



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**Escuela Nacional de Artes Plásticas**

## **El sueño de Dédalo**

Tesis que para obtener el título  
de Licenciado en Artes Visuales  
presenta

**Mauricio Cervantes Rodríguez**



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA  
SECRETARÍA DE CULTURA Y FOLCLORE  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
ACERQUE 26

Director de Tesis :  
Profesor Francisco Castro Leñero

México D.F., 2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A mis padres*

*El artista tiene un papel fundamental en la historia de la cultura pues tiene el poder para darle nuevas formas a la materia, dotándola de un nuevo carácter. Su habilidad para producir una metamorfosis continua del universo, en una escala, si bien microcósmica, también simbólica, lo convierte en arquitecto, en director del proceso generativo. Su prestigio deriva de la fuerza creativa que da vida a la urdimbre del lenguaje, ese complejo sistema que involucra emociones y conocimiento. Oscilando entre signos y símbolos, el artista se conecta integralmente al mito. En contacto con los ejemplares y arquetipos de la vida y de la historia, y renovando sus formas, se convierte en un iniciado.*

**Germano Celant.**



Fig. 4 *El sueño de Dédalo*

## Introducción

La práctica pictórica me ha conducido, a través de la intuición, a reflexionar sobre los lazos que pueden relacionar mi propia producción con la de otros momentos de la historia del arte

IncurSIONando en textos sobre religiones comparadas, algunos antropológicos, y otros poéticos, he aterrizado en suposiciones que han concentrado mi atención en la gran tradición espiritual y religiosa que ha sustentado a la pintura en Occidente. Ante la eterna pregunta del hombre acerca de la finalidad de su estancia y permanencia en el mundo y en el tiempo, han surgido infinidad de explicaciones que van desde el pensamiento mágico hasta los conceptos filosóficos más elaborados

El siglo XX, tiempo en el que convive el más radical fundamentalista con el nihilista y el existencialista, es una época en que el arte ha dejado de estar al servicio de las religiones institucionalizadas ; sobreviven sin embargo, una gran cantidad de discursos plásticos que dan especial importancia al sustento espiritual que los anima.

La propuesta central de la tesis consiste en ofrecer una mecánica con la que pueda llegarse a una respuesta sobre el misterio de los vasos comunicantes que unen esos discursos, tan variados como la diversidad de lenguajes que conforman. Dicha mecánica se buscará, más que en la comparación formal de los lenguajes, en su *soporte espiritual*.

El objetivo básico es entonces exponer el origen y presencia del *elemento espiritual* en manifestaciones plásticas de diversos momentos de la historia del arte.

Para eso se hará una exposición de conceptos relacionados con el orden de la creación divina, de manera paralela a la artística. Se explicarán en consecuencia algunos mitos fundamentales, como el de la creación y el del héroe, a la vez que se hablará del tiempo mítico, como base para entender la atemporalidad de la obra artística. También se hará una revisión de constantes arquetípicas en la obra de varios artistas desde el modernismo hasta nuestros días. Se recurrirá en la mayor parte del texto al lenguaje de la historia de las religiones pues es esta una disciplina de estudio desde la que pueden contemplarse el fenómeno artístico y el objeto plástico, más como *hecho religioso* que como fenómeno estético. Esta circunstancia, no impedirá sin embargo que se recurra a otras disciplinas como la psicología, la historia y la teoría del arte , la etnología y la mitografía, por lo cual la variedad de las fuentes consultadas me obligará en ocasiones, a especificar que el lenguaje utilizado al interior de ciertos incisos corresponde al del especialista que se glosa.

El título de la tesis, *El sueño de Dédalo*, es una metáfora que implica por un lado su marco teórico y por otro el eje medular alrededor del que se moverán los cuatro capítulos que se detallan en el índice.

El marco teórico, pues se parte de la concepción de los mitos como *sueños de la humanidad*, las semejanzas que tiene esta concepción hacia el seno de la tradición poética y al de las teorías jungianas sobre el arquetipo colectivo.

El eje medular, en el que Dédalo figura como la imagen del artesano mítico que media entre la creación divina y la creación humana

Desde los primeros años dedicados a la pintura, intuí cierta semejanza entre manifestaciones plásticas, disímbolas en apariencia. Más allá del comentario generoso del compañero de formación, o del maestro atento a mis *balbuces* pictóricos, había una especie de conciencia interna que me indicaba cuando detenerme en la elaboración de un cuadro. Suponía que éste estaba terminado, cuando lo sentía hermanado con aquellas piezas que previamente como espectador me emocionaran, no importando que sus autores pertenecieran a las más alejadas épocas de producción en la historia. El común denominador de esos artistas debía residir en la manera en como se aproximaban al fenómeno creativo; alguna liga tendría que relacionarlos, no sólo entre ellos, sino también con algún punto en el proceso originario de la creación.

Fue así que me aboqué a la presente investigación, buscando semejanzas entre los mitos del origen de la creación y los procesos creativos del artista; entre el chamán y el artista, entre herreros y alquimistas; entre el artesano mítico y el artista contemporáneo; entre una obra de arte y un objeto de culto. En fin, rastreando los eslabones que unen el fenómeno artístico y a sus creadores en relación a diversos aspectos de la vida espiritual y religiosa, creí que la respuesta a mis cuestionamientos podría generarse a partir de desentrañar algunos mitos y constantes arquetípicas.

He dicho ya, que por hablarse en muchos momentos del fenómeno artístico como un hecho religioso, se usará la terminología y exposición de objetivos propios de la historia de las religiones. No podría por ese motivo contemplarse el fenómeno artístico (al igual que el religioso) bajo el cristal de una sola disciplina de manera aislada.

Cabe recordar en consecuencia la misión que para Mircea Eliade tiene la historia de las religiones; es decir, reunir resultados análogos a los que la psicología, la sociología y la etnología encontrarían, si se enfrentaran a un sólo objeto de estudio de una manera interdisciplinaria.

Si sólo me apoyara en la psicología, hablaría del fenómeno artístico como una revelación de un alma en crisis o incluso en regresión, que conduce a conductas aberrantes o enfermedades mentales.

El sociólogo lo contemplaría, sólo desde la perspectiva de su función social. Por ejemplo, el papel de un sacerdote, artista o chamán en función de la articulación de la sociedad, las relaciones entre los jefes religiosos y políticos, etcétera.

El etnólogo ubicaría las manifestaciones religiosas tanto como las artísticas en un contexto cultural, vertiendo sus resultados en monografías acercándose más, metodológicamente, al trabajo del historiador.

Tampoco podría desarrollar mi tesis como una teoría del arte, pues reduciría el concepto que tengo de la creación artística a la especulación filosófica.

Como el historiador de las religiones y el mitógrafo conciben el fenómeno religioso, así concibo el fenómeno artístico como un *fenómeno originario*, que pertenece al hombre como tal, en su integridad y no como ser histórico. Fenómeno que puede quedar testimoniado en su semejanza con sueños, alucinaciones e imágenes, fuera de toda ubicación, tiempo histórico o condicionamiento de cualquier otro tipo.

El historiador de las religiones y el mitógrafo consagran sus estudios a *situaciones límite* del hombre. Es el que dirá el máximo de cosas valdezas del hecho religioso como *hecho religioso* y no como hecho psicológico, social, étnico o incluso teológico.

A diferencia del fenomenólogo, el historiador de las religiones y el mitógrafo no consideran el hecho religioso como fenómeno aislado sino que lo comparan con miles de fenómenos semejantes o diferentes. Por una razón análoga el historiador de las religiones y el mitógrafo no se limitan a una morfología o tipología de los hechos religiosos: saben perfectamente que la historia jamás agota el contenido de un hecho religioso, pero no olvidan tampoco que es siempre en el seno de la Historia donde un hecho religioso agota todos sus aspectos y revela todas sus significaciones. Si bien el historiador de las religiones y el mitógrafo se ciñen por una parte al "concreto histórico", se dedican por otra a descifrar lo que a través de la historia revela de *transhistórico* un hecho religioso.

La historia de las religiones no es siempre y necesariamente historiográfica, pues no se limita a escribir la historia de una religión o de un hecho religioso dado, pues no es su objetivo mostrar "todo lo que ha pasado" en una perspectiva cronológica. Se escribe historia de las religiones en la medida en que el estudioso en ese campo se aplica a estudiar los hechos religiosos como tales; esto es, en el plano específico de su manifestación. Sin embargo, hay que considerar que en la más modesta hierofanía (entiéndase como tal la presencia de lo sagrado desde el más pequeño objeto hasta el hecho o fenómeno más complejo) se manifiesta un "eterno volver a empezar", un *eterno retorno* a un instante intemporal, un deseo de abolir la historia, de recrear el mundo. La misma dialéctica de lo sagrado propende a repetir indefinidamente una serie de arquetipos (como ocurre con una gran cantidad de obras de arte ajenas a la historia), de manera que una hierofanía realizada en un determinado momento histórico recubre, en lo que atañe a su estructura, una hierofanía mil años más vieja o más joven, esto es, una tendencia del proceso hierofánico a volver a adoptar *ad infinitum* la misma paradójica sacralización de la realidad. Las hierofanías tienen como característica revelar lo sagrado en su totalidad, incluso cuando hombres en cuya conciencia se "muestra" lo sagrado, sólo se apropien de un aspecto del mismo, pues *todo está dicho* en la hierofanía más elemental.

La historia de las religiones no es irreversible como todas las historias; la dialéctica de lo sagrado permite la reversibilidad *espontánea* de toda posición religiosa. Si bien los diversos tipos de civilización están orgánicamente unidos a determinadas formas religiosas, esto no excluye en modo alguno la *espontaneidad* y, en última instancia la condición antihistórica de la vida religiosa. Una vez entendida la necesidad de recurrir a este lenguaje, podrá comprenderse la intención de desentrañar la sacralidad de ciertos objetos artísticos así como el carácter hierofánico que algunos artistas manifiestan en su propio quehacer generativo. Es por eso que en el tercer capítulo se hará una revisión retrospectiva de diferentes momentos de la historia del arte cuyas manifestaciones están cargadas de una fuerte dosis de religiosidad. Si bien esas manifestaciones son consecuentes con momentos y lugares inundados por el interés en esoterismo, religiones antiguas, etcétera, además se podrán encontrar analogías entre objetos plásticos perteneciente a contextos históricos tan diversos como la pintura ritual de los navajos, los *drippings* de Pollock o un cuadro suprematista de Malevich. En resumen, podría hacerse una comparación de compendios tan variado de objetos plásticos si se redujeran a sus contenidos "hierofánicos", esto es, a la "sacralidad espontánea" que destilan.

Dos capítulos más de la tesis serán herramienta indispensable para entender la mecánica con la que se hace tal estudio comparativo :

El primer capítulo, que habla de la definición, conceptos y afinidades entre mitos, sueños, rituales y arquetipos.

El segundo capítulo, donde los dioses, héroes, alquimistas, chamanes y profetas de esos sueños, rituales y mitos arquetípicos se emparentan en su quehacer con el del artista.

El cuarto capítulo alude a ciertos artistas contemporáneos, vistos a la luz de ensayistas de nuestra generación, sea por la lectura hierofánica que los mismos hagan de la obra, o porque la obra y los postulados que la sustentan destilen en sí una gran carga de religiosidad.

## Capítulo primero

Quiero señalar que los incisos de este capítulo buscan ofrecer una visión general de la concepción del mito al interior de diferentes disciplinas a manera de brevario conceptual a partir del cual pueda entenderse porque se abordan más adelante los mitos que tienen una relación más estrecha con el ejercicio creativo del artista, es por eso que las fuentes consultadas son intencionalmente limitadas. Así por ejemplo, para hablar del mito al interior de la tradición poética me remito sólo al diálogo sostenido entre dos poetas contemporáneos, Efraín Bartolomé y Juan Domingo Arguelles para posteriormente abundar sobre la misma idea, recurriendo a un coloquio, el de un grupo de poetas del México antiguo, analizado magistralmente por Miguel León Portilla. Cito a estos autores pues fue en los textos consultados donde encontré de una manera concisa la información con la dosis que aquí quería vertirse. De lo contrario hubiera tenido que hacer revisiones exhaustivas de poetas como Robert Graves, lo que habría convertido ciertos incisos en verdaderos tratados. Lo nombro sin embargo, aun cuando no se le cite en este capítulo, pues es en su obra narrativa donde se desentraña mejor que en cualquier mitógrafo o filósofo la verdad de una gran cantidad de mitos a la luz de la poesía.

### Las funciones del mito

Las verdades contenidas en el arte como en las doctrinas religiosas aparecen tan deformadas y tan sistemáticamente disfrazadas que la inmensa mayoría de los hombres no pueden reconocerlas como tales. Función primaria de la mitología y el rito, ha sido suplir los símbolos que hacen avanzar al espíritu humano, a fin de contrarrestar las fantasías que puedan enajenarlo.

El mito es la entrada secreta por la cual las múltiples energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas.

Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, las propias visiones que atormentan los sueños, emanan del fundamental anillo mágico del mito.

Los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente

De esta manera, el artista no descubre nuevas verdades al generar imágenes pero sí permite que éstas tomen cuerpo al revelarse en la obra como si poco a poco incorporara nuevos signos al gran libro que es la creación divina

Para encontrar los vínculos entre esos signos podría echarse mano de la historia del arte, haciendo sólo comparaciones de carácter formal. Sin embargo, al abordar el problema con la metodología usada por la historia de las religiones, como se expuso en la introducción, se permite a la emoción al arrebatado sufrido ante la obra de arte, ser uno de los vehículos para descifrar las verdades metalingüísticas y metapictóricas. Aunque de carácter totalmente subjetivo, dicho vehículo es el que mejor puede ayudarnos a distinguir entre la presencia de lo sagrado y la sola representación de lo religioso

Cualquier ritual es de alguna manera, la puesta en escena de los mitos que sustentan a los pueblos.

Los ritos de iniciación se distinguen por ser ejercicios de separación, formales y usualmente severos, donde mente y alma cortan radicalmente con las actitudes, ligas y normas correspondientes al estado que se ha dejado atrás. Por otro lado, no sólo el individuo iniciado, sino todos los miembros de su comunidad quedan afectados por esos ritos, como típicamente puede observarse en los ritos de nacimiento y muerte.

Características semejantes pueden encontrarse en el ritual de la creación artística, o incluso en la obra de arte, si se entiende ésta como el instrumento que ha de modificar sustancialmente al iniciado, sea éste el propio artista, o el espectador.

## **Los símbolos al interior de la psicología jungiana**

Para Jung el inconsciente es un mundo tan vital y tan real en la vida de un individuo como la consciencia, e incluso mucho más rico que ésta; el lenguaje y la "gente" del inconsciente son sus símbolos y su medio de comunicación, los sueños.

Sin embargo, el sueño no puede contemplarse como un criptograma que pueda interpretarse mediante un glosario de significados simbólicos, pues es una expresión integral, importante y personal del inconsciente individual.

El contenido de un símbolo puede ser la representación de algo vago, desconocido u oculto. Así, una palabra o imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Según Jung, tiene un aspecto "inconsciente" más amplio, que nunca está definido con precisión ni completamen

te explicado. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón.

Este es un motivo por el cual en las religiones como en el arte se emplean lenguajes simbólicos.

El aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un aspecto irracional, sino como una imagen simbólica. Jung afirma que los símbolos toman cuerpo en los sueños, debido a la transformación permanente que sufre todo objeto o idea a partir de asociaciones psíquicas fantásticas. De ahí las semejanzas de las imágenes de los sueños con ideas, ritos y mitos primitivos. Estas imágenes, estudiadas, y ya llamadas por Freud "remanentes arcaicos", suponen la supervivencia en la mente humana de ciertos elementos psíquicos desde lejanas edades.

El hombre moderno ha desprovisto muchísimas de sus ideas de su energía emotiva, por lo que ya no responde a ellas. No ocurre lo mismo con las imágenes oníricas, que gracias a su energía psíquica llaman fuertemente su atención.

Si por un lado se asumen las semejanzas existentes entre la gestación de un sueño y la de una obra de arte, y por otro, que los mensajes del inconsciente son tan sibilinos como los de un antiguo oráculo, entenderemos por qué la obra de arte puede llegar a ser tan perturbadora incluso para su propio creador. Un sueño, lo mismo que una pintura, puede anunciar algún suceso, incluso antes de que ocurra. Esto no implica necesariamente alguna forma de precognición: lo que ocurre es que tanto el sueño como la pintura, al revelar alguna faceta del inconsciente, pueden apuntar hacia alguna forma ideada previamente por éste, antes de que se manifieste de otra manera.

## **Arquetipos e instintos**

Los símbolos oníricos son los mensajeros esenciales de la parte instintiva enviada a la parte racional de la mente humana. Su interpretación enriquece la pobreza de la consciencia de tal modo que aprende a entender de nuevo el mundo olvidado de los instintos.

Lo que Freud llama "remanentes arcaicos" es considerado por Jung como *arquetipos* o *imágenes primordiales*.

A su vez, Jung distingue los instintos de los arquetipos definiendo los instintos como necesidades fisiológicas percibidas por los sentidos. Las manifestaciones de éstos en fantasías que con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas, es lo que considera arquetipos. En las propias palabras de Jung:

éstos no tienen origen conocido y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aún cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o "fertilización cruzada" mediante migración

*El hombre y sus símbolos* C G Jung Editorial Aguilar, Madrid, 1969, p 69

Hay ciertas formas del pensamiento que aun cuando encuentran una forma específica para expresarse, parten de un modelo general colectivo. Se encuentran en todas partes y en todo tiempo, al igual que los instintos animales varían mucho en las distintas especies y, sin embargo sirven para los mismos fines generales. A semejanza de los instintos, los modelos de pensamiento colectivo son innatos y heredados.

El análisis lógico es la prerrogativa de la consciencia, elegimos con razón y conocimiento. Pero el inconsciente parece estar guiado principalmente por tendencias instintivas representadas por sus correspondientes formas de pensamiento, es decir, los arquetipos

Lo que es naturaleza más o menos conocida puede captarse intuitivamente por el consciente y someterse a una elaboración arquetípica. Esto indica, que en vez del proceso de razonamiento que el pensamiento consciente aplica, la mente arquetípica puede intervenir y emprender una tarea de pronóstico. Los arquetipos tienen de ese modo su propia iniciativa y su energía específica. Esos potenciales les capacitan a la vez para extraer una interpretación con significado (en su propio estilo simbólico) y para intervenir en una situación determinada con impulsos y formación de pensamiento propios. Así, los arquetipos crean mitos, religiones y manifestaciones artísticas que influyen y caracterizan a grupos humanos específicos a un lugar y momento histórico.

Los mitos constan de símbolos que no fueron inventados conscientemente, sólo ocurrieron. Tal y como versa el Fausto de Goethe, "En el principio era el hecho...". (*"Im Anfang war die Tat..."*). Los mitos se remontan a los primitivos narradores y sus sueños, a los hombres movidos por la excitación de sus fantasías. Esa gente no era muy distinta de nuestros actuales filósofos y poetas.

El hombre moderno no comprende hasta que punto el racionalismo positivista destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numínicos (entiéndase numinosidad como "energía psíquica"), quedando a merced del "inframundo psíquico". Creyendo liberarse de la superstición desarticuló la integridad entre el cuerpo, la mente y el espíritu, poniendo en riesgo su tradición espiritual y moral. La expresión en los sueños de nuestra naturaleza originaria, de los instintos y pensamientos primordiales los hace incomprensibles y por tanto es obligada su interpretación en los términos de una racionalidad que impide la participación mística en las cosas que describe.

Es tarea fundamental del artista trabajar en la reconstrucción de esa integridad perdida.

## Simbolos arquetipicos en las artes visuales

En el siguientes inciso se hará una exposición de dichos símbolos a partir un ensayo de *Aniela Jaffé*, incluido en *El hombre y los símbolos*, de Jung. La información recavada de diversas fuentes para entender, o por lo menos para tener una aproximación a una forma arquetípica particular a la cultura occidental, *el laberinto*, será incorporada en el siguiente capítulo después de hablar del mito de Dédalo

Por lo pronto refiriéndome al ensayo de Aniela Jaffé se hablará del valor simbólico de las piedras, acto seguido de los animales y finalmente del círculo y los *mandalas*.

Como se ha comentado páginas atrás, visto a la luz del estudio de las religiones, todo puede adquirir presencia divina, es decir, significado simbólico los objetos naturales como las piedras, aquellos creados por el hombre, como las herramientas, o incluso entes abstractos como los números o las figuras geométricas.

Ha sido elocuentemente sostenido por arqueólogos e historiadores del arte la presencia numínica de las piedras incluso antes de ser labradas por el hombre. Se les creía morada de espíritus o dioses, o fueron usadas como lápidas sepulcrales, adquiriendo en cualquiera de los casos una carga expresiva que rebasaba la otorgada por la casualidad o la naturaleza

El espíritu de confianza en la obra natural puede apreciarse en palabras de Max Ernst :

Alberto (Giacometti) y yo padecemos esculturitis. Trabajamos con rocas de granito, grandes y pequeñas, procedentes de las morrenas del glaciar de Forno. Maravillosamente pulidas por el tiempo, las heladas y la intemperie, son fantásticamente bellas por sí mismas. Ninguna mano humana puede hacer eso. Por tanto, ¿por qué no dejar el duro trabajo previo a los elementos y limitarnos a garrapatear en ellas las runas de nuestro propio misterio ? .

*ibid*, p. 232

La carga espiritual que confiere sacralidad a ciertos objetos puede trascender la historia. Así ocurre con las pinturas rupestres encontradas en Africa y Europa, donde muchos pobladores de la región se rehusaron secularmente a acercarse a ellas. Ya en el siglo XV el papa Calixto II prohibía las ceremonias paganas que se realizaban en las "cuevas de las pinturas de caballos", prohibición que constata el numen del lugar que ha sobrevivido al tiempo, pues no debe olvidarse que el arte rupestre data de varios milenios antes de la era cristiana.

Los motivos de las pinturas rupestres del paleolítico sugieren el aspecto mágico con el que se imbuían antes de la cacería. De alguna manera, el animal pintado

tiene la función de un 'doble'. su matanza simbólica quiere anticipar y asegurar la muerte del animal verdadero. Según la Doctora Jaffe

... el hecho psicológico subyacente es una sólida identificación entre un ser viviente y su imagen, a la que se le considera el alma del ser.

*Ibid*, p 235

Tal identificación es mayormente adoptada en rituales chamanísticos o iniciáticos, donde disfraces, máscaras, o simplemente los nombres de los animales tienen un significado simbólico que hace a los participantes en dichos rituales, no *actuar como sino ser dichos animales*.

El chamán así convertido en animal adopta su espíritu, es decir, el de un antepasado de su tribu, o más aún, el de un *dios primordial*.

La máscara se convierte en consecuencia en el objeto, que además de recoger toda la habilidad artística de su creador, es depositario de la misma veneración del dios o demonio que representa. El enmascarado asume la dignidad, la belleza o el horror del ente representado: la *máscara* transforma a su portador en una imagen arquetípica.

El motivo animal suele simbolizar la naturaleza primitiva e instintiva del hombre. De allí que tantos mitos hagan referencia al animal que ha de sacrificarse en aras de la fertilidad o incluso de la creación, además de que en las religiones y en el arte religioso de prácticamente todas las culturas se adscriben atributos animales a sus dioses. La profusión ilimitada del simbolismo animal en la religión y el arte de todos los tiempos, manifiesta, cuan vital es para los hombres integrar en su vida el contenido psíquico de los instintos hechos símbolos.

Otra discípula de Jung, la Doctora M.L. von Franz, habla de la importancia del círculo y la esfera, y de como éstos simbolizan el "sí-mismo", expresando la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza, señalando el aspecto más vital de la vida: su *completamiento divino*.

Ya Platón definía la psique como una esfera. En las manifestaciones plásticas de la India y del Lejano Oriente, el círculo de cuatro u ocho radios es el tipo corriente de sus imágenes religiosas. Los *mandalas* tibetanos representan el cosmos en relación con las potencias divinas.

El número de radios de los *mandalas* podría relacionarse con el hecho de que tanto Brahma, como Buda, parados al centro de un gigantesco loto miraron, Brahma hacia los cuatro puntos cardinales antes de comenzar su creación, y Buda hacia las diez direcciones primordiales ( la novena y la décima son el arriba y el abajo ). En términos jungianos se entiende la orientación espacial en ambos, como simbolismo de la necesidad humana de orientación psíquica. Jung habla de las cuatro funciones de la consciencia: pensar, sentir, intuir y percibir. Con ellas se procesan las impresiones del mundo interior y exterior. El cuádruple

oteamiento de Brahma aludiría a estas funciones tanto como las ocho vistas de Buda a la sobreposición de estas funciones

Además del círculo hay en Oriente imágenes de triángulos invertidos y sobrepuestos los *yantras*, que en términos del simbolismo psicológico jungiano expresan la unión de los dos opuestos . la unión del mundo personal y temporal del *ego* con el mundo impersonal y atemporal del *no-ego* Es decir, la unión del alma humana con la divinidad

Podría hablarse de “mandalas cristianos” al hacerse referencia a los rosetones de las catedrales, o a los halos y mandorlas de santos, vírgenes y Cristos.

En las iglesias románicas se encuentran círculos abstractos pintados en las paredes, que podrían remontarse a sus orígenes paganos ( pintados incluso en las cavernas paleolíticas antes de la invención de la rueda )

A menudo aparece Cristo rodeado de los cuatro evangelistas, imagen que recuerda antiguas representaciones egipcias de Horus y sus cuatro hijos.

Los *mandalas* aparecen en los edificios seculares y sagrados de prácticamente todas las culturas, lo mismo que en la urbanización medieval, clásica y moderna.

El “plano mandala” nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas Significaba en realidad la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por sus centro con el otro mundo. Esta transformación armoniza con los sentimientos vitales y las necesidades del hombre religioso. Todo edificio, sea secular o religioso, es la proyección de una imagen arquetípica que surge del inconsciente humano hacia el mundo exterior. La ciudad, la fortaleza y el templo se convierten en símbolos del completamiento psíquico y de ese modo ejercen una influencia específica en el ser humano que entra o vive en ellas.

Al respecto del *trazado mandálico* de Roma. Plutarco narra como Rómulo consultó a constructores etruscos sobre los ritos secretos para la erección de sus ciudad. Cuenta que un hoyo circular fue cavado y llenado con ofrendas votivas. Alrededor de ese hoyo, un arado trazó circularmente el perímetro de la ciudad, cubriéndose el centro, llamado *mundus*, con la “piedra del alma”.

En algún pasaje, Plutarco habla de una *Roma Quadrata*, como clásicamente se le concibió, es decir, como *urbis quadrata*. La contradicción entre la forma de esta podría explicarse en el interés de los matemáticos griegos y de los alquimistas por representar la cuadratura del círculo, o bien, la división en cuatro partes que provocaban las dos arterias principales que atravesaban el círculo.

Como quiera que se vea, este *trazo mandálico* se repetirá en el transcurso de la historia y aún en los tiempos modernos .

Al centro de infinidad de ciudades se encuentran iglesias o catedrales. Sólo en la descripción de la Jerusalem apocalíptica no se construye un templo en el centro, pues se implicaría la existencia inmediata de Dios en ese punto.

En los planos de los templos cristianos, dos ejes forman *cruces griegas*, si los ejes son equidistantes, y *cruces latinas* , cuando un travesaño es más corto; la razón de alargar un travesaño fue “alejarse” el centro de la tierra y hacerlo más cercano a la esfera celeste.

Es en el Renacimiento cuando por primera vez se utilizan planos que no tienen que ver con el *mandala*. En las iglesias redondas, el altar se aleja del centro sagrado. Caso excepcional lo constituye la basílica de San Pedro, en Roma, construida a partir de los planos de Miguel Ángel y Bramante, lo que habla más que de la genialidad, de la conciencia religiosa de estos maestros.

El precio de los alcances logrados en todos los campos del saber darían lugar a la formación del hombre moderno, pagándose su costo con una moneda muy cara: la representación simbólica de la vida religiosa se separaba del conocimiento terrenal, escindiéndose cuerpo y espíritu. La pintura de los grandes maestros del Renacimiento definiría el tema a pintarse en los próximos quinientos años: la exaltación del mundo sensorial. Los impresionistas serán los últimos en representarlo. Una vez agotadas las posibilidades formales de representación habrá una vuelta a la abstracción. En Occidente sólo pequeños grupos, sectas ocultas trabajarán abiertamente el tema del mal como complemento intrínseco a la naturaleza humana y divina: los alquimistas. Sólo ellos seguirán exaltando los misterios de la materia para equipararlos a los del espíritu celestial del cristianismo. Sólo ellos seguirán entendiendo al hombre como una totalidad de mente, cuerpo y espíritu, sin negar la inspiración del lado oscuro de la naturaleza: el mal, los sueños, el espíritu de la tierra. La expresión plástica imaginativa, la no representativa será fundamentalmente onírica y encontrará su representación máxima en las telas del Bosco. Diferentes aspectos de ese arte imaginativo, del arte simbólico de otros tiempos, serán retomados por algunas corrientes abstractas del siglo XX tanto como ciertas vertientes modernistas de finales del XIX. Algunas se quedarán en la mera representación del símbolo: las más radicales tendrán un sustento inminentemente místico. Pero de eso, hablaremos en el *capítulo tercero*.

