que está íntimamente relacionada con las capacidades intuitivas y que es la que define el acto creativo, sí es por otro lado, mucho lo que se puede hacer para permitir que esto suceda. El artista puede perfeccionarse a sí mismo en cuanto individuo creador. Esto es lo que se llama un enfoque holístico de la creatividad.

En éste se mantiene que en la medida que sean atacadas cada

una de las partes, desde las fuertes hasta las débiles, se mejora todo el sistema.

El primer punto por tratar sería la integración de la personalidad. El artista como un mediador entre el mundo físico y el espiritual tiene que habérselas con los dos y, ser capaz de integrarlos. La personalidad, como lo hemos visto, está constituida por una mente objetiva que es la que mantiene contacto con el exterior y una mente subjetiva que son los procesos meramente internos. En tanto la comunicación entre ambos esté rota y existan dos «yoes» -un «yo interno» y un «yo externo»-, se suscitará lo que arriba se mencionó como personalidad escindida y en consecuencia, una disminución de la capacidad creativa. Este equilibrio básico debe ser por todos los medios fomentado hoy día, pues desgraciadamente esta es la enfermedad más enorme del siglo XX.

¿Cómo ayudar a que esto tome lugar? Trabajando arduamente con las partes, dedicando tiempo y esfuerzo en cultivar cada una y todas en su conjunto.

Vamos a verlo en esta forma:

La mente objetiva que está constituida por los niveles sensorio-motor e intelectual-emotivo tiene varios aspectos que deben ser cubiertos. Aquí se mencionan los más importantes:

### I. Niveles sensorio-motor e intelectual-emotivo

#### a) Ejecución:

- destreza en cuanto al uso de los materiales, instrumentos y técnicas
- aprendizaje y asimilación del lenguaje artístico en donde se encuentran los elementos básicos de comunicación con que expresa su visión el artista: punto, línea, volumen, color, ritmo, proporción, armonía, equilibrio y composición. La mejor manera de aprender esto es sensitivamente a través de la práctica, aunque también existe un modo intelectual como son los libros de análisis de la forma y la composición. La teoría Gestalt se ha preocupado por estudiar la correspondencia de estos elementos plásticos con la expresividad y la significación del mensaje visual, por lo que puede ser muy útil conocer los resultados a los que ha llegado.

**b) Percepción:**

- desarrollo de una serie de actitudes como la cuidadosa observación de todas las formas naturales y dentro de esto prestar especial atención a las mutuas relaciones y proporciones de los objetos entre sí y aisladamente. Asimismo, mantenerse siempre consciente del impacto emocional que esos perceptos o imágenes producen en el propio espíritu. El que no ve con mayor intensidad y claridad de lo que este perecedero ojo mortal puede ver -decía William Blake- no ve en absoluto de manera creativa.

c) Conocimientos, filosóficos, históricos y teóricos del campo artístico en que se mueve el artista. Cultura general

Hasta aquí son los niveles que la instrucción artística medianamente cubre y también los que en términos generales el propio artista cree que debe preocuparse por perfeccionar.

Al recordar las categorías de grandeza artística que diversas culturas han contemplado podemos notar que detenerse en este punto no conduce mucho más lejos que a ser un diestro representante del oficio. Aún hay mucho camino que recorrer, pues esto sólo constituye las primeras etapas -si bien indispensables-. El desarrollo de la parte intuitiva es el siguiente gran paso, en lo cual, quiero repetir una vez más, es mucho lo que puede hacer el propio creador, ya que hasta el momento es poco lo que se puede esperar de las instituciones.

**II. Nivel intuitivo**

Si consideramos en primer término que la intuición es un conocimiento o una experiencia que toma lugar cuando no existe o apenas existe injerencia de la razón, es decir, cuando esta otra facultad se encuentra total o parcialmente desconectada, por decirlo así, hay varios caminos para "provocar" que esto suceda. El trabajo y el esfuerzo prolongado sobre un mismo asunto es uno de los mejores medios para conseguir esa especie de cansancio que aminora la facultad intelectual. No es extraño encontrarnos con que visiones y soluciones a un problema lleguen a uno después de un largo período de faena, o también durante el sueño o en un estado próximo al sueño, después de

haber persistido arduamente en la búsqueda. Es claro el asunto: por medio del trabajo, esfuerzo y perseverancia, no después del ocio, y la holgazanería.

El trabajo y la disciplina son cuestiones fundamentales, que sin embargo son muchas veces descuidadas en la idea corriente de que el artista es un ente bohemio que se entrega a un estilo de vida desordenado y caótico. Nada más lejos que eso, si analizamos las biografías de grandes pintores o poetas, como también si presenciáramos la cotidianidad de un verdadero artista. Aquí veremos cuántas horas pasan rigurosamente y con constancia entregados a su quehacer.

