

## La apariencia como trans-parencia. Una situación existencial del *homo poeticus*<sup>1</sup>

### RESUMEN

Dostoevskij atribuye a la belleza una función salvífica (“la belleza salvará al mundo”), poniéndola así en relación con el campo afectivo, salvación significa en efecto vida plena; para Matisse “Todo arte digno de tal nombre es religioso”, es decir, posee una función de “mediación-uniión” entre órdenes diversos. La noción de “visión interior”, es la que mejor fundamenta estas convicciones. Ella atraviesa el tiempo y el espacio: está presente en la antigua cultura china, así como en la Grecia clásica y en la Antigüedad Tardía y permanece implícita durante todo el Medioevo; se la vuelve a encontrar en alguno de los máximos pintores modernos (Kandinsky, Chagal). Todos los testimonios de los artistas concuerdan en indicar que para alcanzarla es necesario una especie de ascesis: ésta consiste en una revelación, experimentada como un don, del Sentido oculto en lo sensible; por el hecho de dar inicio al pasaje de un nivel ontológico a otro (valencia re-ligiosa o syn-bolica) y de consistir en una experiencia de plenitud de vida, le pertenece además un efecto transformante (valencia afectiva). Esta vía propiamente humana de la “visión interior”, por la cual la apariencia (lo sensible) se vuelve trans-parencia de lo invisible, se presenta como la más adecuada al arte cristiano para el culto.

*Palabras clave:* arte, apariencia, trans-parencia, visión interior, realidad sensible.

### Appearance as Trans-pearance. An existential situation of the *homo poeticus*

#### ABSTRACT

Dostoevskij claims beauty to have a salvific function (“beauty will save the world”), thus relating it to the domain of affectivity: indeed salvation does mean fullness of life.

1. Traducción del italiano realizada por M. Alcira Sodor.

According to Matisse, “any art that deserves the name is religious”, i.e. it is endowed with the function of “mediating-uniting” different ontological orders. The concept of “inner vision”, which presupposes a revealing efficacy of the sensible reality and a negation of appearance as such, is the one accounting best for these statements. It crosses time and space: it exists in the culture of Ancient China, just as in Classical Greece and Late Antiquity, it is implicit all through the Middle Ages and it is found in some major modern painters (Kandinski, Chagall). In their testimonies, artists unanimously claim that a kind of ascesis is required, although not sufficient, in order to reach it: in fact, it consists in a revelation, being experienced as a gift, of the Meaning hidden in the sensible. Because of its triggering a transition from one ontological level to another (religious or syn-bolic valence) and of its consisting in an experience of the fullness of life, it is capable of a transforming effect (affective valence), too. This proper properly human way of “inner vision”, in which appearance (the sensible) becomes trans-pearance of what cannot be seen, turns out to be the best suitable one in the case of Christian art for worship.

*Key words:* art, appearance, inner vision, ascesis, sensible reality.

Cuando se considera la famosa frase de Dostojevskij “La belleza salvará al mundo” se parte la mayor parte de las veces del término “belleza” y, haciendo así, se topa enseguida con una problemática que absorbe de por sí buena parte de la argumentación: decir de qué belleza se está hablando. Si en cambio se parte del verbo “salvar”, se puede comenzar con una afirmación, lo cual quiere decir que la acción salvadora de la belleza de la cual se está hablando no está situada en un nivel puramente intelectual o abstracto, sino en un nivel vital, existencial: salvar significa en efecto actuar de manera tal que un viviente evite la muerte y, permaneciendo en vida, sea salvado.

Pero sabemos bien que para los seres humanos la noción de muerte se puede referir a diversos ámbitos vitales: la vida biológica, la vida psíquica, la vida afectiva, la vida de la mente o del espíritu; me puedo sentir morir porque las fuerzas vitales me abandonan, o bien me puedo sentir como muerto porque el trabajo que hago no me consiente satisfacer mis deseos de tipo intelectual-cognoscitivo o bien artístico-creativos, o bien porque me siento no-amado, o aún me puedo sentir muerto porque la existencia para mí no tiene sentido y es como una muerte en acto... Todo esto se puede decir que es experiencia común, pero su significado profundo nos es indicado como reflejo de la polivalencia de niveles de significado del término

latino *salus* que expresa sea el estado de salud física (nivel corporal), sea el ser-salvado.

Este ser-salvado a su vez es experimentado a diferentes niveles: el nivel biológico evitar la muerte en un naufragio, en un accidente ; el nivel psíquico, cognitivo, de las relaciones interpersonales, finalmente el nivel de las aspiraciones trascendentes o deseos espirituales: a causa de la infinitud del espíritu, el deseo del hombre no se sacia en realidad con un objeto particular, sino que está siempre abierto a lo inconmensurable y a la trascendencia.<sup>2</sup> También en este caso, sin embargo, dado que se habla de “deseo”, se habla de afectividad y por ello de algo que está ligado a las necesidades vitales: yo puedo tener hambre/sed de alimento, hambre de afecto, hambre de justicia, hambre de conocimiento-verdad, de belleza, de Dios... La terminología sigue siendo la misma: hambre, sed, saciedad, fatiga, reposo, goce, se refieren a experiencias que pueden situarse a diversos niveles de la afectividad: corporal, psíquico o espiritual. Hay una correspondencia entre diversos niveles de nuestra vida y el término de comparación está dado siempre por la experiencia primaria orgánica: todo esto se debe a la analogía de la noción de vida.