### **El mito al interior de la tradición poética**

Si entendemos el oficio de la poesía, como la práctica que revive los hechos relacionados con el Misterio en el *tiempo original*, podremos entender fácilmente por qué la aspiración natural del poeta, hacia el interior del mito es, que en sus poemas la vivencia personal sea trascendida, que se levante del nivel más terrenal hacia el producto artístico primero y que se integre luego a la dimensión mítica.

Comenzaré entonces, transcribiendo lo que Juan Domingo Argüelles concibe como la función de la poesía y como el oficio poético :

La auténtica poesía habla desde un Yo mayúsculo, porque quien escribe pone por primera vez su nombre a las cosas. Es decir, las crea. No importa lo que otros hayan hablado antes. En el momento mismo de la creación el poeta es su experiencia. Si bien Neruda dijo que el poeta es muchas vidas, es decir, que la voz de un poeta auténtico puede ser muchas voces, es ante todo, la voz única, la inequívoca, la que se diferencia de las otras en el bullicio de la multitud.

El oficio poético es sagrado, y he aquí que el verbo oficiar recupera su total carga de religiosidad: no sólo implica el deber, el servicio, si no también el honor que se le rinde a la Diosa. Lo mismo que el sacerdote, el poeta oficia, no gasta su tiempo en juegos verbales para arrancar la exclamación de los incautos, si no que se lleva a cabo un rito para tener acceso al Misterio.

*Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé* Juan Domingo Arguelles Cuadernos de Malinalco Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México, 1997, pp 11 y 13

Efraín Bartolomé, por su parte, considera que el mito es la serie de verdades organizadas que dan sentido a nuestra vida en la Tierra, y sobre el cuestionamiento del tipo de respuestas que debe dar un poeta a las preocupaciones de la realidad, afirma

Los poemas. Esas son las respuestas al enigma. El poeta celebra o rechaza la realidad en la medida en que ésta honra o deshonra las verdades poéticas. La realidad siempre tiene razón; es decir, lo que existe existe por alguna razón. Cuando una realidad monstruosa aparece, la Gran Madre está indicando a los hombres que se ha violado un principio poético sagrado. El esmog, las parvadas de pájaros muertos, los niños de Hiroshima, los campos de concentración, las guerras, los mares envenenados, los ríos entubados, las hambrunas, los niños descerebrados, la nube asesina, son sólo algunos de los resultados de los juguetitos que suelen animar Zeus, Apolo y Mammón\*. Insisto: el poeta condena estas violaciones a los principios sagrados de la poesía y celebra la armonía entre las criaturas. Ahí están las respuestas a los enigmas de la realidad; en los poemas. Lo saben los lectores de poesía. Son pocos, claro, para un país que mide su población en millones, pero son muchos si logran que el Misterio siga vivo.

\*Dioses del poder, el logos y el dinero (N M C)  
*Ibid.*, p. 35

Para hacer más comprensible la repetición cíclica de un ritual, la relación directa con el mito que lo origina, así como la identidad de la Gran Madre, Efraín Bartolomé dice al respecto de *Agua lustral*, título del volumen que reúne sus primeros cuatro libros:

La lustración es un ritual de purificación por agua. Los romanos de la época clásica lo realizaban cada cinco años después del cobro de impuestos. Pero mucho tiempo atrás. más al fondo del tiempo, la lustración se realizaba con agua del manantial sagrado de la fuente de Hipocrene, el manantial en forma de media luna que brotó bajo el casco de Leucipa, la yegua blanca lunar, la yegua de la noche, *The Night Mare*: la pesadilla, la Diosa. El agua es siempre símbolo de vida y muerte: cura, purifica, fertiliza, desintegra. Al sumergirse en las aguas originales, el hombre es desintegrado, lavado, purificado, revivido. Eso es el significado de la lustración, y también del bautismo cristiano.

*Ibid.*, p. 30.

Es en el tenor de esta mística que los habitantes del Altiplano Mexicano sustentaban todo su conocimiento en los tiempos anteriores a la Conquista. La cultura madre del Altiplano, han coincidido los estudiosos, fue la de los toltecas de Tula. Su refinamiento y profundidad trascendería hacia las dos grandes civilizaciones del centro del país, cuyos asentamientos principales fueran las ciudades de Teotihuacan y Tenochtitlan

Según el testimonio de los textos nahuas de los siglos XV y XVI, los toltecas eran grandes artifices, constructores de palacios, pintores y escultores "que ponían su corazón endiosado en sus obras", alfareros extraordinarios que enseñaban a mentir al barro. Para designar todo este tipo de producción se utiliza un sustantivo abstracto, *Toltecáyotl* (toltequidad). Decir tolteca implica toda clase de perfecciones espirituales, intelectuales y materiales.

Si bien en el mundo náhuatl imperaba una mística guerrera, siempre hubo fieles seguidores de la antigua tradición tolteca que se esmeraron en que el mundo se viviera bajo una concepción hondamente poética. Miguel León Portilla atribuye al *tlamatini*, "el que sabe algo", la incorporación plena a las antiguas doctrinas. Dos eran las preocupaciones fundamentales de este sabio:

Su anhelo por formular adecuadamente una doctrina acerca de la divinidad y lo que puede considerarse como un paso previo, su preocupación por saber si era posible decir *palabras verdaderas* en la tierra.

Al respecto de los múltiples cuestionamientos que los hombres sabios se hacían, León Portilla hace la siguiente consideración:

Contemplando la fugacidad de lo que existe, llegaron a concebir (los *tlamatinime*) la vida del hombre como un sueño: "sólo soñamos, sólo, nos levantamos del sueño, nadie habla aquí de verdad". Finalmente en su afán de encontrar fundamento y raíz, se preguntaron acerca de la *verdad* de los hombres y de la posibilidad misma de decir *palabras verdaderas* en la tierra. No creían los sabios indígenas que pudiera lograrse un conocimiento racio-

nalmente claro y preciso, libre de toda objeción. Como se afirma en uno de sus poemas "puede que nadie llegue a decir la verdad en la tierra"

*Los antiguos mexicanos* Miguel León Portilla. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p 127

De los párrafos aquí vertidos, la primera cita de León Portilla viene de *Coloquios y doctrina cristiana* (*Libro de los coloquios*) tenidos entre los sabios indígenas y los doce primeros franciscanos venidos a la Nueva España, transcripción de Fray Bernardino de Sahagún, la segunda de *Cantares mexicanos*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México

Continúa León Portilla :

Valiéndose de una metáfora, de las muchas que posee la rica lengua náhuatl, afirmaron en incontables ocasiones que tal vez la única manera posible de decir palabras verdaderas en la tierra era por el camino de la poesía y el arte que son "flor y canto". La expresión idiomática *in xóchitl, in cuicatl*, que literalmente significa "flor y canto", tiene como sentido metafórico el de poema, poesía, expresión artística, y en una palabra, simbolismo. La poesía y el arte en general, "flores y cantos", son para los *tlamatinime*, expresión oculta y velada que con alas del símbolo y la metáfora puede llevar al hombre a balbucir, proyectándolo más allá de sí mismo, lo que en forma misteriosa, lo acerca tal vez a su raíz. Parecen afirmar que la verdadera poesía implica un modo peculiar de conocimiento, fruto de auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición

*Ibid.* , p 128

La intención del sabio del México antiguo, de descifrar el Misterio con "la flor y el canto", ubicaba la verdad de la vida y la muerte en un mundo ideal, y la recreaba en el elemento mas pequeño de su cotidianidad. Más que un seguidor de la tradición, el artista náhuatl es un predestinado que debe depositar el tiempo y la sustancia original en todo aquello que toca. Tratando de emular al antiguo *tolteca*, en su acepción más alta de artifice, aprende a "dialogar con su propio corazón", y no descansa hasta descubrir por sí mismo los símbolos y metáforas que se revelan en todas las manifestaciones del "dador de vida". El tiempo y el espacio adquieren una dimensión absolutamente mítica. León Portilla lo expresa de la siguiente manera :

Fruto del diálogo sostenido con su propio corazón, que ha rumiado, por así decir, el legado espiritual del mundo náhuatl, el artista comenzará a transformarse en un *yoltéotl*, "corazón endiosado", o mejor, movilidad y dinamismo humano orientados por una especie de orientación divina. Vivirá entonces momentos de angustia y anhelo. Será una especie de "ladrón de flores y cantos", buscador del símbolo adecuado que pueda incorporarse a

las piedras, al papel de amate de los códices, al metal precioso, a las plumas finas o al barro.

El resultado de su acción que llamaremos "endiosada y cuidadosa" será ir transmitiendo a la materia "las flores y los cantos", los símbolos, que ayudarán al hombre a encontrar su verdad, su *raíz*, aquí sobre la tierra. Esos símbolos no serán de necesidad hermosos, podrán ser muchas veces profundamente trágicos, evocadores de la muerte y del misterio que rodea a la existencia humana

*Ibid.*, p 170 y 171

## Capítulo segundo

### Los mitos de la creación y el carácter mítico de la obra de arte

El fundamento de las cosas está en su origen del cual nunca conoceremos totalmente su naturaleza. Sólo puede describirse lo que hay, o hubo, más allá de ese origen, a partir de los resultados del proceso inicial de la creación, resultados que son simbólicos, y que pueden sólo descifrarse a través de signos. En otras palabras, ese origen puede sólo descifrarse a través del mito.

De la misma manera, el espectador ante la obra de arte puede entender e incluso relacionarse con los signos que la conforman, y sin llegar a comprenderla plenamente desde el orden de la razón, puede intuir el fundamento que la sustenta.

No pueden considerarse como excluyentes los reinos de la naturaleza y la cultura. Si bien las leyes inalterables de una son opuestas a las leyes arbitrarias que conforman la otra, coinciden en puntos tan importantes como el mito (la etimología de mito significa expresión). En cuanto a las constantes que existen entre el micro y el macrocosmos, y las leyes que los rigen, las características de la obra artística no podrían diferir esencialmente de otro tipo de sistemas, usualmente escudriñados por las ciencias exactas como la física y las matemáticas, esto es, los accidentes y leyes de la naturaleza no tendrían por qué ser diferentes a las verdades en el arte.

El enfrentamiento entre la actitud "científica" y las actitudes "mágicas" que se atribuyen a las llamadas sociedades primitivas (actitudes tan próximas a los elementos del arte y la poesía), no es tanto el enfrentamiento de diferentes maneras de encarar el mundo —las reales y las ilusorias, las eficaces y las inútiles— como el contraste de sistemas diferentes, enfrentamiento en el que uno de esos sistemas pretende reprimir toda manifestación consciente de la dimensión mítica.

Tomando en cuenta las constantes entre el micro y el macrocosmos, entre los mundos interiores y exteriores, etcétera, es que pueden encontrarse semejanzas entre los procesos de formación y gestación del mundo y los de un individuo. Experimentos con psicotrópicos, como el LSD y la mezcalina han funcionado como detonantes para desencadenar una anamnesis, o la recreación del universo en sus orígenes. Estados alterados de la consciencia, o bien del alma, pueden generar obras poéticas equiparables a la creación de la naturaleza. Miguel Escoto diría :

.. aunque Dios sea la única fuente de la Creación, algunas criaturas pueden proporcionar a otros lo que necesitan y guiarlas hasta sus destino más puros y naturales.

*Mitos de la creación* David MacLagan Editorial Debate, Madrid, 1977, p. 9

Los poderes creativos del hombre pueden tenerse por reflejo del poder que le crea y que le mantiene vivo. Ese "estar en el mundo" nuestro es así un proceso continuo de recreación, una manifestación de la imaginación primigenia. La creación no es únicamente cosmogónica sino también ontogénica: no sólo se refiere al universo sino a la aparición de todos los seres desde un embrión hasta una imagen.

El arte como la alquimia es una creación en dos planos diferentes: una nueva formación del todo y la formación de un objeto. En cierto modo, el artista dedica su arte a elaborar su propia mitología personal: por ello las imágenes recurrentes de su obra tienden a revelar los temas que se vislumbran en los mitos sobre el origen. Las más frecuentes son las de la desintegración del yo: un cierto caos, o lo que es lo mismo, una ruptura con las convenciones sociales, sexuales y culturales que conduce después a una identificación con el mundo o con cualquiera de sus partes.

Al respecto del caos, podríamos abundar con un comentario del *I Ching*:

Lo llamamos caos cuando energía, materia y forma se encuentran presentes, pero no separadas...

*Ibid*, p. 13

Paradoja que nos permite suponer al caos como un punto de contacto imposible entre lo finito y lo infinito. Hesíodo, en su *Teogonía*, lo describiría como un "hueco que adquiere existencia".

En otras palabras, el caos es el estado en que todo existe pero sin diferenciar, hasta el punto de que nada se manifiesta en él: es pura entropía, pura energía distribuida uniforme e indiferentemente. Es por ello que toda creación supone la anulación de la fusión caótica; para que la creación se ponga en marcha, ha de producirse una desintegración, una escisión en la totalidad primigenia, al igual que ocurre en la división de una célula, o en el caso del artista, como la fractura que es consecuencia de la naturaleza perturbadora del deseo.

En todos los casos, se produce un cierto desdoblamiento mediante el cual, gracias a un acto de voluntad que demuestra su autoridad, la totalidad primigenia produce el espacio, el tiempo y la materia: es decir, aquellas cualidades y características que constituyen la naturaleza de los seres creados.

Considerando la creación como un proceso continuo y no como un acontecimiento instantáneo y terminado, se hacen más patentes las correspon-

dencias entre microcosmos y macrocosmos, entre lo visible y lo invisible; más patentes y más complejas porque el modelo original sigue determinando a todas las criaturas, incluyendo al hombre y su creación. Es por eso que el primer orden del mundo es de carácter progresivo, basado en la secuencia de los distintos actos de la creación. Ese orden primero se rige por una ley, un gobierno del mundo.

La palabra utilizada para designar al "mundo" suele basarse en su estructura espacio temporal: el término sánscrito *maya*, referido a la incontable proliferación de formas que pueblan el universo, posee la connotación de "medida"; la palabra griega *kosmos*, aplicada en un principio al orden político, militar y ceremonial, se refirió después al universo, gracias al uso que de ella hizo Pitágoras. La secuencia de la creación antepone generalmente el nacimiento de los dioses al de los hombres: en el *Enuma Elish* babilonio, el mito de creación más antiguo que conocemos, el hombre aparece para encargarse del servicio y de la comodidad de los dioses.

La idea de una relación dialéctica entre estructura y proceso está muy arraigada en la imaginería cabalística. Leo Shaya, cabalista citado a menudo por David MacLagan, recopilador de los mitos de creación aquí citados, diría:

Sólo en medio de la creación existen una separación y una sucesión efectiva de posibilidades; o lo que es lo mismo, una jerarquización concreta en la que cada realidad contiene, bien en proyecto, bien en activo, a todas las realidades que se siguen de ella, y que contiene bien receptiva, bien pasivamente, a todas aquellas realidades que la han precedido.

*Ibid*, p 21

En concordancia con su orden progresivo, los mitos sobre el origen se presentan bajo la forma de la tradición oral o escrita, como narraciones en las que se siguen los acontecimientos desarrollados en un texto espacio temporal. Es común a estas narraciones que se presenten bajo el modelo de reiteración, con saltos constantes hacia atrás y adelante; esto se debe al intento de reconstruir o corregir un mito, frecuentemente para favorecer una interpretación concreta. Hay casos, sin embargo en que la trama narrativa de un mito se ha transmitido por vía oral con asombrosa fidelidad por múltiples generaciones. Para los indios zúñi, el representante humano del dios creador Kiaklo es el depositario de todos los "relatos del origen". En uno de los mitos zúñi, Kiaklo desciende al Lago de los Muertos para ser instruido por el Consejo de los Dioses.

Así como los hombres aman y veneran a la mujer que les da hijos, porque así mantiene ella la continuidad de su estirpe, así a tí, oidor incansable, te amaremos nosotros y te venerarán los hombres por no dejar perderse los re-

datos de la creación y de todo aquello que nosotros te contamos del pasado y del futuro

*ibid*, p 11

Los mitos son especialmente vulnerables cuando pasan de una cultura a otra. La mayor parte de las lenguas "primitivas" posee una considerable complejidad, pero su sintaxis y su vocabulario son muy diferentes a los nuestros. De forma natural, su gama de asociaciones suele ser más rica y compleja: da la impresión de que a mayor antigüedad de una lengua, mayor capacidad metafórica poseen sus elementos. Las estructuras idiomáticas, al poseer una relación metafórica con estructuras sobrenaturales, permiten concluir que, hacia el interior de los mitos, además de contar con un desarrollo narrativo horizontal, contienen relaciones verticales que amplían sus interpretaciones.

Todo texto sagrado de importancia, especialmente si está relacionado con la creación o el origen, presenta una múltiple correspondencia con otros códigos no verbales de esa misma cultura, así se trate de danzas, ligas de parentesco, producción textil, y en general, en todo ritual que aluda a los mitos primigenios.

Así, los paralelismos entre los diferentes códigos que hablan de los procesos vitales del individuo y los procesos generales de creación, implican que, según el carácter que se le asigne al cosmos, así será el sentido que cobre para el ser humano, o lo que es lo mismo, así será el papel que el individuo desempeñe en el mundo. En la cosmogonía maorí, por ejemplo, el relato de la creación es la analogía de toda inspiración humana, y así se recita en ceremonias en las que se pretende curar la esterilidad, o infundir ánimo en los hombres en rituales bélicos, bautismales o en trances de muerte.

El momento de la creación presenta a menudo un carácter ambiguo, casi tautológico, propio de un acto narcisista o incestuoso. El proceso de autofecundación creativa puede adoptar una fórmula bastante abstracta, conceptual: la creación mediante la pura fuerza mental.

...el creador zūñi Awonawilona concibió en sí mismo el pensamiento, y el pensamiento tomó forma y salió exterior y de allí al vacío y al espacio exterior para formar las nebulosas, llenas de poder y de crecimiento.

*ibid*, p 15

Sea cual fuere su ámbito de manifestación, individual o universal, la causa primera del impulso creativo es la energía o "calor". Este ímpetu adopta con frecuencia la forma del deseo, como ya antes se mencionó. En algunos mitos falta "la otra mitad" del creador o se manifiesta en forma de sombra sin la cual, pese a todo, el creador por sí solo no puede llevar a cabo sus sacros propósitos. Es muy

frecuente que el creador mismo desaparezca una vez cumplida su tarea mientras que en otras ocasiones debe sacrificarse para poder llevarla a feliz término Malraux diría al respecto, de Picasso

Muy pronto su sendero quedará iluminado por la antorcha que sostiene en su mano, aun cuando su propia mano se queme

*Picasso's Mask* André Malraux. Da Capo Press, New York, 1994, p. 62

En cuanto a la oposición de los contrarios, puede decirse que la fuerza motriz de la creación es la diferenciación. En sumerio, la palabra que designaba el universo, *an-ki*, significaba en realidad "cielo y tierra" y la creación o "imposición del nombre" al ser humano no podía darse hasta que ambos se hubieran separado.

Una antigua leyenda china habla del gigante P'an Chu, describiéndolo como mediador entre el yang (tierra) y el yin (cielo). P'an Chu, que se hallaba entre ambos, se transformaba nueve veces al día: a veces era dios en el cielo, a veces era santo en la tierra.

Nada creado posee un mundo propio definirlo es relacionarlo con su opuesto, con su negativo; el desorden se opone al orden, el azar a la necesidad, la mutación a la reptición, la destrucción a la creación. Esto queda patente en la siguiente sentencia de William Blake

Una parte del ser es Lo Prolífico, otra Lo Devorador... y Lo Prolífico dejaría de serlo si no existiera Lo Devorador recibiendo, como un mar, el exceso de lo delicioso.

*Mitos de la creación* David MacLagan. Editorial Debate, Madrid, 1977, p. 17

El creador como antagonista puede ser, al tiempo, rival y caricatura del contrario. El valor de lo negativo (que puede encontrarse en muchas mitologías de origen y que los cristianos han tomado muchas veces como "culto al diablo") pretende demostrar que sin veneno ni agresividad no puede existir la Vida; son ellos el origen de todas las confrontaciones y todas las batallas; y así se tiene que lo más fuerte y lo más agresivo es también lo más provechoso, pues es lo que origina todas las cosas y, a la vez, la causa de todo movimiento y toda vida.

En la mayoría de los mitos de creación que aluden expresamente a los elementos, éstos se limitan a hacer su aparición, a materializarse por sí mismos. Pero los mitos que relatan el origen del mundo en estos términos sumamente impersonales son una minoría: la mayoría, por el contrario, se centra bien en el agente, bien en el acto de la creación. Cuando el *Fausto* de Goethe intenta traducir el inicio del Evangelio de San Juan, se decide por la fórmula "en el principio existió el acto" Y sin embargo, un mago como Fausto debería haber sabido que entre todas las

acciones que permiten llevar a cabo la creación (moldear, plantar, tejer o tallar, entre otras) hay una que predomina sobre todas las demás: la palabra, el verbo. Hay cabalistas que afirman que en la *Tora* las distintas partes no se encuentran redactadas en el orden correcto, porque si lo estuvieran, cualquiera que la leyera podría crear un mundo, resucitar muertos y obrar milagros.

En gran cantidad de mitos, es la pronunciación de la palabra el desencadenante del poder de la creación. El lenguaje puede transmitir la imagen del mundo como una inmensa trama de diferentes articulaciones entrelazadas por medio de correspondencias analógicas o metafóricas: el mundo creado habla al hombre, el cual busca en sus componentes un significado que se dirija específicamente a él. El sentido metafórico de la palabra y del acto creativo, queda captado en las palabras de la mística y compositora medieval Hildegard von Bingen:

Soy esa fuerza suprema y ardiente que despide todas las chispas de la vida. La muerte no me afecta, pero soy yo quien la distribuye, y despliego mi sabiduría como si extendiera mis alas. Soy esa esencia viva y ardiente de la sustancia divina que fluye en la belleza de los campos. Brillo en las aguas, ardo en el sol, en la luna y en las estrellas. Mía es la fuerza del invisible viento. Yo mantengo el aliento de todos los seres vivos, respiro en el verdor y en las flores y cuando las aguas fluyen como seres vivos, eso soy yo. Yo levanté las columnas que sostienen la tierra entera... yo soy la fuerza oculta en el viento, yo soy el origen de todo, y así como el hombre puede moverse gracias a su respiración, el fuego arde gracias a mi ardor. Todos viven porque yo estoy en ellos y yo soy parte de su vida. Yo soy la sabiduría. Mío es el tronar de la palabra que hizo nacer todas las cosas. Yo impregno todas las cosas para que no mueran. Yo soy la vida.

*Ibid.*, p. 31

## Dédalo

Dédalo pertenece a la familia real de Atenas, descendiente de Erecto y se caracterizaba por ser un herrero admirable y ser un hombre de ingenio sin igual. Personaje histórico o mítico, o bien sobreposición de ambos, este también arquitecto, ingeniero y escultor puede verse en Occidente como el primer encargado de poner su talento creativo, lo mismo a las órdenes de las veleidades humanas como el poder o el deseo, que al servicio de los más altos sentimientos.

como el amor, el anhelo de libertad o la pasión por el conocimiento. En otras palabras, de poner ese talento al servicio mismo de la creación.

Hablar de Dédalo implica referirnos también a Teseo, prototipo de héroe, y al laberinto, construcción o enigma cuyas características simbólicas serán analizadas más adelante.

Comenzaremos por lo pronto, para entrar en materia, por hablar de Minos. La leyenda más o menos completa, sin entrar en las distintas variantes o versiones, dice:

Zeus abandonó a Europa en Creta, después de haber engendrado en ella a tres hijos, Minos, Radamantis y Sarpedón. En Creta Europa se casó con Asterio. Los tres hermanos se enamoraron de un joven llamado Mileto y cuando éste prefirió a Sarpedón, Minos expulsó a Mileto de Creta y éste fundó la ciudad de Mileto. A la muerte de Asterio, Minos reclamó el trono, dedicó un altar a Poseidón y pidió que saliese del mar un toro, como símbolo de su derecho a la sucesión, salió un gran toro blanco y Minos ganó el derecho al trono. Al no placerle a Sarpedón, Minos lo expulsó y se exilió en Cilicia, donde se convirtió en rey. Minos casó entonces con Pasífae y Poseidón, para vengarse del cambio del sacrificio incumplido, prometido por Minos, hizo que Pasífae se enamorara del toro blanco y disfrazada con una vaca de madera construída por Dédalo, engendró del toro al Minotauro. Para ocultar tal afrenta Minos encargó a Dédalo la construcción de un lugar apartado de Cnosos para encerrar al Minotauro y Pasífae. Dédalo construyó el Laberinto. Radamantis se quedó en Creta y le transfirió a su hermano la costumbre de reunirse cada nueve años en una cueva con Zeus y obtener nuevas leyes para su pueblo.

Los arqueólogos e historiadores modernos parecen haber identificado esta noticia con una ceremonia que se celebraba cada ocho años completos en la que Minos renovaba su mandato como gobernante, pero no sirviendo a Zeus sino a la Gran Diosa Madre minoica, de la cual dependía y a cuyo cargo estaba como sacerdote. La idea del servicio de Cnosos a Zeus transmitida por Platón, sería micénica y el servicio a la Gran Diosa Madre, minoica.

La noticia de la relación de Pasífae con el Minotauro se explica como un rito en el que la Gran Sacerdotisa de la Luna, que llevaba cuernos de vaca (Pasífae), y el rey Minos, con una máscara con cara de Toro celebraban un casamiento ritual bajo una encina. El toro es el animal ritual de Creta: quedan frescos con escenas de toros (el famoso salto del toro, deporte o rito), era animal de sacrificio y hay estatuillas de bronce.

El Laberinto como ya se ha dicho es el palacio de Cnosos, un conjunto asimétrico e intrincado de habitaciones, antesalas, vestíbulos y corredores en el que un visitante extraño fácilmente se perdía. Para Evans el nombre vendría de *labrys*, palabra lidia y caria que significa hacha, haciendo referencia a las dobles hachas, signo de la dinastía real minoica de Cnosos. También recoge la idea de un ritual, un mosaico dibujado en el suelo como patrón a seguir en la realización de un baile (como actualmente las danzas "laberínticas" de la Pascua de Resurrección en Rusia y Gales).

Dédalo Huyó de Atenas por asesinar a su sobrino, otro inventor que le superó al descubrir la sierra, inspirándose en los dientes de la serpiente. Al llegar a la Creta de Minos trabajó a su servicio, gozando de su favor en paz. Tras el asunto de Pasífae y el Minotauro, Minos lo encerró en el Laberinto por él mismo construido junto con su hijo Ícaro. Para huir del laberinto ideó la construcción de alas con cera y plumas para él y su hijo, éste pereció por acercarse demasiado al sol y derretir el sol la cera; otra versión dice que lo hizo con un barco que le prestó Pasífae y se refugió en Sicilia y que Ícaro cayó al mar; otra más dice que inventó las velas para la navegación y así huyó. Minos salió a buscarlo y Sicilia dicen que mató a Minos mientras se bañaba con pez o agua hirviendo.

Dédalo, Talos y Hefesto parecen ser otros títulos del mismo personaje mítico. El mito de Dédalo y Talos y el de Dédalo e Ícaro parecen combinar el ritual de quemar al sustituto del rey solar, que se había puesto alas de águila, en la hoguera de primavera con el rito de arrojar un fármaco con alas de perdiz.

La huida del laberinto se entiende como la huida del piso del mosaico con la danza del laberinto, pero la huida a Sicilia se entiende como la huida de los forjadores de bronce nativos de Creta a Cumas, Sicilia y Cerdeña como consecuencias de las invasiones micénicas y dorias.

Aunque Dédalo consta como ateniense por un demo que lleva su nombre, las artes dedálicas fueron importadas de Creta a Atenas. A él se achacan como ya se refirió, la invención de las velas de los barcos, lo que permitió una mayor velocidad de éstos (y por ello Minos no lo pudo alcanzar en el mar) o al menos inventó algún artilugio que dotaba de mayor velocidad a los barcos.

El ingenio mítico de Dédalo no termina con su escape del laberinto.

Por orden de Minos los atenienses enviaban siete muchachos y siete muchachas cada nueve años al laberinto de Creta, donde esperaba el Minotauro para devorarlos. A Teseo le tocó ir por sorteo o el propio Minos lo eligió en Atenas. Al llegar a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y le ofreció, por consejo de Dédalo el modo de escapar del laberinto: un ovillo de hilo mágico y las instrucciones acerca de cómo entrar y salir del laberinto: abrir la puerta de entrada y atar al dintel el hilo que irá desenredándose conforme avance; luego, una vez muerto el Minoturo, sólo hay que recorrer el camino inverso.

