



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Arte y mística: una aproximación a lo indecible en la
estética contemporánea

Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Maestro en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta

Josefa Erandi Xochitzin Vega Ayala

Dirigido por:

José Antonio Arvizu Valencia

Querétaro, Qro., a mayo 2021

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Dr. José Antonio Arvizu Valencia
Presidente
Dr. Juan Granados Valdéz
Secretario
Dr. Benito Cañada Rangel
Vocal
Mtro. Guillermo López Domínguez
Suplente
Mtro. Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario (mayo 2021)
México

Índice

Introducción	6
Planteamiento del problema	10
a) Pregunta de investigación	10
b) Preguntas secundarias	10
c) Hipótesis	10
d) Objetivos	10
e) Justificación	11
I. Antecedentes de mística y arte	12
II. Marco teórico conceptual	24
2.1 Mística	24
2.2 Arte y mística	36
2.3 Mistagogo: artista, obra y contexto	39
2.4 Lo contemporáneo	42
2.5 Basamentos de la estética contemporánea	45
III. Artes visuales en relación con la mística.....	50
3.1 Mark Rothko	53
3.2 Cine de estilo trascendental	55
IV. Artes del cuerpo en relación con la mística y lo indecible.....	62
4.1 Constantin Stanislavski.....	68
4.2 Mary Wigman	78
4.3 Peter Zumthor	81
V. Lo indecible (Resultados)	85
Conclusiones	93
Glosario.....	96
Referencias.....	97

Resumen

La potencia transgresora del arte invita a explorar en sus límites, tarea especialmente significativa en el actual momento histórico en el que se cree que todo ha sido dicho. Es saliendo de la comodidad de lo que se da por conocido que puede mantenerse diligente el conocimiento y, en este caso, la teoría del arte. Dentro de la búsqueda de vínculos no tan evidentes, resulta el estudio de lo que pueden compartir el arte y la mística, derivando en lo indecible, pero sin desprenderse del denominador identificable de tal relación, la estética contemporánea. De tal manera, el objetivo fue determinar si lo indecible es uno de los elementos que comparten el arte y la mística a fin de expandir los límites del primero en su carácter transgresor y de constante renovación, partiendo de la hipótesis de que dentro de las expresiones artísticas –considerando tanto la obra como testimoniales del proceso artístico- de Mark Rothko, el cine de estilo trascendental, Constantin Stanislavski, Mary Wigman y Peter Zumthor, se detectan elementos de la mística, y lo indecible; misma que fue comprobada gracias al indagar en las diversas manifestaciones que los artistas referidos realizan en sus textos respecto de la presencia de lo indecible en alguna de las facetas de su creación, considerando dos grandes categorías, las artes del cuerpo y las visuales, dentro de las cuales se ha dado predilección a los textos de los artistas en vez de sus obras, gracias a que el origen de la investigación es teórico y por ende busca hacer una propuesta de tal índole sin involucrar las interpretaciones que deriven de la lectura de las obras. Así, se logró rastrear un vínculo conector entre arte y mística, lo indecible; presente en las expresiones de los artistas recuperados.

(Palabras clave: Arte, Mística, Indecible, Estética).

Abstract

The transgressive potential of the art invites us to explore its limits; this task is especially significant in the present historical moment in which is believed that all is said. It is out of the comfort of what is known that knowledge and, in this case, the theory of art can be kept diligent. Within the search of not so evident links emerge the study of what the art and mysticism can share, resulting in the unspeakable but without detaching from the identifiable denominator of such relationship, the contemporary aesthetics. In this way, the goal was to determine if the unspeakable is one of the elements that share the art a mysticism, to expand the limits of the first one in its transgressor character and constant renovation, starting from the hypothesis that in the artistic expressions - considering both the work and testimonial of the artistic process- of Mark Rothko, of transcendental- style cinema, Constantin Stanislavski, Mary Wigman, and Peter Zumthor, elements of the mysticism and the unspeakable are detected, which was proved by investigating the different manifestation that the artist mentioned make in their text regarding the presence of the unspeakable in some of its facet of their creation. Considering two great categories body and visual arts within which predilection has given to the artist's texts instead of its works, thanks to that the origin of the research is theoretical and therefore seeks to propose without involving the interpretation derived from the reading of the works. Thus, it was possible to trace a connecting link between art and mysticism, the unspeakable; present in the expressions of recovered artists.

(**Keywords:** Art, mysticism, unspeakable, aesthetics)



Introducción

Si se considera al arte desde su facultad de transgresión de los límites aceptados por el canon, es posible visualizar el nexo entre mística y arte, dado que la experiencia mística al ser una vivencia radical, lleva a quien la vive a ideas inéditas, el momento en el que surge la duda de si transmitirlo a otros o no, es cuando el arte se conecta con ella. En la transgresión se considera el poder de no respetar, de sobrepasar.

Para fines de la presente investigación, se interpreta tal idea bajo la óptica del contexto artístico como la posibilidad de ir contra los límites de lo establecido; acción que manifiesta la ductilidad del arte, todo lo cual deriva en que mística y arte puedan converger en lo indecible, ya que luego de la duda de si transmitir o no la experiencia mística, el decirlo pareciera traicionar a la misma experiencia, pero si se dice, no alcanza a expresarse la totalidad de la misma; todos términos que gracias al entramado que ofrece su diálogo, pueden aportar considerables novedades para los campos tanto del arte y la mística, como lo de tal nexo.