Ser salvados equivale siempre, en cualquiera de los niveles de que se trate, a experimentar que el deseo de vida innato e irrefrenable del hombre ha sido satisfecho. Si éste es el ámbito de la salvación, del ser-salvados, la belleza que la produce debe estar íntimamente relacionada con el deseo de vida del hombre. La belleza que salvará al mundo debe ser una belleza que satisfaga y cumpla el deseo de vida del hombre; una vida que posee las dimensiones ilimitadas de los deseos del hombre. Y si lo cumplirá, no puede ser sino porque pone en movimiento un proceso dinámico que puede hacer- pasar de la muerte a la vida. En la afirmación “La belleza salvará al mundo” está por lo tanto implícito, prescindiendo de toda consideración filosófica, que la belleza a la cual se refiere hará cumplir al hombre este pasaje. He aquí porqué el tiempo usado es el futuro: se trata de un proceso dinámico, que se refiere a hombres-que-viven en el tiempo y en cada instante actúan

2. Para un enfoque integral de la cuestión cfr. CH. A. BERNARD, *Teología espiritual*, Sígueme, 2007, especialmente el cap. VII, “La vida afectiva”, 237-267.

o padecen para llegar a vivir en plenitud: esta belleza no hace magia, sino que desencadena un pasaje, una transformación y desencadenándolo lo actúa.<sup>3</sup>

Nos parece útil, más bien indispensable, para cualquiera que se interese en la cuestión del arte plástico y figurativo para el culto cristiano,<sup>4</sup> ser consciente de la dimensión afectiva que constituye “el ambiente” en el cual éste está inmerso; tal es el primer motivo de esta especie de preámbulo. Pero éste podrá iluminar también la comprensión del tema que estamos por tratar: la “visión (interior)” que acompaña el proceso de nacimiento de la obra figurativa en el artista y las condiciones por él indicadas para que tal proceso se pueda realizar, según el testimonio de las artes tradicionales de la humanidad y de algunos grandes artistas contemporáneos. De este recorrido en el tiempo y en el espacio, surgirán elementos que constituyen las constantes humanas y que pueden ser útiles también para una argumentación referida expresamente al arte para el culto cristiano.

### 1. *El pasaje de lo sensible/visible a lo invisible: la noción de “visión interior”*

“Todo arte digno de este nombre es religioso” dice Matisse. Para todo artista que espera “ver” lo Invisible, el Sentido, en lo sensible –como también para todas las artes tradicionales<sup>5</sup> o artes de lo sagrado– el mundo visible es el lugar de la manifestación del Invisible o, en otras palabras, es la cifra de un misterio” (H. Corbin). Por lo tanto, decir que “todo arte es religioso” equivale a decir que es “revelador”. El sentido que Matisse da al adjetivo por él usado, “religioso”, es evidentemente adherente al significado etimológico de *re-ligio*; “religioso” se refiere al acto de unir realidades ontológicamente diversas.

3. Tales características corresponden a las del símbolo –y por lo tanto a la naturaleza simbólica de la belleza–, pero esto constituye en sí mismo un tema para analizar.

4. Usamos la expresión “arte para el culto cristiano”, donde la denominación está dada por la finalidad, para evitar las diversas denominaciones, todas discutidas y problemáticas de “arte cristiano”, “arte sacro”, “arte litúrgica”...

5. Por artes tradicionales entendemos todas las artes de la humanidad con excepción del arte griega en el momento de su ruptura con la tradición (ver más adelante).

Comenzamos expresamente con una cita de uno de los mayores pintores del siglo XX –encontraremos otras similares en nuestro recorrido, que no se refiere a una producción que tiene un tema sagrado, precisamente para ponernos desde el comienzo frente a la evidencia de que aquí se trata es de un fenómeno humano y que no se refiere solamente a las artes de lo sagrado. Limitándonos a considerar la afirmación de Matisse sólo en lo que se refiere a la afirmación en ella implícita de la existencia de un invisible al cual remite la obra de arte, podemos recordar que el fundamento de la actitud religiosa del hombre es el carácter de trans-parencia, o revelador, de un orden, de un significado, de un estado, que poseen para él las realidades sensibles; una trans-parencia que lo pone en contacto y lo hace pasar desde el nivel en el cual se encuentra a lo que reconoce como *la* realidad; una Realidad experimentada siempre como Vida. Cuando san Pablo escribe a los Romanos que: “Lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras: su poder eterno y su divinidad” (Rm 1, 20), su afirmación no tiene nada de específicamente cristiano; es la afirmación de una evidencia para cualquier oyente de su tiempo y, mejor aún, para cualquier hombre que pertenezca a alguna de las civilizaciones tradicionales de la humanidad.

Verificaremos ahora para empezar cómo es expresada esta trans-parencia en algunas artes tradicionales de la humanidad.

## 1. 1. *En las artes tradicionales*

### 1.1.1. La visión, consonancia con el dinamismo creador: China

Para el pensamiento chino tradicional, el arte no constituye una actividad profesional o especializada; ella es practicada por hombres que cultivan las artes (poesía, pintura, caligrafía) con el objetivo de alcanzar la armonía. Como explica Philippe Sers:

“La armonía es el objetivo último; es ella la que pone al hombre en concordia con el universo y reúne a los hombre entre sí. Perteneció a la creación artística descubrir el origen de las cosas, su unidad y, a partir de la unidad, poner el conjunto de los fenómenos en el orden dinámico de la creación. (...) Precisamente en la armonía con el principio creador el pensamiento chino reconoce la fuente de toda cualidad pictórica. Ella es la captación de la unidad originaria

y, a partir de ello, una comprensión profunda de la esencia de las cosas que desemboca en una creación cuya esencia y cuyo mecanismo son idénticos a la misma creación del mundo.”<sup>6</sup>

Para la cultura china, la forma más alta de arte persigue la representación del principio interno constante, el *li* (o principio originario vital o dinamismo creador).

En esta óptica, un arte de pura reproducción imitativa de las apariencias no puede ser más que considerada inadecuada, en cuanto no tiene en cuenta la unidad dinámica del universo y de sus singulares componentes. He aquí entonces como Su Dongpo estigmatiza el error de aquellos, que, con superficialidad, ven en la obra figurativa una cuestión de semejanza formal: “Los pintores de hoy, para dibujar un bambú, proceden por adición; dibujan un nudo después de otro nudo y añaden una hoja a la otra. Esto es contrario a la ley vital del bambú;”<sup>7</sup> el bambú en efecto no se construye por adición sino por crecimiento; en otras palabras, se puede pintar sin mentir, sólo si se entró en consonancia con el dinamismo creador.