'Esta mesa, soy su esclavo -decía Matisse- Sin embargo, me digo: ¡qué hermoso día!, ¡qué agradable hacer un paseo! Pero pienso en el color que se va a secar sobre la tela, estoy encadenado al trabajo y, si me alejo, me veré devorado por remordimientos. De esta manera, a la noche, no puedo ir a dormir sino después de haber preparado el trabajo del día siguiente. Yo me identifico con la pintura como un animal con lo que quiere.'<sup>12</sup>

El trabajo no es sólo sirve para producir, para dar lugar a la obra, para aprender haciendo, sino también es un medio muy poderoso para alcanzar el dominio de lo intuitivo.

Ahora bien, es muy importante hacer la siguiente observación: la intuición es un estado diferente de la razón por lo cual se ha confundido con irracionalidad. Es necesario de una vez aclarar para todos aquellos que no distinguen entre lo uno y lo otro que se trata de dos cosas enteramente distintas.

La humanidad ha evolucionado a lo largo de millones de años: al principio sólo poseía un cerebro pequeño y una conciencia muy reducida, en donde dominaban los instintos primarios (dominancia del cerebro reptiliano y límbico). Más adelante fue desarrollando una mente más sutil, caracterizada por el ego, la lógica y el sentido de una existencia personal; fue diferenciándose poco a poco de las demás criaturas animales que poblaban la tierra. No obstante la evolución de la conciencia no se detuvo aquí y devino una mente aún más sutil, que es la intuitiva,



aunque dentro de un plano más individual que colectivo, pues la mente lógica es la que sigue prevaleciendo en el género humano.

Estas etapas también pueden ser observados en el desarrollo normal del individuo:

El nivel sensorio-motor es la primera de éstas, y toma lugar desde antes de nacer hasta los tres meses; recordemos que aquí se encuentran también los instintos y que no hay una diferenciación entre el ser de uno del ser de los otros, de dentro y fuera. Las emociones, sentimientos y el pensamiento conceptual simbólico gradualmente va desplegándose en este orden entre el primer mes de vida hasta los dos años, sin embargo no es hasta los 11 años que la operación formal de la razón se afirma, así como también la conciencia egoica. Algunos estudios, como el que hizo Richard M. Bucke, hablan de una edad promedio entre los 30 y 40 años en que la capacidad intuitiva se presenta plenamente en algunas personas.

Es así que tenemos tres diferentes estadios de la conciencia, como ya lo hemos estudiado. La primitiva conciencia es pre-egoica, pre-lógica y pre-personal; la siguiente es egoica, lógica y personal; la última -intuitiva- constituye la culminación de la evolución y es trans-egoica, trans-lógica y trans-personal.

El problema surge cuando se confunde el primer nivel con el tercero, o al revés, el tercero con el primero, como lo ha hecho el psicoanálisis al concebir el inconsciente instintivo y primitivo como la raíz de la creatividad, así como algunos artistas que se abanonan a un irracionalismo absurdo y sin sentido, creyendo que esta es la fuente de inspiración. Ésta es también la razón por la que se ha relacionado la enfermedad mental con la creatividad. Un artista no es creativo por ser un esquizofrénico; sino a pesar de tener, si es que los tiene, rasgos esquizofrénicos; porque en algunos períodos de su vida es capaz de integrar armoniosamente todas las capacidades de la conciencia. Precisamente la enfermedad mental es todo lo contrario a la creatividad, en la primera la conciencia esta escindida (un esquizofrénico, por ejemplo, no puede integrar el nivel emocional-sentimental con el intelectual) y en la segunda unificada. La finalidad del arte no es ir hacia atrás, sino hacia adelante; no

constituye una involución hacia los niveles elementales ni mucho menos enfermizos y malsanos, sino una permanente aspiración hacia un grado superior de cognición, hacia un estado o una vivencia elevados.

'No vayáis a asimilar la visión interior del artista -exponía Gustav Flaubert- a la del individuo auténticamente alucinado. Conozco perfectamente ambos estados; entre ellos media un abismo. En la alucinación propiamente dicha siempre se da terror; uno siente que se le escapa la personalidad; cree que se va a morir. En la visión poética, por el contrario, hay alegría; es algo que se le mete a uno dentro. Es verdad que tampoco aquí sabe uno por dónde anda...A menudo esta visión se produce lentamente, pieza por pieza, como los diversos elementos de una decoración que se estuviese montando; pero a menudo también es súbita, fugaz como las alucinaciones hipnagógicas (que precede o sigue al sueño).' <sup>11</sup>

Hemos visto hasta ahora que la actitud de esfuerzo, de constancia y de trabajo es una condición muy importante para hacer posible el estado intuitivo. Junto a esto también existe otro elemento esencial que marcha en forma paralela: la concentración o la atención sostenida.

La concentración es la habilidad de mantener la mente enfocada en una sólo cosa o en un sólo asunto, y puede no ser nada sencillo lograrlo, ya que ordinariamente nuestras mentes no permanecen fijas en algún objeto de interés por mucho tiempo pues continuamente saltan de uno a otro objeto.