Una versión diferente cuenta que Minos también encerró a Dédalo y a su hijo en una isla y cuando estos huyeron Minos se llenó de ira yendo en persecución de tal personaje. Lo halló en los reinos de Cócalo y dispuso una enorme flota frente a sus costas amenazando con la guerra si no le entregaban a Dédalo. Entonces, Cócalo ideó una estrategia para vencerle. Le invitó con grandes honores a sus posesiones y poco después le llevaron a una sala de baños de vapor, donde los esclavos de Cócalo le retuvieron durante tanto tiempo que se asfixió completamente. Otra versión afirma que Minos iba planteando en todos los lugares por los que pasaba un acertijo que sabía que sólo Dédalo resolvería. Consistía en averiguar cómo enrollar un hilo a través de una concha de caracol.

Cócalo pudo resolverlo con la ayuda de Dédalo quien ató una fina hebra a una hormiga e hizo que ésta se moviera hasta el final de la concha. Debido al éxito de Cócalo en este enigma Minos pudo saber que Dédalo se encontraba allí y se preparó para apresarlo pero las hijas de Cócalo no querían desprenderse de su especial compañía y lo mataron con agua hirviendo, que vertieron sobre él mientras se bañaba gracias a un instrumento creado por Dédalo. Se dice que junto a Cócalo, Dédalo siguió dedicándose a la construcción, haciéndose cargo de un embalse en el río Alabón, unos baños en Selinunte, una fortaleza en Agrigento, y una terraza para el templo de Afrodita en el monte Érix. Dédalo, como se ha dicho, en la tradición posterior es considerado el inventor por antonomasia, el supremo creador de instrumentos. De hecho, vació los ojos de las estatuillas por primera vez y separó sus piernas para dar sensación de mayor movilidad.

## El laberinto

Con respecto al mítico laberinto cretense sobre el que tanto se ha escrito sería muy complejo, en un breve trabajo como éste, analizar las muchas hipótesis que sobre él se han barajado. De las varias interpretaciones que de él se han dado, escojo, para entrar en materia, la de Lauro Zavala, por ser la que de una manera directa puede relacionar esta forma simbólica de construcción, con ciertas características del héroe, y en consecuencia del artista.

La idea de laberinto puede ser empleada como analogía de un recorrido en busca de sentido, y por lo tanto como una metáfora de la misma actividad humana. Cualquier búsqueda, cualquier secuencia, cualquier tránsito por el tiempo y el espacio puede ser concebido como laberíntico en la medida en que presenta obstáculos, genera disgresiones y posibilita la iteración involuntaria de quien efectúa el recorrido...

... el laberinto propicia las disgresiones, multiplica las incertidumbres. Es un monumento a la duda en el trayecto, a la súbita potestad de lo inasible. Es la forma por excelencia de la formulación de hipótesis. .

*La precisión de la incertidumbre posmodernidad, vida cotidiana y escritura* Lauro Zavala Universidad Autónoma del estado de México, México, 1998 p.61

En el subsuelo del llamado palacio de Cnosos no se han encontrado vestigios de galerías subterráneas que justificasen la existencia de unos falsos dispositivos

para mantener vivo el mito del Minotauro, cada día adquiere más fuerza la idea de que los palacios minoicos fueron santuarios de carácter funerario, en los que se realizaban los sacrificios de los toros, después de jugar con ellos, dentro del contexto de una ceremonia fúnebre, consagrada a un personaje ilustre, que entraba en el laberinto, es decir, en el inframundo, siguiendo la opinión de muchos especialistas en el tema, y en especial, la de Kristensen, autor de la ecuación Labyrinth = Unterwelt.

Posiblemente, en su despedida se bailarían una danza de vida-muerte, semejante a la que interpretaron los jóvenes atenienses en la playa de la isla de Delos, acompañando a Teseo, después de que éste matase al Minotauro y saliera del Laberinto con la ayuda de Ariadna, personaje que en este mito juega el papel de la esperanza de poder escapar del mundo de las tinieblas. Dicho baile se denominaba geranós (grulla) ya que en él se seguían las circunvoluciones que las grullas trazaban en la arena al posarse en ella, lo que nos indica que los bailarines, jóvenes de ambos sexos, con las manos cogidas, seguían una serie de círculos concéntricos que hacían y deshacían en el transcurso de una danza que, posiblemente, significaba la entrada y salida del más allá).

Homero habla de una pista de baile (choros) que Dédalo construyó para la bella Ariadna y esta noticia nos lleva a pensar que era una danza frecuente y vinculada con el laberinto del que también fue autor el mismo ingenioso personaje. Figurillas cerámicas en las que se representaron los juegos con el toro, así como a danzantes en corro, han sido halladas en los tholoi (sepulturas cupuliformes) de la llanura de Messara (zona meridional de Creta), lo que demuestra que dichos juegos con los astados, antes de su sacrificio, así como los bailes fúnebres, eran ceremonias que se celebraban en los sepelios de los difuntos notables del III milenio a.C.

En cuanto al laberinto, en sí mismo, hay que decir que tuvo y sigue teniendo una larga vida, real, decorativa y psicológica. Como Ludus Troiae, reapareció en Roma, en la época de Augusto. En este juego de caballería, dividida en dos escuadrones, los expertos jinetes, a lomos de caballos adiestrados, repetían las circunvoluciones que, supuestamente en torno a la pira del difunto, hacía la caballería troyana. Esta ceremonia ecuestre aparece descrita en la Eneida cuando se hace alusión al juego fúnebre celebrado en honor a Anquises. Su presencia puede documentarse mucho antes de esa fecha en la decoración de un vaso etrusco de Tagliatella, del siglo VII a.C. y mucho después, en el siglo II d.C., en la basa de la columna de Antonino Pío (Giardino de la Pigna, en los Museos Vaticanos), donde se representa en una de las caras la apoteosis de Antonino Pío y Faustina y, en otra, los ejercicios, en círculo, que realizó la caballería en su honor en el transcurso de sus honras fúnebres. Y esto por poner tan sólo dos emblemáticos ejemplos. Más tarde, ya como motivo ornamental aplicado a la jardinería, hizo su presencia en los jardines del palacio de los Flavios en el Palatino y, siguiendo rutas diversas, llegó hasta Inglaterra, donde ha jugado a la perfección, y a través del tiempo, su papel de misteriosa sugestión ofreciendo una

fácil entrada y una problemática salida, en los parques donde se construía valiéndose de altos y manipulados arbustos. Como señalización de un lugar funesto aparece, también, en algunos de los llamados petroglifos gallegos y normandos, en forma de círculos concéntricos (o coviñas) grabados en las rocas; y, mucho más tarde, reapareció en los lugares centrales de varias catedrales europeas, como si con él se tratara de fijar un arcano mundus o vía de penetración subterránea hacia el centro de la tierra, concebida, generalmente, por la mente humana como espiral descendente.

Si estas nuevas hipótesis se confirmasen, habría que dar un giro total a la visión que del mundo del más allá tuvieron los antiguos cretenses, por cuanto los palacios-santuarios tendrían que ser considerados como centros eminentes no de la vida política, sino de la espiritual, tal vez regidos, como ya se ha apuntado, por un sacerdocio que hacía acopios de riquezas y que, de algún modo, controlaba la producción agrícola de su entorno. Esta circunstancia llenaría de sentido el fresco de las ofrendas que decoraba la pared del llamado corredor de las procesiones. Igualmente se justificaría la presencia de esa da-pu-ri-to-jo-po-ti-ni-ja (Señora del laberinto), citada en las tablillas micénicas, cuya cratofanía bien pudiera ser una columna negra (hecha con un meteorito) y que no sería otra que la diosa madre mediterránea, en su faceta de protectora de los muertos, como más tarde lo fue Deméter, la diosa de la tierra. El hecho de ser la protagonista de uno de los más importantes mitos de vida y resurrección hasta permite aventurar que Coré o Perséfone fue, en un principio, un desdoblamiento de sí misma, en el mundo infernal.

G d'Adda, historiador del siglo XIX afirma que en el "laberinto verdadero" las líneas nunca se superponen; pero eso es inevitable, debido a que los primeros laberintos construidos están dispuestos sobre superficies planas a fin de formar un "entramado" a cuyo través se puede caminar efectivamente hasta que se alcanza el centro, mientras que las representaciones, ya sean tallos de roca o dibujos, son meramente réplicas de las formas construidas. Los laberintos construidos de mayor antigüedad pueden referirse a la cultura megalítica, y aparecer como alineaciones de piedra en Finlandia y en Suecia. Los famosos ejemplos medievales están incrustados en los suelos de las catedrales; había ejemplos en Amiens, San Quintín y Rheims, y de los que todavía existen, el más notable es el de Chartres (Fig.2), con una senda de alrededor de seiscientos cincuenta pies de larga, que ronda y ronda hasta que se alcanza el centro.

En el caso de un laberinto en St. Omer, hay templos, animales y poblados pintados en el camino y el Templo de Jerusalén está en el centro. Lethaby dice que los laberintos franceses "parecen haber sido llamados la legua o el Camino de Jerusalén; estaban colocados en la punta oeste de la nave y las gentes hacían una peregrinación de rodillas, siguiendo el camino hacia el centro, al cual se dice que se le llamaba Sancta Ecclesia o Cielo". De los numerosos ejemplos ingleses cortados en césped, es de gran interés el hecho de que a uno se le llame por el nombre de "Troy Town". Los ejemplos italianos de laberintos de pavimento en

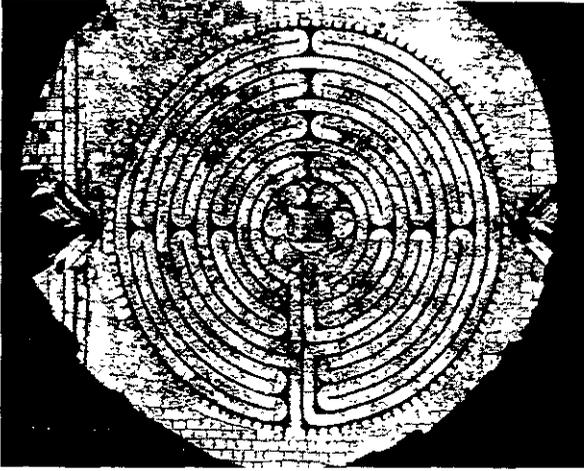


Fig.2 Der. : Antigua moneda cretense. Izq. : Diseño de la catedral de Chartres.

Rávena Roma. Pavía etc , son descendientes, a través de los pavimentos y gemas romanos de las representaciones del laberinto de Dédalo que aparecen en las monedas cretenses. El motivo sobrevive en el arte folklórico oriental. El dibujo de Villard de Honnecourt es idéntico al laberinto que aparece en el mapa de Creta de Hereford, inscrito *Labarntus id est domus Dealli*; y el de Amiens fue inscrito *Maison de Dedalus*. En Pavía el Minotauro está representado en el vórtice en la forma de un centauro.

En grabados sobre dédalos y laberintos de Leonardo y de Durero sus nombres están inscritos en los centros de sus diseños, en Amiens el centro del laberinto estaba ocupado por una efigie del arquitecto de la catedral, y similarmente en algunos otros ejemplos identificados por inscripciones. Como Hahnloser dice, esto implica una apoteosis del arquitecto, por asimilación a Dédalo, el constructor original y el único arquitecto mítico cuyo nombre era familiar a los constructores de la Edad Media.

### **Sobre el mito del héroe**

El mito ejemplar donde pueden quedar patentes las analogías entre las formas rituales y ciertas características del espíritu creador, es el de la aventura del héroe, y está conformado por un modelo nuclear que implica la separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirse con más sentido.

El modelo arquetípico del héroe está acompañado de una figura tutelar o guardiana que le facilita realizar las tareas sobrehumanas a las que ha de enfrentarse.

De acuerdo a los postulados jungianos esta figura es un representante simbólico de la totalidad de la psique, la mayor identidad que proporciona la fuerza de la que carece el ego personal. Su contenido primordial es desarrollar la consciencia del ego individual.

Para la mayoría de la gente el lado oscuro o negativo de la personalidad permanece oculto en el inconsciente. Por el contrario, el héroe, al igual que el artista tiene que percibir que existe la sombra y que puede extraer fuerza de ella. Tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas si quiere ser lo suficientemente fuerte para vencer al dragón.

Ya Juan García Ponce, en su ensayo *El arte y lo sagrado*, nos dice :

“Lo sagrado, aun al manifestarse, se halla siempre cerca de lo oscuro, en ese lado irracional y muchas veces voluntariamente perdido, dentro de las

vertientes que forman el contexto último de la vida, cuyas profundidades resulta difícil traer a la luz, a pesar de que o precisamente porque son todo luz y su reflejo nos deslumbra hasta la ceguera. Significativamente una gran parte por lo menos de las fuerzas que determinan el nacimiento de la obra de arte y por tanto de las obras mismas en lo que tienen de más cercano a sus orígenes, al fundamento

último sobre el que descansa su radiante transparencia, la parte de sus oscuridad que se convierte en luz y se hace comunicable, que se transforma en una palabra en lenguaje artístico, no se encuentra lejos, en mi opinión de esas profundidades.”

*Apariciones (antología de ensayos)* Juan García Ponce Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p 361

La introversión voluntaria utilizada tanto por el héroe, como el genio creador, puede resultar en una desintegración más o menos completa de la inconsciencia, pero si la personalidad es capaz de integrar las nuevas fuerzas, se habrá experimentado un grado casi sobrehumano de autoconsciencia de control dominante. Este es un principio básico en las tradiciones orientales y ha sido también el camino de muchos espíritus creadores de Occidente. No puede describirse como una respuesta a una llamada específica. Es más bien una negativa deliberada y aterradora a dar otra respuesta que no sea la más honda, la más rica y la más alta a la demanda todavía desconocida de un vacío interior en espera, una especie de golpe total, o rechazo a los términos que ofrece la vida, como resultado de lo cual una fuerza transformadora lleva el problema a un plano de nuevas magnitudes, donde repentina y finalmente se resuelve.

Salir de los límites del territorio tribal, de la sociedad, implica penetrar una zona que puede estar plagada de peligros naturales o sobrenaturales en forma de demonios, ogros, serpientes, etcétera. Entrar en dicho territorio implica atravesar una zona de umbral, llamada por antropólogos y psicólogos como zona liminal.

Una leyenda como la del “Príncipe Cinco Armas”, reencarnación anterior de quien después sería Buda, puede ilustrar un cruce típico de umbral :

Preparado por un gran maestro militar y provisto de cinco armas, el príncipe es sorprendido en el camino al encuentro con su padre, por el Ogro Cabello Pegajoso. No se deja amedrentar por éste y va tratando de eliminarlo con cada una de sus cinco armas, mismas que se van pegando en el cabello del ogro. Desprovisto de ellas, anuncia echar mano de sí mismo, amenazando al ogro de destruirlo por dentro si éste lo come, pues declara que en su interior hay un gran rayo, una sexta arma, invisible y sin nombre, el trueno divino, el conocimiento del principio trascendente, que está detrás del reino fenoménico de los nombres y de las formas. Si no permaneció atrapado, fue porque pudo recordar que ser era ser libre siempre.

Otro ejemplo de penetración en zonas de umbral, o lo que es más, en el inframundo (catábasis es el término que refiere ese descenso) para salir victorioso de él, lo encontramos en el mismo Teseo de nuestro mito de Dédalo y el laberinto

Teseo, el gran héroe ateniense, adalid de la libertad, símbolo del triunfo de la democracia sobre el imperio del miedo y de la barbarie, aparte de salir del laberinto, es protagonista de otros dos episodios de catabasis y de resurrección.

El primero transcurrió durante la travesía a Creta y según la versión que sostenía que había sido el propio Minos el que había ido a cobrar el tributo de los jóvenes hasta Atenas. Enamorado de Peribea, la prometida de Teseo, se permitió acosarla. La joven llamó en su auxilio a quien estaba destinado a ser su esposo, quien desafió al rey cretense poniendo en duda su poder y diciéndole que, aunque fuese hijo de Zeus, su nobleza no era menor ya que él era hijo de Posidón. Minos se irritó terriblemente ante la osadía del joven y recurrió a su padre celestial para que con una señal contundente demostrase su filiación. Al punto, un relámpago deslumbrante rasgó el cielo, legitimando la divina genealogía del agraviado quien, en venganza, retó a su vez a Teseo, arrojando una sortija al fondo del mar para que éste allí la encontrase, si, como decía, era hijo del propio Posidón

Teseo, sin dudarlo, se tiró al mar y buceó entre las olas. Pronto se le aparecieron unos delfines encargados de conducirlo al palacio de su padre. Allí, Anfitriote le recibió con toda clase de honores, le regaló una diadema de oro y le entregó la sortija con la que se presentó ante Minos, sin haber sufrido el menor daño en su descenso al inframundo marino. Este episodio se hizo famoso y se convirtió en motivo de inspiración para los pintores y ceramistas griegos que lo representaron en muchas de sus composiciones. Así se sabe, por Pausanias, que Mikón lo había pintado en el llamado Teseion de Atenas y, por otro lado, tenemos varios vasos áticos, decorados por Eufronio, en los que se repite este mismo tema. Con estos antecedentes cabe pensar que la escena de una zambullida en picado, en el mar, desde una roca, tal y como aparece en una tumba de Paestum, llamada por esta razón del tuffatore (Fig.3), o en la etrusca conocida con el nombre de tumba de la caza y de la pesca pueda estar relacionada con este pasaje protagonizado por Teseo, símbolo, en definitiva, de una segura resurrección. Este tema, más o menos alterado, se mantuvo a través del tiempo reapareciendo en narraciones difundidas por Europa, entre las que sobresale la siciliana conocida con el nombre de Cola de Pez (Cola di Pece) y de la cual se hizo eco el poeta Schiller en el Buceador, uno de sus más hermosos y dramáticos poemas. Asimismo, este tema del nadador que, una y otra vez, se ve obligado a zambullirse en las profundidades del océano es muy frecuente en las canciones populares griegas. Generalmente, el final suele ser feliz, aunque no faltan las versiones en las que, por retos continuados, la repetición de la hazaña acaba sin el regreso del protagonista o héroe, tal vez recordando la temeridad de Teseo, que tantas veces desafió a la muerte.



*Fig.3 Il tuffatore*

Teseo bajó también a los infiernos acompañado de Pirotoo con la intención de conquistar a la propia Perséfone. Su desafiante propósito trajo como consecuencia que Hades les dejase clavados en los asientos que les ofreció simulando, en un principio, una cordial acogida. Cuando Heracles, héroe que también descendió a los infiernos, quiso liberarlos sólo obtuvo licencia para salvar a Teseo quien, pese a todo, dejó parte de su cuerpo pegado a la silla, tal fue el esfuerzo que tuvo que hacer para levantarse de ella, mientras que Pirotoo quedó para siempre sentado en la silla del olvido.

Según Jung, los peligros psicológicos, a través de los cuales eran guiados los hombres de generaciones anteriores, por medio de símbolos y ejercicios espirituales de su herencia mitológica y religiosa, deben enfrentarse sin ayuda, en absoluta soledad por el hombre moderno, para quien todos los dioses y demonios han sido racionalizados como inexistentes. Prodigio y responsabilidad mayor es para el artista, conservar latente esa herencia mitológica; sólo mediante ella pueden afrontarse exitosamente los peligros que constantemente lo asaltan durante su ejercicio creador: la incertidumbre, las tentaciones del éxito, el poder, el dinero, a través de las múltiples rostros que pueden adquirir para alejarlo de la verdad.

En cuanto a la incursión del héroe en zonas de peligro, Juan García Ponce, dice en su ensayo *El artista como héroe* que el artista contemporáneo, al enfrentarse a las problemáticas de su destino, no las disminuye, si no que penetra de lleno en ellas. En dicho ensayo, García Ponce habla del papel del artista como héroe en un época específica: la nuestra. Habla como dentro del arte el creador ha pasado a ocupar un lugar central, no sólo porque impone su presencia en sus mismas obras, apareciendo como rector y crítico en vez de dejarlas actuar por sí mismas, sino porque su propia figura aparece como héroe con significativa frecuencia.

La elección del artista como héroe, heredada del romanticismo, determina su manera de vivir y experimentar la realidad, en un intento desesperado de restaurar el equilibrio entre vida y espíritu en un mundo sin Dios, y es una elección relativa que ni siquiera obedece a un llamado, sino muy probablemente a factores circunstanciales que lo orillan a asumir su condición particular. Así lo ejemplifica García Ponce, en la obra *Doctor Faustus*, de Mann, donde Adrian Leverkühn, es perfectamente consciente de su condición trágica y acepta el sacrificio de su vida: para obtener del diablo el poder de crear, a cambio renuncia a vivir y amar.

Hay sin embargo, una solución que García Ponce ubica al interior de la obra del mismo Mann, menos radical, y que la mayor parte de los creadores contemporáneos han elegido para poder plantear en sus obras el carácter problemático de nuestro tiempo; la que escoge la ironía para crear una distancia indispensable y buscar un equilibrio entre las fuerzas vitales y las del espíritu, mediante el humorismo (al menos, en el caso de la literatura). Ese humorismo, como cuerpo en un forma del arte: la parodia.

Continuando con el análisis del papel del artista como héroe, en la obra de Mann. García Ponce deduce que no hay respuesta alguna más allá de la forma : pues, sin dejar de afirmar la condición trágica del hombre, el mismo creador, erigido como héroe, no encuentra más que en el arte, la forma, la única posible respuesta al problema de la realidad.

### **Herreros y alquimistas.**

Retomar los estudios de Mircea Eliade, sobre los mitos, ritos y símbolos de los oficios de minero, metalúrgico y forjador implica la comprensión del hombre de las sociedades arcaicas con respecto a la *materia*, de las aventuras espirituales en las que se vio comprometido cuando descubrió su poder de cambiar el modo de las sustancias.

Esa característica es también inherente al alfarero primitivo, así como a cualquier creador plástico de nuestros días. Los próximos párrafos centrarán sin embargo su atención, sólo en los hombres relacionados directamente con los minerales, pues estos participan del carácter sagrado de la *Tierra*, tal y como aún a principios del siglo XX se creía entre diversos grupos humanos en África, Siberia e Indonesia; tal como debió vivirse en los primeros capítulos de la historia y por supuesto, en los tiempos míticos.

Si los minerales crecen en el interior de la *Madre Tierra*, la *metalurgia* adquiere un carácter obstétrico, pues el minero y el metalúrgico precipitan su ritmo y crecimiento, colaborando en la obra de la naturaleza. El hombre, mediante sus técnicas, va sustituyendo al tiempo, va reemplazando su labor.

Si el universo mental del minero difiere de aquel del herrero, del metalúrgico, y por supuesto del alquimista, hay un hilo conductor que a todos mantiene unidos: todos reivindican una experiencia mágico-religiosa particular en sus relaciones con la *sustancia*. ( Piénsese que ese factor les es común al fabricante japonés de papel o a los héroes cibernéticos del cine de ciencia ficción de nuestros días, como "The Matrix" ).

Los ritos de iniciación de los oficios trabajan con una materia viva y sagrada y sus labores se encaminan a la transformación de la *materia*, a su "perfeccionamiento" y "transmutación", por eso es que, cuando se obedece esa mística, puede relacionarse un laudero renacentista con un pintor abstracto del siglo XX.

Aunque la química moderna es una ciencia derivada de la alquimia, pues sus procesos técnicos se asemejan, difieren en el momento en que el carácter *metodológico de la ciencia sustituye a la filosofía mística de la alquimia*. El mismo

devenir lo ha sufrido la creación pictórica un afán religioso como el del *tiacuillo* que pintaba un códice, lo separa de una postura esteticista como la del arte por el arte en todo caso, si las intenciones ideológicas son sustancialmente diferentes implican siempre una relación metafísica con la materia

El químico practica la observación exacta de los fenómenos físico - químicos ; el alquimista se da a la "pasión", "matrimonio" y muerte de las sustancias, en cuanto a los procesos que llevan a la transmutación de la materia C.G. Jung demostró que el simbolismo de los procesos alquímicos se reactualiza en ciertos sueños y fabulaciones de individuos que no sabían un ápice de alquimia, lo que no interesa sólo a la psicología de las profundidades, sino confirma indirectamente la función soteriológica que parece constitutiva de la alquimia.

*Herreros y alquimistas.* Mircea Eliade Alianza Editorial Mexicana, Mexico, 1989, p 13

Antes de conocer los procesos de fusión de los metales, hacia los 1200 a.C., el hombre nonró y labró objetos y herramientas que extraía de los meteoritos. Provenientes del cielo, estos bloques minerales tenían un inminente carácter sagrado, lo mismo en Mesopotamia, Creta o Egipto

El descubrimiento de la fundición determina el nacimiento de las industrias agrícola y bélica. Hay que señalar sin embargo, que antes de imponerse en la historia militar y política de la humanidad el uso de la herrería, la "edad de hierro" dio lugar a creaciones de carácter espiritual. Como suele suceder el símbolo, la imagen y el rito anticipan, y en ocasiones hacen posibles las aplicaciones utilitarias de un descubrimiento. Antes de proporcionar un medio de transporte, el carro fue vehículo de las procesiones rituales; en Egipto, por ejemplo, paseaba al símbolo del Sol o la imagen del dios solar

Sin embargo, el misterio de la metáfora será conservado a pesar de sus diversas lecturas, del carácter utilitario o cientificista que adquiera.

La veneración de una herramienta sagrada por estar hecha del sacro mineral proveniente del cielo o de aquel que se extrae de las entrañas de la Tierra, no la podría reducir a simple fetichismo, a la adoración del objeto en sí mismo y por sí mismo. la superstición es rebasada por el respeto hacia un objeto "extraño", que viene de otro tiempo, de otra parte, y por tanto es un "signo del más allá", una *imagen aproximativa de trascendencia* al igual que lo son ahora los objetos artísticos para las sociedades modernas

Si nos remontamos al *illud tempus*, al tiempo mítico que precede al tiempo histórico, recordaremos que el arte de hacer útiles las cosas es de naturaleza sobrehumana, ya divina o demoniaca. Además, de acuerdo a Mircea Eliade la idea de la creación, como procreación a consecuencia de la unión hierogámica entre dos fuerzas divinas implica la comprensión de que la creación se efectúa mediante una inmolación a o autoinmolación.

La promoción del sacrificio sangriento en cuanto condición para toda creación —tanto cosmogónica como antropogónica— refuerza por una parte las homologaciones entre el hombre y el cosmos pero introduce ante todo la idea de que la vida sólo puede engendrarse partiendo de otra vida que se inmola. Hacia el interior de los mitos de creación, sólo se puede animar lo que se ha creado mediante la transmisión de la propia vida (sangre, lágrimas, esperma, saliva, alma, etc.). Lo mismo ocurre con la autoinmolación de Marduk para crear al hombre en el Gilgamesh, o en los ritos de *construcción por los cuales se transfiere el alma del sacrificado (hombre o bestia) al cuerpo arquitectónico del edificio, o en la transmutación obrada por el fuego en el horno del ceramista.* En resumen, esta idea queda enmarcada en nuestros días, en el concepto general de que no es posible crear nada sin sacrificar algo importante, pues la vocación creadora implica el supremo sacrificio de sí.

Hay otra línea mitológica que involucra a herreros y alfareros, y tiene que ver con el gran combate que se libra por la soberanía del mundo, entre un dios celeste y el dragón. En la mayoría de las versiones de este mito el Dios Celeste recibe de un Dios Herrero las armas para combatir al dragón. En el texto cananeo *El poema de Baal*, el dios Kôshar- Wa- Hasis ( el "hábil y astuto" ) forja para Baal los dos garrotes que le dan la victoria sobre Yam Señor de los mares y de las aguas subterráneas. En una versión egipcia Ptah (el Dios Alfarero) forja las armas que le permiten a Horus vencer a Set.

La variedad de credos y oficios puede ser infinita, pero tratándose de actividades que implican la transformación de la materia o la creación, hay denominadores comunes en la variedad de sus ritos: se implican estados de pureza, de ayuno, meditación, oración y actos de culto. Todas estas condiciones se determinan por la naturaleza de las actividades que se operan. Se trata de introducirse en zonas o niveles reputados como sagrados e inviolables; se perturba la esencia vital de la materia y los espíritus que la rigen; se entra en contacto con una sacralidad que no pertenece al universo religioso familiar.

La maestría en su oficio, el ingenio y el poder creador han vinculado a alfareros, herreros, arquitectos y poetas en un ascendente vertical con las fuerzas cosmogónicas y telúricas; en el plano horizontal con chamanes, soberanos y sumo sacerdotes. En algunas sociedades incluso, el herrero ha desempeñado el papel de genealogista o bardo.