Es común dentro de la historia, encontrarse con movimientos, vanguardias o sistemas de pensamiento, que surgen a manera de contestación respecto de sus antecesores o sus contemporáneos, como el caso del enfoque en lo imperceptible como respuesta al positivismo, o el afán de trascender las explicaciones del *naturalismo, idealismo y escepticismo filosófico*¹.

En el tenor de las propuestas transgresoras del arte, es que la presente investigación ha encontrado la fundamentación para vincular tres rubros: lo indecible, arte y mística. Algunas veces la relación se establece entre arte e indecible, otras entre estética la contemporánea y lo indecible o la mística. Es por ello que se optó por la revisión de los conceptos antes referidos (indecible, arte y mística) de manera tanto

¹ De acuerdo con Evelyn Underhill (2006), el naturalismo considera la explicación del mundo en la que es posible ver el mundo real, tal como es, pero la apelación reside en el aparato que percibe, que debe tener determinadas características para percibir todo aquello que se considera real, sin dejar ningún elemento de lado. Quizá la mirada no sea muy buena. El *idealismo* construye su mundo a partir de la observación del proceso del pensamiento. En esta línea sólo podemos estar seguros de dos cosas, "la existencia de un sujeto pensante, de un Yo consciente, y la de un objeto, una Idea, con la que trata el sujeto." (p.24) En el *escepticismo filosófico*, se debe negar la respuesta realista o idealista a la eterna pregunta sobre la realidad y su percepción, y en su lugar responde que no hay ningún enigma que resolver.

individual como en conjunto, considerando que no se trata de una relación lineal sino más bien de un entramado, es decir, relaciones multidireccionales en vez de unidireccionales, compuesto por la amplitud de tales conceptos.

Se ha decidido explorar la mística -religiosa o no- en relación con el arte; el hecho de que lo más estudiado de la mística se vincule con la religión, no implica que sea el único abordaje posible. Dentro del marco del deslinde de equívocos, se deben revisar vocablos o conceptos similares que podría pensarse guardan relación con la mística, como lo son “el misterio”, la experiencia trascendental, los estados teopáticos, el éxtasis y la *theoria*. O buscar en ellos los niveles de concordancia que puedan tener, de manera que se despeje el concepto: mística.

Siguiendo con aclaraciones terminológicas y deslinde de equívocos, deben también considerarse diversos conceptos que serán abordados a lo largo de los siguientes capítulos, como lo contemporáneo, la mística en relación a la vida humana, lo indecible, la relación del arte con la mística y, finalmente la figura del mistagogo vinculado al artista.

Para el caso de la mística, se tomaron en cuenta las aportaciones de autores tanto contemporáneos como antiguos, ya que los últimos muchas veces sirven de referencia para casi algunos de los posteriores y las diferencias se encuentran en las perspectivas que ofrecen al retomar ideas en contextos diversos. Los autores retomados son: Pseudo Dionisio (V-VI), Evelyn Underhill (1875-1941), Raimon Panikkar (1918-2010), Dominique de Courcelles (1953-...), Carlo Ossola (1946-...), Georges Bataille (1897-1962), San Juan de la Cruz (1542-1591), Alois M. Haas (1934-...), Plotino (203-270), mismos que sirven como apoyo para el abordaje de los antecedentes de la relación mística y arte. Posteriormente se considera el trabajo conceptual detrás de lo que implica la mística y lo indecible, pasando por el *anonadamiento* de Heidegger (1889-1976), los *estados teopáticos* de Bataille (1970), la *theoría* plotiniana (1982), hasta las exploraciones de Louis Roy (2006), Alberto J. Molina (2012-2013), Bertrand Russel (2010), entre otros, que acoten de manera particular en un aterrizaje determinado de los conceptos.

Para la revisión de la estética contemporánea, se tomaron en consideración las aportaciones de los estetas primigenios, cuyas ideas prevalecen en los

contemporáneos. Es el caso de los planteamientos de Hesíodo (S. VIII a.C.), Homero (S. VIII a.C.), Esquilo (525 a.C.- 465 a.C.), Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.) y las relecturas que de ellos hace Raymond Bayer (1898-1959), donde se relaciona la belleza, lo útil, las implicaciones del concepto *Kalós*, lo bueno, *entelequia* como ideal imaginario; y finalmente, la llegada del concepto relacionado con una teoría de la sensibilidad. Respecto de la diferenciación de lo contemporáneo, del resto de los momentos históricos, se emplearon reflexiones de Arthur C. Danto (1924-2013) y Boris Groys (1947-...), de manera que pueda seguirse con facilidad la temporalidad establecida para tal periodo.

En los apartados que se dedican al arte, la división sigue por un lado lo visual y por el otro a lo corporal, ya que conforman un par de las grandes categorías de las artes, considerando la propuesta de que existe una categoría para cada sentido, así las artes del oído, el gusto y el olfato, podrían abordarse en posteriores investigaciones donde se propongan las formas artísticas que les correspondan.

Luego de las respectivas introducciones a la generalidad de las artes correspondientes, se procede a explicar la relación de los artistas seleccionados con la mística, considerando sus expresiones artísticas, las cuales contemplan no sólo las obras como resultado final, sino los procesos y sus derivados, como textos, narraciones, entre otros. Es intencional que no se haya ilustrado nada respecto del trabajo de los artistas, debido en primer lugar a una resistencia a las imágenes como omnipotentes, dado que se investigan los procesos creación y las obras, estudiar las imágenes de las obras no aporta a la investigación material congruente. En segundo lugar, la naturaleza de la misma investigación llevó el enfoque a los escritos que los artistas realizaron -donde confesaban encontrarse con lo indecible o la mística en algunos casos- sobre las experiencias al crear sus obras, esto conlleva a que el enfoque se aleje de la interpretación que pudiera darse sobre el resultado de las mismas.