La concentración está en la base de toda experiencia intuitiva, de todo instante en que se trasciende

la dualidad sujeto-objeto, es decir, en que los propios límites de la persona se expanden hasta hacerse uno con lo otro, hasta poder llegar a una identificación con el objeto.

Esto constituye realmente un saber muy antiguo: en las técnicas de meditación, por ejemplo, la persona se esfuerza por controlar el movimiento de la mente dirigiendo su atención hacia un sólo punto que puede ser un mantra -una vibración sonora que repite en silencio o en voz alta-.

Cuanto más satisfactorio y largo sea el tiempo en que la mente esté concentrada mayor oportunidad existirá de alcanzar un estado de absorción espiritual, un nivel de conciencia intuitivo.

‘Cómo saber que la mente está concentrada?’ -preguntaba Vivekananda- porque la noción del tiempo se ha desvanecido. Cuanto más tiempo pase sin que lo notemos, más concentrados estamos.’ 11

El foco de atención de una artista no es precisamente un mantra, sino una visión plástica, su idea u objeto de interés. Y hacia ello vierte toda su energía y concentración.

‘...Sabéis que estoy, por así decirlo, metido de lleno en la música...-expresaba Mozart- que ella me tiene ocupada la mente todo el día, que me gusta reflexionar sobre ella..., estudiarla..., meditarla.’ 12

Existe mucho por hacer para favorecer la concentración y con ello las potencialidades intuitivas. En principio debemos de considerar que ésta sólo surge aprendiendo a aquietar y serenar la mente, pues allá donde dominan las perturbaciones no puede existir concentración: la distracción y la dispersión del pensamiento están excluidas automáticamente, así como la tensión y la ansiedad.

La concentración es sencillamente borrar de la mente, aunque sólo sea por un determinado tiempo, todo lo que sea extraño al objeto al que uno se aplica.

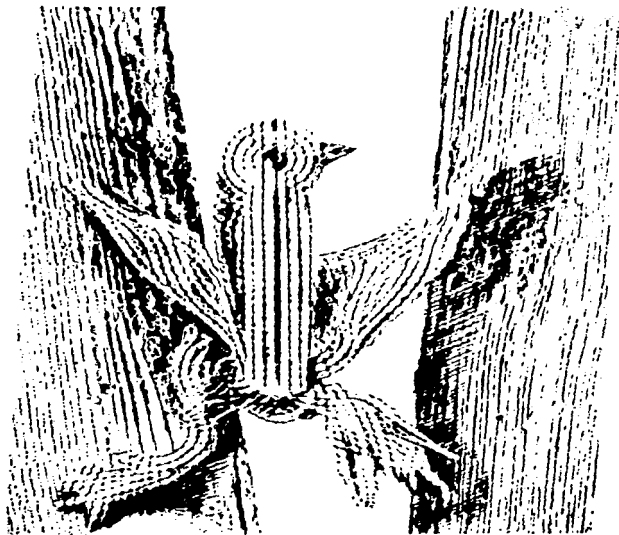
Una vida ordenada, ejercicios de relajación son algunos de los medios más efectivos para este propósito. La soledad es también otra de las circunstancias que muchos artistas han señalado, ya que de esta manera se consigue una ausencia de interrupción o de influencias distractivas.

Es así que tenemos algunas pautas sobre qué poder hacer con respecto al desarrollo de la intuición. Esto es una breve reflexión que sólo tomará su valor y consistencia en la práctica.

Podemos apreciar a esta altura que la formación artística es un proceso, un plan de vida completo que incluye muchos más

aspectos de los que usualmente se contemplan. Es posible desarrollar todas las partes, mediante un verdadero compromiso, que más que ser de carácter profesional, es un compromiso de vida.

Nunca un artista ha visto su labor separada de su vida, pues la riqueza, la plenitud, la armonía y madurez de esta última será la sustancia de su obra.



## Citas

### PARTE I:

1. (San Agustín citado por) Coomaraswamy, A. K., La filosofía cristiana y oriental del arte, Taurus, Madrid, 1980
2. Huxley, Aldous, The perennial philosophy, Harper&Row, Nueva York, 1944
3. Jung, Carl G. et al, El hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
4. Morfaux, Louis-Marie, Diccionario de las ciencias humanas, Grijalbo, Barcelona, 1985
5. Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, México, 1995
6. Enciclopedia Hispánica, Enciclopedia Britannica, Inc., 1990
7. Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, México, 1995
8. Jung, Carl G. et al, El hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
9. Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, México, 1995
10. González G., Ana María, Colisión de paradigmas, U I A., México, 1989
11. Towsey, Michael Bhaktavirya, Eternal dance of macrocosm, Proutist publications, Calcutta, 1986
12. Maslow, Abraham et al, Más allá del ego, textos de psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1985
13. Maslow, Abraham, La personalidad creadora, Kairós, Barcelona, 1990
14. Pigem, Jordi, Nueva conciencia, Integral Ediciones, Barcelona, 1944
15. Read, Herbert, The philosophy of modern art, Fawcett publications, USA, 1967
16. Kandinsky, Wassily, Mirada retrospectiva, Emecé Editores, Argentina, 1976
17. Cennini, Cennino, El libro del arte, Argos, Buenos Aires, 1947
18. Fregtman, Carlos D., Música transpersonal, Kairós, Barcelona, 1990
19. Read, Herbert, La décima musa, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
20. Ramos, Samuel, Filosofía de la vida artística, Espasa Calpe, México, 1980
21. Barasch, Moshe, Teorías del arte, Alianza Forma, Madrid, 1991
22. Ramos, Samuel, Filosofía de la vida artística, Espasa Calpe, México, 1980
23. Van Gogh, Vincent, Cartas a Theo, Editorial Labor, Barcelona, 1992
24. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
25. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
26. Dasgupta, S. N., Fundamentals of indian art, Bharatiya Vidya Bhavan, India, 1960
27. Picasso, Pablo R., Poemas y declaraciones, Darto y Genil, México, 1944