Sólo la comprensión interna de este proceso consentirá el logro de la pintura: “Antes de pintar un bambú que éste crezca en el interior de ustedes. Entonces, pincel en mano, mirada concentrada, verán surgir ante ustedes la visión entera y exacta...”<sup>8</sup> Estas pocas líneas son sumamente ricas: observamos ante todo que el ensayo presupone un “antes” de la traducción figurativa; la aparición de la imagen consiste en un proceso interior que no es cognoscitivo sino dinámico, vital: “que éste crezca en el interior de ustedes;” hay luego un acontecimiento-don que marca el “después”: “verán surgir ante ustedes la visión entera y exacta;” finalmente está también la indicación de la modalidad: “pincel en mano, mirada concentrada.” “Pincel en mano” significa la disponibilidad del artista y al mismo tiempo su incapacidad de comenzar hasta que no haya “visto;” no

6. PH. SERS, “La question de l’icône et l’art sacré devant la philosophie de l’art”, en: PH. SERS (ed.), *Les Saintes Icônes*, Paris, 1990, 47-48. Las citas de autores chinos son tomadas de su estudio. Entre las obras más importantes de autores chinos traducidas en una lengua occidental: SHI-TAO, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, P. RYCKMANS (ed.), Paris, 1984; F. CHENG, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, 1991.

7. DONGPO, citado en SERS, “La question de l’icône et l’art sacré devant la philosophie de l’art”, 47.

8. *Ibid.*.

se trata sin embargo de una visión sensible; en efecto, está claro que “mirada concentrada” no significa que ésta está dirigida al objeto sensible, el bambú, sino que apunta a la visión interior o bien en el objeto sensible en su cualidad manifestativa. Hay entonces una pasividad de fondo y al mismo tiempo un disponerse del artista. Veremos mejor, en un segundo momento, en qué consiste esta preparación del sujeto. Para finalizar, se debe notar la indicación de lo subitáneo del aparecer de la visión interior, propia de la inspiración y del acontecimiento espiritual en general: “verán surgir ante ustedes la visión entera y exacta;” y el carácter de subitáneo está combinado con su carácter global, comprensivo: “la visión entera”.

### 1.1.2. La visión, reconocimiento del orden de lo creado: Grecia clásica

Es convicción del pensamiento griego clásico que el orden del mundo está regido por número y medida y que precisamente esta trama de relaciones (*logoi*) hizo posible la transición del desorden al orden. Por esto, la arquitectura, la escultura y la pintura se fundan sobre cánones (que corresponden analógicamente a las leyes musicales), los cuales constituyen una regla de perfección esencial y pueden expresarse mediante números. Forma y belleza tienen como su fundamento números, relaciones numéricas y proporciones y “la perfección de la forma esculpida estaba ligada de manera rigurosa a las figuras geométricas.”<sup>9</sup> Nace así la representación del *homo quadratus*: el cuerpo humano idealmente construido con las figuras geométricas simples del círculo y del cuadrado.

Se comprende mejor entonces que el término griego *idea* y *eidos*, que indicaban la forma sensible de las cosas, hayan pasado en cierto momento del plano físico al plano metafísico. Como explica Giovanni Reale:

“Antes de Platón eran usados sobre todo para indicar *la forma visible de las cosas*,

9. G. REALE, *La sabiduría antigua: terapia para los males del hombre contemporáneo*, Barcelona, Herder, 1996, 146. El mismo autor, citando a W. Tatarkievicz, precisa: “También el canon de la escultura era numérico y dependía de una proporción fija. Como testimonia Galeno, la belleza nace de la «exacta proporción no de los elementos sino de las partes, de un dedo respecto a otro dedo, de todos los dedos respecto al carpo y al metacarpo, de estos respecto al antebrazo, y por fin de todas las partes entre sí, como es en el *Canon* de Policeto»”. *Ibid.* 146.

o sea la forma exterior, o la figura física que se capta con los ojos, por lo tanto lo visto sensible. A partir de Platón, en cambio son usados para indicar la *forma* interior de las cosas, su esencia. (...) como consecuencia del descubrimiento del mundo inteligible, *la forma pasa del plano físico al plano metafísico*.<sup>10</sup>

Se comprende igualmente porqué Platón considere engañadora e ilusoria la nueva estética de imitación de la apariencia que aparece precisamente en su tiempo y afirme que prefiere las formas de los sólidos geométricos.

Sin entrar en una problemática tan apasionante como ilimitada, podríamos decir que con sus “cánones”, traducción de la armonía del mundo, el arte griego clásico o sea aquella que precede la revolución estética del arte helenista (s. V a.C.) expresaba una actitud semejante a la del arte chino tradicional, es decir, la conciencia de la necesidad de descubrir aquello que constituye la armonía interna de la naturaleza y de atenerse a sus leyes: ya se trate del principio interno vital ya de reglas expresadas matemáticamente.

### 1.1.2. La visión con “el ojo interior”: Plotino testimonio de las artes tradicionales

Alrededor de seis siglos después de Platón, Plotino expresa a su vez el rechazo de una expresión figurativa que reproduzca la apariencia. Para él la realidad material tiene valor sólo en cuanto refleja el *Noûs*, el espíritu, que es la única cosa real, mientras todo el resto es materia pura, no-ser vacío. A causa de este “reflejo” él reconoce en el acto de ver la vía de acceso a inteligible o espiritual, considerada la única. Pero es un ver que acontece “no con los ojos del cuerpo” sino “con el ojo interior”, y no se trata de una descripción sino de una evocación, es decir de un modo de representar que posee la característica de la totalidad. Por esto él reconoce cierta superioridad a la escritura pictográfica de los egipcios, en la medida en la cual ésta consiente un conocimiento inmediato y total, no fruto de adiciones sucesivas:<sup>11</sup>

“La sabiduría de los dioses y de los beatos no se expresa por medio de propo-

10. *Ibid.*, 145.

11. Recordemos el ejemplo de la representación del bambú.



siciones sino a través de bellas imágenes. Es cuanto deben haber comprendido los egipcios que escribían no mediante letras que forman sonidos y frases, sino mediante signos de los cuales cada uno es una ciencia, una sabiduría, una cosa real captada de golpe, y no un razonamiento o una deliberación”.<sup>12</sup>

El interés del pensamiento de Plotino para nosotros está en el hecho que en sus escritos referidos a cuestiones de estética se encuentra la teorización acerca de los motivos por los cuales las características de las artes tradicionales expresan la nueva relación con la realidad propia de la Antigüedad Tardía.<sup>13</sup> Él no creó una doctrina estética ni ejerció un influjo sobre el arte de su tiempo sino que, como fue puesto en evidencia por Grabar en un escrito fundamental para la comprensión de la evolución del arte cristiana,<sup>14</sup> reconoció en tales características la realización de aquello que correspondía a su concepción de la visión de la Realidad invisible posible sólo a través del “ojo interior”.