En el capítulo que aborda las artes visuales, se contemplan los textos recuperados de Mark Rothko (1903-1970) *Escritos sobre arte (1934-1969)*, y el que corresponde al cine de estilo trascendental, *Trascendental style in film* de Paul Schrader

(1946- ...), en los cuales se rastreó la presencia de experiencias místicas, confesiones de llegar a reconocer lo indecible en las obras realizadas a lo largo de sus vidas.

En las artes del cuerpo en relación con la mística, se emplearon de Constantin Stanislavski (1863- 1938) sus anotaciones tituladas *My life in art*; de Mary Wigman (1886-1973) *El lenguaje de la danza* es el testimonial en el que se buscaron los elementos referidos; finalmente, de Peter Zumthor (1943-...) los textos *Atmósferas* y *Pensar la arquitectura*. Son las aportaciones en las que se enfocó la atención para comprobar la presencia de la mística y lo indecible.

Para los resultados se requirió un bordeo del concepto *indecible*, desde las aportaciones identificadas en los textos de los artistas referidos, a fin de comprobar o descartar la presencia de lo indecible en sus procesos artísticos o sus obras. Posteriormente se revisaron uno a uno los objetivos de la investigación a fin de determinar si se cumplieron o no, así como expresar algunas de las dificultades encontradas durante la realización.

Finalmente, en las conclusiones se estipulan las relaciones encontradas entre todos los conceptos abordados, ya no de manera individual sino en conjunto, así como manifestar las posibles aplicaciones o continuidades de la investigación.

La propuesta de James (1961) se fundamenta en una perspectiva fenomenológica de comprensión de la experiencia mística, explorando en las características de ésta, dadas por relatos o vivencias de místicos, de manera que quienes han estado en contacto con este estado profundo de conocimiento tienen más para aportar que sus detractores. En tales términos es que se considera invulnerable este conocimiento y las aportaciones de los contrarios que lo desvirtúan se consideran epistemológicamente empobrecidas.

De esta última idea se sustraen ventajas y desventajas para la presente investigación, dentro de las primeras, el no ser un místico quien realiza la presente, permite una perspectiva más neutral –e incluso quizá más objetiva- de las relaciones o falta de ellas, que pudieran encontrarse con el arte y la estética contemporánea. Por otro lado, el no ser místico empobrece lo que se tenga que decir al respecto. Como síntesis se propone que como la investigación no trata de posicionar a la mística como

elemento fundamental para el conocimiento o institucionalización del mismo, es válido en términos de exploración con otros rubros, no validarlo académicamente *per se*.

Planteamiento del problema

Aportar información al rubro artístico implica buscar relaciones no convencionales, es decir, aquellas que no se hayan abordado anteriormente de manera abundante. Es por ello que se comenzó por preguntar si la mística era la única ruta posible para explorar en los límites del arte, siendo ellos una de las vías más accesibles cuando se buscan relaciones no convencionales.

Tal ejercicio derivó en la pregunta: ¿Cuáles son las alternativas para identificar que existe una relación entre arte y mística? Lo cual derivó en proponer lo indecible como una de las alternativas.

a) Pregunta de investigación

¿Es lo indecible una alternativa para vincular al arte y la mística?

b) Preguntas secundarias

¿Puede rastrearse lo que tenga de místico o indecible el proceso artístico de los artistas seleccionados?

¿Es la figura del mistagogo equiparable a la del artista en determinadas situaciones?

¿Es lo indecible en todo caso expresable? Y de ser así ¿Es el arte una de las posibilidades de tal expresión?

c) Hipótesis

Dentro de las expresiones artísticas –considerando tanto la obra como testimoniales del proceso artístico- de Mark Rothko, el cine de estilo trascendental, Constantin Stanislavski, Mary Wigman y Peter Zumthor, se detectan elementos de la mística identificados por lo indecible, a pesar de no ser ésta la única posible manifestación de la mística.

d) Objetivos

General

Determinar si lo indecible es uno de los elementos que comparten el arte y la mística a fin de expandir los límites del primero en su carácter transgresor y de constante renovación.

Específicos

Identificar si entre mística y arte existen datos de vinculación rastreables por medio de evidencias en textos que aborden tales temas.

- Realizar un deslinde de equívocos, donde se diferencien los conceptos empleados en la investigación, describiéndolos: Mística, arte, mistagogo, contemporáneo y los basamentos de la estética contemporánea.
- Vincular las expresiones artísticas de Mark Rothko y del cine de estilo trascendental como referentes de las artes visuales, con la mística.
- Vincular las expresiones artísticas de Constantin Stanislavski, Mary Wigman y Peter Zumthor como referentes de las artes corporales.
- Proponer lo indecible como nexo que une mística con expresiones artísticas de los artistas referidos.

e) Justificación

Considerando que en las expresiones de los artistas seleccionados existen elementos de lo indecible y la mística, es inevitable observar una constante que implica ver relacionados al arte y la mística en cuanto expresiones de la vida del ser humano, no solo para tales artistas. Al respecto Panikkar, en varios de sus textos, argumenta que el abordar la existencia únicamente desde lo que captan los sentidos o la razón, es un reductor del hombre a una especie más entre los diversos seres vivos y queda por tanto en la categoría de animal racional, por lo que se entiende que aquello que diferencia al humano de aspectos animales son las miras a lo que existe más allá de los sentidos o la razón, campo al que se suscribe la mística y lo indecible, ambos términos ocupan a la presente investigación, de manera que incluso aquello que trasciende la razón puede ser investigado. Es por ello que Panikkar constituyó uno de los motivantes a continuar con el estudio de rubros poco convencionales para el ámbito artístico.