28. Enciclopedia Hispánica, Enciclopedia Britannica, Inc., 1990
29. Vallier, Dora, El arte por dentro: conversaciones con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi, FCE, México, 1987
30. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
31. Dasgupta, S. N., Fundamentals of Indian art, Bharatiya Vidya Bhavan, India, 1960
32. Picasso, Pablo R., Poemas y declaraciones, Darro y Genil, México, 1944
33. Huxley, Aldous, The perennial philosophy, Harper & Row, Nueva York, 1944
34. Cheng, François, Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china, M. Ávila Editores, Venezuela, 1989
35. Ibidem
36. Ibidem
37. Grof, Stanislav, Psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1993
38. Towsey, Michael Bhaktavirya, Eternal dance of macrocosm, Proutist publications, Calcutta, 1986
39. González G., Ana María, De la sombra a la luz, Editorial Jus, U.I.A., México, 1995
40. Jesús, Santa Teresa de, Obras completas, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1986
41. González G., Ana María, De la sombra a la luz, Editorial Jus, U.I.A., México, 1995
42. Ibidem
43. Maslow, Abraham et al., Más allá del ego, textos de psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1985
44. Wilber, Ken, Trascender el ego, Kairós, México, 1995
45. Rowley, George, Principios de la pintura china, Alianza Editorial, España, 1981
46. Ac. Japasiddhananda, Av., Liberating the mad monkey, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1982
47. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
48. Westheim, Paul, Mundo y vida de grandes artistas, FCE, México, 1990
49. Barasch, Moshe, Teorías del arte, Alianza Forma, Madrid, 1991
50. Sarkar, P.R., The thoughts of P.R. Sarkar, Ananda Marga publications, Calcutta, 1981
51. Coomaraswamy, Ananda, K., Teoría Medieval de la Belleza, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987
52. Coomaraswamy, Ananda, K., The transformation of nature in art, Dover Publications, USA, 1956
53. Coomaraswamy, Ananda, K., Teoría Medieval de la Belleza, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1987
54. Barasch, Moshe, Teorías del arte, Alianza Forma, Madrid, 1991
55. Maritain, Jacques, Creative Intuition in art and poetry, Princeton

- University Press, EUA, 1977
56. Enciclopedia Hispánica, Enciclopedia Britannica, Inc., 1990
57. Barasch, Moshe, Teorías del arte, Altanza Forma, Madrid, 1991
58. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982
59. Coomaraswamy, Ananda, K., La filosofía cristiana y medieval del arte, Taurus, Madrid, 1990
60. Ibidem
61. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
62. Hussein Beytaha et al, Goethe, textos de homenaje, Gráfica Panamericana, Mexico, 1949
63. Read, Herbert, La décima musa, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
64. Ibidem
65. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982
66. Ibidem
67. Mann, Thomas, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Plaza & Janés, Barcelona, 1986
68. Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación, Porrúa, México, 1992
69. Mann, Thomas, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Plaza & Janés, Barcelona, 1986
70. Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación, Porrúa, México, 1992
71. Rubino, Vicente, Sueño, arquetipos y creatividad, Lumen, Argentina, 1995
72. Ibidem
73. Ibidem
74. Jung, Carl G. et al, El hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
75. Westheim, Paul, Mundo y vida de grandes artistas, FCE, México, 1990
76. Picasso, Pablo R., Poemas y declaraciones, Darro y Genil, México, 1944
77. Read, Herbert, La décima musa, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
78. Kandinsky, Wassily, Mirada retrospectiva, Emecé Editores, Argentina, 1976
79. Ibidem
80. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
81. Ibidem
82. Merleau-Ponty, Maurice, El ojo y el espíritu, Paidós, Argentina, 1977
83. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
84. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
85. Ibidem
86. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982
87. Thomas, Karin, Hasta hoy, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988
88. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977