Apoyados en estudios de mitógrafos, historiadores y etnólogos, podemos hablar de fuertes eslabones que unen a los "dueños del fuego" chamanes, herreros, reyes míticos ( como los fundadores de dinastías ), arquitectos, urbanistas, bardos y cronistas.

Para establecer la lógica que da estructura a esta "genealogía", comenzaremos hablando en el siguiente orden, de la relación entre el fuego y el chamán, la del chamán con la industria del metal, la del herrero con el héroe civilizador, y de como este se apoya en herreros y arquitectos, o bien en su propio ingenio y

talentos, para hablar finalmente del carácter del bardo y cronista que ha tenido el herrero en algunas sociedades

(Es en el siguiente inciso donde se abundarán los detalles sobre los rituales y el carácter sagrado de los oficios y la investidura sagrada del *tlacuilo* o pintor en el México prehispánico).

Comencemos entonces hablando por el fuego

De acuerdo a los estudios de Mircea Eliade, el primer alfarero que consiguió gracias a las brasas endurecer considerablemente las 'formas' que había dado a la arcilla, debió sentir la embriaguez del demiurgo: acababa de descubrir un agente de transmutación. El fuego se declaraba como un medio para hacer las cosas "más pronto", pero también servía para hacer *algo distinto* de lo que existía en la naturaleza, y en consecuencia podía considerarse una fuerza mágico - religiosa. De ahí que las sociedades más arcaicas imaginaran al especialista de lo sagrado o chamán, como un "señor del fuego", fuera que este tocara impunemente las brasas o bien que produjera en su cuerpo un "calor interior", ambas acciones lo hacían rebasar la condición humana para participar de la condición propia de los espíritus.

Etimológicamente, las concepciones mágico religiosas quedan emparentadas en muchas lenguas con el significado literal de calor, quemadura, etc

Anecdóticamente, en la relación que guarda lo divino con el fuego, hay que recordar que en el Antiguo Testamento, Jehová se le aparece a Moisés como zarza ardiente.

En infinidad de pueblos arcaicos, también los herreros son considerados como "señores del fuego". Por dar un ejemplo, entre los yakutas de Norteamérica existe un proverbio que cita :

El primer herrero, el primer chamán y el primer alfarero eran hermanos de sangre. El herrero era el mayor, y el chamán estaba entre los dos. Esto explica que el chamán no pueda provocar la muerte de un herrero

*ibid*, p 73

Los herreros ocupan un rango especial bastante elevado en muchas sociedades arcaicas: su oficio no es considerado comercial, sino que se trata de una vocación o transmisión hereditaria, que implica secretos de iniciación. La solidaridad entre las artes del chamán y del herrero aparece igualmente en los argumentos de ciertas iniciaciones chamánicas. Estos argumentos implican gestos, herramientas y símbolos que pertenecen a la esfera del herrero. El herrero, al igual que el chamán, domina el fuego, pero además forja las armas de los héroes, material y mágicamente. En términos generales, los herreros no ponen sus poderes al servicio de la magia negra, y muchos gozan de renombre como chamanes bienhechores. El hierro hace eficaces a los amuletos y es además utilizado en operaciones curativas. Hay poblaciones africanas donde las mujeres usan anillos

de hierro alrededor del cuello y los brazos, pues se supone que tales objetos procuran su fertilidad y dan alivio a sus niños enfermos

Son de especial consideración los relatos según los cuales Gengis - Khan era en un principio un simple herrero.

En cuanto a la relación de los herreros divinos con los héroes civilizadores, podemos referirnos a ejemplos de la tradición oral y escrita de la India e Indonesia según los cuales los herreros fueron creados por la intervención de Brahma, que además les dio la fuerza mística necesaria para su oficio. También de acuerdo a estas tradiciones existe una fraternidad mística con los soberanos, que les da una posición social privilegiada. Entre ciertos grupos de la zona meridional del Congo el maestro herrero es además fundador del pueblo y su oficio es hereditario; incluso hay grupos donde el fuego sagrado nacional se halla a cargo de un sacerdote-herrero. La situación privilegiada del herrero africano y su función religiosa se explica en los mitos cosmogónicos y los mitos de origen. Estudios etnológicos hechos por Marcel Griaule y sus colaboradores nos orientan con claridad sobre la mitología del primer herrero entre los dogones del círculo cultural del Volta. La profesión del herrero dogón es muy estimada y sus herramientas ocupan un lugar importante en el culto, ya que el Primer Herrero es figura esencial de la mitología por haber recibido del Dios supremo las muestras de los principales granos cultivables que colocó en el interior de su maza, suspendiéndose luego de una cadena de hierro para descender a la tierra.

A partir de mitos como este es que se cree que el herrero mítico haya aportado las herramientas necesarias para el cultivo del suelo y se haya convertido por tal en héroe civilizador, colaborador de la obra divina de la creación, quedando así vinculado a la sacralidad de la Tierra, tal como lo están los alfareros.

La tarea de los herreros, al interior de estas tradiciones de conocer y recitar sus genealogías, los hermana no sólo con el chamán, sino también con el poeta.

El carácter sagrado del oficio del herrero las mitologías y genealogías de que es guardián, así como su solidaridad con chamanes y guerreros, ha sido llamado a ocupar un lugar en la creación y difusión de la poesía épica.

En cuanto se refiere al herrero mítico como arquitecto y artesano de los dioses, se tiene versiones de mitos donde algunos dioses quedan emparentados con Dédalo. En la mitología ugarítica, Kôshar modela los arcos divinos, dirige la construcción del palacio de Baal y equipa los santuarios de las demás divinidades.

Además de la actividad genealogista del herrero, Eliade hace una breve exposición etimológica que lo vincula con el cantor y el poeta:

En los textos ugaríticos los cantores se llaman *kotarat*. La solidaridad entre el oficio del herrero y el canto queda claramente de manifiesto en el vocabulario semítico: el árabe *q-y-n*, "forjar, ser herrero", está emparentado con los términos hebreo, sirio y etíope que designan la acción de "cantar, entonar una lamentación fúnebre". Es inútil recordar la etimología de la

palabra *poeta*, del griego *poiētēs* "fabricante", "hacedor", y la vecindad semántica de "artesano" y "artista". El sánscrito *taksh*, "fabricar", se utiliza para expresar la composición de los cantos del Rig Veda. El antiguo escandinavo *lotha-smithr*, "canción-herrero" y el término renano *Reimschmied*, "poetastro" subrayan aún más claramente los lazos íntimos existentes entre la profesión de herrero y el arte del poeta o del músico. Según Snorri, Odhin y sus sacerdotes se llamaban "forjadores de canciones".

*Ibid*, p. 94

Los lazos entre el arte del herrero, las ciencias ocultas, la alfarería y el arte de la canción y la poesía tienen como común denominador la sacralidad del metal (y por consiguiente el carácter ambivalente, excéntrico y misterioso de todo trabajo de minero y metalúrgico). La mitología del *homo faber* arroja datos para la construcción del aura mágica de la herramienta fabricada así como el prestigio excepcional del artesano y del obrero metalúrgico en todas las mitologías de los pueblos históricos indoeuropeos de Oriente Próximo y Egipto. La victoria mitologizada del *homo faber* anuncia su supremacía en las sociedades industriales posteriores y radica en la importancia extraordinaria de la fabricación de una herramienta. Tal fabricación conserva durante muy largo tiempo un carácter mágico o divino, pues toda creación o construcción no puede ser de otra naturaleza que sobrehumana. Si bien los herreros humanos imitan los patrones divinos, en el plano mitológico la acción de imitar se ve desterrada, en beneficio de la importancia del trabajo de fabricación, la capacidad demiúrgica del obrero la apoteosis del *faber*, del creador de objetos.

Ya para finalizar este inciso se hará, de acuerdo a las teorías de Eliade una breve exposición de ciertos simbolismos y operaciones alquímicas y la relación que guardan con los simbolismos y técnicas vinculadas a los procesos de la Materia.

La "conquista de la materia" pudo comenzar en el paleolítico, es decir, tan pronto como el hombre consigue no sólo fabricar, sino dominar el fuego y utilizarlo para modificar los estados de la materia. Ciertas técnicas como la agricultura y la cerámica eran al mismo tiempo misterios, pues implicaban por una parte la sacralidad del Cosmos, y por otra eran transmitida a través de la iniciación.

Los modernos somos incapaces de comprender lo sagrado en relación con la materia, el rango más alto que nos relaciona espiritualmente con ella, en todo caso permanece en el plano de lo estético.

Para el pensamiento simbólico, el mundo no sólo está "vivo", sino también "abierto"; un objeto no es nunca tal objeto y nada más, sino que es también símbolo o receptáculo de algo más, de una realidad que trasciende el plano del ser de aquel objeto. Importa particularmente subrayar la posibilidad ofrecida al hombre de las sociedades arcaicas de insertarse en lo sagrado mediante su propio trabajo, su calidad de *homo faber*, de autor y manipulador de herramientas.

Estas experiencias primordiales se han conservado y transmitido durante numerosas generaciones gracias a los "secretos del oficio"; cuando la experiencia global del mundo se modificó como consecuencia de las innovaciones técnicas y culturales consecutivas a la instauración de la civilización urbana las experiencias primordiales vinculadas a un Cosmos sacralizado se reanimaron periódicamente por medio de las iniciaciones y ritos del oficio

En cuanto al nacimiento de la alquimia, sin duda nunca se conocerán las causas históricas que la originaron, pero resulta dudoso que se haya constituido como disciplina autónoma a partir de las recetas para imitar o falsificar oro. La transmutación, meta principal de alquimia alejandrina, no era en el estado contemporáneo de la ciencia ningún absurdo, pues la unidad de la materia era un dogma muy antiguo de la filosofía griega, pero resulta difícil creer que la alquimia haya surgido precisamente de las experiencias llevadas a cabo para convalidar ese dogma y demostrar experimentalmente la unidad de la materia. Por otra parte cuando el espíritu griego se aplica a la ciencia da pruebas de un sentido extraordinario de observación y razonamiento; lo que precisamente llama la atención en los textos alquímicos griegos es la falta de interés por los fenómenos físico-químicos, es decir la ausencia de espíritu científico.

Si por consiguiente, la alquimia no nace del deseo de falsificar oro, ni de una técnica científica griega, es probable, que más que la vieja teoría de la unidad de la materia, haya sido la concepción de la Madre Tierra, portadora de minerales-embriones, la que cristalizó la fe en una transmutación artificial; es decir verificada en un laboratorio. Fue probablemente el encuentro con los simbolismos, las mitologías y las técnicas de los mineros, fundidores y herreros lo que seguramente dio lugar a las operaciones alquímicas. Pero sobre todo fue el descubrimiento experimental de la *sustancia viviente*, tal como era sentida por los artesanos, el que debió jugar el papel decisivo. Efectivamente, es la concepción de la *vida compleja y dramática de la Materia* lo que constituye la originalidad de la alquimia en relación con la ciencia clásica. Existe, pues, fundamento para suponer que la *experiencia de la vida dramática de la Materia* fue posible precisamente gracias al conocimiento de los misterios greco-orientales.

La esencia de la iniciación de los misterios residía en la participación en la pasión, muerte y resurrección de un dios. El sentido y la finalidad de los Misterios era la transmutación del hombre, por la experiencia de la muerte y la resurrección iniciáticas, el místico cambiaba de régimen ontológico.

La transmutación, la *opus magnum que conducía a la Piedra Filosofal*, se obtiene haciendo pasar la Materia por cuatro fases denominadas según los colores que toman los ingredientes (*nigredo, albedo, citrinitas, rubedo* y a veces *viriditas y cauda pavonis*).

Más aún, es el drama místico de Dios —su pasión, su muerte, su resurrección— lo que se proyecta sobre la materia para transmutarla. En definitiva, el alquimista trata a la Materia como el Dios era tratado en los Misterios; las sustancias minerales "sufren", "mueren" "renacen" a un nuevo modo de ser; es decir, son

transmutadas. Jung ha llamado la atención sobre un texto de Zosimo en el cual el célebre alquimista refiere una visión que tuvo en sueños: un personaje de nombre Ion le revela que ha sido perforado por la espalda, cortado en pedazos, decapitado, chamuscado, quemado en el fuego, y que ha sufrido todo eso 'a fin de poder cambiar su cuerpo en espíritu'. Al despertar Zosimo se pregunta si todo lo que ha visto en sueños no está relacionado con el proceso alquímico de la combinación del Agua, si Ion no es la figura, la imagen ejemplar del Agua. Como Jung ha demostrado, este agua es el *aqua permanens* de los alquimistas, y sus "torturas" por el fuego corresponden a la operación de *separatio*.

La descripción de Zosimo presenta sorprendentes analogías con las visiones de iniciación de los chamanes, y en general con el esquema fundamental de iniciación de todas las sociedades arcaicas, en el que el neófito es sometido a una serie de pruebas que simbolizan la muerte y la resurrección.

Si los alquimistas proyectan sobre la materia la función de iniciación del sufrimiento, es gracias a sus operaciones, asimiladas a la "tortura", la "muerte" y la "resurrección" del místico que la *sustancia* adquiere un modo de ser trascendental: al hacerse "oro", se hace inmortal.

La mayor aportación de la alquimia entonces, es que la 'vida de la Materia' no está ya definida en términos de hierofanías "vitales", como en la perspectiva del hombre arcaico, sino que adquiere una dimensión "espiritual" dicho de otro modo, al asumir la Materia la significación del drama y del sufrimiento asume también el destino del espíritu.

## El tiempo como imaginario

Este inciso abordará el tiempo de las edades idílicas, características de los tiempos originales y últimos del universo y el calendario como una concepción divina, así como la analogía de esta concepción con la de personajes carismáticos que han detentado poder político y religioso. De como el tiempo ha sido registrado en los libros sagrados, como ha sido abordado por algunos doctores de la Iglesia, pensadores y poetas medievales, alternando su concepción de mítica a histórica y finalmente política. De la medición del tiempo y sobre todo, del calendario como objeto.

En cuanto al tiempo y al arte contemporáneo, podemos referirnos a Roland Barthes. Barthes habla de estilos de escritura que ocultan y revelan al mismo tiempo y los define como "grado cero de la escritura." De la misma manera, la obra de muchos pintores contemporáneos puede considerarse como "grado cero de la pintura", donde se usa la energía cinética y su potencial, activación o mani-

festación. Los orígenes de la energía cinética nos remiten a dos conceptos: sueños y movimiento. Un sueño es una creación visionaria de la imaginación que la mente imbuye de sentido: el movimiento de la pintura se activa sólo a través de los ojos del espectador. Luego entonces, la obra plástica es de alguna manera la imagen congelada de un sueño, de un instante, o bien de una sucesión de sueños o de instantes. Así, podríamos decir que la producción plástica contemporánea es una suma de *cronografías*: gamas de momentos derivados de una sintaxis del gesto esculpido en el saturado tiempo presente de la tela. El siglo XX en consecuencia, podría definirse como un siglo de densidad extrema, en la que cada imagen representa un fragmento de tiempo desplazado y cada imagen una connotación del movimiento temporal: los objetos artísticos son entidades autorreferenciales que proporcionan una arquitectura "narrativa" a un entorno saturado y volátil. Esa condición autorreferencial está acompañada de una condición atemporal, que al mismo tiempo reúne en sí una carga histórica y cultural. Estas características son las que conminan al hombre de toda sociedad a medir el tiempo: el tiempo mítico y el tiempo histórico: se nombra el tiempo mítico a través de la narración, de la tradición oral, de la pictorización o erección de monumentos conmemorativos: se nombra el tiempo histórico a través de su cuantificación de su calendarización.

### **Las edades míticas . Dios como artesano**

Las sociedades humanas han imaginado la existencia de épocas idílicas o catastróficas que ubican al principio y al final de los tiempos, clasificándolas a veces en una serie de edades míticas, ya sea para comprender y dominar el tiempo y la historia, o bien para satisfacer sus aspiraciones de felicidad y de justicia, así como sus temores ante la concatenación de los acontecimientos.

La edad mítica final es a menudo la repetición de la edad inicial, como la conciben las religiones del *eterno retorno*, donde los eventos se repiten cíclicamente *ad infinitum*, si bien hay también quienes conciben el tiempo de una manera lineal.

Estas edades y ciclos han determinado, especialmente en las religiones judeocristianas, la elaboración de cálculos más o menos simbólicos que han hecho nacer calendarios míticos y fechas proféticas que en varios casos han tenido repercusiones políticas e ideológicas sobre la historia.

La descripción de las edades míticas se halla primero en los mitos, luego en los libros sagrados y finalmente en los textos literarios.

En el Antiguo Testamento, se encuentran en el *Génesis* y en el libro de los *Salmos* alusiones a un bello mundo primitivo donde puede descubrirse el inicio implícito de un cierto desarrollo de cultura, de civilización en lugar de un mundo y una economía puramente naturales. Allí se habla de animales domésticos sin decir para que sirven: de pan, de vino y de aceite sin que se diga como han sido producidos.

Podemos establecer con esto cierto parangón con el mito de Dédalo, cuyas obras rebasan la lectura de oráculos e implican cierta labor tecnológica en sus funciones de artesano del rey.

En el libro de *Job*, el discurso de Jehová que se jacta de su creación, es más complejo para ser utilizado desde el punto de vista de la edad primitiva, porque él mismo, con su fuerza, su habilidad y su perspicacia en la previsión, evoca sobre todo la creación para la justificación del estado del mundo en tiempos de *Job*.

Se presenta como un artesano, un técnico superior, así por ejemplo, los búfalos han sido creados en previsión de su colaboración con la agricultura y el caballo por su intrepidez para el combate. El proceso cultural posterior a la edad primitiva, que sigue a la caída, está presentado no sólo como previsto por Dios sino como una de las motivaciones del mecanismo de la creación.

Podría establecerse una relación entre esa 'caída' y la búsqueda a veces incierta del artista su incertidumbre de no conocer el objetivo fundamental de esa búsqueda, como la mayor motivación espiritual de su quehacer.

### **De la historización del tiempo mítico hasta su politización**

En los primeros libros del Antiguo Testamento, el *Pentateuco*, a pesar del desarrollo de las técnicas y las artes allí descritas, queda como oposición la ciudad-desierto. Sus héroes míticos, los patriarcas, viven bajo tiendas y la tienda se convierte en el símbolo de un ideal judeocristiano que permite la configuración de una *edad de oro*. Junto a esta *edad de oro* muy particular, la compatibilidad mítica del tiempo es expuesta en el libro de *Daniel*, tal como se muestra a continuación:

Daniel expone una compatibilidad y una periodización del tiempo de la historia que tendrá un gran éxito desde dos puntos de vista. Allí está ante todo la cronología de los cuatro reinos que se suceden y que el cristianismo medieval buscará aplicar a los imperios de la antigüedad. Por este camino tal

teoría abrirá la puerta a un intento de periodización "política" de la historia, y al mismo tiempo, a un bosquejo de descripción y de interpretación de la evolución histórica desde el punto de vista político y desde el punto de vista cultural. Serán las teorías de la *translatio imperii* (transferencia de poder del imperio romano), que alemanes, franceses y papas se disputarán en el medievo, y de la *translatio studii* (transferencia de la educación, la cultura y la religión) que llevará a Chrétien de Troyes a finales del s. XII a efectuar viajes de Grecia a Roma y después a Francia y que a continuación, con el desarrollo de la Universidad de París en el s. XIII se convertirá en la sucesión Atenas-Roma-París.

*El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* Jaques Le Goff Paidós, Barcelona, 1991, p. 32

Adquiere así el héroe bíblico, en este caso Daniel, una dimensión que trasciende a la del artesano del mito del minotauro, que lo convierte, más que en el vidente, en el preconizador de la historia. Vinculando el papel del artesano mítico con el del artista contemporáneo, el caso de Daniel es un punto de partida para sostener que el artista de cualquier época, más que compilar efemérides, de calendarizar de alguna manera el tiempo histórico (ya sea en alusión a su contexto o bien marcando un tiempo concreto de la historia del arte con su propia obra), da constancia del *tiempo mítico*, que se repite cíclicamente cada vez que una forma arquetípica se revela, cual hierofanía, en el objeto plástico.

Al interior de la tesis que relaciona todo el universo en una unidad, lo microcósmico con lo macrocósmico, la actividad divina con la del creador artístico es interesante ver como San Agustín parte de la división que el cristianismo hace en semanas de seis días y uno de descanso, para acreditar la teoría de las seis edades de la historia y como éstas son imagen de las seis edades de la vida del hombre: primera infancia, infancia, adolescencia, juventud, edad madura y vejez. Las teorías de Joaquín de Fiore, provocan que contestatarios del s. XIII y de épocas posteriores, en particular de la corriente "de izquierda" de la tendencia de los Espirituales (en el seno o al margen del franciscanismo), mezclados con la tradición milenarista y las profecías sibilinas, hagan que el *joaquinismo* se politice, aun permaneciendo en el plano místico y teológico. Convertido en un arma contra el papado, identificado con la Bestia del *Apocalipsis*, con la Ramera de Babilonia y destinado a desaparecer con el arribo de la Tercera Edad, y, en consecuencia, en favor de los enemigos del papado, el *joaquinismo* es el mejor ejemplo del modo en el cual la historización de los temas de las edades míticas se convierte en el medievo, en un arma ideológica y política. Esa historización lleva a una manipulación de los conceptos de la *edad de oro* al servicio de los grandes poderes del medievo.

La dialéctica de la concepción mítica del tiempo hace que la *edad de oro* dé un nuevo giro para desplazarse del campo de la teología y de la historia al de la lite-

ratura. Ese es el caso del *Roman de la Rose* de Jean de Meung de la segunda mitad del s. XIII quien describe el mundo en el tiempo de "nuestros primeros padres y nuestras primeras madres".

Es por supuesto un gran ejemplo de como las edades míticas van penetrando junto con la literatura el campo de la filosofía el caso de las ciudades utópicas de Tomás Moro, o bien el célebre *País de la Cucaña*, cuya versión más conocida es la de un *fablieu* del s. XIII. Cucaña es más unomía, o país sin leyes, que utopía, o país sin lugar. País determinado por la respuesta galiardesca o libertina contra el ascetismo cristiano, que presenta, en confrontación con los mitos cronológicos, todas las ambigüedades de un imaginario reconocido como tal, la fuerza y la debilidad de una fábula que no tiene relación alguna con la geografía o con la historia. La ley fundamental de Cucaña no es llenarse el vientre, sino hacerlo sin trabajar. Sus habitantes están sumidos en los excesos, pero sobre todo en un ambiente rural donde la tendencia salvaje a la desnudez, a la recolección, a la alimentación cruda, se contraponen al mito rival de la tecnología donde Prometeo es inventor del fuego. Se debe sin embargo la fascinación por los mitos de la *edad de oro* y por fábulas como éstas a la imaginería popular y a la de los grandes artistas de la época (baste si no, echar un ojo al *Jardín de las delicias* del Bosco.)

Si bien a partir del Renacimiento hay una tendencia a la racionalización del pensamiento, que no considera otra época ideal que aquella en que florecen las ciencias y las artes en relación directa con el progreso tecnológico, parece que nunca dejarán de existir teorías con un sustento mítico, teorías posiblemente extravagantes, pero que ayudarán a pensar y a domesticar la concepción positivista de la historia.

Podemos encontrar ejemplos de ese sustento mítico en el romanticismo alemán, en oposición del "progresismo" de las luces; o bien en las *edades de oro* consideradas por las sectas, los hippies y los ecologistas, concepciones que podrían generar una nueva concepción mítica del tiempo tal y como lo ha supuesto Joseph Campbell, o incluso Malraux, cuando habla de la edad metafísica que quedará constituida en el tiempo por venir.

## **De la concepción divina del calendario al calendario como objeto**

La conquista del tiempo por medio de la medición está claramente percibida como uno de los aspectos más importantes del control del universo por parte del hombre. Cada vez menos en general, se aprecia en una sociedad cómo la inter-

vención de los que detentan el poder sobre la medición del tiempo constituye un elemento esencial de su poder : el calendario es uno de los grandes *emblemas* e instrumentos de poder ; por otra parte, sólo los detentores carismáticos de poder son amos del calendario : reyes, sacerdotes revolucionarios.

Depositorio de los acontecimientos, lugar de potencia y de acciones durables, ámbito de las ocasiones místicas, el cuadro temporal adquiere un interés particular para cualquiera que, dios, héroe o jefe, quiera triunfar, reinar, fundar : quienquiera que sea, debe intentar apropiarse del tiempo, al mismo tiempo que del espacio...

*Ibid*, p.185

En las cosmogonías los dioses creadores del universo son, a menudo, también explícitamente los creadores del calendario . El ritual mexica del *Codex Borbonicus* coloca la reforma del calendario bajo la protección del dios Cipactonal y de su esposa Oxomoco, representados mientras deliberan sobre el problema en una caverna.

Si técnicamente la reforma y perfeccionamiento de los calendarios es obra de los astrónomos, ¿ con qué nivel del artesano mítico podría equipararse a estos hombres de ciencia ? La respuesta podría ser acaso, la de ese "artesano" en sus funciones de escribano del rey o del sumo sacerdote ( pues si bien la reforma y promulgación de las reformas calendáricas pertenece casi siempre al poder político no hay que olvidar que en muchos momentos de la historia, este tenía más una investidura sagrada que pública ) : el tlacuilo en Mesoamérica, el tallador cuneiforme de piedras en la antigua Babilonia.

En primer término se citarán algunos ejemplos de promulgaciones y reformas calendáricas encargadas desde el seno del poder. Posteriormente se mencionarán algunos testimonios calendáricos realizados por tlacuilos u otro tipo de "servidores públicos" en su calidad de "artesanos míticos".

En el año 110 a.C. el emperador Wu celebra un sacrificio al *Cielo* ( *feng* ) ligado a la reforma del calendario y en ocasión de una segunda ceremonia *feng* , en el 106 inaugura una nueva casa del calendario ( *Ming Tang* ). Khubilai encarga a Kuo Shou-Ching, ingeniero, hidrógrafo, matemático y astrónomo, reformar el calendario ( 1276- 1281 )

En el año 46 a.C. Julio César reforma el calendario sobre la base de los consejos de Sosígenes, astrónomo griego de Alejandría, y el 1º de enero del año 45 a.C. entra en vigencia el nuevo calendario juliano.

El absolutismo ilustrado de la Europa del s. XVIII entiende que el uso del calendario se sitúa en la esfera del poder. Fueron especialmente los poderes religiosos, las iglesias y los cleros los que tratan de obtener el control del calendario. Ya en Roma la creación del primer calendario se atribuye a Numa

Pompilio fundador de los ritos e instituciones religiosas ( *sacra* ) Además el control del calendario era necesario a las autoridades religiosas como medio de control del calendario litúrgico, cuadro y fundamento de la vida religiosa

En 1582, Gregorio XIII, papa que realiza una reforma al calendario juliano, da su nombre al calendario resultante. La adopción de ese calendario encontró especial resistencia en los Países Bajos, Alemania y Suiza donde los protestantes, bajo las aportaciones astronómicas de Kepler + preferían estar en desacuerdo con el papa que en desacuerdo con el sol".

Los siguientes serían ejemplos de la labor de nuestros "artesanos míticos"

*La gran enciclopedia ilustrada* del s. XVIII, el *T'u- Shu- Chi- Ch'eng*, colección de pinturas y escritos que revelan el gusto de la elite, que revelan el gusto por el calendario, considerado como ciencia autónoma.

En el año 260 a.C. fue fijada en la antigua Grecia el origen de la datación en el año 776 a.C. fecha en la que comenzaron a ser conservados los registros donde estaban anotados los vencedores de los juegos olímpicos. Sin embargo ya el año 432 a.C. marca un precedente en el "registro calendárico" La división del tiempo en ciclos lunares contemplaba ciertos errores en el cálculo de estos períodos, lo que llevó a una gran confusión en el ordenamiento anual de los meses, hasta el descubrimiento, legendariamente atribuido a Metón, del hecho de que diecinueve años contienen exactamente doscientas treinta y cinco lunaciones, es decir, que cada diecinueve años vuelve a comenzar el mismo ciclo de lunación. Según Diódoro Sículo, habría sido proclamado en los juegos olímpicos del 432 a.C. : los atenienses habrían hecho grabar en letras de oro el ciclo metónico sobre las columnas del templo de Minerva.

Entre los antiguos mexicanos los calendarios reproducidos sobre manuscritos conllevan a menudo un calendario de las fiestas fijas. Por ejemplo, el del *Códice Ixtlixóchitl* contiene un calendario ritual de las ceremonias anuales celebradas en el teocali de la gran Tenochtitlan. Los ciclos de 52 años eran representados sobre calendarios circulares. Estos ciclos conforman un "siglo indígena", el *xiuhmolpilli* ( vínculo de los años ) En el último día del último año de tal ciclo se debía encender el fuego nuevo a media noche ; en caso contrario el mundo perecería en un gran cataclismo. El *Codex Telleriano Remensis* constata que al lado de las fiestas fijas, el *tonalámatl*, se observa una cronología que describe año con año los grandes acontecimientos de la historia mexicana

No todos los hechos calendáricos encuentran su registro en un objeto o en un escrito. En Africa los "calendarios" parlantes evidencian la enorme importancia religiosa, social y política, cuya *transmisión oral* está de tal modo escrupulosamente asegurada cuando su difusión no puede ser efectuada con otros medios. Hay sin embargo, casos donde ciertos rituales recurren a efectos físicos como objetos chamánicos o construcciones para regular el tiempo. Entre los baulés, cada siete años se sacaba la máscara de la pantera ( *Goli* ) Existía también una ceremonia que tenía lugar cada setenta años y que consistía en demoler todas las moradas de una generación.