La presente investigación busca aportar una visión que –como la de muchos otros pensadores, escritores, poetas y artistas- insiste en no tomar por sabido el mundo perceptible, sin que ello implique estudiar al detalle cada uno de los místicos y artistas

que han existido, basta con encontrar una muestra que sea representativa para la estética contemporánea.

Se considera que algunos conceptos, como lo son: mística, indecible, potencia o carácter transgresor, contemporáneo y mistagogo; se inmiscuyen en la cotidianidad de la vida, pero no son siempre identificados o revisados a profundidad, por ello la necesidad de mirar los conceptos en su relación con la vida y la mística que en ella exista.

I. Antecedentes de mística y arte

Es aquí donde se aborda la relación que mantiene la vida del hombre con la mística, y la manera en que el arte ha sido testimonio o vía para que los conocimientos místicos busquen perpetuarse o ser transmitidos, sin por ello siempre lograr tal labor, ya que lo indecible no se escinde del arte y la mística. Se revisó la mística desde la prehistoria empleando los conocimientos antropológicos de Bataille, considerando las pinturas primitivas como testigos gráficos de experiencias místicas, sin requerir el uso obligatorio de lenguaje escrito; pasando por el valor religioso de San Juan de la Cruz y San Agustín, las aportaciones del pensamiento griego de Plotino y Dionisio Areopagita; algunos de la mano de Evelyn Underhill, una de las escritoras del siglo XX, que se dedicó a la investigación de la mística y gracias a que sus textos mantienen un lenguaje amigable, es posible abordarlos desde otras áreas, como el presente. Los hallazgos de Underhill son útiles para la presente investigación ya que muestran una amplia gama de alternativas para explorar en posibles vínculos entre los autores que ella revisa con la hipótesis aquí sostenida.

A fin de estudiar vínculos y conexiones entre diversos rubros, algunas veces resulta innecesario apegarse estrictamente a un orden cronológico de revisión de sucesos. El presente caso no es la excepción; ya que para entender los procesos que ha vivido la mística vinculada con el arte, no se toma al orden cronológico como base fundamental para lograrlo. Se considera trascendente la aportación de artistas que marcan el rumbo de la mística respecto del arte en general, independiente al orden determinado en que se decidan abordar los eventos; de manera que el producto de la investigación corresponda a la posible relación entre ambos, entrelazados en algunos momentos con la idea de lo indecible,

No se pretende que el lenguaje escrito o verbal sean las herramientas que permitan explicar todo lo que pretende abordarse a lo largo de la investigación. Carlo Ossola (2013) escribe que “en el momento de enunciarla, la lógica de pertinencia, la argumentación y la articulación semántica se debilitan, y la *ciencia* mística es entonces más que un *balbucir* (...) El lenguaje místico se presenta desde Jacopone, en el siglo XIII, como algo que no llega a la palabra *justa* porque es *balbucir* y *desmesura*” (p.9). Es entonces necesario indagar en los alrededores de la mística, a sabiendas de que una vez que creamos estar muy cerca tener su definición, ésta habrá escapado; las perspectivas de los autores referidos muestran la naturaleza esquiva de la mística, característica que se mantiene hasta nuestros días.

La creación de un lenguaje común hecho por consenso, no resulta imprescindible al momento de rastrear los orígenes de la mística, ya que éste antecede a algún sistema de lenguaje en algo parecido a los que existen actualmente. Remontándose entonces en el periodo que existe antes de tal creación lingüística, es que el capítulo “Las cavernas dos veces mágicas” dentro de la *Breve historia del erotismo*, de Bataille (1970) serán el aporte o testimonio de la presencia de la mística o el fenómeno de lo místico de manera particular, desde la prehistoria.

Bataille (1970) aporta una perspectiva antropológica a la investigación, como expresa, a propósito de los sepulcros del Hombre de Neanderthal, una significación fundamental para la presente investigación, el testimoniar “sobre la conciencia de la muerte, sobre el conocimiento de un hecho trágico: que el hombre podía y debía zozobrar en la muerte.” (p.28) Aquí comienza el entramado que relaciona a la vida del ser humano con la reflexión en torno a la muerte, que permitirá posteriormente el surgimiento de la mística desde una perspectiva mortuoria, entendiendo a ambas como la búsqueda de sentido a hechos naturales difíciles de explicar, como la razón de la muerte y la vida, más allá de concepciones biológicas.

Este hombre ha sido encontrado multiplicado en el valle de la Vézere y en otras regiones del sud-oeste de Francia y del norte de España. Al ser encontrado, también se descubrieron “los numerosos restos de sus dones admirables: el nacimiento del arte sigue, en efecto, al acabamiento físico del ser humano.” (Bataille, 1970. p.29) Si se refiere al nacimiento del arte, podría hablarse también de la mística, ya que con el

“acabamiento del ser humano” surgen los pensamientos místicos en torno a tal suceso en diferentes culturas, civilizaciones, lugares geográficos y momentos históricos.