89. *Ibidem*
90. Edwards, Betty, Aprender a dibujar, Hermann Blume, Madrid, 1984
91. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
92. Jung, Carl G. et al. El hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
93. *Ibidem*
94. *Ibidem*
95. Thomas, Karin, Hasta hoy, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988
96. Bell, John G., Creación y tráfago en artes, LFDA, Barcelona, 1982
97. Thomas, Karin, Hasta hoy, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988
98. *Ibidem*
99. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
100. *Ibidem*
101. *Ibidem*
102. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
103. Westheim, Paul, Mundo y vida de grandes artistas, F.C.E., México, 1990
104. Jung, Carl G. et al. El hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
105. Stokvis, Willemijn, Cobra, Ediciones Poligráfica, Barcelona, 1987
106. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
107. Vallier, Dora, El arte por dentro, conversaciones con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi, F.C.E., México, 1987
108. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
109. *Ibidem*
110. Kandinsky, Wassily, Mirada retrospectiva, Emecé Editores, Argentina, 1976
111. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
112. González G., Ana María, Colisión de paradigmas, UIA, México, 1989
113. Thomas, Karin, Hasta hoy, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988
114. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
115. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
116. Diccionarios Kapeluszy y Webster
117. Edwards, Betty, Aprender a dibujar, Hermann Blume, Madrid, 1984
118. *Ibidem*
119. Cheng, François, Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china, M. Ávila Editores, Venezuela, 1989
120. Dante, Alighieri, La divina comedia, Porrúa, México, 1981
121. Cruz, San Juan de la, Obras completas, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1991
122. *Ibidem*
123. *Ibidem*
124. Thomas, Karin, Hasta hoy, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988



125. Block,Cor, Historia del arte abstracto 1900-1960, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982
126. Salvat, Manuel (dirección), La pintura en el siglo XX, Salvat Editores, México, 1973
127. Towsey, Michael Bhaktavirya, Eternal dance of macrocosm, Proutist Publications, Calcutta, 1980
128. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982
129. Ibidem
130. Ibidem
131. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
132. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982
133. Fregtman, Carlos D., La música transpersonal, Kairós, Barcelona, 1990
- \*134. Conversaciones con Eckermann
135. Maslow, Abraham et al, Más allá del ego, textos de psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1985
136. Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia, Espasa-Calpe, Madrid, 1980
137. Merleau-Ponty, Maurice, El ojo y el espíritu, Paidós, Argentina, 1977
138. Conversaciones con Eckermann
139. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
- \*140. Der blaue Reiter
141. Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento, Kairós, Barcelona, 1990
142. Ibidem
143. Bell, John G., Creación y triunfo en artes, LEDA, Barcelona, 1982

#### **PARTE II:**

1. Hegel, G. W. F. Enciclopedia de las ciencias filosóficas, Porrúa, México, 1989
- \*2. Hegel, G. W. F. Fenomenología del espíritu
3. Shrii Prabhat Ranjan Sarkar, Light comes, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1980
4. Ibidem
5. Towsey, Michael Bhaktavirya, Eternal dance of macrocosm, Proutist Publications, Calcutta, 1980
6. Huxley, Aldous, Las puertas de la percepción
7. Maslow, Abraham et al, Más allá del ego, textos de psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1985
8. Ibidem
9. Arieti, Silvano, La creatividad, FCE, México, 1993
10. Grof, Stanislav, Psicología transpersonal, Kairós, Barcelona, 1993
11. May, Rollo, The courage to create, Norton & Company Inc., New York, 1995
12. Read, Herbert, The philosophy of modern art, Fawcett Publications, USA, 1967

13. Copleston, Frederick, *El existencialismo*, Herder, Barcelona, 1976
14. González Garza, Ana María, *De la sombra a la luz*, Editorial Jus, UHA, México, 1995
15. Maslow, Abraham et al., *Más allá del ego, textos de psicología transpersonal*, Kairós, Barcelona, 1985
16. *Ibidem*
17. *Ibidem*
- \*18. Carrol, Lewis, Sylvia y Bruno
19. Shru Prabhat Ranjan Sarkar, *Light comes*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1986
20. Bell John G., *Creación y triunfo en artes*, LEDA, Barcelona, 1982
21. *Ibidem*
22. Towsey, Michael Bhaktavirya, *Eternal dance of macrocosm*, Proutist Publications, Calcutta, 1986
23. Picasso, Pablo R., *Poemas y declaraciones*, Darro y Genil, México, 1944
24. Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas*, FCE, México, 1990
25. Cheng, François, *Vacío y plenitud el lenguaje de la pintura china*, M. Ávila Editores, Venezuela, 1989
26. Platón, *Diálogos*, Ediciones de la UNAM, México, 1978
27. Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Argentina, 1977
- \*28. Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*
29. Towsey, Michael Bhaktavirya, *Eternal dance of macrocosm*, Proutist Publications, Calcutta, 1986
30. Bell John G., *Creación y triunfo en artes*, LEDA, Barcelona, 1982
31. Vallier, Dora, *El arte por dentro, conversaciones con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi*, FCE, México, 1987
32. Pigem Jordi, *Nueva conciencia*, Integral Ediciones, Barcelona, 1994
33. Maslow, Abraham, *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona, 1990
34. Eluard, Paul, *Antología de escritos sobre el arte (vol. 1)*, Proteo, Buenos Aires, 1967
35. Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973
36. Picasso, Pablo R., *Poemas y declaraciones*, Darro y Genil, México, 1944
37. Ornstein, Robert E., *Psicología de la conciencia, El manual moderno*, México, 1979
38. Maslow, Abraham, *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona, 1990
39. *Ibidem*
40. Maslow, Abraham et al., *Más allá del ego, textos de psicología transpersonal*, Kairós, Barcelona, 1985
41. Ac. Ananda Mitra Av., *Beyond the superconscious mind*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1991
42. Kandinsky, Wassily, *Mirada retrospectiva*, Emecé Editores, Argentina, 1976
43. Vallier, Dora, *El arte por dentro, conversaciones con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi*, FCE, México, 1987
44. Picasso, Pablo R., *Poemas y declaraciones*, Darro y Genil, México, 1944