Debe recordarse que durante los siglos en los cuales la estética helenística<sup>15</sup> se difundió en toda la cuenca del mediterráneo, sobrevivían y se continuaba practicando las artes tradicionales, llamadas también “artes provinciales”<sup>16</sup> con su específica relación entre el hombre y la realidad: mientras el arte helenístico es un arte humanista centrada en el hombre, un arte de la representación de la apariencia (aunque cierta transfiguración acontece también aquí), en las artes tradicionales, el mundo sensible/visible cuenta en la medida de su capacidad reveladora, de su carácter de trans-parencia o de reflejo.<sup>17</sup>

12. *Enn.* 5, 8, 6. Citado en MUZZI, *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano, 1995, 151 (ed. en francés renovada: *Un maître pour l'art chrétien: André Grabar. Iconographie et théophanie*, coll. Cerf, Paris, 2005).

13. Su conocimiento concreto de estas artes se explica recordando que, antes de establecerse en Roma, había viajado mucho, yendo a Asia Menor y probablemente hasta

14. Cf. A. GRABAR, “Plotin et les origines de l'esthétique médiévale”, *Cahiers archéologiques I* (1945) 18, 24 (ed. it.: A. GRABAR, *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, 2001, que es a su vez la traducción de la reedición francesa de este artículo: A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, 1992).

15. El arte helenístico se caracteriza por el naturalismo que impone a cada elemento sus reales proporciones, ya sea en la figura singular, como en relación a otras figuras y que inventa las convenciones de la perspectiva lineal y del claro oscuro, para hacer aparecer, tanto en pintura como en escultura, cada figura colocada en un espacio, en el cual, como en la realidad, pueda moverse libremente.

16. Por “provinciales” se entiende “otras” artes, diferentes del arte helenístico y el adjetivo no tiene connotación negativa sino que se contraponen al arte oficial que había adoptado los cánones helenísticos (cf. E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, Londres, 1977; en particular la Introducción y el capítulo I).

17. Sus características pueden ser sintetizadas como sigue a continuación: formas de la

No nos sorprenderá entonces si los instrumentos estéticos sugeridos por Plotino, en cuanto conformes a la visión del ojo interior, son los mismos implementados por las artes tradicionales: eliminar profundidad y volumen, usar esquemas geométricos, eliminar las fuentes de luz externa; poner de relieve la mirada y la frontalidad que es lo que expresa mejor la visión del mundo de la Realidad invisible convertido en “transparente” al hombre que mira para “ver”, el *epoptès*.<sup>18</sup>

Al comienzo de su ensayo *La métamorphose des dieux*, André Malraux escribe:

“Ciertamente, Europa habría comprendido mucho antes la cuestión planteada por la existencia misma del arte, si por tantos siglos no hubiera creído reconocer el origen de todo verdadero arte en aquel que consideró el primero de todos, precisamente en cuanto sólo en él veía la conquista de la apariencia: el arte griego.”<sup>19</sup>

Tal vez podamos entrever qué querría él decir y cómo sea imposible acercarse a la cuestión de la expresión plástico-figurativa de la humanidad prescindiendo del conocimiento de las artes tradicionales. No por nada otro gran estudioso, Ranuccio Bianchi Bandinelli, hace notar que el elegante naturalismo de la forma helenística es, en realidad, un hecho único en la historia de la cultura del mundo antiguo: en todos los países del área mediterránea, antes que la forma helenística se impusiera, el arte era antinaturalista y simbólica o bien reveladora;<sup>20</sup> lo cual vale naturalmente para todas las civilizaciones de la humanidad.

Ahora veremos que el tema de la búsqueda de una visión calificada como interior, o reveladora, se encuentra también en los artistas del siglo XX; esto es mucho más interesante, en cuanto estos no per-

naturaleza simplificadas y reducidas a esquemas geométricos, proporciones jerárquicas, no naturalistas; composición paratáctica, yuxtapuesta; frontalidad de las imágenes; figuras situadas sobre un plano único, sin volumen ni peso; insensibilidad al espacio y a la correlación que define los objetos en el interior del mismo espacio; ausencia de la perspectiva ilusionista.

18. *Epoptès* significa “el vidente” y es un término de las religiones de los misterios. Para los temas tratados en este párrafo, cf. M. G. MUZZI, *Visione e presenza*, en particular los capítulos “Primato della visione nella Tarda Antichità e teofania storica”; “Teofanie-epifanie nella Tarda Antichità”; “Un principio di comprensione il pensiero di Plotino.”

19. A. MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, La Galerie de la Pléiade, 1957, 39.

20. Cf. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine del arte antica*, Milano, 1970, 370s.

tenecen a civilizaciones tradicionales y puede entonces significar un dato que pesca aún más en profundidad en la experiencia humana.

## 1.2. *El valor revelador de lo sensible en el testimonio de algunos grandes artistas contemporáneos*

### 1.2.1 La forma “expresión del contenido interior”: Kandinsky

En su obra-manifiesto *Lo espiritual en el arte* (1911) que se debe encuadrar en la vanguardia artística del siglo XX que reaccionaba contra la idea de la obra de arte como fin en sí misma, Kandinsky afirma la función que tiene el arte de expresar hechos espirituales:

“La forma, en sentido estricto, es el límite entre una superficie y otra. Ésta es su definición exterior. Pero como todo lo que es exterior encierra necesariamente en sí una interioridad (más o menos evidente), toda forma tiene un contenido interior. La forma entonces es la expresión de un contenido interior. Ésta es su verdadera definición desde el punto de vista de la interioridad. (...) El artista es la mano que tocando ésta o aquella tecla (es decir la forma) hace vibrar el alma. Es claro que la armonía de las formas está fundada sólo sobre un principio: el eficaz contacto con el alma. Hemos definido este principio el principio de la necesidad interior.”<sup>21</sup>

Significativamente, poco antes Kandinsky habló del significado interior de las formas geométricas:

“La forma, también si es completamente abstracta y se asemeja a una figura geométrica, tiene un sonido interior: es un ser espiritual que tiene la cualidad de aquella figura. Todo triángulo (sea agudo, rectángulo o equilátero) tiene su perfume espiritual. Comparado a otras formas este perfume se diferencia, adquiere matices, pero permanece fundamentalmente inmutable, como el perfume de la rosa, que no se puede confundir con el de la violeta. Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las otras formas.”<sup>22</sup>

No sólo recuperamos el valor significativo de la forma o del sólido geométrico y el paralelo entre forma geométrica y música, al cual se añade el del perfume,<sup>23</sup> sino que podemos notar que las afirmacio-

21. W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, 1979, 52. Las cursivas son del autor.

22. *Ibid.*, 51.