El punto en el que se interceptan la mística y las expresiones prehistóricas de la vida y la muerte son las cavernas, según Bataille (1970), cuando afirma que el sentido de tales pinturas era causar “mágicamente la muerte de las bestias, de la caza que representaban.” (p.29) Es decir, que las pinturas de caza tienen un valor profético al representar lo que ocurrirá, entra en juego la mística al implicarse la posibilidad de llegar a un estado místico o una experiencia mística durante el proceso de creación de las pinturas. Quienes comenzaron a representar las expresiones proféticas, se manifestaban de manera inédita para su época y ese es el rastro de la mística, comparten la expresión inédita, aunque posteriormente se diferencien en que la profecía prevé el futuro, mientras la mística no requiere del futuro para existir. Además, Bataille (2008) relaciona la mística con la vida al afirmar que la posibilidad última de ésta es la experiencia mística, dejando libre a la interpretación del lector los detalles, que bien pueden conducir a la cuestión del hallazgo pero no por méritos propios, sino por algo incontrolable, como ocurre con la mística.

Esta mirada mística de la vida va a acompañar al ser humano a través de su desarrollo en el planeta, desde diversas perspectivas y corrientes, no sólo desde el momento antes de la creación de la escritura que hemos revisado:

A partir del *Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz* (1928) de diferentes manuscritos y ediciones, es posible revisar parte del trabajo poético realizado por el mencionado San Juan de la Cruz, quien aporta una perspectiva de la mística desde la religión. La búsqueda de aquello inefable se presenta desde el inicio del *cántico espiritual* donde acota que se trata de canciones entre el alma y el esposo. Todo el cántico es un clamor de reencuentro –no se trata de un primer acercamiento– entre el alma que “adolece, pena y muere” (p.2) mientras continúa en la búsqueda de su esposo –el cuerpo.

Este cántico es, de manera general, el establecimiento de una separación que intenta ser resarcida, lo que remite a las palabras de Lactancio cuando abordaba a las *instituciones divinas* y explica a la religión como *religere*, volver a unir, enlazar

nuevamente. Alternativa que implicaría la existencia de una fractura inicial que invita a ser resarcida, de manera que se presenta como imperativo remedial.

Incluso se habla, dentro del cántico, de un manzano bajo el cual se desposaron alma y cuerpo, acción en la cual la primera fue “reparada” -Quizá aludiendo a que cuando existe una separación entre la materia y el alma, ninguna de las dos partes se encuentra plena y requiere, por lo tanto, de reparación. Tal árbol se encuentra presente de manera protagónica en el génesis. Es causa de la ingesta del fruto de este árbol que surge el destierro del paraíso.

En la canción titulada *Noche obscura* se aborda la dicha de llegar al estado de perfección. Tal nombre es, de hecho, una denominación para una de las 5 fases de la vía mística, que corresponde con el *dolor místico*, *muerte mística*, que implica la completa purificación del Yo. La fase referida será abordada posteriormente con mayor detalle, pero ayuda ahora a identificar la estrecha relación entre los cantos o poemas de San Juan, respecto de la mística. Éstos incluyen diferentes etapas, como la que se narra en sus *Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*, o aquellas que abordan un momento anterior, el dolor del alma al buscar la unión. Éstos son una muestra de lo que puede encontrarse dentro de los poemas si se buscan algún sentido místico al leerlos y puede incitar a su profunda investigación.

Para Marcela Cadavid (2014), la referencia a “la noche” en los textos de San Juan de la Cruz, es un proceso del alma que se vive en tres momentos, primero como renuncia a lo mundano, segundo como renuncia al entendimiento y, finalmente, la noche como figura de dios mismo.

En tiempos posteriores al revisado, surge el *transitus mysticus*, tránsito específico que va de la visión a la armonía musical, revisado por Carlo Ossola (2013). En la pintura barroca se considera triunfal, ya que implica un cambio de paradigma: “la *quietud del silencio* que absorbe la *música callada*, la música secreta” (pp.12-13). Resulta cambio en tanto que el silencio se considera al igual que la música, no ya como antagonistas, sino en una armonía, un conjunto, el silencio trasciende entonces el aquel vacío, la *annihilatio* descrita por la mística medieval que implicaba la nada.

No sólo las artes visuales y corporales conservan relación con la mística, ya que otras artes, como la música, también se ven implicadas. San Juan de la Cruz

escribe que la música se contempla como “el signo mismo de la experiencia mística, ritmo, (...) cuerda secreta, *música callada*, *soledad sonora*, quietud de silencio” (Carlo Ossola, 2013, p.12). Nuevamente, el silencio se comprueba que trasciende el vacío.

Pasando a otro momento histórico, la mística de los siglos XVI y XVII –Revisado por el mismo autor, Carlo Ossola (2013)- proliferará en torno a una pérdida, consecuencia de buscar respuestas dentro de lo infinito, de manera que ni cobijándose bajo el manto de lo divino, es posible llegar a algo. Tales siglos se van a caracterizar entonces por no encontrar y provocar *errancias* inauguradoras que van a coincidir con la ‘desbandada de místicos’ que tiene lugar en el siglo de las Luces².

Las pérdidas o *errancias*, provocan que la unión que frecuentaba el místico con lo infinito, sea modificada. Gracias a la *exhaución*³ es posible considerar ya no lo invisible e impredecible –infinito- sino voltear hacia lo finito que, al rodear la vida del humano, podría ser más factible conocer. La *exhaución*, es para Ossola (2013) “aquella pequeñez indecible, asignable, depositada al borde del agotamiento” (p.20) a la que es posible llegar gracias a esta búsqueda en lo finito. Con esto no se pretende establecer que la única vía de la mística es lo indecible, más bien dentro de ella, buscar lo que no se ha podido verbalizar, comunicar, transmitir, externar; a fin de enriquecer los límites de la mística.