45. Read, Herbert, Imagen e idea, FCE, México, 1993
46. May, Rullo, The courage to create, Norton & Company Inc., New York, 1995
47. Edwards, Betty, Aprender a dibujar, Hermann Blume, Madrid, 1984
48. Schopenhauer, Arthur, El mundo como voluntad y representación, Porrúa, México, 1992
49. Ibidem
50. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
51. Maritain, Jacques, Creative Intuition in art and poetry, Princeton University Press, EUA, 1977
52. Cruz, Santa Teresa de la, Obras completas, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1992
53. Read, Herbert, La décima musa, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
54. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
55. Maritain, Jacques, Creative Intuition in art and poetry, Princeton University Press, EUA, 1977
56. Vaughan, Frances E., Awakening Intuition, Anchor books, EUA, 1979
57. Kandinsky, Wassily, Visión retrospectiva, Emecé editores, Argentina, 1979
58. Picasso, Pablo R., Poemas y declaraciones, Darro y Genil, México, 1944
59. Kandinsky, Wassily, Visión retrospectiva, Emecé editores, Argentina, 1979
60. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
61. Ibidem

### PARTE III

1. Schlemmer, Oskar, Escritos sobre el arte, Paidós, 1986
2. Anaya Duarte, Gerardo y de Regil Vélez, José Rafael (coordinadores) Umbral XX, Programas de investigación y posgrado de la U.I.A., N° especial 3, U.I.A., 1996
3. Pigem, Jordi, Nueva conciencia, Integral ediciones, Barcelona, 1994
4. Ragón, Michel, El arte ¿para qué?, Extemporáneos, México, 1934
5. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
6. Fromm, Erich, La condición humana actual, Paidós, México, 1986
7. Eluard, Paul, Antología de escritos sobre el arte (vol. 1), Proteo, Buenos Aires, 1967
8. Matisse, Henri, Reflexiones sobre el arte, Emecé Editores, Argentina, 1977
9. Sarkar, P.R. The thoughts of P.R. Sarkar, Ananda Marga publications, Calcutta, 1985
10. Rowley, George, Principios de la pintura china, Alianza editorial, España, 1981
11. Kumar, Prem, The beginners guide to meditation, Ananda Marga publications, London, 1997

**BIBLIOGRAFIA**

- Ac. Ananda Mitra Av., *Beyond the superconscious mind*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1991
- Ac. Ananda Mitra Av., *Neo-humanism education*, Ananda Marga Publications, Filipinas, 1986
- Anaya Duarte, Gerardo y de Regil Vélez José Rafael (coordinadores) *Umbral XX*, Programas de investigación y posgrado de la U.I.A., N°especial 3, U.I.A., 1996
- Atkins, Robert, *Art Speak*, Abbeville Press Publishers, New York, 1990
- Acha Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 1992
- Aracil, Alfredo y Rodríguez, Delfín, *El siglo XX, entre la muerte del arte y el arte moderno*, Ediciones ISTMO, España, 1982
- Arieti, Silvano, *La creatividad*, FCE, México, 1993
- Arnheim, Rudolf, *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós Estética, España, 1993
- Arnheim, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1989
- Ballin Klein, David, *El concepto de la conciencia*, FCE, México, 1989
- Barasch, Moshe, *Teorías del arte, de Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1991
- Baufi, Antonio, *Filosofía del arte*, Península, Barcelona, 1987
- Bell John G., *Creación y triunfo en artes*, LEDA, Barcelona, 1982
- Block, Cor, *Historia del arte abstracto*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982
- Bréhier, Émile, *La filosofía de Plotino*, Sudamericana, Buenos Aires, 1953
- Bucke, Richard Maurice, *Cosmic Consciousness*, Citadel Press, New Jersey, 1989
- Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Argos, Buenos Aires, 1947
- Coomaraswamy, Ananda K., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980
- Coomaraswamy, Ananda K., *The transformation of nature*