23. De este modo Kandinsky, como Baudelaire (“Les parfums, les couleurs les sons se

nes presuponen una existencia autónoma de las formas, las cuales se manifiestan como “seres espirituales”, es decir como poseedoras de una existencia autónoma; por lo tanto no como una producción del artista sino como su encuentro con una presencia. También el hecho de comparar al artista con la mano de un pianista expresa esta idea de ejecución de una partitura ya escrita o –si no agrada esta comparación– de evocación de sonidos que preexisten en las cuerdas de las teclas.

Así la preocupación anti-imitativa de Kandinsky, que parte de su experiencia (el arte naturalista del 1800), no lo aleja de una percepción de la interioridad, es decir de la diafanidad, del cosmos:

“La pintura abstracta abandona la «piel» de la naturaleza, no sus leyes (...). El arte puede ser grande sólo si está en relación directa con leyes cósmicas (...) Estas leyes las sentimos, de manera inconsciente, si nos acercamos a la *naturaleza* de manera no exterior, sino interior. No se debe limitar a mirar la naturaleza desde el exterior, sino que se la debe *vivir* desde el interior.”<sup>24</sup>

Retorna la idea de una percepción-visión “interior” que no es estática, sino que presupone un adherir a las leyes de la naturaleza (“leyes cósmicas”), a su dinamismo interior. Semejante adhesión no puede sino ser de carácter afectivo: “Estas leyes las sentimos”.

### 1.2.2. Gratuidad, pasividad, visión: Chagall

Si en la afirmación de Kandinsky, el aspecto pasivo, de recepción, del nacimiento de la obra está presente, él emerge prepotentemente de una descripción hecha por Chagall a propósito de su obra no casualmente titulada *La aparición*:

“Una habitación cuadrada, vacía. En un rincón, una sola cama. Y yo encima. Oscurece. De repente, se abre el techo y un ser alado desciende con estrépito y rapidez, llenando la habitación de corrientes y nubes. Un crujido de alas que

répondent”, soneto “Correspondances”), asocia en la percepción de la obra de arte la totalidad de los sentidos, tanto los representativos (vista y oído) como los apropiadores. Sobre la importancia de esta distinción hecha por M. Pradines cf. Ch. A. Bernard *Teología simbólica*, Burgos 2005, 81s. Ch. A. Bernard retoma esta distinción, cuando trata los sentidos espirituales en *Il Dio dei mistici*, vol. I, *Le vie dell'interiorità*, Cinisello Balsano 1996, 146-147 (original francés: *Le Dieu des mystiques. Les voies de l'intériorité*, Paris 1994).

24. W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, 124.

se arrastran. Pienso: ¡Un ángel! No puedo abrir los ojos, todo es deslumbrante, demasiado luminoso. Tras un paso etéreo, levita y se escabulle por la grieta del techo, llevándose con él toda la luz y el aire azul. Vuelve a oscurecer. Me despierto. Mi cuadro *La aparición* evoca este sueño”.<sup>25</sup>

Reproducimos el comentario de este cuadro realizado por un gran estudioso del lenguaje simbólico, el jesuita Charles André Bernard:

“Los distintos momentos se contraponen en el interior de un espacio de cuatro relieves triangulares a partir del centro de la tela. El primer triángulo parte de abajo y sugiere el deseo profundo de crear, el cual sube siguiendo un dinamismo algo vacío. Una parte del pintor pertenece ya al espacio de la inspiración en búsqueda de una realización; la luz deslumbrante desde el centro envía los objetos comunes en una especie de irrealidad. Aparece el ángel en el triángulo superior que toca al inferior en la punta del centro. Es el ángel, «una criatura alada», así como eran las Musas, es la inspiración luminosa que llama al espíritu hacia lo alto. Pero la Musa coloca su propio cuerpo en el triángulo de la derecha. Es necesario en efecto que la inspiración formal se cree un contenido. El azul recuerda «la profundidad de los seres» (Dionisio Areopagita); y es precisamente en la realidad como tal que la inspiración busca el modo de realizarse, pero lo hace no al modo de una realización chata y prosaica, sino más bien ejerciendo sobre la realidad un poder de transfiguración propia del artista. Es necesario entonces pasar a la concretización mediante la producción de un cuadro. Y este cuarto momento ocupa el cuarto triángulo sobre la izquierda; él refleja la vertiente sublime de la inspiración: el artista no toca el suelo sino que hay un apoyapié. Notamos cómo se entrecruzan los distintos momentos: la inspiración viene a colmar un impulso profundo pero vacío; la realidad es a su vez transfigurada por el artista, como si el mundo esperara ser materia dispuesta para la belleza. Los movimientos de la Musa y del artista se corresponden”.<sup>26</sup>

Dos aspectos fundamentales emergen del análisis de este cuadro: Chagall traduce sensiblemente, a través de forma y color, la dimensión interior de la espera, pasiva por definición, pero cargada de deseo que precede el “ver”, y al mismo tiempo el rol de la luz que hace posible

25. M. CHAGALL, *Mi vida*, Barcelona, 2004, 103.

26. Ch. A. BERNARD, “Creazione artistica e visione mistica” en: *Tutte le cose in lui sono vita. Scritti sul linguaggio simbolico*, M. G. Muzj (ed.), Cinisello Balsamo, 2010, 508-523. Del mismo autor, particularmente interesante y original, para quien se interesa en el arte figurativa, el análisis del proceso de formación de la visión mística en el *Dio dei mistici. La conformazione a Cristo*, Cinisello Balsamo 2000, cap. V, “La percezione mistica sensibile”, 178-206 (original francés: *Le Dieu des mystiques. La conformation au Christ*, Paris, 1998).