El aparente crecimiento de la exploración en la “pequeñez indecible” no avanza mucho más allá, en el siglo de las máquinas y la industria, cederá lo que Ossola llama su última aura⁴ a las fuerzas de la hidráulica, sobresaturada de funciones y de argumentaciones, de manera que, en el siglo XIX, la mística estará completamente agotada.

Es así que, en la época actual, Ossola (2013) argumenta que vivimos fascinados por los mitos de Ulises, por los emblemas de la sabiduría activa, hasta el punto en el que se han olvidado un poco las virtudes pasivas, tales como la paciencia,

² Lo que podría parecer una contradicción, es explicado por Underhill (2006) al argumentar que muchas de las veces, los momentos de incursión en la mística surgían como respuesta a las ‘verdades’ aceptadas y proclamadas por el pensamiento científico, no como una provocación, sino como una alternativa para reconsiderar aquellos elementos que a la ciencia pudieran –pese a las innovaciones o descubrimientos realizados en la época- pasar desapercibidos.

³ Procedimiento geométrico que consiste en aproximarse a un resultado, y se considera que, a pesar de no lograr llegar a una respuesta concreta, ya se está más cerca de llegar al resultado final.

⁴ Guiño interesante con el concepto aurático de Walter Benjamín.

la renuncia, el desapego, la pura pérdida de sí; no el asidero (*prise*), sino el desasimiento (*déprise*) –recordando a Roland Barthes- el abandono, el desapego, la *Abgeschiedenheit* silenciosa del Maestro Eckhart.

Charles de Foucauld, de acuerdo con Ossola (2013), enfoca algunos de los basamentos de la cultura occidental en lo que no es dicho, afirma que el «Púlpito de San Pedro en Roma» es en realidad nada, ya que “Dios construye sobre la nada” y profundiza en los elementos religiosos como la muerte de Jesús, quien salva al mundo gracias al contrario de la vida, la muerte; el silencio como ausencia llevan a la «pérdida de sí», es la nada entonces una potencia creadora, tal perspectiva llega hasta el siglo XX, según las ideas expresadas por de Courcelles (2013).

A través de su proceso, la mística se ha relacionado con otras manifestaciones de la vida humana, que demuestran el amplio espectro en el cual puede desarrollarse, por ejemplo, el retiro o recogimiento, tal relación es explorada por Charles de Foucauld (En Ossola, 2013). En una imagen simétrica del exterior con el interior, afirma que el viaje más largo es aquel que se realiza hacia el interior. Otro ejemplo es el de Hammarskjöld, quien logrará relacionar a la mística y a la política, “no sobre el modo alienante de la dominación de las masas experimentado por las dictaduras, nazismo, fascismo y comunismo, sino en el puro servicio y el don de sí” (Ossola, 2013, pp. 31-33). A la par de Dag Hammarskjöld, algunos teóricos o estudiosos de la mística posicionan a Simone Weil, Edith Stein o Charles de Foucauld entre los místicos de hoy.

Al relacionar la mística con otros elementos de la vida cotidiana, se posibilita el estudio de los legados de místicos en forma oral y escrita, que mantengan los elementos de un texto, para así poder emplearlos como objeto de estudio vistos bajo los lentes que correspondan a los elementos cotidianos ya referidos. Alois M. Haas (2013) propone que para identificar los elementos o rasgos constitutivos de los textos existen 7 características, a saber, cohesión lingüística, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad.

En términos generales, tales características implican que las palabras que conforman los textos son significativas, articuladas, dirigidas, comunican, tienen un momento y un lugar de surgimiento, sin por ello limitar su posterior lectura.

Si estos textos cumplen su aspiración, entonces hay que partir del hecho de que sus elementos constitutivos individuales, las palabras, ya portan en sí mismas y en virtud de su uso hasta el momento, alguna carga de significado, antes de llegar a su utilización especialmente místico-comunicativo-retórica en la que aparecen con un aura de significado que se puede llamar el *horizonte* o la *dependencia contextual* de esas palabras y esos sintagmas, según ideas de Alois M. Haas (2013).

A partir de los textos místicos, Alois M. Haas (2013) propone que puede crearse una estética y una hermenéutica de la mística. Para el caso de la primera deben retomarse los extremos de lo incontenible, es decir, lo infinitamente idéntico y lo infinitamente variado, entre los que el ser humano sólo puede romper incesantemente y unir incesantemente. Romper respecto a la diferencia y unir respecto a la similitud, éste es el cometido central de una estética mística tanto en su variante práctica como en la especulativa. Es en este juego de unión y ruptura, que la hermenéutica de la similitud de Alois M. Haas (2013) surge, también en automático, la estética de la diferencia. Al abordar la singularidad y posteriormente retomar el concepto *henología*, Haas (2013) le otorga a la unidad, la singularidad; lo que abre la propuesta a que se trate de una relación que igualmente funcione a la inversa.

A fin de que la hermenéutica de la similitud y la estética de la mística sean posibles de abordar en la teoría, es necesario implicar a la percepción de contextualidad presente en los textos; puesto que éstos no se pueden leer sólo desde ellos mismos, de ser así serían leídos a contrapelo de su exposición inicial, la cual por naturaleza busca un proceso de comunicación, incluso cuando quisieran ser formas de abordar el silencio.