- in art, Dover Publications, USA, 1956
- Coomaraswamy, Ananda K., *Teoría medieval de la belleza*, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona 1987
- Copleston, Frederick, *El existencialismo*, Herder, Barcelona, 1976
- Cruz, San Juan de la, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1991
- Cruz, Santa Teresa de la, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1991
- Cheng, François, *Vacío y Plenitud: el lenguaje de la pintura china*, M. Avila Editores, Venezuela, 1989
- Dante Alighieri, *La divina comedia*, Editorial Porrúa, México, 1981
- Dasgupta, S.N., *Fundamentals of indian art*, Bharatiya Vidya Bhavan, India, 1960
- Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1990
- Edwards, Betty, *Aprender a dibujar*, Hermann Blume, Madrid, 1984
- Edwards, Betty, *Drawing on the artist within*, Simon & Schuster, Inc., New York, 1987
- Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973
- Eluard, Paul, *Antología de escritos sobre el arte (vol.1)*, Proteo, Buenos Aires, 1967
- Formaggio Dino, *Arte*, Labor, Barcelona, 1976
- Frankl, Viktor E., *La presencia ignorada de Dios*, Herder, Barcelona, 1979
- Fregtman, Carlos D., *Música transpersonal*, Kairós, Barcelona, 1990
- Fumet, Stanislas, *El proceso del arte*, Ediciones Desclée de Brouwer, Buenos Aires, 1950
- García Ascot Jomi, *Roger von Gunten*, Ediciones de la UNAM, México, 1978
- Gardiner, Patrick, *Schopenhauer*, FCE, México, 1975
- Gardner, Howard, *Arte, mente y cerebro*,

- Paidós, Argentina, 1987
- Goethe J. W., Fausto y Werther, Porrúa, México, 1992
- Gombrich, Ernst H., Freud y la psicología del arte, Barral Editores, Barcelona, 1971
- Gombrich, Ernst H., La imagen y el ojo, Alianza, Madrid, 1987
- Gómez Tagle, Rubén, et al, Posiciones ante la posmodernidad, Artes Plásticas, Revista de la E.N.A.P., U.N.A.M., vol. 3, num. 12, México, marzo 1991
- González G. Ana María, Colisión de paradigmas, U.I.A., México, 1989
- González Garza, Ana María, De la sombra a la luz, Editorial Jus, UIA, México, 1995
- Gordon, William J., Sinéctica El desarrollo de la capacidad creadora, Herrero Inos. Sucesores, México, 1963
- Grof, Stanislav, Psicología transpersonal: Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia, Kairós, Barcelona, 1993
- Guasch, A.M., Sureda J., La trama de lo moderno, Akal, España, 1987
- Hofmann, Werner, Los fundamentos del arte moderno, Ediciones Península, España, 1991
- Hogg J. et al, Psicología de las artes visuales, Gustavo Gili, Barcelona, 1975
- Hussein Bey, Taha et al, Goethe, textos de homenaje, Gráfica Panamericana, México, 1949
- Huxley, Aldous, On art and artists, Meridian Books, E.U.A., 1960
- Johnson, Paul, Tiempos Modernos La historia del siglo XX, Javier Vergara, Argentina, 1988
- Jung, Carl G. et al, El Hombre y sus símbolos, Aguilar, España, 1966
- Kandinsky, Wassily, Mirada retrospectiva, Emecé Editores, Argentina, 1979
- Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte, Ediciones Coyoacán, México, 1995
- Klee, Paul, Diarios, Alianza Forma, España, 1989

- King, Rolf (editor), *Goethe on human creativeness and other Goethe essays*, University of Georgia Press, EUA, 1950
- Lambert, Jean-Clarence, *Pintura abstracta*, Aguilar ediciones, Madrid, 1969
- Landau, Erika, *El vivir creativo*, Herder, España, 1987
- López Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*, El Colegio de México, México, 1985
- Lucie-Smith, Edward, *Movimientos en el arte desde 1945*, Emecé, Buenos Aires, 1979
- Lukacs, Georg, *Goethe y su época*, Grijalbo, Barcelona, 1989
- Manent, Xalier, *Contra el arte moderno*, Galerna, Buenos Aires, 1978
- Mann, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986
- Maritain Jaques, *Creative intuition in art and poetry*, Princeton University Press, E.U.A., 1977
- Maritain Jaques, *Art and scholasticism and the frontiers of poetry*, Charles Scriber's Sons, New York, 1934
- Maslow, Abraham, *La personalidad creadora*, Kairós, Barcelona, 1990
- Maslow, Abraham et al, *Más allá del ego, textos de psicología transpersonal*, Kairós, Barcelona, 1985
- Matisse, Henri, *Reflexiones sobre el arte*, Emecé Editores, Argentina, 1977
- May, Rollo, *The courage to create*, Norton & Company Inc., New York, 1975
- Mejía, Felipe, *Posmodernidad: Nueva fábula de la tortuga y la liebre*, Artes Plásticas Revista de la E.N.A.P., U.N.A.M., vol. 3, num. 12, México, marzo 1991
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Argentina, 1977
- Montes de Oca, Francisco, *Literatura universal*, Porrúa, México, 1972
- Moreno, Antonio, *Jung, gods & modern man*, University of Notre Dame Press, EUA, 1970
- Morfaux, Louis-Marie, *Diccionario de ciencias humanas*, Grijalbo, Barcelona, 1985