El calendario reclama sólo una fecha de principio de año pero la historia y todos los acontecimientos que exigen una datación plantean el problema de la fecha del tiempo oficial del inicio. Esto conduce a una idea de evolución positiva o negativa: progreso o decadencia. El punto fijo es la *era*, que es también el sistema de datación del tiempo a partir de una fecha dada y en definitiva el tiempo mismo. Las eras son generalmente acontecimientos considerados fundadores, creadores, con un valor más o menos mágico. Hasta los revolucionarios franceses consideraron un *talismán* el inicio de la nueva era que querían instaurar. Tales acontecimientos son a veces míticos, a veces históricos. Si toda la vida cotidiana afectiva y fantástica depende del calendario, es también claro, que como instrumento de poder, determina un control sobre gravámenes en el caso del poder estatal y sobre censos en el poder feudal.

Para el primer caso se puede pensar en los edictos inscritos en las tablillas babilónicas en tiempos de Hammurabi ( 1728- 1688 a.C. ), que determinaban el pago de impuestos, usanza seguida por los romanos que tenían que pagar los intereses de préstamos en las *calendae*, primeros días de cada mes ( de allí el latín *calendarium*, que significa "libro de cuentas" ).

En el caso de las sociedades feudales, el tiempo señorial es el tiempo de los censos campesinos. Las marcas del año son las grandes fiestas : el campesino queda prendado de la trampa del calendario ; el tiempo de la naturaleza y del trabajo, el tiempo del amo, el tiempo de la Iglesia.

En cuando al *calendario como objeto*, en Occidente, desde la Edad Media tiene un carácter inminentemente cultural : es un campo de encuentro entre la cultura popular y la cultura docta.

En el medievo, los calendarios aparecen en las miniaturas y en las esculturas concebidas por la colectividad.

Al comenzar el s. XV se producen calendarios volantes con el procedimiento de la xilografía. Estos contienen indicaciones astronómicas de cómputo y están estampados en negro y rojo, con pequeñas viñetas alegóricas sobre cada mes, a menudo en formato de medalla.

Bajo Luis XIV magníficos calendarios estampados son vendidos por sus autores. Por último hay que observar que al lado del calendario, la revolución francesa desarrolla el almanaque : invadido por símbolos y alegorías revolucionarias la libertad, la igualdad, la justicia, la ley, el genio de la República. O también estuvieron de acuerdo con los libros sagrados.

Biblia, almanaque y calendario fueron secularmente en Europa el alimento cultural del pueblo.

Calendarios y relojes : artefactos y sistemas elaborados a partir de la intuición, del conocimiento empírico o científico del hombre, han determinado el ritmo del tiempo más allá de la convención social, ajustándose en la mayoría de los casos al ritmo de la naturaleza. En ellos queda el ingenio creador del hombre, herencia del Dédalo que entiende la mística de las cosas estableciendo una relación entre el micro y el macrocosmos.

## Capítulo tercero

### Acepción del concepto *espiritual* en el arte contemporáneo

En 1912, año en que Kandinsky publicara *Sobre lo espiritual en el arte*, la naturaleza de lo espiritual en el arte era más clara que hoy. Para Kandinsky lo *espiritual* se identificaba con 'la búsqueda de lo abstracto en el arte' y existía en oposición a la 'pesadilla del materialismo'. El arte era considerado como 'uno de los elementos más poderosos en la vida espiritual..'. Hoy el arte no siempre parece ser ese poderoso elemento de la vida espiritual, y ésta tampoco se manifiesta de una manera tan evidente en el arte

Meyer Shapiro sostiene que el arte abstracto no es más ya un arte de oposición en contra de lo que el mismo llama 'artes de la comunicación'. Afirma que el problema radica en la presión que el artista sufre para crear una obra en la que se transmita un mensaje previamente preparado a un receptor impersonal e indiferente

Citado en *Concerning the spiritual in contemporary art*, ensayo de Donald Kuspit en *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985, catalogue of the exhibition at the L.A. County Museum of Art*. Maurice Tuchman, Judy Freeman. Abbeville Press, Inc. New York, 1986, p. 313

En otras palabras, la dificultad del arte abstracto hoy en día radica en sostener el sentido de la *atmósfera espiritual* de Kandinsky en el contexto de una sociedad que ve al arte sólo como un medio de comunicación, lo que a muchos vuelve insensibles ante él. Pues, continuando con la tesis de Shapiro el que experimenta el arte, ya sea como creador o como espectador, vive un proceso que nada tiene que ver con la comunicación, pues el auténtico arte abstracto, más que comunicar, induce a una actitud de comunión y contemplación. Provoca una respuesta equivalente a aquella que ofrece el objeto sagrado en el creyente, esto es, una actitud de sumisión humilde. experiencia que no es automática y que requiere de preparación y pureza espiritual. Para concluir, Shapiro considera que la dificultad es todavía mayor si se toma en cuenta la corrupción tan peligrosa a la que está expuesta el arte abstracto, al constituirse en un objeto susceptible de ser adquirido además de ser el objeto decorativo más lujoso e innecesario de todos los bienes de consumo

Una manera de contrarrestar estos obstáculos consiste en enfatizar el sentido en que Kandinsky sustentara la integridad del arte abstracto: *el silencio y la alquimia*,

conceptos que convergen en el sentido de la *abstracción total* y el *realismo total*, respectivamente.

El realismo total es una especie de *alquimia* : la idealización de lo abstracto (es decir, el elemento artístico), ha sido desplazada de su objetivo habiendo reducido lo *artístico* al mínimo, el alma del objeto puede escucharse a través de su coraza, ya que su belleza exterior deja de ser una distracción. El proceso *alquímico* transforma el material aún el más deleznable en la construcción mística inherente al arte : el artista le da al material un significado interno que le permite generar una *atmósfera espiritual*, pues tanto el hombre como la obra de arte son susceptibles no sólo a cambios químicos, sino también metafísicos. En el *realismo total* kandinskyano la obra de arte se presenta como *pura* ; deja de representar para presentar, como una indicación subjetiva de una necesidad interna y como una *objetividad ideal*. La posibilidad alquímica del arte enfatiza su posibilidad de transformación, misma que va más allá de la transmutación de los materiales en un nuevo orden estético de percepción y entendimiento, para transformar en sí la percepción y el entendimiento de las nuevas realidades que genera, haciendo explícitas sus conexiones ocultas : la pieza artística produce una experiencia sensorial, la cual, por virtud de su organización interna se desarrolla en una especie de articulación espiritual.

En *The theory of Avant-Garde*, texto de Renato Poggioli, se dice que el objetivo de la abstracción más radical esto es, induciría hacia el silencio, implica la interpretación del arte abstracto como una especie de *iconoclastia* que relaciona el silencio con la *mística de la pureza*. (Ya Mallarmé había concebido el silencio como un instrumento de pureza).

El silencio deliberado, la negación deliberada, acaba por reducir la misma belleza al mínimo. Paradójicamente el silencio absoluto adquiere una belleza radical, de la misma manera que para Hegel el espíritu abstracto absoluto se convierte en el ser concreto. El silencio evoca un sentimiento estático de inmediatez, una experiencia de belleza radical, derribando los hábitos de meditación asociados convencionalmente con la percepción.

De acuerdo al concepto de Poggioli, la pureza del silencio implica que el arte pueda liberarse de *la prisión de las cosas* (el sentido perturbador de la realidad). La posibilidad que el arte tiene de sugerir su trascendencia con respecto a las condiciones en que fue concebido, queda englobada en la definición "hiperbólica" que Mallarmé da a la obra de arte, cuyo último rostro es producto de la autoconcepción. Sirva para redondear este concepto mallarmeiano la idea de que el verso existe antes que el poeta, y su tarea consiste sólo en atraparlo.

La pintura abstracta silenciosa que en su caso más radical se manifiesta en la pintura monocromática y monotonal, trabaja a través de un efecto holístico. Parece articular una unidad irreductible. En la pintura de *mandalas* persiste esta unidad, pero se comunica a través de formas finitas que adquieren un sentido simbólico. Lo simbólico en este contexto se ubica en una zona límite entre lo comunicativo y lo espiritual. El símbolo es una especie del límite de la material-

dad, y como tal una aproximación a lo inmaterial. Ofrece tanta carga comunicativa como la que puede ofrecer la pintura abstracta espiritual. La limitante con el simbolismo espiritual utilizado por este tipo de manifestación es que tiende a transformarse en un cliché comunicativo al relacionarse con patrones culturales que pueden adquirir un carácter tradicional y entonces desembocar en una forma aburrida y vacía. En resumen, pareciera que el arte espiritual simbólico 'dramatizara' las formas que utiliza para ser 'espiritualmente elocuente'. Retomando la irreductibilidad de los mandalas, habrá que considerarlos como líneas de fuerza organizados en un campo espacial, trenzando sistemas o emparillados que generan una energía sublime que implica una energía cósmica más allá de los límites de la tierra.

De acuerdo a esta definición, la sección áurea es un mandala, pues la relación de las proporciones místicas que a integran existe más allá del simple teorema métrico (el de Fibonacci) que habla de la relación de dos partes con un todo, en donde la relación de la más pequeña con la grande, es la misma que guarda la grande con el todo. La existencia de la sección áurea en la naturaleza, tanto en el micro como el macrocosmos es inexplicable, por lo que podría considerarse en el orden de lo místico.

La relación áurea que existe en el color, puede medirse en los espectros de luz, lo que le da un carácter físico al mismo tiempo que metafísico.

La relación áurea muestra que un símbolo auténtico es la manifestación directa del misticismo de la construcción interna de la naturaleza tanto como el signo sugiere la experiencia ritual de esa construcción.

Una paradoja implícita en el deseo de generar obras artísticas que revelen una esencia espiritual, es que uno nunca puede estar seguro del resultado, mismo que nos revela que el arte en sí es un arduo proceso espiritual. El proceso de trabajo "activo" y "práctico" que queda patente en ciertas obras abstractas, a través del carácter empírico que adquiere su articulación espiritual puede mostrar dos vertientes:

Por un lado hay obras que intentan articular un estado místico a través de ciertos aspectos de la naturaleza, induciéndolos a un símbolo unificado de lo sobrenatural. Por el otro, hay obras que evocan el sentido de lo prehistórico o bien de cierto estado primitivo que deviene en un cierto estado emblemático o místico.

En ambos casos el artista está actuando el papel del chamán:

Está buscando dar una nueva forma a la definición social y arcaica que tiene de sí mismo. Esa búsqueda consiste en convertir la configuración de momentos sensitivos en facetas espirituales; en demostrar que el verdadero arte no puede ser interpretado literalmente, que su materialidad y sensualidad sólo pueden tener sentido a través de una atmósfera espiritual.

## Revisión retrospectiva de la presencia de elementos *espirituales* en diferentes momentos a partir del modernismo

Frank Stella reconoce la gran pintura abstracta del modernismo: tributa a Malevich, Mondrian y Kandinsky, pero pone en tela de juicio, al igual que varios teóricos de los años ochenta, la génesis de su producción plástica, pues considera a pensamientos como el teosófico, filosofías bastante vagas para haber determinado de manera categórica la maestría de artistas tan grandes como Mondrian. Comparto de alguna manera esa opinión, pues si bien el interés de la época en lecturas y sociedades espiritualistas los marcó formativamente, no definió por ello la grandeza de su pintura, no siempre de matiz abstracto y mucho menos espiritual; para no ir tan lejos, baste referimos a producciones como las de Blake o la de los pintores *nabis* y simbolistas, en donde, más que adentrarse en lo que yo he aludido como *misterio de la creación* en capítulos anteriores, ilustraban su visión del mismo, en el caso de Blake, o se armaban de un repertorio iconográfico, ciertamente simbólico, pero de extracción literaria como en el caso de artistas como Maurice Denis u Odilon Redon. No cuestiono la maestría de esos artistas, como tampoco lo hace Stella simplemente quiero decir que si bien estaban empapados en ambientes esotéricos como se verá más adelante, no es fundamental en su obra, el sentido demiúrgico que puede tener la obra de Picasso o los artistas africanos del *Trocadero*, ni tampoco ritual o místico como sucede con Beuys o Kapoor, respectivamente. Retomando a Mondrian considero que son mucho más aproximadas a la revelación del misterio, sus telas más abstractas, hijas de una investigación absolutamente pictórica, que aquellas de la primera época más relacionadas al movimiento teosófico en un sentido dogmático.

Por otro lado, se ha dicho en la introducción, que no pretende ser esta tesis un estudio historiográfico. Si dedico varias páginas a hablar del contexto en el que se gestaron las producciones de los maestros del modernismo, es básicamente con un sentido informativo, que permita comprender el ambiente en que se desarrollaron esos artistas. Así hago explícita una perspectiva etnográfica que proporciona las herramientas para establecer los parentescos entre artistas y artesanos míticos, herreros, etc., y cómo los discursos pictóricos se fueron perfilando hacia la abstracción, en la medida en que los artistas se involucraban con cuestionamientos y creencias espirituales.

Es hacia 1910 cuando varios pintores comienzan a migrar de la representación a la abstracción, prefiriendo el color simbólico al color natural, los signos a la realidad percibida, las ideas a la observación directa.

Entre los diferentes niveles de significación buscada por estos artistas, era el espiritual uno de los más socorridos. La génesis y el desarrollo del arte abstracto a partir de la última década del siglo XIX, se ubica en un ambiente lleno de diversas ideas, creencias y sistemas vinculados con el mundo espiritual; esto se refleja en las obras producidas donde se expresan los ideales espirituales. metafí

sicos o utópicos que no pueden ser expresados en los términos pictóricos tradicionales. Las filosofías antimaterialistas vuelcan la mirada hacia dos conceptos fundamentales: el *misticismo* y el *ocultismo*.

En la introducción se explica por qué para hablar de fenómenos estéticos se recurre al lenguaje de la mitografía o de la historia de las religiones, siendo necesario subrayar que los términos de *misticismo* y *ocultismo* tienen un significado muy específico según el contexto en que son utilizados. Por lo pronto al hablar de misticismo aludiré la búsqueda del estado de unicidad en relación con la realidad superior; ocultismo dependerá de lo secreto de los fenómenos que sólo son accesibles a aquellos que han sido adecuadamente iniciados a la vez que no pueden ser descifrados a la luz del pensamiento racionalista.

Las ideas básicas del misticismo y el ocultismo han sido transmitidas secularmente a través de libros, panfletos y diagramas saturados de ilustraciones que, debido a la naturaleza de lo explicado, si no eran abstractas, enfatizaban el uso de símbolos.

El interés en lo místico y en lo oculto devino en diferentes grupos religiosos o parareligiosos. Estos grupos, si bien tenían diferencias en sus prácticas compartían creencias fundamentales. Estas incluyen lo concerniente a la calidad de la vida interior, un interés en el desarrollo espiritual, y el desdén hacia valores y apariencias materiales. Los caminos para la adquisición de la totalidad espiritual varían —algunos los encuentran a través de la meditación y la inspiración, otros a través del estudio de la historia y las religiones antiguas— pero involucran siempre la progresión de escalas hacia estados superiores de conciencia.

Los libros sagrados consultados, no sólo eran aquellos de las tradiciones religiosas de Occidente sino incluso textos considerados en otra época como heréticos, y por supuesto los producidos en la sabiduría de Oriente.

Hay una diferencia fundamental entre las ideas místico-ocultistas, y las de las religiones institucionalizadas. Las primeras le permiten al creyente acceder directamente a la "fuente", sin la necesidad de intermediarios o autoridades eclesiásticas. La revolución industrial del siglo XIX, así como los cambios económicos ulteriores, aunados a los descubrimientos darwinianos, no sólo minaron la fe de la gente en las religiones convencionales, sino que hicieron que la vida cobrara en los casos más extremos un significado vacío y estéril. De ahí que abundara el interés en la teosofía y otros sistemas filosóficos y metafísicos similares: le daban un sentido de trascendencia a la vida terrena.

El linaje de pensadores y místicos, ajenos a la religión oficial, podría constituir una pléyade de profetas, que van desde Plotinio y Hermes Trimegisto en la antigüedad, hasta Paracelso, Robert Fludd, Jakob Böhme y Emanuel Swedenborg, sin omitir a Goethe, y después a Balzac, Victor Hugo y Baudelaire, en la primera mitad del XIX.

Desde la edad media han existido corrientes o sectores dentro del judaísmo y el cristianismo permeables a influencias externas relacionadas con lo oculto: artes místicas, alquimia y arqueología. Este interés quedó patente en las enseñanzas

de figuras aisladas como Paracelso Jakob Bohme y Emmanuel Swedenborg. Es hasta después de la Revolución Francesa que la fascinación por lo oculto comienza a confrontar las doctrinas ortodoxas del cristianismo sin temor a la oposición oficial de la Iglesia

Las principales fuentes de enseñanzas ocultas para los artistas simbolistas y abstractos de finales del XIX se encuentran en diversos escritos sobre religiones comparadas que continúan los estudios comenzados a partir de la Ilustración

Cobijados por la *Sociedad Teosófica* fundada en 1875 por Helena P. Blavatsky, el resurgimiento del *Rosacruzianismo* y la fusión de estas doctrinas en la *Antroposofía* de Rudolf Steiner se editan varios volúmenes dedicados al origen de las religiones y a lenguajes simbólicos del arte y mitología antiguos. La constante es un sincretismo que lo mismo hace referencia a estudios astronómicos y zodiacales, que vincula los mitos egipcios primordiales con sus contrapartes grecolatinas y orientales.

Se hace énfasis en las dicotomías cielo y tierra, masculino y femenino, sol y luna, así como el elemento trinitario cuerpo-mente-espíritu de las religiones monoteístas ; todo siempre salpicado por el conocimiento oculto que supone los panteones divinos como personificaciones de los astros y los elementos, y su repercusión directa sobre los ritos de fertilidad y todo fenómeno relacionado con el hombre y la naturaleza, desde los ciclos vitales hasta la horticultura y la navegación.

Otra constante considerada de especial interés, es el análisis de símbolos naturalistas como los animales y las flores en relación con formas geométricas. Como ejemplo de este tipo de asociaciones tenemos las que hace el historiador y teósofo Richard Payne Knight al asociar la cruz tao de los egipcios con una recreación perpetua de la tríada Isis-Osiris y el triángulo

Blavatsky no sólo es una gran enciclopedista con profundos conocimientos de las religiones antiguas, sino además pionera en sintetizar algunos sistemas numerológicos con la geometría. Encontraba una estrecha relación entre los números místicos decimales y las formas geométricas, lo que suponía como inmanente a las grandes tradiciones religiosas desde un punto de vista esotérico.

Retomando un par de "profetas" de la pléyade anteriormente enumerada, valdría la pena hablar de la fascinación que algunos poetas y escritores tenían por la *sinestesia*, que involucraba de manera particular la percepción y los sentidos : por ejemplo, colores evocando tonos musicales o sabores sugiriendo ciertos colores, y por extensión, la energía fluyendo y las vibraciones invadiendo todo el mundo material, dando pie a un sinfín de teorías y especulaciones. Así por ejemplo, Baudelaire se rodeaba de imaginarios vibrátiles como parte integral de su vocabulario e interpretaba el mundo como algo en movimiento continuo. El mismo diría :

...los sentidos más atentos perciben sensaciones más reverberantes...todo pensamiento sublime es acompañado de una agitación nerviosa.

*The spiritual in art abstract painting 1890-1985* (Catalogue of the exhibition at the L.A. County Museum of Art) Maurice Tuchman-Jude Freeman Abbeville Press Inc. New York 1986 p.20

Varios pensadores especulaban sobre leyes que intentaban explicar paralelismos y dualidades en el cosmos. Balzac diría

Caminando a través de las diversas materias humanas encontraras en ellas el terrible antagonismo que produce la vida. El movimiento, por una razón de resistencia produce una combinación ésta es la vida

*Ibid.*, p.20

Es interesante ver como conceptos como éstos habrían de alimentar las teorías de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte*. El creía que la emoción humana consistía de vibraciones del alma, y que el alma era puesta en vibración por la naturaleza. Afirmaba que las palabras los tonos musicales y los colores poseían la capacidad física de provocar las vibraciones del alma, ayudando a su vez a adquirir el conocimiento. Argumentaba que en teosofía la vibración es el agente formativo que subyace todas las formas materiales que no son otra cosa que la manifestación de la vida conciliada a través de la materia. De esta manera, la obra de arte habría de concebirse para generar estas vibraciones en el espectador, ya que el factor formativo en la creación de la obra radica en idénticas vibraciones experimentadas por el alma del artista.

Agrupados por un interés común en cuestiones esotéricas, diagramas y signos geométricos relacionados con las tradiciones ocultas, surge a finales del s. XIX el grupo de pintores *nabi* (del hebreo profeta)

Si Gauguin no se cataloga como pintor *nabi*, al menos puede decirse que en sus cuadros bretones alude a elementos característicos del grupo, como el círculo y la cruz tao. Rebase a los pintores *nabi*, no sólo por la superioridad de su talento plástico sino por sustentar su experiencia espiritual en elementos menos dogmáticos. No se ciñe a los preceptos sistemáticos de los teósofos, pero está influenciado por cierto pensamiento ateoísta que lo hace encontrar en la religión maorí de los polinesios derivaciones astrológicas en las dualidades cielo-tierra y hombre-mujer. Recurre también a elementos del budismo hindú, a mandorlas de la pintura primitiva de los iconos europeos y al uso de los números místicos 3 y 7.

En el caso de František Kupka, éste se involucró con el misticismo y el ocultismo desde su infancia en Bohemia. Era el aprendiz de un espiritualista que dirigía una sociedad secreta. Las experiencias visionarias de Kupka se traducían visualmente en su pintura en un reino transperceptual, donde el color es imaginario, el espacio infinito y todo aparece en un estado permanente de flujo.

En Viena, Kupka conoció a los teosofistas alemanes y austriacos, a partir de cuya relación definió su teoría sobre la reencarnación. Para Kupka, tanto como para los teósofos, la esencia de la naturaleza se manifestaba como una fuerza

geométrica rítmica. Consciente de sus capacidades pudo convertirse en medium; Kupka habría de ser un espiritualista el resto de su vida. En su relación epistolar con el poeta checo Svatopluk Macnar se revela su fascinación por el mundo sobrenatural, espiritualismo y telepatía además de su necesidad por expresar sus ideas de manera abstracta.

Mondrian es el caso de otro gran pintor interesado en esoterismo y tradiciones ocultas. Su incorporación oficial a la teosofía tiene lugar en 1909, pero ya desde antes había hecho un estudio concienzudo de *Los grandes iniciados*, de Shure así como de varias tradiciones religiosas orientales. En cuadros anteriores a su anexión a los teósofos denota un franco interés por el uso de estructuras verticales en oposición a horizontales, o bien por la realización de paisajes sobre estructuras triangulares.

Se adscribiría a la Sociedad Teosófica de Amsterdam en 1909, aunque hay evidencia de su interés por cuestiones espirituales desde 1900.

A diferencia de Kandinsky, Mondrian no tomó imágenes visuales tales como las proyecciones aurales de los textos teosóficos, sino que inventó un lenguaje abstracto para representar estos conceptos. Sus teorías y su arte se basaban en un sistema de opuestos como femenino-masculino, luz-oscuridad o mente-materia. Estos eran representados por líneas rectangulares así como los colores primarios, el blanco y el negro. Su lenguaje se apoyaba en un sistema inusual de equivalencias para expresar ideas fundamentales sobre el mundo, la naturaleza y la vida humana y para evocar la unidad armoniosa de los opuestos.

Hay ciertos textos que influenciaron a los artistas de principios del XX, donde se puede ver la gran liga que tiene el pensamiento metafísico con la ciencia. Los pensadores metafísicos eran expertos en la consulta de las investigaciones sobre física y química más avanzadas. Estos conocimientos les servían, no sólo para sustentar sus creencias sino que también les permitían especular sobre los aspectos invisibles del mundo material. Creencias populares sobre las teorías que hablaban de más de tres dimensiones, constituyen una base esencial para los futuristas rusos y la pintura de Malevich. En los escritos de Ouspensky, las propiedades de tiempo y espacio quedaban unidas en el concepto de la cuarta dimensión. Malevich incorporó a este concepto con lo oculto, así como con nociones numéricas. La pintura de Malevich se mueve desde una representación "alógica" del espacio hasta la forma de la abstracción total: el *suprematismo*. Los cuadros suprematistas intentaban representar este concepto: el concepto de un cuerpo pasando de la tridimensionalidad a la cuarta dimensión. El conocimiento de Malevich sobre el cubismo ayudó a que se moviera en esa dirección, si bien los preceptos que definirían su pintura son anteriores a esa influencia.

Puede añadirse que varios pintores rusos de la época prefirieron quedar al margen del futurismo y del cubismo, en búsqueda de una unidad cósmica. Así por ejemplo las investigaciones de Douglas apuntan hacia el *zaum* —la idea de un plano perceptual superior, un estado de superconsciencia que permite el acceso a un conocimiento más allá de la razón— que se emparenta fuertemente con el

estado *samadhí* del yoga. Conceptos como estos eran comunes en el pensamiento popular, por lo cual se permeaban de una manera natural en la producción de los artistas.

Al ubicarse el cubismo entre el posimpresionismo y la abstracción de las primeras décadas del siglo XX, hay que considerar la manera como se relaciona con aquella y con los temas espirituales hasta ahora tratados.

Salvo muy contadas excepciones (como la de Malevich), el cubismo no era esencial en la progresión formativa de los artistas que se movían de la representación a la abstracción, como si lo eran las ideas espirituales. Sin embargo, los antecedentes estéticos más inmediatos de estos pioneros de la abstracción eran la teoría y la pintura simbolista —el simbolismo, el ala mística de la generación posimpresionista— que sería un ingrediente germinal de la abstracción, como también lo serían algunos aspectos formales de la pintura fauvista y cubista.

Algunos historiadores sostienen el interés que tenían los pintores cubistas en lo oculto. Para no ir tan lejos, podemos pensar en la relación que Picasso tenía con el pintor místico ruso Georgii Yakulov.

El futurismo italiano es otro eslabón importante que unirá a los primeros pintores abstractos con lo espiritual. Había una especial fascinación por el espiritualismo entre los artistas y escritores italianos de las dos primeras décadas del siglo XX. Pinturas no referenciales como algunas piezas de Giacomo Balla y de Severini, donde los temas tratados tienen que ver con la iridiscencia y la expansión de la luz, no podrían haber abordado la idea de la disolución de la materia al margen de consideraciones espiritualistas.

El concepto de transparencia, fundamental en la pintura futurista, se puede relacionar directamente con la fotografía en función de las ideas ocultistas sobre "seres invisibles". Las especulaciones al respecto alcanzaron esferas académicas de la talla de la Sorbona, donde el Comité de Estudios de la Fotografía trascendental sostenía la existencia de apariciones fantasmales, cuerpos sin peso, inmaterialidad y carencia de contorno, imágenes dobles de hombres y sus proyecciones astrales.

Ahora que, abstracción no fue siempre sinónimo de espiritualidad, baste considerar el caso de El Lissitzky y Lázló Moholy-Nagy, quienes produjeron una pintura abstracta pura, relacionada con algunos sistemas de ideas y con la arquitectura.

Para hablar de dadá, habrá que considerar como la pintura abstracta posterior a la primera guerra mundial se benefició con un vocabulario formal no representacional como el inaugurado por Kandinsky, lo mismo que por diversos textos ocultos. Jean Arp, al reconocer la aparente carencia de significados en la abstracción, habría de apelar a los conceptos filosóficos más profundos e incluso de reconocer un origen divino en su trabajo. Hay una forma muy recurrente en la obra de Arp, la doble elipse a manera de ocho, que él definía como primordial como arquetípica.

Lo mismo que Arp otros artistas habrían de explorar las posibilidades de alguna forma básica resumiendo en ella la totalidad de la vida así como las dualidades del cosmos

Es gracias a la influencia de Arp que el dadá en Zurich sería considerado con una mayor orientación hacia lo oculto que en París o en Berlin. Un factor común a la obra de Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara y Richard Hülsenbeck, puede rastrearse en un texto que Richard Sheppard escribió al trazar la ascendencia del dadá en figuras como Bohme, Lao-Tse y la filosofía zen.