Tanto la lectura como la escritura son ejercicios de comunicación y por ende, una creación activo-contemplativa de la contextualidad de los escritos. En el proceso de comunicación -como por ejemplo el que surge en una primera lectura y de manera más detallada en una segunda lectura de un texto- un contexto complejo surge cuando el lector deja que se mezclen su propio contexto existencial y biográfico con el del texto, hasta crear una relación fructífera y nueva en forma de una “fusión de horizontes” en términos de Hans-Georg Gadamer.

Haas (2013) sostiene que diversos escritores han explorado en torno de la mística y sus fronteras, como aquella que delimita la vida de la muerte, en la que se encuentra el caso de Michel de Certeau, Surin y Teresa de Ávila. También existe la frontera que Claude Louis-Combet explora, al rastrear un retorno al origen. De manera que la búsqueda de relación de la mística con la vida humana no es una idea ajena para pensadores de diferentes latitudes y momentos históricos.

La idea anterior se sostiene también gracias al rastreo que Barbosa Cepeda (2016) hace del Vedanta no dualista de India, donde se alude a la realidad última o Brahman, con la misma expresión que los maestros dicen: *neti, neti* –“no es eso, no es eso” en la aportación de Alois M. Haas, (2013) y “no es ni esto ni aquello” en la aportación de Barbosa Cepeda (2016)- cuando se aconseja al joven discípulo que no afirme nada acerca de lo incontenible. El rastreo de Barbosa Cepeda (2016) continúa en occidente, en el dibujo que hizo San Juan de la Cruz de la Subida del Monte Carmelo, donde para enseñar los distintos pasos en el ascenso contemplativo, es en tal dibujo donde puede leerse: «ni eso, ni eso» y, en escritura invertida: «ni esotro, ni esotro», y así hasta seis veces, a manera de advertencia a quien está en camino hacia la unión con la divinidad, implicando que no se esfuerce con palabras que pretendan contenerla o poseerla⁵.

Es así como puede derivarse la negación sobre ella misma, la *negatio negationis*, aquella con que la mística de raíz neoplatónica se refería a la divinidad y

⁵ Hasta este punto podrían explorarse en las diferencias y similitudes que surgen entre el pensamiento surrealista y la mística, a fin de acotar este último concepto que es el que ocupa a la presente investigación. El enfoque de la mística no se posa sobre el inconsciente o las experiencias oníricas, ni es un método espontáneo de conocimiento irracional, no se basa en la objetivación sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes, ni es un método paranoico-crítico; todos los anteriores, detalles o descripciones del pensamiento surrealista que aborda André Bretón en su *Diccionario abreviado del surrealismo* (2015) -donde retoma también las palabras de otros surrealistas como Salvador Dalí- y que están incluidos en el apartado dedicado a la paranoia. Quizá convergen en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación y en las ideas que expresa Bretón, en el mismo libro, ahora en el apartado dedicado a la definición del surrealismo, mismas que eliminan las aparentes contradicciones entre vida, muerte; real e imaginario; pasado y futuro; lo comunicable e incommunicable; lo alto y lo bajo... El acento queda en la tensión generada entre lo comunicable y lo incommunicable, aquello que al ser experimentado debería poderse compartir y aquello que no es posible compartir, siguiendo la línea surrealista, sí es posible comunicarlo y es el surrealismo –en su forma plástica, literaria, y demás- el que puede comunicarlo; sin embargo, siguiendo la línea de la mística, algo va a escaparse al que comunica y ni por medio de la plástica, música, poesía, sería capaz de comunicarlo; además, se trata aquí de una experiencia mística, una experiencia del sentido de la vida, no sólo de cuestiones oníricas o de la psique humana.

contiene también en su formulación el significado de «reflexión», palabra que como ha destacado Pierre Hadot, de acuerdo con Alois M. Haas (2013) -el cual asocia «reflexión» con «conversión»- es para los neoplatónicos, sólo la verdadera realidad, es decir, la realidad espiritual, es capaz de ese movimiento de reflexividad.

En la tradición occidental, además de esta doble estructura de negación que conlleva la reflexión, se asocia la *meditari*, que en latín clásico significa “pensar en alguna cosa de forma constante”; una disciplina que llegará –según Haas (2013)- hasta las *Meditations* cartesianas, pero que también incluye el sentido de contemplar, concebir, organizar o ejercer.

Contemplata aliis tradere, transmitir a los demás lo contemplado, de acuerdo con la traducción propuesta por Alois M. Haas (2013), es uno de los pocos comunes denominadores que se han podido identificar a lo largo del estudio histórico de la mística, el hecho de que el hombre no es sino un espacio de tránsito. Él ha de ser el vacío necesario para toda creación y es transmisor del conocimiento o las experiencias que adquiere al explorar la mística.

Las funciones de reflexión, interpretación y contemplación, pueden ser entendidas en analogía con las tres vías del proceso ascético-místico: purgativa, iluminativa y unitiva. De manera que la emisión de la experiencia mística, puede inducir al receptor en la reflexión, y luego el resto de estas etapas. Sin embargo, según Alois M. Haas, (2013), hay que acabar por renunciar a los elementos narrativos para la interpretación de los símbolos, pues no es con este lenguaje que entrará en el *sancta sanctorum* de la contemplación, en donde todo lenguaje inteligible ha de caer hecho pedazos.