- Naranjo, Claudio, *Psicología de la meditación*, Estaciones, Argentina, 1989
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980
- Ocampo, Estela, *Apolo y la máscara*, Icaria Antrazyt, Barcelona, 1985
- Ornstein, Robert E., *Psicología de la conciencia*, El manual moderno, México, 1979
- Picasso, Pablo R., *Poemas y declaraciones*, Darro y Genil, México, 1944
- Pigem, Jordi, *Nueva conciencia, plenitud personal y equilibrio planetario para el siglo XXI*, Integral Ediciones, Barcelona, 1994
- Platón, *Diálogos*, Ediciones de la UNAM, México, 1978
- Potts, Timothy C., *Conscience in medieval philosophy*, Cambridge University Press, England, 1980
- Quitmann, Helmut, *Psicología humanista*, Herder, Barcelona, 1989
- Ragón, Michel, *El arte ¿para qué?*, Extemporáneos, México, 1934
- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Espasa Calpe, México, 1980
- Read, Herbert, *Educación por el arte*, Paidós, España, 1991
- Read, Herbert, *El arte ahora*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1973
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, FCE, México, 1993
- Read, Herbert, *The philosophy of modern art*, Fawcett publications, USA, 1967
- Read, Herbert, *La décima musa*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972
- Rodríguez Estrada, Mauro, *Manual de la creatividad*, Trillas, México, 1985
- Rossellini, Roberto, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Gustavo Gili, España, 1979
- Rowley, George, *Principios de la pintura china*, Alianza Editorial, España, 1981
- Rubino, Vicente, *Sueños, arquetipos y creatividad*, Lumen, Argentina, 1995



- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1991
- Sagan, Carl, *Los dragones del edén, especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, Grijalbo, México, 1984
- Salvat, Manuel (dirección), *La pintura en el siglo XX*, Salvat editores, México, 1973
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Radiografía del postmodernismo*, Artes Plásticas, Revista de la E.N.A.P., U.N.A.M., vol. 3, num. 12, México, marzo 1991
- Silvestri, Adriana y Blanck, Guillermo, *Bajtin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Anthropos, España, 1993
- Schopenhauer, Artur, *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1992
- Schneider, Daniel E., *El psicoanalista y el artista*, FCE, España, 1974
- Senphor, Michel, *El estilo y el grito, Catorce ensayos sobre el arte de nuestro siglo*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1970
- Shrii Shrii Anandamurti, *Abhimata*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1990
- Shrii Shrii Anandamurti, *Yoga psychology*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1991
- Shrii Shrii Anandamurti, *Subhasita Samgraha*, vol II, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1992
- Shrii Prabhat Ranjan Sarkar, *Light comes*, Ananda Marga Publications, Calcutta, 1986
- Shrii Prabhat Ranjan Sarkar, *A few problems solved* (vols. 1, 4, 5), Orient Press, India, 1988
- Stokvis, Willemijn, *Cobra, Movimiento artístico internacional de la segunda posguerra*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1987
- Thomas, Karin, *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988
- Torres Michúa, Armando, *El arte a 100 años del impresionismo*, Revista de la Universidad de México, v. XXVIII, n. 11, México, UNAM, julio de 1974
- Towsey, Michael y Ghista Dhanjoo N., *A science of consciousness*, Renaissance Universal journal, Ananda Marga, New York, 1994

- Towsey, Michael Bhaktavirya, Eternal dance of macrocosm,**  
Proutist publications, Calcutta, 1986
- Vallier, Dora, El arte por dentro: Conversaciones con**  
**Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi,** FCE, México, 1987
- Van Gogh, Vincent, Cartas a Théo,** Labor, Barcelona, 1992
- Vaughan Frances E., Awakening intuition,** Anchor books,  
EUA, 1979
- Westheim, Paul, Mundo y vida de grandes artistas,** FCE,  
México, 1984
- Wilber, Ken, Los tres ojos del conocimiento,** Kairós,  
Barcelona, 1990
- Wilber, Ken, et al, Trascender el ego,** Kairós, México, 1995
- Wilber, Ken, La conciencia sin fronteras : Aproximaciones**  
**de oriente al crecimiento personal,** Kairós, México, 1988
- Wilber, Ken, El proyecto Atman,** Kairós, una visión  
transpersonal del desarrollo humano, Barcelona, 1989
- Zambrano, María, El hombre y lo divino,** FCE, México, 1973