Un temperamento tan bien calibrado en lo intelectual, lo irónico y lo contestatario como el de Duchamp, no podría carecer de ciertos rasgos de formación oculta. La principal documentación visual de Duchamp, en cuanto a su interés por aspectos no retinianos, la encontramos en las fotografías de Charles Brandt y otros maestros de la lente presentados en el volumen de 1895 de Albert de Rochas *L'Extériorisation de la sensibilité*, interesante compendio de espiritualismo y psicoquinesis.

Otra influencia en la materia, la encontraría Duchamp en el contacto que mantuvo su hermano, Raymond Duchamp-Villon, con el pensamiento psico-fisiológico y las ideas que Kupka habría de compartir con él mismo, Marcel, sobre espiritualismo durante su vecindad en Puteaux en 1901

Por su parte, serían las lecturas de textos alquímicos, sobre androginia, tarot y cuarta dimensión, las que habrían de traducirse en las metáforas plásticas de origen simbólico en la obra de Duchamp, y las que lo harían insistir en el en la importancia del artista como líder parareligioso en la vida moderna.

Los surrealistas no podían quedar al margen de las influencias ocultas, al menos en el caso de Matta y de Onslow-Ford. Ambos leyeron a conciencia textos místicos como *Tertium Organum*, de Ouspensky. Onslow-Ford habría de formar el grupo Dynaton, con Wolfgang Paalen y Lee Mullican, como una corriente alternativa al expresionismo abstracto de la Costa Occidental. Se caracterizaba por centrar su interés en el zen, el *I Ching* y el tarot, lo mismo que en la lectura de una novela muy particular de Herbert Read : *The green Child*.

... campanas o gongs colgaban por todas partes en el país para orientar a la gente de un lugar a otro, el sonido o armonía particular de cada uno marcaba una dirección específica, y con sólo escucharlos, todos los habitantes sabían hacia dónde ir, aún sin la ayuda del sol ni las estrellas...

*The green Child*, Herbert Read, New Directions, New York 1948, p. 159.

Una descripción como ésta nos recuerda la sinestesia, de la cual se habló arriba. En otro pasaje, habla Read del riesgo que implica carecer de un objeto para la contemplación, lo cual podría llevarnos a la ceguera total, de la misma manera que el hombre moderno se extraviaría sin la brújula del arte.

Otra novela como *Nadja* de André Breton que manifestaba particular interés por el tarot y otros aspectos de lo oculto, habría de ser interpretada pictóricamente por Matta, Paalen y Onslow-Ford

Aunque el estilo de la generación emergente de expresionistas norteamericanos podría haberse generado sin la existencia previa de la obra de Mondrian o de Kandinsky, tiene una deuda formal con éstos, o al menos con Kandinsky, y la exhibición de doscientos cuadros suyos en el Nueva York de 1945. Sin embargo la deuda trasciende el ámbito de lo puramente formal

La modernidad abrió el camino a los postulados y los manifiestos. El valor y la intuición de los nuevos lenguajes o mejor dicho de los nuevos planteamientos estéticos que estaban conformando con su obra artistas como Kandinsky o Mondrian, no bastaban en el ambiente intelectual de su época para inscribirse por sí mismos en las páginas de la historia del arte. Discusiones al respecto con Francisco Castro, director de esta tesis, han hecho suponer que, más que un punto de partida, teorías como el teosofismo, o cualquier otra vertiente del ocultismo, les dieron a esos artistas el soporte conceptual para avalar sus descubrimientos en el terreno de la plástica, al menos en la fase inicial de sus investigaciones.

Barnett Newmann, Pollock, Adolph Gottlieb y Rothko, si no compartieron la terminología espiritual de las antiguas corrientes antimatéricas de la filosofía, encontrarán su contraparte en el pensamiento contemporáneo. Habrían de convertirse en la segunda oleada, o mejor aún, en la versión norteamericana de los pioneros de la abstracción buscando medios expresivos propios de su generación que les permitieran sostener la necesidad de verdades universales. Sus fuentes espirituales se encontrarían en las creencias y prácticas de las culturas nativas norteamericanas (especialmente la pintura india de la costa noroccidental), el zen y los conceptos de Jung sobre formas arquetípicas incluyendo la identificación de éstas en los mandalas de culturas asiáticas, lo mismo que en su interés en los mitos.

Por razones históricas Barnett Newmann ha sido considerado dentro de los expresionistas abstractos de la Costa Oeste de los Estados Unidos. Hay sin embargo, varios rasgos de su caso conceptual que lo alejan un poco del resto, pero que lo perfilan correctamente dentro de los artistas que inclinan su balanza hacia lo espiritual. Así diría, por ejemplo

El pintor del presente se relaciona no sólo con sus propios sentimientos o con el misterio de su propia personalidad, sino también con su introducción en el mundo del misterio. Por lo tanto, su imaginación debe funcionar como una herramienta encargada de desentrañar secretos metafísicos. En consecuencia, su arte ha de relacionarse con lo sublime. Es un arte religioso que atraparé las verdades básicas de la vida a través de símbolos... El artista debe luchar por extraer la verdad desde el vacío

Citado de *Barnett Newman exhibition catalogue*, de Thomas B. Hess. Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 37. Aparece a su vez en *Hidden meanings in abstract art*, ensayo de Maurice Tuchman en *The spiritual in art - abstract painting 1890-1985* (Catalogue of the exhibition at the L.A. County Museum of Art) Maurice Tuchman- Jude Freeman. Apperille Press, inc., New York, 1986 p. 49.

Thomas B. Hess identifica a la cábala como la fuente de la que Newmann extrae su concepto de la simetría secreta, o de un poder oculto dentro de un poder. Aunque la base común para esta generación emergente de pintores abstractos se encontraba en las raíces de los pueblos indígenas de su país. Así por ejemplo diría Newman, al referirse a las formaciones de tierra hechas por los indios de Ohio

Estaba confundido con la plenitud de la sensación, con la revelación de la evidencia de esa simpleza

*Ibid.*, 73

Los procesos para hacer arte de los nativos norteamericanos ofrecían una inspiración paradigmática para los expresionistas abstractos. Es por eso que en casos como los de Pollock la pintura cobraba un sentido de arena de acción y de prácticas rituales.

Las ideas jungianas, sobre el arquetipo y el inconsciente colectivo fueron diseminadas a tal extremo en Nueva York (principalmente por John D. Graham en el mundo del arte), que se llegó a hablar de los "míticos cuarentas"

Cada vez más, a partir de 1960, aparecerán pintores abstractos cuya obra no tenga nada que ver con fuentes espirituales. Así puede comprobarse en la serie *Ocean Park*, de Dieberrkorn o en toda la producción de Frank Stella. Sin embargo, de vez en cuando hay claras referencias, tan comunes al dar la vuelta al siglo XIX. Encontramos por ejemplo, un interés marcado en la obra de Brice Marden en sistemas alquímicos y numerológicos.

Lo mismo ocurre con el arte *minimal*, que si bien es cierto que se involucra poco con influencias espirituales, no las elude del todo como en el caso de Yves Klein, Carl Andre y el mismo Marden.

La lista podría extenderse hasta nuestros días, involucrando todo tipo de manifestaciones: el espacio y la luz, en el caso de James Turrell, agrupaciones escultóricas en Long, etc. Sin embargo, no es el objetivo de la tesis hacer un compendio de todos ellos, por lo cual, en el capítulo cuarto se aludirá de manera detallada, tan sólo la obra de aquellos cuyos procesos los ligan de una manera directa a la pléyade de chamanes y demiurgos.

## Capítulo cuarto

Originalmente había diseñado para el desarrollo del presente capítulo un guión que se reducía a los siguientes incisos: Yves Klein y la mística del color, Anish Kapoor y la mística de la forma, Joseph Beuys y la mística de la acción, James Turrel y la mística de la percepción, Dan Flavin y la mística de la luz. Las semejanzas entre las fuentes —o incluso entre algunos de sus preceptos— eran tan grandes, que se corría el riesgo de aterrizar en una redundancia excesiva.

Por tal motivo, reduje el número de esos artistas a dos, para incorporar además a Picasso, no sólo por la riqueza de los ensayos consultados, sino por la sorprendente frecuencia con la que entraron con el resto de la tesis.

Agradezco a los manes adecuados, el hallazgo maravilloso de *Picasso y la máscara*, serie de ensayos de André Malraux en los que se vierte la naturaleza mágica y demiúrgica de Picasso, así como los textos que iluminaron de manera sustancial las ideas que aquí expongo al hablar de la obra de Beuys y Kapoor.

### Picasso y la máscara

La apreciación que Picasso tenía de las máscaras africanas (su primer encuentro con ellas tiene lugar en el viejo Trocadéro, en el Museo del Hombre en París), no se reducía a la de simples esculturas. Las calificaba como objetos mágicos, como mediadores, o intermediarios. Las consideraba objetos fabricados en contra de todo, todo lo conocido y lo desconocido; fetiches, armas que le permitían al hombre combatir contra los espíritus enemigos y así convertirse en un ser independiente. Picasso intuye en su primera visita a Trocadéro un cuadro como *Les Femmes d'Alger*. Como él mismo declararía, esto ocurriría no por simple análisis formal, sino porque a partir de su contacto misterioso con las máscaras entendía que estaba viviendo su primer "exorcismo pictórico". La naturaleza demiúrgica de Picasso lo hacía concebir la continuidad de un estilo como el mismo infierno, y si de algo se liberó a través del exorcismo en su estudio de Bateau-Lavoir (época en que pintó *Femmes d'Alger*...), fue del terror que le provocaba el imaginarse pintando toda la vida de la misma manera. Se equiparaba con Dios (el creador libre de estilo, por antonomasia), afirmando que

era éste el que había inventado la pintura, de la misma manera que él y creyendo de manera cabal, que sin su paso por el mundo, muchas cosas no existirían como tantas pinturas y esculturas que animara, para convertirías en delegados o mensajeros de lo desconocido. La célebre frase de Picasso "yo no busco encuentro", denota más asombro que orgullo, y en varias ocasiones se le oyó declarar, que la pintura lo incitaba a ser cosas a su voluntad, lo mismo que la escultura. De allí que creyera que cada escultura tenía varios espíritus, de los cuales la metamorfosis era el primero. Su habilidad para apoderarse de este primer espíritu, le permitía convertir un coche de juguete en la cabeza de un simio ; sin embargo su temor a lo desconocido le impedía apropiarse de fetiches o ídolos antiguos, de tal manera que su mente luchaba desesperadamente por deshacerse de las formas que habían sido inspiradas alguna vez por los espíritus, para relacionarlas exclusivamente con sí mismo, con su propia magia. El sentido mágico de la creación picassiana. llega a ser comparado por Malraux con el de las artes tribales, los ídolos prehistóricos, e incluso los del México prehispánico. La manera tan violenta como sus esculturas niegan el mundo de las apariencias las pone en una frecuencia mayor con el sentido metafórico de los *tottecas*, analizado en el capítulo anterior. La mirada mágica de Picasso le permite desentrañar misterios ocultos no sólo en el arte primitivo, si no en general en toda gran obra. Así, por ejemplo, diría de *El fusilamiento del 3 de mayo de 1808*, de Goya :

El negro firmamento no es el firmamento, si no la negrura. En cuanto a la iluminación, ésta es de dos tipos, una de las cuales no podremos entender ; ilumina todo como si fuera luz de luna : el monte, el campanario los fusilados, que de ninguna manera deberían estar iluminados por detrás. Pero derrama más luz que la misma luna. Después tenemos una linterna inmensa, sobre el piso, justo al centro. ¿Y qué es lo que ilumina ? Al hombre levantando los brazos, el mártir. Si se mira detalladamente, podrá notarse que sólo lo ilumina a él. La linterna es la Muerte. ¿Por qué ? Nadie lo sabe, ni el mismo Goya, lo único que sabía es que no podía ser mas que de esa manera.

*Picasso's Mask*. André Malraux. Da Capo Press, New York, 1994. , p. 41

Lo mismo que Picasso, muchos grandes artistas se han abocado a copiar o parafrasear a algún maestro que los ha precedido. Esta intención de "copiarlos", en ningún momento ha pretendido mejorar el modelo dentro de su propio dominio, su intención en realidad, ha sido cuestionar su dominio mismo. Si la pintura es el vehículo más poderoso para dar vida a los dioses y a los sueños, parafrasear a un antiguo maestro, de alguna manera revive el sueño o el misterio que develó el cuadro copiado. Parafraseando se establece un diálogo donde el lenguaje utiliza-

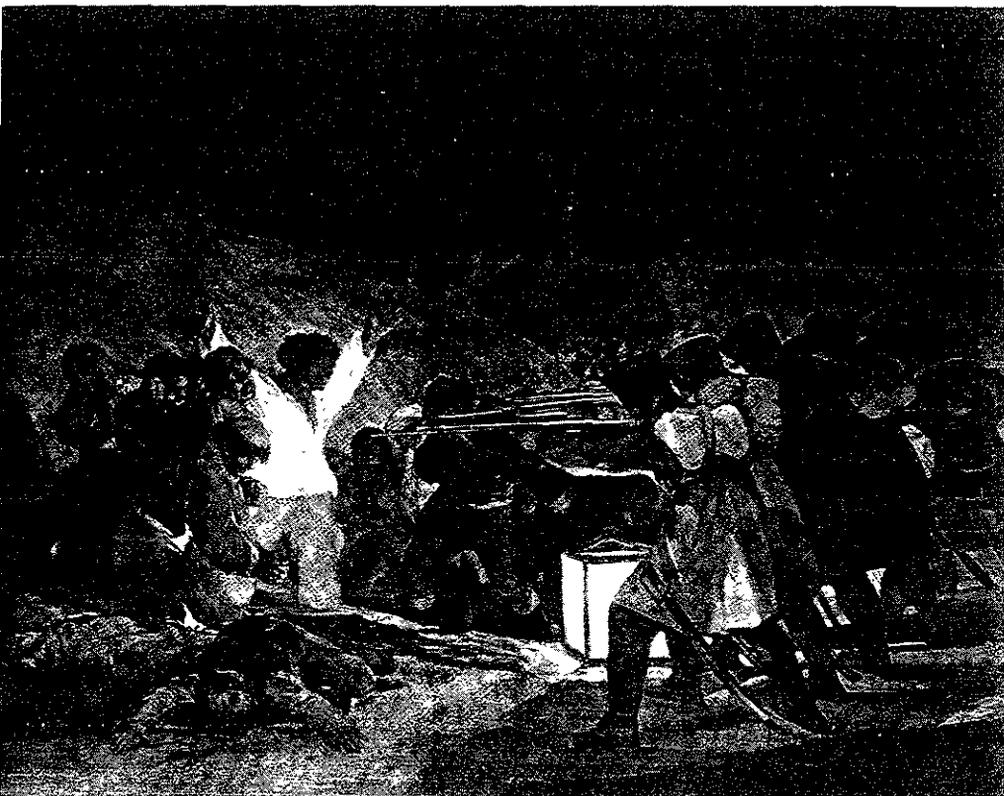


Fig.4 *El fusilamiento del 3 de mayo de 1808*

do es el del poder pictórico ; en el caso de Picasso, el poder en cuestión es de orden demiúrgico. Este queda más patente en un caso como el de la serie de las *Meninas*, que Picasso pintara a partir de Velázquez al desechar el cuadro original, e incluso a la pintura, lo único que Picasso recrea es el acto creativo en sí proclamando con ello la liberación de la pintura. Una vez liberada la pintura de la representación de la forma e incluso de la pintura misma había un misterio más por desentrañar : por eso es que Picasso si no distorsionaba sus modelos, los desnudaba. En sus propias palabras, estaba "buscando la máscara" y al hacerlo evitaba incluso nombrar pues nunca, declaraba el papel de la pintura debía reducirse a darle nombre a las cosas.

Por máscara Picasso entendía una totalidad compleja : el énfasis que un gran estilo puede conferirle al rostro humano, a un individuo, a una sociedad a una generación. De ahí que concluyera que lo que uno está por hacer, será siempre mejor que lo que uno ya ha hecho

La develación de la máscara hace que el significado de las pinturas de Picasso sea mucho más desconcertante que la forma en que se representan. Esto encierra una paradoja : cualquier artista "conoce" aquello que está por descubrir el misterio que se le ha de revelar. Es por eso que cualquier pintor conoce el momento preciso en que debe interrumpir un cuadro, pues de alguna manera, el proceso creativo le permite intuir el misterio que está por serle revelado. Antonio Saura lo diría de esta manera

El elemento sagrado revela algunos mitos del milagro de la imaginación que en algunos momentos produce un buen cuadro, y no por ello los demás no lo tienen ; simplemente cada uno obedece a su propio ritual

*Entrevista a Antonio Saura* Miguel Angel Muñoz, Diario "Reforma", Sección Cultural, México, Febrero 1999.

Es por ese motivo, que los artistas que crearon los grandes estilos religiosos descubrieron *las formas religiosas* de las escenas que representaban

Los iconos condujeron a los bizantinos hacia el misterio desconocido de la Ortodoxia ; las esculturas de las catedrales condujeron a lo desconocido por los católicos con ellos mismos. Sin embargo, los escultores románicos no transformaron los Evangelios a ningún lenguaje conocido descubrieron un lenguaje que expresaría aquellos elementos del cristianismo que sólo el arte podría expresar. Al arte entonces, le toca descubrir ese lenguaje que ha de revelar algo aún ignorado, el arte en sí mismo, encierra el dilema de la máscara

Y es por eso que el arte adquiere una función numinosa. Si una *verdadera máscara*, en el concepto picassiano, no representaba, no retrataba a un dios, al menos estaba en perfecta armonía con él... por eso es que ese sentido de máscara, en el arte románico, se revelaba de una manera tan transparente, al igual que en las máscaras africanas éstas estaban en armonía con aquello a lo

que los escultores africanos temían y adoraban y de lo cual no tenían un conocimiento preciso a través de los espíritus que representaban

En opinión del mismo Picasso estas manifestaciones artísticas, al igual que las suyas representan de alguna manera lo que sólo el subconciente puede reconocer, lo que un buzo puede extraer desde las mayores profundidades. La pintura, es la indicada para rescatar lo desconocido de esa profundidad mayor aquello que es tan extraño para el hombre pero que puede expresarse con la suficiente transparencia para que cualquier espectador sensible se refleje en el espejo que es el arte. Por eso es que lo que Picasso concibe como máscara puede entenderse como el ideal de la representación plástica, acaso la insinuación del nombre desconocido de Dios

### **Joseph Beuys : hagiografía de un chamán contemporáneo**

Si en muchos momentos la labor de Beuys se perfila como la de un activista político, el lenguaje casi mesiánico que llega a utilizar corresponde más al de un líder religioso

Joseph Beuys encontraba la fuente del poder de la humanidad en el mayor entendimiento de los significados de la comunicación y la comprensión de las fuerzas que conforman al mundo. El artista consideraba que los encuentros que tenía con sus interlocutores y audiencias eran una fuente de poder en constante metamorfosis, un estado mental determinado por la especificidad del momento y del lugar. Por lo cual, a medida que pasa el tiempo da mayor importancia a conferencias, ponencias y entrevistas, que a la creación de objetos artísticos

Hay quienes critican la pertenencia de Beuys al ejército alemán, durante la Segunda Guerra Mundial y consideran que su obra es la expiación de una culpa. Beuys los contradice al asegurar que el sufrimiento es común a todo individuo. Matisse comparaba el arte con un sofá mullido, Beuys por su parte radicaliza este concepto al otorgarle al arte propiedades terapéuticas, encontrando en la creatividad la llave para generar cambio y evolución, considerando que no debe estar sólo en manos de los artistas para constituirse en patrimonio universal

La creencia en una totalidad conformada por los reinos material, espiritual, humano y natural, sería la única alternativa para la supervivencia de la humanidad en los términos más álgidos de libertad y creatividad. Todo su trabajo hace referencia a esta unidad, a través del concepto de *escultura social*, concepto o "hecho inmaterial esencial" que da forma a las ideas creativas y que puede liberar toda la energía creativa.

Para entender el concepto de *escultura social*, Beuys se refiere a las *formas pensadas* es decir como modelamos nuestros pensamientos, y las *formas habladas*, que resultan de la transformación de nuestros pensamientos en palabras. La *escultura social*, en consecuencia es el resultado de modelar y transformar el mundo en que vivimos, por lo que se convierte en un proceso en permanente evolución. Es por esta razón que Beuys no "termina" sus esculturas. Escoge materiales que químicamente están sufriendo permanentes transformaciones : oxidación, fermentación, cambio de color etc.

Para que la *escultura social* pueda transformarse en una moderna disciplina artística todo individuo debe participar en ella. Para esto, debe tomar conciencia de como ciertos procesos internos pueden transformarse en formas concretas. Sólo si se radicaliza el concepto tradicional de obra de arte, haciendo que trascienda sus fronteras tradicionales, podrá utilizarse como un "potencial evolutivo y revolucionario", que permitirá hacer de la *escultura social* una verdadera obra de arte.

Reconociendo el momento originario de la creatividad, entendiendo la creatividad como una actividad libre, el potencial creativo individual arribará al umbral donde las experiencias fundamentales del ser humano ( como ser espiritual ), deben entenderse como medios generadores de una obra escultórica. Estas experiencias fundamentales son el pensar de manera activa, el sentir de manera activa, el ejercicio de la voluntad y la conformación de éstos en su estado superior : la obra de arte. La libertad creativa puede ejercerse, sólo si se entiende la necesidad que existe en cada individuo de nutrirse de satisfactores espirituales que lo alejen de cualquier tipo de enajenación.

Si se exportan los procesos espirituales que conforman una obra de arte, al terreno de la estructura social, se revoluciona el concepto burgués de conocimiento e incluso el de la actividad religiosa. Si todo trabajo se entiende como producto de ejercer la libertad creativa, obtendrá de inmediato el carácter de una obra de arte, con lo que, al decir de Beuys, hace de todo individuo un artista.

Joseph Beuys asume como una misión personal el cambio del orden social y el sistema monetario, pues considera la complicidad de este último con el Estado como el principal agente opresor de la sociedad. Al mismo tiempo ve en la democracia, el camino hacia un cambio radical generado a partir de las minorías. La participación de éstas podía expresarse a través de la *Universidad Internacional Libre*, órgano creado por Beuys y el Premio Nobel de Literatura, Heinrich Böll. Un principio fundamental de la *Universidad* es una relación maestro-alumno no fincada en el ejercicio del poder, sino en un diálogo al que ambas partes se acercan de manera libre, lo cual impide un flujo de información de manera unilateral.

La *Universidad* es un proyecto que pretendía relacionarse con cada sector de la sociedad : los problemas ecológicos, el problema de la libertad en la creatividad,

y una participación libre en la economía, que permitiera modificar la relación con el capital

Transformar la estructura socioeconómica desde el *stablishment* del capital y crear una *Universidad* para iniciar en la democracia revelan la importancia que Beuys confería a las instituciones, y la convicción de que éstas conforman la sociedad; es decir la conciencia de que los cambios más radicales solo pueden darse desde el seno de las instituciones.

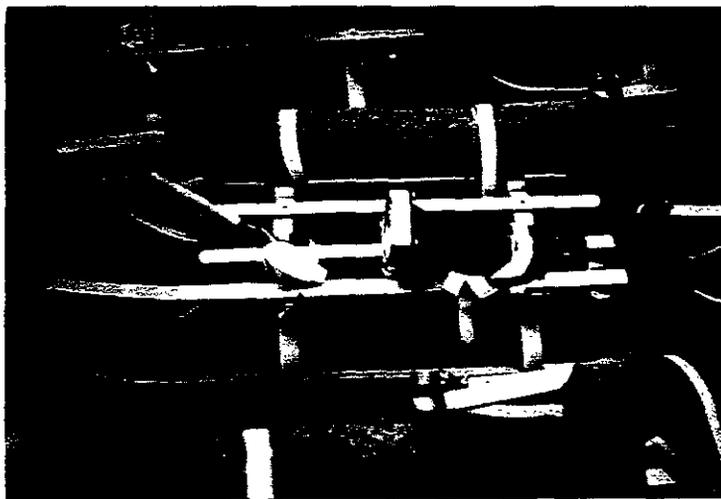
A pesar de sus tendencias izquierdistas, Beuys recibía financiamiento del gobierno alemán, lo que él entendía como la necesidad de propagar la propia idea de libertad que el estado quería vender ( por falsa que fuera ) pues el rostro del pueblo alemán estaba dibujado por sus artistas

Beuys declara en alguna entrevista, la percepción especial que desde los 5 años tenía del mundo. Reconocía la belleza de su entorno natural y desde muy pequeño sabía que podía encontrar allí los elementos necesarios para la contemplación, la meditación y la colección de los objetos que le permitirán inventar pequeños sistemas ( que habría de someter a la experiencia de sus laboratorios infantiles, lo que despertaría su interés por las ciencias exactas ) Por otro lado intuía la debacle que se avecinaba en el comportamiento social a partir de ciertas reacciones violentas que tenían los adultos. La contradicción entre estas dos caras del mundo lo hacía suponer la existencia de una actividad que pudiera conciliar el dolor de su propia contradicción interna. En la adolescencia sabía que la respuesta no estaba en las ciencias exactas; éstas tan solo le revelarían la pobreza de la visión occidental fincada en la reproducción positivista de los fenómenos naturales. Al no tener un contacto directo con el arte, fue prefigurando la percepción magnificada y radical que habría de tener de la actividad artística y que años más tarde acabaría en su concepción de *escultura social*.

Durante la Segunda Guerra Mundial, un avión de la Luftwaffe piloteado por Beuys es derribado. Hay una serie de historias en torno a este acontecimiento que ayudarían a construir el mito beuysiano, comenzando con la triste contingencia de pertenecer al bando equivocado. Derribado el avión, Beuys es rescatado por campesinos rusos pertenecientes a una tribu tártara que lo envolvería en grasa y fieltro para protegerlo del frío y sanar sus heridas. Junto con otros elementos la grasa y el fieltro se convertirán en materiales de uso común en la obra de Beuys (Fig. 5) El propio artista niega, sin embargo que la elección de los mismos obedeciera a un móvil anecdótico o psicodramático. Su uso, afirmaba Beuys es consecuencia de la elaboración de su teoría sobre la *escultura social*. Para conseguir una mejor comprensión de sus teorías, en sus esculturas y *acciones* tuvo que escoger materiales crudos, aislantes, orgánicos. La coincidencia de la elección de la grasa y el fieltro fue afortunada, pues Beuys los usaría, de alguna manera, para restaurar las grandes heridas del orden social.

# JOSEPH BEUYS

## MULTIPLIZIERTE KUNST



# IKARUS

K. 1000 2. Aufl. 1976  
Verlag IKARUS, 1000 Berlin  
K. 1000 2. Aufl. 1976  
1000 Berlin  
1000 Berlin

2. Aufl. 1976  
1000 Berlin  
1000 Berlin  
1000 Berlin

Fig.5 "...el fieltro se convertirá en material de uso común en la obra de Beuys."

El carácter amorfo y la falta de una estructura determinada en materiales como la grasa y el fieltro le permite a Beuys afirmar que cuando produce algo es para transmitirle un mensaje a alguien, a partir de la idea de que el flujo de la información no proviene de la materia, sino de la idea lo que permite establecer una frontera entre física y metafísica

Es común, y refuerza este concepto que, Beuys coloque grasa en alguna esquina de la habitación en todas sus *acciones*, a manera de transmisor, de la misma manera que cada *acción* en sí, es transmisora de una idea o mensaje

Si se entiende este concepto, resulta claro como el sentir el pensar y el desear sean actividades concernientes a la escultura

El pensamiento es representado por la forma, el sentimiento por el movimiento o el ritmo la voluntad por una fuerza caótica. Esto explica el principio de mis "esquinas de grasa". La grasa, en estado líquido se distribuye por sí misma de una manera caótica, tomando formas irregulares hasta que se acomoda de una manera concreta en una esquina. Así, pasa del principio caótico al principio de la forma, de la voluntad al pensamiento...

Declaración hecha por Joseph Beuys, en entrevista con Willoughby Sharp *Energy plan for the western Man Joseph Beuys in America* Writings by and interviews with the Artist, Compiled By Carrn Kuoni: Four Walls, Eight Windows, New York, 1990, p 91

Por más experimentado que sea el trabajo de un chamán. Siempre estará sujeto a toda clase de imprevistos y matices diversos en la manera de realizarse. De la misma manera, Beuys a pesar del estudio profundo que hacía de los elementos que conformarían una *acción*, tenía que enfrentarse a la vaguedad del concepto por descubrir a la vitalidad de la experiencia de la *acción*, a las vicisitudes, alto riesgo y vértigo que sólo pueden darse al interior de la aventura artística: aún la vivida a la hora de realizar el dibujo más insignificante, pues cada dibujo *acción* o escultura revelaba un nuevo elemento sobre áreas y mundos desconocidos. Por supuesto, y de la misma manera que le ocurriría a un profeta místico o poeta al encontrarse frente a la revelación de una verdad ésta será contemplada por el *establishment* como una innovación en la manera de plantear un discurso, como un "nuevo estilo", acaso "algo novedoso". Tentación del sistema con la que Beuys tenía que lidiar constantemente

En cuanto a la concepción de los tipos de arte, Beuys distinguía dos categorías: la de las formas tradicionales como la pintura, la escultura, etc. ( que a su juicio estaba inhabilitada para ofrecer una experiencia artística total, debido a su incapacidad para alterar algún aspecto de la estructura social ) y la que aludía a a todos y cada uno de los individuos de la sociedad y a su capacidad creativa para transformarlos.