“La aparición” y constituye su “ambiente”, sugiriendo que de este modo se realiza la visión transfigurada de la realidad común, banal, aquella de la “aparición” como realidad signifiante, que constituye propiamente el “ver” del artista.

### 1.2.3. Novedad e integridad de la visión: Matisse

Reencontramos, se podría decir de manera infaltable, el tema de la visión también en Matisse, uno de los no numerosos artistas que hablan de su experiencia creativa. Él enuncia claramente que la visión es el centro generador de la creación artística: “para el artista la creación comienza con la visión” y es particularmente interesante que a fin de definir su naturaleza recurre a la comparación con la mirada del niño: “es necesario saber conservar aún la frescura de la infancia en el contacto con los objetos, preservar esta ingenuidad. Es necesario ser niños toda la vida aún permaneciendo hombres...”<sup>27</sup> Semejante comparación significa que la “visión”, además de una pureza y una actitud de apertura radical, presupone que lo que se presenta, como en el caso de los niños, es experimentado como un don.

## 2. Alcanzar la “visión interior” presupone una ascesis e implica una transformación

Las afirmaciones de Matisse nos permiten ahora pasar al segundo aspecto de nuestra reflexión. Si partimos de una expresión suya: “Ver es ya una obra creativa y exige esfuerzo” y recorremos el mismo trayecto en el tiempo y en el espacio seguido antes, constataremos que la noción de esfuerzo, es decir de una actividad voluntaria, penosa –no tanto en el sentido que provoca un dolor, sino en el sentido que exige un gasto ordenado de energía e, inevitablemente, elecciones y renunciaciones, se encuentra por todas partes.

*El pensamiento chino.* Como hemos visto, en el pensamiento

27. F. ANTONINI; S. MAGNOLFI, *L'età dei capolavori. Creatività e vecchiaia nelle arti figurative*, Venecia, 1991, 164. Las citas de Matisse son tomadas de H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino, 1979.

chino, la fuente de toda cualidad pictórica está en la armonía con el principio creador; más aún, “en la capacidad de aferrar la unidad originaria y, a partir de esto, en una comprensión profunda de la esencia de las cosas que desemboca en una creación cuya esencia y cuyo mecanismo son idénticos a la misma creación del mundo.”<sup>28</sup> En este sentido, como dice Guo Ruoxu, la pintura es “una impronta impresa en el corazón.”<sup>29</sup> Sin embargo, puesto que para alcanzar “la unidad originaria” es necesario entrar en una comunión espiritual con él, la creación artística aparece unida a una actitud de tipo ético; sólo una elevada cualidad moral en el artista, le da la posibilidad de tener un corazón desapegado, vacío, requisito para que en su interior pueda surgir la imagen. Recordemos la afirmación fundamental: “Antes de pintar un bambú que éste crezca en el interior de ustedes. Entonces, pincel en mano, mirada concentrada, verán surgir ante ustedes la visión entera y exacta...”<sup>30</sup>

Debe destacarse que, no sólo para una obra de elevada calidad artística es esencial una elevada cualidad moral del artista, en efecto: “cualidades y defectos de la pintura son en función de la elevación o mediocridad morales del hombre”<sup>31</sup> pero, a la inversa, la práctica de la actividad creativa, necesariamente unida a una disciplina interior que persigue el estado de meditación y la tensión hacia la unificación, se revela fuente de vida para el hombre; como dice Jing Hao: “Pasiones y deseos son ladrones de vida; por esto los sabios se consagran a la música, la caligrafía y la pintura para rechazar de tal manera la locura de los deseos.”<sup>32</sup> ¡Es sabio aquel que practica el arte, porque éste le da una vida que de otra manera le sería robada!

Dice Li Rihua: “Hay que saber que impregnar el papel con una sola gota de tinta no es poca cosa: es necesario que el corazón se haga inmenso y vacío, sin contener ya ningún objeto.”<sup>33</sup> La creación artística acontece en la mente y en el corazón, y requiere la unificación interior y un estado de receptividad total (= el vacío): “Lo esencial de la

28. SERS, “La question de l’icône et l’art sacré devant la philosophie de l’art”, 48.

29. GUO RIXU, citado *ibid.*

30. DONGPO, citado en Sers, “La question”, 47.

31. YANG WIZHEN, citado “La question”.

32. JING HAO, citado “La question”.

33. LI RIHUAL, citado en SERS, “La question”, 48.

pintura reside en el pensamiento y es necesario que antes el pensamiento abrace al Uno, para que el corazón pueda crear y encontrarse con la alegría; entonces, en esas condiciones, la pintura podrá penetrar la esencia de las cosas hasta lo imponderable”.<sup>34</sup> Este dicho de Shitao añade un elemento nuevo, éste es la creación, la cual es concordancia con el principio creador, produce alegría. Ahora bien, esta alegría es una señal inequívoca: ella constituye en efecto una resonancia afectiva del hecho que nos encontramos aquí frente al cumplimiento de un deseo, el deseo del conocimiento-encuentro con el Misterio percibido como Vida: como dice Bergson: “La alegría es signo de que la vida ha triunfado”.

*Plotino.* Hablando de las ceremonias en las cuales se proponía a la contemplación las estatuas de los dioses de las religiones de los misterios, Plotino hace observar que su divinidad aparece sólo a aquellos que no las observan con los ojos del cuerpo sino con los del fiel; de esta manera envía a la condición moral/espiritual requerida para que se pueda ver con “el ojo interior”, condición que consiste en la ya cumplida purificación/transformación del vidente:

“Es necesario que el ojo se vuelva semejante al objeto visto, para aplicarse a contemplarlo. Jamás un ojo vería el sol sin haberse transformado en semejante al sol, ni un alma vería lo bello, sin ser bella. Que todo ser se convierta entonces antes en divino y bello si quiere contemplar a Dios y lo Bello.”<sup>35</sup>

La visión del “ojo interior” comporta entonces un doble orden de condiciones: además de las físicas, que se refieren a las características sensibles o estéticas de las imágenes, hay condiciones espirituales que se refieren al modo de mirar el mundo visible, para estar en grado de vislumbrar en él el reflejo de la Realidad inteligible o espiritual.