Esta distinción le otorgaba al pensamiento y la palabra una importancia capital. Los discursos que Beuys enarbolaba alrededor de sus acciones en ningún mo-

mento significaban una 'interpretación' de las mismas, desde la perspectiva que podría tener un reportero, crítico de arte o historiador tradicional. La exposición de los conceptos que fundamentaban una acción, por lo tanto no podía reducirse a hablar de las herramientas los materiales, en fin, de los elementos que ayudan a desglosar una obra de arte tradicional. Antes que abordar la parte material de una acción, se refería al pensamiento como un proceso escultórico, que intervenía en la forma de su verbalización, en la configuración de la obra. De esta manera buscaba revolucionar la concepción de lo escultórico, donde los pensamientos las palabras los sentimientos, los materiales e incluso todas las funciones y partes del cuerpo ( la laringe, las manos, la respiración, etc ) constituirían las herramientas para la conformación de la cultura del futuro.

En las propias palabras de Beuys, en una entrevista con Kate Horsefield:

El lenguaje, las reflexiones alrededor de un problema, constituyen una escultura de mayor importancia que en sí aquella obra de arte relacionada con los procesos físicos de las herramientas, como las pinturas, los dibujos o las tallas. Este carácter trascendental de la información, en un mundo invisible, nos proporciona al mismo tiempo la prueba y la conciencia de que no somos sólo entes biológicos, materiales, sino antes que nada espirituales, que no existimos en este planeta mas que de una manera parcial, al estar involucrados con la madera, el fieltro, el metal, el hule o cualquier otro recurso del planeta .

*Ibid* ,, p. 74.

Abunda Beuys este concepto de nuestra constitución espiritual, cuando habla de la importancia que tiene la ecología (llega incluso a crear un "Partido de los Animales", pues sólo el hombre puede hablar por ellos), o en declaraciones como las hechas sobre la tierra y la agricultura, en entrevista con Louwrien Wijers .

Si se echa un vistazo a la tierra, sobre la que estamos parados, uno puede ver que está formada por minerales, sustancias como arenas, granitos o pizarras, es decir diferentes minerales. Uno podría decir que ésta es la última materialización del espíritu. Sin embargo esta materialización, que involucra al espíritu es muy compleja. Significa cierta forma de muerte, es decir, el último estado del espíritu, mas no un estado permanente. Se trata sólo de una fijación de cierta condición de la muerte, que uno puede rebasar , pues uno puede recrearla hasta llevarla de nuevo a la vida. La agricultura tiene mucho que ver con esto. Pero visto a través del pensamiento materialista, que asegura que un terreno puede regenerarse sólo con fertilizantes artificiales, significa que a esta existencia-muerta del mundo mineral se le agrega más materia inerte, es decir, se agrega un principio de muerte a la

muerte, lo que no permite la regeneración de la vida en el campo. El problema de la agricultura entonces, consiste en como darle vida de nuevo a la tierra, como llenar de nuevo de espíritu la tierra, pues es sólo, con una fuerza espiritual que pueden crecer las papas y las calabazas. y como pueda darse vida de nuevo a la tierra, como pueda renovarse, regenerarse depende de la responsabilidad de la humanidad, pues no hay otro ser espiritual, además del hombre, que pueda realizar esta tarea

*ibid* , pp 249 y 250

Al respecto de la intención terapéutica de las acciones, hay que considerar que los elementos necesarios para la creación provienen del subconciente : la energía, como elemento caótico, y la forma, como el orden de la materia. Ambas tienen sus respectivas contrapartes en los extremos dionisiaco y apolíneo, presentes en todo individuo pero no de una manera armónica. La presencia de estos elementos antagónicos, es decir, su polarización, su falta de armonía, debe entenderse como un síntoma patológico del individuo y la sociedad. De allí la insistencia de Beuys en el uso de materiales tan crudos como la grasa. Esta alude en las acciones la dicotomía del orden y el caos. La grasa es sometida a una actividad térmica que puede llegar a derretirla ; es decir, radicaliza la conciencia del desorden de la materia, y habla de como se le puede dar forma, a través de la energía creativa, acomodándola siempre en forma de tetraedros en las esquinas de las habitaciones donde se desarrollan sus acciones.

Para ilustrar la patología de la sociedad, a partir del mismo concepto de dicotomías, hace referencia a las contradicciones experimentadas por el hombre a partir de las herencias de Oriente y Occidente. La posible cura está en la concientización de esos opuestos, del flujo y reflujos de conceptos e ideologías hasta la disolución de su polaridad para integrarlos en un individuo *euroasiático*, más allá de Mao y de Freud, o de divisiones como la del muro de Berlín.

Cuando Beuys hablaba de la polaridad de las actitudes humanas, las situaba por un lado en el punto de la voluntad ( el del caos, el de la energía ), y por otro en el del pensamiento. Alude con esto la postura nietzschiana, del *superhombre*, en su paso del estado dionisiaco al apolíneo, de como tiene que dominar las fuerzas naturales para darles forma.

Todos los factores caóticos que se desarrollan en el interior del hombre y que pueden determinar conductas enajenadas han querido hacerse concientes a través de métodos como el psicoanálisis. Beuys consideraba que en la historia podía recaer una función semejante de concientización, que hiciera de ella un conglomerado de individuos libres. En la medida que se analizaran con mayor profundidad los procesos históricos ocurridos en el pasado, podría comprenderse mejor el estado actual de las sociedades actuales.

En términos de investigación psicológica, las ideas de Beuys tienen cierta afinidad con los postulados jungianos, pues es Jung pionero en relacionar los

procesos del inconciente con la historia Jung mostraba como la naturaleza numana ha cambiado en el curso de la historia, desarrollándose en Occidente un sentido antinatural que va en detrimento de su libertad, al inclinar la balanza exclusivamente hacia los aspectos racionales de sus ser. Es por eso que Beuys insiste en el poder terapéutico del arte. (Ya Schiller hablaba del poder libertador del arte de su función social y su papel educativo).

Beuys considera que la acción de los eventos del pasado en la sociedad no puede contemplarse de una manera directa como lo propone el marxismo, que afirma que únicamente los agentes externos son los que conforman al individuo. El gran papel que Beuys proporciona a la acción individual puede adquirir matices de un heroísmo, en el que debe intervenir todo el potencial humano para perfilarlo hacia el proceso de concientización que permita modelar su propia naturaleza, su propio espíritu. En la medida en que sean exacerbados estos procesos de manera individual podrán cuestionarse ciertas costumbres y tradiciones aceptadas atávicamente por la colectividad. Así se garantiza el acceso del individuo hacia la libertad mas no de manera aislada, insular, sino *cooperando* con otros individuos. Beuys cuestiona la eficacia de la *coexistencia pacífica*, calificándola incluso como la mayor falácea de la humanidad, pues la supone como una tolerancia política que impide la salida de las diferencias a la superficie. Es por eso que pondera la cooperación ( que no la negociación ), entre los individuos, a partir de valores como la democracia y de conceptos como el amor al prójimo, ya planteado desde el socialismo cristiano.

El interés que por otra parte tiene Beuys por el budismo tántrico radica en el interés que este proyecta hacia una "responsabilidad universal" Como una especie de jerarca que representa la espiritualidad de Oriente el Dalai Lama no buscaba ser sólo el líder de los tibetanos. sino que se sentía comprometido con toda la humanidad.

Beuys encuentra vasos comunicantes entre esta postura y las aguas que han corrido en los mantos subterráneos del cristianismo. en posturas como la de los rosacruces o la de Rudolf Steiner y su antroposofismo. No es sin embargo, que diera importancia a esas filosofías por su marginalidad, sino justo por distinguirse de cofradías sectarias que parecieran trabajar para una "espiritualidad privada"

Es por eso que Beuys busca, a partir de su propia concepción de Dios un puente que vincule a Oriente y Occidente. Beuys consigue deslindar esa concepción de una terminología teológica, para concebir a Dios como un "Gran generador", del que el hombre es un "cooperador", a partir del axioma libertad = creatividad = hombre. En otras palabras, Beuys enfatiza la capacidad del hombre de desenajenarse de su medio ambiente, de su entorno inmediato, generando sus propios conceptos, sus ideas, a través del poderosos motor que significa la creatividad. quedando así relacionado con Dios. De allí la "cooperación" del hombre para la espiritualidad cósmica, que lo emparenta con la espiritualidad perseguida por el budismo ; es decir, obrar de acuerdo a su "Buen corazón" para alcanzar la responsabilidad universal arriba mencionada.

Hay que recordar que las concepciones de Beuys se soportan, más que en fundamentos teológicos o dogmáticos, en las verdades descubiertas por poetas como Schiller o Novalis

Novalis, por ejemplo afirma que la noche encierra los significados donde se desarrolla el conocimiento, pues es en ella donde puede encontrarse la realidad de la misma manera que la conciencia de la muerte puede actuar con la conciencia de la vida : es decir, percibiendo la luz que proviene de la oscuridad.

En entrevista con Beuys, el Lama Sogyal Rinpoché hace propio un concepto ya citado por Jung Occidente está viviendo una especie de neurosis que debe encontrar su origen y busca sus posibles respuestas en el arte moderno

Beuys, sin embargo, no se conforma con el concepto de "arte moderno", pues lo circunscribe a la actitud de los artistas de una época que lo deslindaron de las presiones políticas y los eslabones que lo encadenaban al poder de la Iglesia o cualquier tipo de mecenazgo, para enajenarlo a un nuevo patrón: el mercado. Por eso insiste en la postura de ver en cada individuo un artista y en cada labor humana una obra de arte: en tanto que si el referente de la obra de arte es sólo el mundo de las galerías y los museos, su realidad es fragmentaria.

Más allá de toda nueva enajenación, correctamente señalada por Beuys, no podrían menospreciarse conceptos como los que perfilarían en gran medida la producción artística del siglo XX. Así por ejemplo, Kandinsky afirmaba

El arte de hoy en día incorpora la madurez espiritual hasta el extremo de la revelación.

*El nuevo realismo plástico* Malevich Editorial Equipo Comunicación Madrid, 1975, p. 128

Al tiempo que Malevich decía

En mi lucha desesperada de liberar al arte del lastre del mundo de los objetos, me refugié en la forma del cuadrado

*Ibid*

Así, se comprende mejor la importancia que un Lama como Sogyal Rinpoché otorga al "arte moderno", llegando incluso a entenderlo como una metáfora del *Dzog Chen*, uno de los niveles más altos de la enseñanza de Buda: que dice:

La transmisión se efectúa en tres niveles

El primero directamente a la mente, sin palabras ni signo alguno. Esta es la comunicación entre Budas, y ni siquiera puede hablarse de telepatía, pues no existe el tiempo de por medio. Si la transmisión no es telepática entonces simplemente *oculte*.

El siguiente nivel consiste en adaptar el primer nivel de comunicación a la comprensión humana, a través del signo o el gesto.

Finalmente se llega a la transmisión oral que es perfecta cuando a través de las palabras se consuma realmente la comunicación, lo que le permite ser de nuevo simultánea es decir 'de mente a mente'.

De esta manera, el arte se encontraría en un punto medio entre la mente y la expresión, tal y como si se diera a luz, sin romper el cordón umbilical.

### **Anish Kapoor y la mística de la forma**

En el ensayo que Germano Celant publica para las Edizioni Charta, al hablar de la obra de Anish Kapoor hay un sinnúmero de correspondencias con lo sostenido a todo lo largo de esta tesis.

Desde antes de leer dicho ensayo había considerado la posibilidad de incluir a Kapoor en este cuarto capítulo. Al ver por primera vez su obra, intuí que la misma podría estar imbuida de esa sustancia espiritual o metafísica que la emparentaría con los otros artistas aquí analizados. Intuición acertada, cuando se comprueba en Kapoor, cómo en un artista se conjugan los roles que Nietzsche le atribuye en *El origen de la tragedia*: los de sátiro y sumo sacerdote.

La fuente que da sentido a la energía creativa de Kapoor, es su visión enigmática del arte como sacrificio y rito, en los cuales el artista se presenta a sí mismo como sacerdote y a su trabajo como herramienta de evolución y transformación que permite al individuo y a la sociedad desarrollar todo su potencial.

Cito a continuación al propio Celant antes de desmenuzar su texto:

El artista tiene un papel fundamental en la historia de la cultura pues tiene el poder para darle nuevas formas a la materia, dotándola de un nuevo carácter. Su habilidad para producir una metamorfosis continua del universo, en una escala, si bien microcósmica, también simbólica, lo convierte en arquitecto, en director del proceso generativo. Su prestigio deriva de la fuerza creativa que da vida a la urdimbre del lenguaje, ese complejo sistema que involucra emociones y conocimiento. Oscilando entre signos y símbolos, el artista se conecta integralmente al mito. En contacto con los ejemplares y arquetipos de la vida y de la historia, y renovando sus formas se convierte en un *iniciado*.

¿Qué es el mito? Sus definiciones abundan, pero en esencia el mito se relaciona con la fuerza que ha creado al mundo, y lo mantiene vivo a través de un proceso continuo, de renovación. En la cultura occidental, esta fuerza corresponde a la *palabra*, al sonido místico atemporal que creó el universo.

*Mito* es lo sagrado y *mito* es la palabra — "la palabra que al repetirse corresponde al poder esencial" (Gerardus van der Leeuw en su *Fenomenología de la religión*) — El conocimiento e interpretación del mito y la palabra (*mythos* significa palabra en griego) se le confiere al *sacerdos* ("el dador de lo sagrado"), quien a través del ritual pretende dar una forma unitaria a las partes de un significado perdido, aproximando a su vez lo humano a lo divino. En su búsqueda de una imagen perdida, el artista emula al *sacerdos*. Trata de reunificar aquello que está disperso para reunificar las fuentes de la fuerza mística que sustenta la existencia.

Anish Kapoor / Germano Celant / Fondazione Prada / Edizioni Charta, Milan 1996 p. XI

El carácter prototípico de Kapoor como artista y sacerdote puede verse en la mayoría de sus piezas, las cuales comienzan su proceso de construcción a partir de una especie de santificación del espacio en el cual los fragmentos de la *palabra* — *verbum* o *mythos* — pueden integrarse para volver a constatar su poder esencial con la interacción simultánea de los diferentes elementos que conforman una pieza. Es por ello que una pieza como *1000 Names* demarca un territorio en el cual se aísla y revela la energía de lo sagrado a través de sus innumerables denominaciones, de sus mil nombres.

Para Kapoor lo importante no es presenciar los mitos como observador sino vivirlos, interactuar con ellos, de manera que uno entre en los estados psicológicos y ontológicos que los generaron.

La pieza es un grupo de formas tridimensionales de pigmentos crudos en los colores primarios y el blanco. Proyectándose desde el piso y los muros, estos volúmenes evocan imágenes — cono y montaña, media esfera y domo, pirámide y volcán — que oscilan entre lo abstracto y lo natural, lo negativo y lo positivo.

En *1000 Names*, Kapoor, como artista-sacerdote, construye torres y pirámides para reunir lo terrenal con lo celeste, lo humano y lo divino. Intenta descifrar el misterio del *otro lugar*, para revelar el magnetismo del diálogo entre las fuerzas complementarias del arriba y el abajo, el aquí y el allá, lo conocido y lo desconocido. Estas fuerzas producen una especie de generador de corriente que manifiesta el movimiento de la vida. La infinitud de la corriente rebasa los límites del lenguaje, lo real o lo abstracto. En este sentido, los volúmenes cromáticos de *1000 Names* pueden considerarse como autosuficientes y autogenerativos.

Al respecto de esta pieza, el mismo Kapoor dice :

Con las piezas de pigmento, una de las cosas que buscaba, era aterrizar en algo que no estuviera hecho, como si se manifestara por propia volición.

De la entrevista con Anish Kapoor en Japón, septiembre de 1990, Constance Lewallen. "View", vol VII, No 4, San Francisco 1991, *ibid*, p. XVIII

O bien

Siempre senti que mi trabajo tenía que ver con algo mas y eso es lo que lo hacia valioso. Comencé a desarrollar un razonamiento que tenia que ver con cosas parcialmente reveladas. Haciendo las piezas de pigmento, se me ocurrió que se formaban unas a partir de otras. Por eso decidí darles un nombre genérico. *1000 Names*, implicando infinidad, y un mil como un número simbólico. Los trabajos de pigmento yacían sobre el piso o se proyectaban desde los muros. El pigmento en el piso define la superficie del piso y pareciera que los objetos emergen de él como icebergs. Eso ayuda a configurar la idea de algo que está allí de manera parcial."

*De la entrevista con Anish Kapoor. Ammena Meer "Bomb" No. 30, invierno 1989-90, p. XX*

El concepto de *1000 Names* subsiste en un complejo universo simbólico que enfatiza la idea de liminalidad de una dimensión a otra. El espacio cerrado en el que se sitúa puede definirse como un mundo "lo interior" que establece una equivalencia entre el mundo microcósmico y el macrocósmico, entre lo humano y lo universal. El espacio, entonces, es existencial y metafísico, individual y místico. Sus muros simbolizan los vectores del mundo, los cuales en las esquinas como puntos de intersección, permiten un encuentro entre lo humano y lo sobrehumano. La agrupación y el emplazamiento de estas figuras en un espacio como éste refleja una totalidad primordial. Como una montaña sagrada, cada entidad surge del piso para establecer la armonía entre la tierra y el cielo.

Cada elemento es construido directa o indirectamente, de pigmento puro en polvo mismo que significa la fuerza creativa: es un signo de vida como las semillas y el polen. Aludiendo el nacimiento o crecimiento de una fruta que puede asumir cualquier forma y carácter, sugiere la mutabilidad de la vida, su repercusión sobre todos los objetos, espiritual y físicamente, para finalmente transformarse en otra cosa. La simbología del color es infinita: desde lo cósmico a lo espiritual, de lo biológico a lo ético, de lo religioso a lo místico. En toda cultura, el color habla de una energía luminosa constante, de la luz, una imagen socorrida en todo discurso metafísico.

La conciliación de contrarios en *1000 Names* es posible gracias a las zonas de paso. La línea de horizonte sobre la que descansan los elementos, o desde que los mismos se proyectan es por definición una zona de transición, una zona liminal. Es al mismo tiempo una superficie de movimiento: caminando en el piso, uno define de manera ritual la aventura de la vida, el movimiento en el mundo, a lo largo de la jornada, la peregrinación existencial. Parados sobre el suelo, las formas de pigmento, además de llamar la atención sobre la polaridad de lo conocido y lo desconocido, hablan del arte como crecimiento como una semilla que se desarrolla y se modifica, siempre susceptible de permutación. El arte es visto como un organismo vivo, que cambia del estado embrionario a la madurez, al mismo tiempo que se mantiene unívoco, total e integral.

Nacido de padre indio y madre judía Anish Kapoor tuvo la oportunidad de descubrir en la India la transformación de cada gesto y acción en un ritual sagrado. En esto radica la orientación poética y filosófica de su trabajo que lo envuelve en un proceso virtual e infinito. El mismo Kapoor declara no estar interesado como escultor en una investigación sobre la forma, sino en realizar esculturas acerca de la pasión, de la fe, de las experiencias ajenas a la materia.

La *imagen pura* que Kapoor persigue es una experiencia radical de la acción de *hacerse*. Tiene oportunidad de confrontar esta experiencia cuando descubre en la India el color primario en su estado primigenio, en su estado más crudo. Es en su estado de aleación perfecta que este material, el pigmento puro se convierte en la base de un lenguaje metafísico absoluto, un lenguaje capaz de moldear en una unidad las partes de un cuerpo glorioso compuesto de fragmentos superiores que una vez unidos constituyen la complejidad múltiple del universo.

El origen hindú de Anish Kapoor permea toda la realidad de numinosidad. Las decoraciones de los muros en los templos están llenas de una visión filosófica de fecundidad y abundancia de un espíritu regenerativo. La vuelta de Kapoor a sus orígenes confirma su deseo de identificar el arte con una voluntad de transformación entre la pintura y la escultura (baste recordar su sentencia "soy un pintor que es escultor")

La sustancia de las pinturas -esculturas de pigmento puro a pesar de tener un enorme peso visual por la densidad de su color, tienen una cualidad etérea que hace que los contornos y las formas de los volúmenes adquieran cierto aire nebuloso. Las consideraciones sobre lo real se desvanecen y enfatizan el poder de la luz, misma que adquiere una radiación, una vibración que permite que las formas floten en el espacio como los nenúfares de Monet, o bien que se disuelvan en una atmósfera enrarecida como en un paisaje de Turner. Las formas si bien plenas, surgen de una manera vaporosa como dientes de león rojos blancos y amarillos que emergen del piso, produciendo un vértigo visual que pueden abismar al espectador en un éxtasis contemplativo.

Transformando la escultura en una masa vibrante, en un objeto inestable y frágil Kapoor hace una aportación que trasciende la rigidez y el absolutismo del *minimal art*. Se sitúa en una especie de sintonía simbólica con el proceso del *art povera* de Jannis Kounellis, pero a diferencia de éste, enriquece su código sensual y sensorial. Estas cualidades de imagen vibrante y seductora pueden emparentar las piezas de Kapoor con James Turrell o Dan Flavin. La diferencia estribaría en que el proceso creativo de estos se sustenta en complejos tecnológicos muy elaborados sobre superficies metálicas o cristalinas. En su lugar Kapoor presenta una epidermis porosa, fragmentada y permeable.

El deseo de Kapoor es penetrar el interior de las cosas. Para las tradiciones esotéricas el arte es una forma que sugiere la plenitud, pero sin alcanzarla. Siempre tiene que ser percibido como una parte a integrarse a una totalidad que está más allá de su plano de representación. Así, en *1000 Names*, el problema del color se presenta pero no se resuelve. Si acaso permite al espectador tener conciencia del mismo, aunque la aureola que lo envuelve demuestra su carácter

efímero y de contingencia. El objetivo sagrado del artista es expresar la peregrinación de una jornada a través de los manantiales de la percepción: el color ofrece una ruta a través del entendimiento de la forma. Sin embargo, es incapaz de tolerar definición alguna: lo que no impide que se cumpla con las leyes de fluido y movimiento de la vida. Aspirando a conectar con ese proceso de comprensión y expansión, los pigmentos puros de *1000 Names*, amasan en sí, como entidades inestables, las esencias de la respiración y de la tierra. Su pulverización, que manifiesta la mezcla de la tierra con el aire, permite a cada objeto situarse en la intersección de lo físico y lo metafísico, lo nombrable y lo inconmensurable, lo material y lo espiritual. El brillo, la impetuosa vibración de la individualidad roja, amarilla y azul tienen un poderoso sentido de pureza, demostrando su pertenencia al reino de la Idea pura, presentando al arte como una epifanía de lo sublime.

La obra de Kapoor tiene ascendentes fáciles de leer en la obra de artistas como Yves Klein, Beuys o Duchamp.

Bastaría recordar las saturaciones de pigmento azul en la obra de Klein, o ciertos materiales como el hierro o los trazos de gis sobre el piso característicos de algunas acciones de Beuys.

Sin embargo, Kapoor no se interesa tan sólo en la referencia iconográfica o de procesos; por el contrario, su atención se centra en las obsesiones alquímicas o filosóficas de estos artistas. Lo mismo las del Duchamp del *Gran Vidrio*, pieza que concentra la unidad de los opuestos o las fragmentaciones, tema central en muchas piezas de Kapoor.

## Conclusión

*¿Acaso no se ha pintado lo que  
está del otro lado del límite,  
lo suspendido detrás de los  
sueños?*

Pitty Parson

Dédalo es un prototipo del artista científico, ese fenómeno humano curiosamente desinteresado, casi diabólico, por encima de los lazos normales del juicio social, dedicado no a la moral de su tiempo, sino de su arte

La fibra del hilo de lino que Dédalo da a Ariadna, hija de Minos, para no extraviarse en el laberinto, la ha tomado de los campos de la imaginación humana. Siglos de agricultura décadas de selección diligente, trabajo de numerosas manos y numerosos corazones, han entrado en la labor de cortar, seleccionar e hilar ese cordel apretadamente torcido, y lo que es más, ni siquiera tenemos que arriesgarnos solos a la aventura, porque los héroes de todos los tiempos se nos han adelantado. El laberinto se conoce meticulosamente; sólo tenemos que seguir el hilo del camino del héroe. Y donde habíamos pensado encontrar algo abominable, encontraremos un dios, y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos nosotros mismos, y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo.

La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente concreta pero fundamentalmente es interior en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde se reviven fuerzas olvidadas y pérdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo.

Si la aventura del héroe se ciñe al modelo nuclear de una separación del mundo, seguida por la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido, entonces el artista vive esa aventura

El destino llama al héroe a la aventura, munendo su centro de gravedad espiritual del seno de la sociedad a una zona desconocida. Fatal región de tesoro y peligro que puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño, pero siempre en un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentas inimaginables deleites imposibles y demonios, a los cuales, como Picasso con su máscara, hay que exorcizar.

Mi primera gran aventura hacia el interior del laberinto, la viví animado por el deseo de permanencia

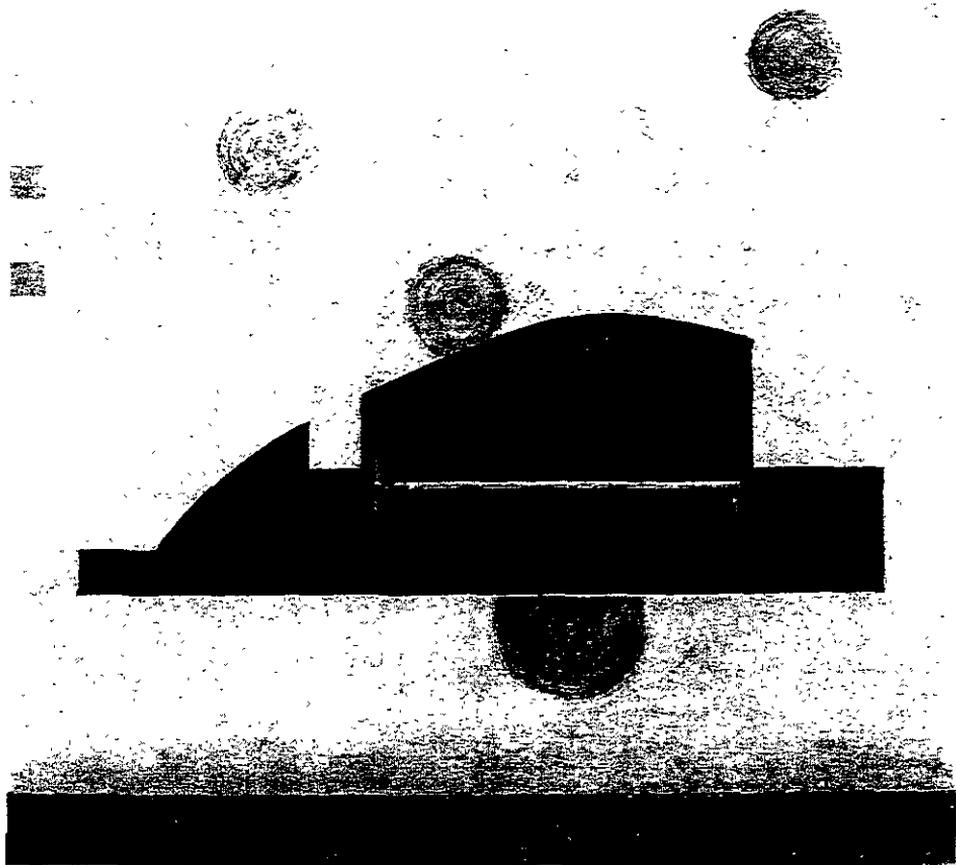


Fig.6 *Lak'in Ik* (Viento del Oriente)

Obra de experiencia semejante conformaría la exposición titulada *El código de lo intangible*

Abocada a la representación de la materia insustancial, encontró en el viento su motivo pictórico. Con el sentido natural de orientación del que pisa por primera vez un mundo de dimensiones desconocidas, se invocaron los cuatro vientos de la cosmogonía maya: *Nohol Ik'* (Viento del Sur), *Chik'in Ik'* (Viento del Poniente), *Lak'in Ik'* (Viento del Oriente) (Fig 6) y *Xaman Ka'an* (Viento del Norte). Estos nombres no pueden describir el aire en movimiento ni tampoco dar cuenta de las corrientes que describen el espacio. Cuanto más, pertenecen al código de lo inmaterial que dieron el sustento para construir por primera vez la metáfora.

*El código de lo intangible*, que cobró voz a través de la pintura, estaba dividido en dos vertientes. En pequeño formato, una serie de trabajos que fueron definidos como ensamblajes, mientras que en formato mayor, otra en la cual el relieve no jugaba un papel preponderante.

La elección de dos maneras distintas de representar, de establecer dos niveles relativamente independientes y autónomos, articuló la posibilidad de formular dos discursos complementarios y dialécticos. Se planteaban así las leyes de una sintaxis narrativa y poética que establecía tesis y antítesis en formatos claramente diferenciados entre los cuales corrían numerosos paralelismos y líneas familiares. Los ensamblajes no eran proyectos para las obras mayores así como tampoco ecos o sombras de los cuadros. Los cuadros ofrecían lo que al hablar sobre esta pintura, Naief Yehya llamara *introspecciones panorámicas*, mientras que los ensamblajes yuxtaponían fragmentos de varios discursos, configurando catalizadores de memorias.

Una constante en las dos vertientes de esa producción, era la aparición de líneas horizontales que dividían al lienzo en dos espacios, el cuadro quedaba dividido en dos dominios, que pueden interpretarse como aéreo y terrestre físico e inmaterial, supra y subterráneo. La obra quedaba regida por dos dimensiones pero no las del espacio plano del lienzo, sino las que se establecen entre el pintor y la pintura misma, es decir, entre la pintura como hecho y como acción: pintura sustantivo y pintura verbo.

A menudo, en estas series, aparecían motivos geométricos que creaban un contrapunto con las formas de naturaleza más orgánica: las texturas, las gotas de encáustica, las manchas y los golpes enérgicos de manos y herramientas. La necesidad de establecer un orden que trata de abrirse paso entre el caos, que intenta dejar una huella en un entorno que no deja de cambiar. El deseo de encontrar el sentido de las zonas límite, del tiempo liminal.

Los espacios liminales por excelencia, podrían ser los entreactos de las artes amatorias, y en consecuencia, los de la pintura, o para Roland Barthes, los de la escritura, cuando se refiere a la obra de Cy Twombly.

... la esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se desecha para el uso. Así son las escrituras de Twombly. Son briznas de una pereza, y por ello de una elegancia extrema: como si de ese poderoso acto erótico que es la escritura quedara la fatiga amorosa: esa prenda caída en la esquina de la hoja...

Aparece en la serie de ensayos de Roland Barthes *Lo obvio y lo obtuso*

La experiencia de *El código de lo intangible*, significó la consciencia de esos restos de los que habla Barthes. Pero la pintura depararía nuevas sorpresas: la toma de consciencia de otras verdades intuitivas. Lo innombrable, el misterio, la nostalgia, e incluso la naturaleza de la divinidad, han sido temas cuestionados a la luz de la religión y la poesía. Temas centrales a los artistas tocados en estas páginas, serían también los cuestionamientos de mi pintura.

Goya, nos dice Picasso, ignoraba las causas de la extraña iluminación de su *Fusilamiento del 3 de mayo*; coloca la gran linterna que simboliza a la muerte, en el lugar justo que la pintura le indicara. A menudo, ese puede ser el comportamiento de la pintura: dictar al artista el color, el tamaño y las formas de las cosas.

Así ocurriría con un extraño ícono que habría de habitar los cuadros de la serie *Suspendido en la zona liminal*. Forma poderosa intuitiva a partir del descubrimiento de Xipetótec, dios del panteón náhuatl en honor del que se desollaba una víctima, con el fin de cubrirse con su piel, honrando así al dios que habría de garantizar la regeneración del mundo en el solsticio primaveral.

Más fuerte que la imagen labrada en piedra, del sacerdote que rinde tributo a Xipetótec, resultó en sí el concepto ritual de la regeneración a través del sacrificio, del tiempo inaprehensible del rito, del tiempo y la zona liminal en que dicho rito se desarrollaba.

Liminalidad es un término manejado al interior de la psicología y de la antropología. Los psicólogos lo utilizan para referirse al momento específico que existe entre la consciencia y la subconsciencia, entre la vigilia y el sueño. En antropología, se refiere al momento incierto en el cual en un rito inicial, aquel que se somete al rito no pertenece aún al estado para el cual se está preparando, ni tampoco al estado que está por abandonar. El estado liminal le da una categoría tan particular al iniciado, que regularmente es confinado y sometido a ejercicios de abstinencia y purificación.

El misterioso ícono, entonces, representaba no a Xipetótec ni a su sacerdote, no al solsticio primaveral, no a la regeneración. Y quizá a todos estos elementos juntos: el no tiempo, el no espacio, la zona liminal.

En términos formales, ese ícono, "forma suspendida" de mis zonas liminales, deriva de la experimentación con empaques de vehículos automotores, lo que

permitió inferir que también en el campo del diseño industrial subyacen ciertas formas, no sólo orgánicas, sino también arquetípicas que adquieren un contenido tan expresivo como misterioso. Así por ejemplo, el cofre de algún automóvil de los años cincuenta podría recordarnos el cráneo de un bovino, o la cabeza de un ídolo. De la misma manera los iconos de la serie *Variaciones florales* (Fig.8) (inmediatamente anterior a *Suspendido*), si bien resultaban de la sobreposición de empaques de motor, configuraban en su diseño final formas que recordaban el corte celular de un tejido vivo. El hecho de haber visto en la niñez una imagen como esa, a través de un microscopio, no significa que los modelos de las células nos sean iconos cotidianos mucho menos podrían serlo para el pintor del paleolítico y sin embargo es fácil encontrar en glifos o imágenes de esa época figuras en forma de bastones espirales o círculos concéntricos, como los que pueden apreciarse en un corte celular, o en las cuadros pintados en la época de las *Variaciones florales*, de allí que califique las particulares 'formas suspendidas' como arquetípicas.

Las "formas suspendidas" también pueden interpretarse como la silueta de una gran masa, de la *Pangea*, o como el corte transversal de una escultura asiria. Ocupan casi toda la superficie del cuadro pero lo más inquietante es el espacio extraño que "habitan" la *zona liminal*, el espacio *entre* lo real y lo imaginario. Al respecto dice Jaime Moreno Villarreal, en el texto del catálogo *Suspendido en la zona liminal*:

Sus habitantes (los de Tepepan; sede del taller donde fuera pintada la serie *Suspendido...*), tanto los antiguos como los recién llegados, poseen cierto orgullo de vivir *entre*: la palabra expresa un intermedio y una entrada.

Así que, de entrada, Mauricio Cervantes pertenece a ese medio y a ese umbral. Por su parte, también mantiene en su vida y en su pintura una condición suspensa. Las imágenes de umbral son características de su obra. Entre la unión y la separación, el artista se concibe en el perpetuo tránsito, mas no como el peregrino que va de un santuario al otro, sino como el guardián del templo.

El umbral es una zona ideal para el presentimiento. ¿Para presentir qué? La belleza, el peligro, la grandeza, el presagio.

La zona liminal se va prefigurando —como zona del presentimiento— con enorme fijeza: es un emplazamiento para la conciencia, para el pensamiento que adquiere una forma fuerte que se repetirá de cuadro en cuadro como algo muy patente e irreprimible, con la dureza de un símbolo que no obstante, se resiste a simbolizar...

*Suspendido en la zona liminal* Catálogo publicado con motivo de la exposición del mismo nombre, en el Museo Amparo. Editado por el INAH, Mexico, 1997

A esa paradójica categoría, del símbolo que se resiste a simbolizar, pertenecen también los cuadros de la serie *Papageno y el mar*, y de *Thalassa, thalassa*. Si carecen de una carga simbólica previa es porque buscan adquirirla a través del uso obsesivo que de ellas se hace a lo largo del proceso creativo. Se contextualizan de manera muy variada según las diversas soluciones formales en que son inscritas, tratando de evocar con ello los diferentes niveles del arrebató intuitivo en que fueran halladas por primera vez.

El título de un cuadro o de una serie, más que reforzar, nombrar o describir una situación, tan sólo intenta dar testimonio del primer momento de la revelación o arrebató: momento inicial en que son tan incipientes los contenidos a ser destilados por el icono recién decubierto, que el título, más que informar de contenidos, sólo cataloga la serie o la pieza. Un título puede destilar contenidos dentro de cierto orden ritual como el indicador o señal que podría dar un sacerdote a lo largo de una liturgia para poder seguir con un orden determinado en el rito ya que de otra manera perdería al iniciado en un estado desenfrenado: de la misma manera, a lo largo del proceso creativo podría caerse en un estado frenético que hiciera olvidar el sentido original que diera el primer impulso a la necesidad expresiva.

Para abundar en la naturaleza de los iconos de las series aquí descritas, quiero recordar que, etimológicamente éxtasis se refiere a la percepción de lo dinámico en lo estático. Si se entiende que lo dinámico y lo estático trascienden la percepción para ubicar al espectador en una realidad diferente cada vez que es sacudido por una vivencia estética, podrá comprenderse mejor la intención con que en esta pintura los iconos que como leitmotiv se repiten en cada serie, se inscriben además en contextos diferentes, que les permiten, como símbolos, adquirir un sentido fresco de inmediatez extática gracias a la materialidad dinámica que les confiere nuevos significados.

La carga espiritual de los iconos no se adquiere de una manera inmediata ni fortuita, mucho menos si se toma en cuenta que delata su origen a partir de formas arquetípicas. Dicha carga es el resultado de un trabajo disciplinado, de gran concentración, adquirido con una vehemencia ritual que se incrementa de cuadro a cuadro. Es por eso que, aún cuando técnicamente pudiera ser estampado en el lienzo a través de un medio de reproducción gráfico, no se estampa; se pinta una y otra vez, en tantos cuadros como necesite ser *presentado*, tal como si fuera pintado en el suelo como círculo de tiza, como la pintura de arena que antecede un ritual. El resultado es dar un sólo testimonio: aparecer en la tela más allá del resultado empírico de la experiencia pictórica, como si siempre hubiera existido, lo que la hace, antes de aparecer en la primera tela, una forma trascendental, una forma con el sentido *hiperbólico* aludido por Mallarmé; o bien, una *obra de arte* como es concebida por Beuys: un centro de energía en el que queda depositado el impulso espiritual que la concibió.

Regresando a la serie *Papageno y el mar* quiero comentar que parte de los ritos iniciáticos que Mozart, retoma en su *Zauberflöte* y el poema marítimo *Thalassa thalassa*, de Haroldo de Campos\*

(\*Poeta brasileño de la poesía concreta, que según uno de sus traductores Eduardo Milán, radica en la concepción del mínimo común múltiple del lenguaje es decir, crear con la menor cantidad de medios la más amplia significación.)

*Pamino*, héroe que encarna de la manera más típica el mito, habrá de someterse a la prueba iniciática en la ópera mozartiana :es acompañado en esa travesía por *Papageno*, suerte de talismán o compañero protector en el recorrido mitológico del héroe, tanto o más que la misma flauta mágica que porta en el viaje. No abundaré aquí en los elementos nucleares del mito del héroe expuestos anteriormente, pero si insistiré en la enorme semejanza que guarda aquel con el artista, y en la lectura jungiana que se hace de la figura tutelar o guardiana que le facilita realizar las tareas sobrehumanas a las que ha de enfrentarse . es decir la del representante simbólico de la totalidad de la psique, la mayor identidad que proporciona la fuerza de la que carece el ego personal. Así mismo recordaré la introversión voluntaria utilizada por el héroe y el genio creador que resulta en una desintegración más o menos completa de la inconsciencia, previa a la conformación del nuevo estado que habrá de alcanzarse. El camino de ambos se ha dicho también, más que obedecer a una especie de llamado interior, es una negativa deliberada y aterradora a dar otra respuesta que no sea la más honda, la más rica y la más alta a la demanda todavía desconocida de un vacío interior en espera .

La última serie de mi producción pictórica, a la que he de referirme, es *Thalassa, thalassa*, como ya he dicho al respecto de la serie anterior, título que retomo de un poema de Haroldo de Campos.

Diría el cineasta David Lynch, comentando su película *Dark side of the highway*

“Si las cosas se vuelven demasiado específicas, el sueño se detiene. Cuando hablas acerca de algo, a menos que seas poeta, una gran cosa se vuelve más pequeña ”

Se escogió el nombre *Thalassa. thalassa* para la serie, aún sin saber que se trataba de voces griegas cuyo significado es “mar”. Llegaron a atraparme, pues fonéticamente me resultaban poderosas, y entendí, o al menos intuí, que a pesar de ignorar su traducción literal, la del título y en sí la del poema (cuya versión original se leía y releía en portugués, con un desconocimiento total de esa lengua), me llevaron verso a verso de la mano para desentrañar todas las metáforas que encierran. Estas son un compendio de los intereses fundamentales de mi pintura : los mitos, los ritos, siglos de historia, restos de civilizaciones antiguas, de tiempos idílicos, la arcilla, el color, la materia Transcribo, para finalizar, el siguiente fragmento del poema :

*Nada sabemos del Mar*

*¡ Oh trompetas de hueso !  
¡ Pifanos sordos boca abajo en la arena !  
—Un pájaro perdido en el cielo de celofán  
Olvida su grito de gaviota marina.*

*He aquí la Muerte de Siete-Palmos-de-Tierra  
Y triple corona de plomo en la frente  
La muerte, el Gran-Can sobre un asno negro  
Adelante tañe los timbales del duelo.*

*He aquí la Tierra-Firma y los Navíos-Anciados  
La Madera-de-Ley y las Construcciones-de-Piedra  
—El hombre que lee la suerte en las vísceras sagradas  
Cuelga a su puerta el bucráneo de los locos.*

*...Y hablan de una Ciudad antigua  
Como esa moneda de arcilla  
Y viva como el olor de esta rosa.  
De sus mercados donde se bebía el vino de loto  
De sus destinos confiados a los Ancianos de barbas de papiro  
De sus Leyes, de sus Dioses, y de sus Vírgenes, sus Reyes :  
Y el inmenso dique de piedra erguido por su pueblo  
Para detener el Mar  
—Son esas torres de plata que vemos en la bajamar  
Y El ahora las recubre como un verde murciélago  
Recogiendo las membranas de las alas y al revés  
Suspendido  
Como un verde murciélago en su siesta lunar.*

Transideraciones. Haroldo de Campos. Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia Ediciones el Tucán de Virginia, México, 1987, p 17 Traducido del portugués por Antonio Cisneros.

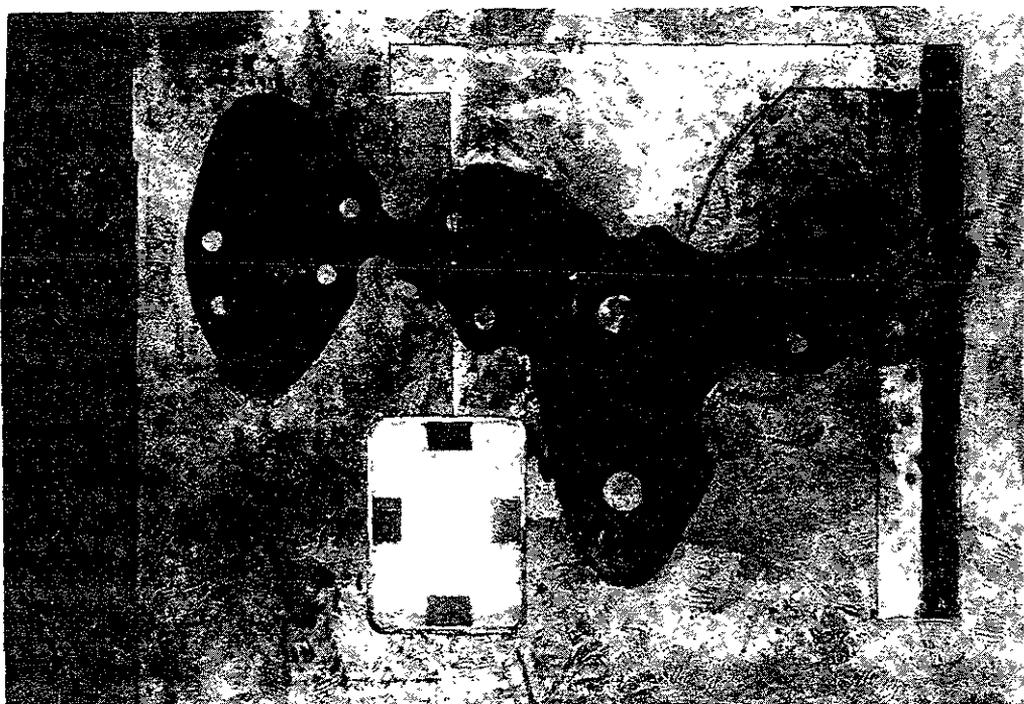


Fig. 7 *Suspendido en la zona liminal*

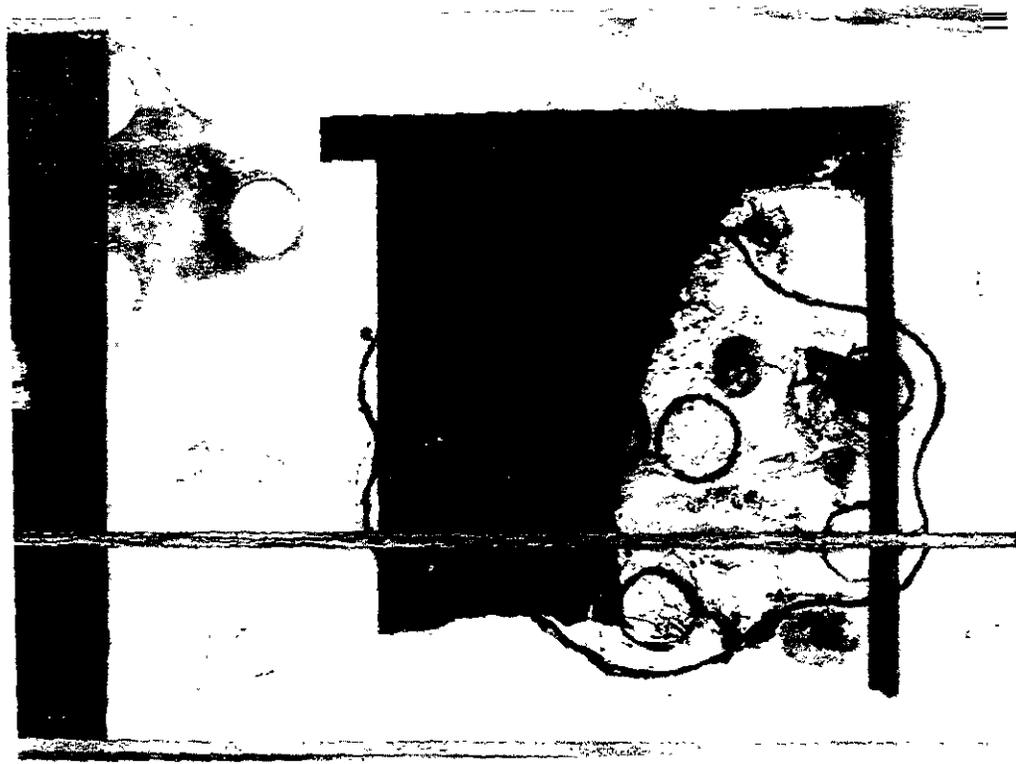


Fig. 8 *Variaciones florales, No. 13*

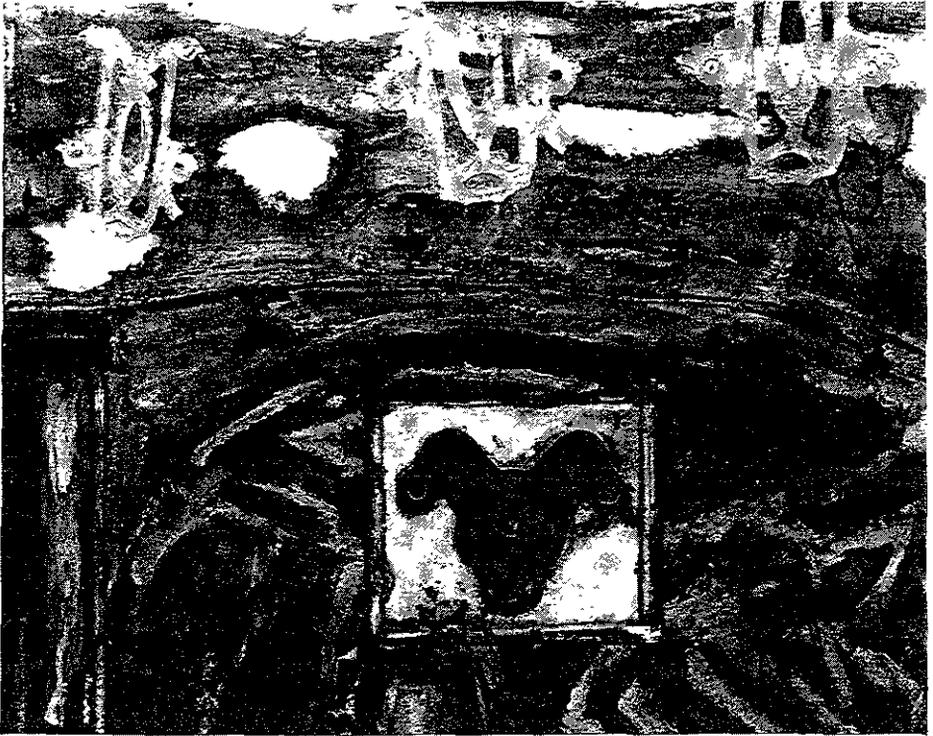


Fig 9 *Papageno y el mar, No. 6*

## Bibliografía

- Teoría estética*. Theodor W. Adorno. Taurus. Humanidades. Madrid 1980. 244pp.
- Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé*. Juan Domingo Arguelles. Cuadernos de Malinalco. Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México. 1997. 64 pp.
- The hero with a thousand faces*. Joseph Campbell. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1973, 318 pp.
- The inner reaches of outer space. Metaphor as myth and as religion*. Joseph Campbell. Perennial Library, Harper & Row. Publishers New York, 1986
- Anish Kapoor*. Germano Celant. Fondazione Prada / Edizioni Charta. Milán, 1996. 228 pp.
- Transideraciones*. Haroldo de Campos. Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. Ediciones el Tucán de Virginia México 1987 116 pp
- El nombre de la rosa*. Umberto Eco. Editorial Lumen. Barcelona, 1985. 360 pp.
- El chamanismo*. Mircea Eliade. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 456 pp.
- Herreros y alquimistas*. Mircea Eliade. Alianza Editorial Mexicana México 1989, 208 pp.
- La rama dorada. Magia y religión*. J.G. Frazer. Fondo de Cultura Económica México, 1994, 424 pp.
- Suspendido en la zona liminal*. Paola García Souza, Jaime Moreno Villarreal. Catálogo publicado con motivo de la exposición del mismo nombre, en el Museo Amparo. Editado por el INAH, México, 1997. 32 pp
- La diosa*. Adele Getty. Editorial Debate, Madrid, 1977, 96 pp.
- Apariciones (antología de ensayos)*. Juan García Ponce. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 536 pp.
- Cruce de caminos*. Juan García Ponce. Universidad Veracruzana. Jalapa. México, 1965. p.103
- La diosa blanca*. Robert Graves. Alianza Editorial, Madrid, 1985, 342 pp.
- El hombre y sus símbolos*. C.G. Jung. Editorial Aguilar, Madrid, 1969. 320 pp.

## Bibliografía

- Teoría estética* Theodor W Adorno Taurus Humanidades, Madrid 1980, 244pp
- Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé.* Juan Domingo Arguelles Cuadernos de Malinalco. Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México. 1997, 64 pp.
- The hero with a thousand faces.* Joseph Campbell. Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1973, 318 pp.
- The inner reaches of outer space Metaphor as myth and as religion.* Joseph Campbell. Perennial Library, Harper & Row, Publishers New York, 1986
- Anish Kapoor.* Germano Celant. Fondazione Prada / Edizioni Charta Milán, 1996. 228 pp.
- Transideraciones* Haroldo de Campos Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. Ediciones el Tucán de Virginia, México 1987, 116 pp
- El nombre de la rosa* Umberto Eco. Editorial Lumen Barcelona, 1985. 360 pp.
- El chamanismo.* Mircea Eliade. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 456 pp
- Herreros y alquimistas* Mircea Eliade Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, 208 pp.
- La rama dorada. Magia y religión* J G Frazer Fondo de Cultura Económica México, 1994, 424 pp.
- Suspendido en la zona liminal.* Paola García Souza, Jaime Moreno Villarreal. Catálogo publicado con motivo de la exposición del mismo nombre, en el Museo Amparo. Editado por el INAH, México, 1997, 32 pp
- La diosa.* Adele Getty. Editorial Debate, Madrid, 1977. 96 pp
- Apariciones (antología de ensayos).* Juan García Ponce Letras mexicanas Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 536 pp.
- Cruce de caminos.* Juan García Ponce. Universidad Veracruzana. Jalapa, México, 1965. p.103
- La diosa blanca.* Robert Graves. Alianza Editorial, Madrid, 1985, 342 pp.
- El hombre y sus símbolos.* C G. Jung. Editorial Aguilar, Madrid, 1969 320 pp

- Energy plan for the western Man Joseph Beuys in America.* Writings by and interviews with the Artist, Compiled By Carin Kuoni. Four Walls Eight Windows, New York, 1990. 273 pp.
- El orden de la memoria el tiempo como imaginario.* Jaques Le Goff. Paidós. Barcelona 1991 186 pp
- Los antiguos mexicanos* Miguel León Portilla Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 200 pp.
- Mitos de la creación.* David MacLagan. Editorial Debate, Madrid, 1977, 96 pp
- El nuevo realismo plástico* K.Malevich. Editorial Equipo Comunicación. Madrid. 1975, 244 pp.
- Picasso's Mask* André Mairaux. Da Capo Press, New York, 1994. 274 pp.
- Entrevista a Antonio Saura* Miguel Angel Muñoz Diario "Reforma" Sección Cultural México, Febrero 1999.
- The green Child.* Herbert Read New Directions New York 1948, 232 pp
- The spiritual in art : abstract painting 1890-1985.* (Catalogue of the exhibition at the L.A County Museum of Art) Maurice Tuchman- Jude Freeman. Abbeville Press. Inc , New York, 1986
- La precisión de la incertidumbre : posmodernidad, vida cotidiana y escritura.* Lauro Zavala Universidad Autónoma del estado de México. México, 1998 208 pp.

## Índice de ilustraciones

- Fig 1 *El mito de Dédalo* M.C. Encáustica y óleo sobre tela sobre madera. 80 x 100 cm. 2000 p. 4
- Fig 2 Ejemplos de laberintos en una antigua moneda cretense y en un diseño de la catedral de Chartres. p.32
- Fig. 3 *Il tuffatore*. Fresco anónimo de Paestum, en las cercanías de Pompeya. Primer siglo de nuestra era. p.36
- Fig 4 *El fusilamiento del 3 de mayo de 1808*. Francisco Goya. Oleo sobre tela. Museo del Prado. Madrid. p.67
- Fig 5 *Cartel de una acción de J. Beuys*, donde puede verse su uso recurrente de materiales como el fieltro p.72
- Fig 6 *Lak'in ik (Viento del oriente)*. M.C. Encáustica y óleo sobre tela sobre madera. 210x180 cm. 1994 p.84
- Fig. 7 *Suspendido en la zona liminal*. M.C. Encáustica y óleo sobre tela sobre madera. 140x180 cm. 1997 p.91
- Fig 8 *Variaciones florales* M.C. Encáustica y óleo sobre tela papel. 80 x 100 cm. 1995 p.92
- Fig 9 *Papageno y el mar, No. 6*. M.C. Encáustica y óleo sobre tela sobre madera. 80 x 100 cm. 1998 p.93

## Índice

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo primero</b>	
Las funciones del mito	9
Los símbolos al interior de la psicología junguiana	10
Arquetipos e instintos	11
Símbolos arquetípicos en las artes visuales	13
El mito al interior de la tradición poética	16
<b>Capítulo segundo</b>	
Los mitos de creación y el carácter mítico de la obra de arte	21
Dédalo	26
El laberinto	29
Sobre el mito del héroe	33
Herreros y alquimistas	38
El tiempo como imaginario	45
Las edades míticas. Dios como artesano	46
De la historización del tiempo mítico hasta su politización	47
De la concepción divina del calendario al calendario como objeto	49
<b>Capítulo tercero</b>	
Acepción del concepto espiritual en el arte contemporáneo	53
Revisión retrospectiva de la presencia de elementos espirituales en diferentes momentos a partir del modernismo	56
<b>Capítulo cuarto</b>	
Picasso y la máscara	65
Joseph Beuys hagiografía de un chamán contemporáneo	69
Anish Kapoor y la mística de la forma	70
<b>Conclusión</b>	83
<b>Bibliografía</b>	94
<b>Índice de ilustraciones</b>	96