*Kandinsky.* Cuando, en el texto citado antes, Kandinsky afirma: “No se debe limitar a mirar a la naturaleza desde el exterior, sino que se la debe *vivir* desde el interior,”<sup>36</sup> él no sólo opone una visión “desde el exterior” a una “desde el interior”, sino que pasa del “ver” al “vivir”,

34. SHITAO, citado *ibid.*

35. PLOTINO, *Enn.* I, 6, 9 citado en *Plotin*, 20. Pero esta condición estaba ya presente en Platón. Cf. CH. A. BERNARD, *Il Dio dei mistici*, 87-89.

36. W. KANDINSKY, *Entrevista concedida a Nierendorf* (1937); citado en *De lo espiritual en el arte*, 124.



subrayando así que no se trata de un puro proceso cognoscitivo, sino de una experiencia de orden vital y entonces afectivo que involucra a toda la persona; además, por el hecho mismo de usar el verbo “deber” (“se la debe *vivir* desde el interior”) hace referencia a la necesidad de un disponerse para que tal “vivir” se realice.

*Matisse*. Matisse es mucho más circunstanciado: nos daremos cuenta de ello retomando ahora extensamente el pasaje citado precedentemente. Para llegar a la creación, es necesario que el artista haya sido capaz de:

“Ordenar en función de su fin todo un haz de actividades, del cual resulta la obra de arte. Así para el artista la creación comienza por la visión. Ver es ya una obra creativa y exige un esfuerzo. Todo aquello que vemos, en la vida de todos los días, sufre más o menos la deformación generada por los hábitos adquiridos, y el hecho es tal vez más sensible en una época como la nuestra, donde cine, publicidad y diarios nos imponen cotidianamente una avalancha de imágenes acabadas, que son por así decir en el orden visual como el prejuicio en el orden mental. El esfuerzo necesario para liberarse de ellas exige una especie de coraje; y este coraje es indispensable para el artista que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez; es necesario ver todas las cosas como cuando se era niño.”<sup>37</sup>

A propósito de la dificultad que el artista encuentra para usar el color no para describir sino para expresar, Matisse hace también una impresionante ilustración del proceso de purificación necesario para superarla:

“Creo que el estudio mediante el dibujo sea absolutamente esencial. Si el dibujo procede del espíritu y el color de los sentidos, es necesario dibujar para educar al espíritu a ser capaz de conducir los colores por el sendero del espíritu. (...) Sólo después de años de preparación el joven artista tiene el derecho de tocar los colores –no los colores en cuanto medio descriptivo sino como medio de expresión íntima. Entonces puede esperar que todas las imágenes y también los símbolos usador por él puedan ser el reflejo de su amor por las cosas, un reflejo del cual poder tener confianza, si fue capaz de cumplir hasta el final su educación con pureza y sin mentirse a sí mismo. (...) El pintor debutante piensa que pinta con el corazón. También el artista al final de su desarrollo piensa que pinta con el corazón. Pero sólo éste último tiene razón porque la ejercitación y la disciplina que se impuso le permitieron acoger los impulsos”.<sup>38</sup>

37. F. ANTONINI; S. MAGNOLFI, *L'età dei capolavori*, 164. Las citas de Matisse son tomadas de H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino 1979.

38. *Ibid.*, 106-108.

En otras palabras, como dice en apretada síntesis el gran filósofo francés contemporáneo Jean-Luc Marion: “Pintar quiere decir esperar una donación”.<sup>39</sup>

No se puede no quedar impresionado por las afirmaciones de Matisse: que la obra deba ser un reflejo del amor del artista por las cosas, que para ser digno de fe este reflejo presuponga una autoeducación en la pureza y en la verdad a lo largo de toda la vida; que pintar sea un acto del “corazón”, pero de un corazón hecho capaz, a través “la ejercitación y la disciplina” de “acoger los impulsos”: última expresión muy significativa, porque testimonia, sin sombra de duda, la práctica de una receptividad radical que es de naturaleza afectiva: en efecto, precisamente porque es capaz de pintar con el corazón, está en condiciones de acoger los impulsos.

Finalmente, también en Matisse, se encuentra el tema de la transformación. Había dicho: “es necesario ver todas las cosas como cuando se era niño”; pero de estas palabras ofrece una explicitación tan inesperada cuanto en un primer momento sorprendente, el día en que, respondiendo un poco jocosamente al amigo Picasso, el cual (a propósito de la capilla de Vence) lo acusaba de haber cedido a las presiones clericales, rebate: “En el fondo, Picasso, no debemos ser pícaros. Tú eres como yo. Lo que todos nosotros buscamos encontrar en el arte, es la atmósfera de nuestra primera comunión.”<sup>40</sup>

### 3. La “visión” acontece en una situación-límite

Considerando las artes tradicionales y el testimonio de algunos grandes pintores del siglo XX, pudimos verificar en primer lugar que el pasaje del mirar al ver es experimentado por el *homo poeticus*<sup>41</sup> como momento central y revelador, por lo tanto donado, de la fabri-

39. J.-L. MARION, *La Croisée du visible et de l’invisible*, PUF, 1990, 80.

40. Citado en F. ANTONINI; S. MAGNOLFI, *L’età dei capolavori*, 148.

41. Querriamos así subrayar la criticidad del uso de un término –artista que en la cultura occidental está ligado a una específica concepción de la actividad artística como actividad creativa individual para remontarnos a la concepción de las culturas tradicionales de la humanidad en las cuales arte es un hacer/fabricar algo sensible/material que transmita un contenido/mensaje inteligible, objetivo. Tal carácter de objetividad es lo propio de todo el arte figurativo antiguo (sobre este

cación/creación del objeto; en segundo lugar, que tal pasaje está preparado y hecho posible a través de la concentración, el estudio, la ejercitación, la disciplina, el coraje, la pureza, la sinceridad, o sea una ascesis que es al mismo tiempo aprendizaje-ejercicio técnico y actividad intelectual-espiritual; finalmente, hemos constatado que semejante “ver” es acompañado por una transformación interior: regala vida, da alegría, vuelve divinos y bellos, hace vivir desde el interior, hacer ver las cosas con la mirada pura y maravillada de los niños, es el reflejo del amor por las cosas, es un acto de la libertad que implica madurez y libertades adquiridas...

Si hacemos referencia a lo que dijimos al comienzo, podemos constatar que todo esto es ya “salvación”, visto que la salvación consiste en la adquisición de vida; y todo esto está ligado a una potencia manifestativa ínsita en lo sensible, virtud que, al fin de cuentas, es precisamente lo que el hombre llama “belleza”. Porque si mirar no es aún ver, esto presupones una cierta “interioridad de las cosas”; por eso, como dice Charles André Bernard, “de cualquier modo que se capte la belleza, ésta presupone una presencia interior a cada cosa y con la cual el alma está emparentada.”<sup>42</sup> Y precisamente tal dimensión de “reconocimiento” explica aquella alegría o gozo del cual hablan los testimonios y, en general, aquella resonancia afectiva y aquella transformación que acompaña el “ver”.

Se abre entonces una vía potencialmente fecunda para una mejor comprensión del arte-para-el-culto cristiano. Según André Malraux, citado antes, Europa, la cultura occidental, entendería mejor el problema de la expresión plástico-figurativa si no quisiera reconocer el origen de todo verdadero arte en aquel que ha descubierto las leyes pictóricas para reproducir la apariencia<sup>43</sup> y Bianchi Bandinelli, por su parte, subraya la unicidad y la singularidad, en el cuadro de las culturas del mundo antiguo, de la aproximación a la realidad expresado por la revolución del arte griego del siglo V antes de Cristo. ¿Por qué es importante volver a partir de este dato de hecho? Porque aquello que

aspecto cfr. A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, 7; retomado en M. G. MUZJ, *Visione e presenza*, cap. II, “L’approccio metodológico”.

42. Ch. A. BERNARD, *Teología Simbólica*, 169.

43. Cf. A. MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, 7. En realidad, Malraux se expresa en pasado, pero hay que decir que es un punto de vista todavía ampliamente difundido.

mancomuna todas las artes tradicionales de la humanidad es precisamente la persecución de un objetivo opuesto: manifestar o sugerir a través de formas y colores una Realidad-Verdad que no es apariencia y que trans-aparece a través de las formas-colores sensibles.<sup>44</sup> Y tal finalidad es compartida por la expresión plástico-figurativa del arte-para-el-culto de indivisa como se ha manifestado en el primer milenio y más adelante: para ella no se trata de proponer “un relato sublime”, como dice Malraux, ni de dar-la-ilusión-que, sino de afirmar una Verdad: los mosaicos de Ravena “no representan ni lo que ven, ni un fragmento teatral del mundo que los circunda, sino una negación soberana de lo efímero”<sup>45</sup>; el Cristo de Montreal “no es una suposición sino una afirmación”, un crucifijo de Giotto “es un testimonio”.<sup>46</sup> Y el mismo pensador, gran crítico de arte observa:

“El sínodo de Arras, en 1025, proclamó el valor pedagógico de las imágenes; pero ningún sínodo había antes proclamado la necesidad de una representación ilusionista de las escenas sagradas. Hasta el siglo XV el clero romano aceptó el rechazo de la apariencia con la misma conciencia con la cual aún hoy es aceptada por el clero ortodoxo. Cuando Suger, el inventor del portal de Saint-Denis del cual nacerían todos los portales góticos escribe que «*nuestra mente limitada no puede captar la Verdad sino por medio de representaciones*», pone a estas últimas precisamente al servicio de la Verdad. En Moissac la Iglesia quiere que los analfabetos vean al Eterno aparecer a los Ancianos, no que lo vean semejante a un hombre delante de otros hombres.”<sup>47</sup>

Encuadrar el conocimiento y la comprensión del arte-para-el-culto cristiano sobre el fondo más amplio de las artes tradicionales de la humanidad no significa por lo tanto plantear la hipótesis de una “vuelta hacia atrás”, de todas formas imposible, sino por una parte partir de la conciencia de la existencia de dos actitudes sustancialmente diversas en el modo de “mirar-ver” la realidad sensible, por otra parte saber reconocer los signos de un núcleo irreductible, no limita-

44. *Ibíd.*, 4-9 y *passim*.

45. A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1956, 204-205.

46. *Ibíd.*, 83-84.

47. A. MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, 199. André Malraux, no siendo creyente, no tenía posiciones ideológicas “internas” que defender; tenía en cambio un conocimiento extraordinariamente vasto del fenómeno plástico-figurativo humano, acompañado de una capacidad de visión sintética igualmente excepcional. Por esto sus observaciones, a veces intencionalmente provocativas, son particularmente sugestivas para el criterio que intentamos seguir.

do en el tiempo y en el espacio, en cuanto puramente y simplemente humano: el núcleo que se revela en la consonancia verificada por nosotros entre la actitud testimoniada por algunos grandes artistas del siglo XX y la de las artes tradicionales y que pusimos en evidencia en la tríada: aspecto manifestativo-revelador, aspecto ascético en sentido amplio y aspecto de transformación o aumento -de-vida.

Parece innegable que se puede reconocer aquí una analogía sustancial con aquellos “elementos refractarios” de los cuales habla Mircea Eliade cuando reivindica al historiador de las religiones el derecho de tomar en consideración aquellos elementos de mitos y símbolos que se encuentran transversalmente en las culturas tradicionales, atravesando más allá del espacio y del tiempo, y de los cuales el psicoanálisis descubrió la supervivencia en el psiquismo del hombre moderno. ¿Y qué revelan? La respuesta lleva verdaderamente lejos:

“Basta tomarse la molestia de estudiar el problema para constatar que los símbolos, los mitos y los ritos, adquiridos por difusión o espontáneamente descubiertos, revelan siempre una situación-límite del hombre y no únicamente una situación histórica; situación-límite es decir aquella que el hombre descubre tomando conciencia de su lugar en el Universo.”<sup>48</sup>

Ahora bien, también el *homo poeticus* que traduce en formas-colores su visión de las cosas y del mundo se encuentra en una situación-límite y es una situación límite irreductible, puesto que es la pregunta sobre el Sentido.

MARIA GIOVANNA MUZZI  
PONTIFICIA UNIVERSITÀ GREGORIANA – ROMA  
20.03.14 / 31.05.14

48. M. ELIADE, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, 1979, 35. Este ensayo fue publicado por primera vez en francés como intervención en una de las reuniones de *Eranos*: “Psychologie et histoire des religions. A propos du symbolisme du ‘Centre’”, *Eranos Jahrbuch* 19 (1950) 247-282.