No por esto se debe entender que no existe material para investigar respecto del arte y la mística, ya que han sido los artistas quienes a lo largo de todo el siglo XX han ofrecido el material “más contundente para la obtención de una concepción de la religiosidad y espiritualidad humanas” (Alois M. Haas, 2013, p.169). El arte como testimonio de las exploraciones místicas parece de las vías más coherentes, si además de mística, se busca explorar lo indecible.

El arte de las primeras vanguardias asumió la naturaleza predicativa de los símbolos sagrados y, paradójicamente, ha sido el lenguaje nihilista de la destrucción y

la negatividad el único capaz de preservar el elemento religioso de la conciencia humana, ya que tiene una mirada apartada de la experiencia y la subjetividad, a diferencia de quien lo vive desde un punto de vista religioso.

Siguiendo a Underhill (2006), todas las doctrinas del misticismo son los intentos del místico -con buena capacidad de expresión, según la autora- de esquematizar para aquellos externos al misticismo, lo que él ha estado contemplado; usando un lenguaje adecuado para que sea comprendido ante el resto del mundo.

Es así, que la autora propone tres grandes fuentes de las cuales emerge la tradición mística, una de ellas es la doctrina o pensamiento griego, el segundo es el oriental y el tercero corresponde al apostólico primitivo; sin embargo, es en el siglo XVIII que se lleva a la perfección el ideal medieval en religión, arte, filosofía – la autora responsabiliza a la filosofía escolástica de la creación de las catedrales góticas- y vida pública. Underhill (2006) afirma que se trata de un periodo de muchos santos y pocos místicos, lo que contrasta con el siglo XIV, en el que se presenta una plétora de místicos contemplativos que ocasionaron que el romanticismo y la pasión del temperamento medieval dieran frutos para profundos misterios de la vida trascendental. En el Renacimiento y Humanismo se reconfigura el mundo medieval, lo que conlleva al surgimiento de místicos posrenacentistas.

La identificación de periodos históricos relacionados con los procesos místicos que ha vivido la humanidad, hecha por Underhill (2006), abarca desde el siglo I d.c. hasta el siglo XIX, lapso en el cual existen tres grandes momentos para la actividad mística: el fin de la Época Clásica, Edad Media y Renacimiento; mismos que alcanzan su clímax en los siglos III, XIV y XVII. A finales del siglo II *Clemente de Alejandría* (ca. 160-200) fue el primero en manifestar una especie de sincretismo lingüístico particular del paganismo a la teoría cristiana y específicamente la que corresponde a la vida espiritual.

Hasta la fecha, no se ha identificado la forma gracias a la cual sea posible conocer la totalidad de los estudios entorno de la mística que hayan podido existir entre los iniciados en la antigua Grecia, antiguo Egipto y nativos americanos ya que, dentro de los muchos factores, debe considerarse la incapacidad de expresión entendible para otros ajenos al emisor.

Para continuar con las diversas perspectivas de la mística a lo largo del globo y de la historia, se debe recordar a Plotino⁶, filósofo neoplatónico –al menos en cuanto a construcciones intelectuales, de Alejandría (205-ca. 270), quien hace de sus construcciones intelectuales, el vehículo para la experiencia mística; de manera que el neoplatonismo expresado por Plotino fue el medio en el que se expresó gran parte de la mística cristiana y pagana en los primeros seis siglos. Debe considerarse que la mística, bajo esta perspectiva, es un modo de vida y no una exposición filosófica, de la misma de manera que la mística hizo uso del lenguaje neoplatónico, pero no por ello son sinónimos.

Una perspectiva distinta es la que se plantea en las *Confesiones* de san Agustín, mismas que tienen en sus formulaciones características místicas bajo las cuales él aprehendió la Realidad, y fueron escritas en el momento en el que San Agustín era un consumado contemplativo. La segunda influencia para la mística occidental, después de san Agustín, fue el autor anónimo que atribuyó sus obras a Dionisio Areopagita, amigo de san Pablo. Se especula que se trataba de un monje sirio, sus obras principales son *Jerarquías Angélicas* y *Nombres de Dios* y un breve opúsculo sobre teología mística. La trascendencia de estas obras reside en el hecho de que tales hechos nutrieron la espiritualidad en el siglo IX al XII. Además, durante largo tiempo fue el único que intentó describir franca y exactamente el funcionamiento de la conciencia mística y la naturaleza de su modo de alcanzar lo divino. Se tratarán a profundidad las ideas de Plotino y Pseudo Dionisio en los apartados correspondientes a la mística y estética contemporánea.

La edad de oro de la literatura mística, de acuerdo con Underhill (2006) es el siglo XIV. En el cual destacan las figuras de *san Buenaventura* (1221-1274), y *santo Tomas de Aquino* (1226-1274), ambos contemplativos que interpretaron para el mundo medieval las tradiciones espirituales anteriores a este periodo.

A pesar de que las expresiones místicas de oriente no atañen a la presente investigación, cabe mencionar de manera superficial que sí existen y existieron tales manifestaciones en oriente, tales como la mística *sufí* o *mahometana*, las cuales en el

⁶ Plotino, *Enéadas*; *Vida de Plotino* de Porfirio, trad. De J. Igal, 3 vols., Gredos, Madrid; vol. I, 1992; vol. II, 1985; vol III, 1998.

siglo XVIII, de acuerdo con Underhill (2006), resaltan con la figura de Rabia, conocida como “la santa Teresa musulmana” y con el mártir Al hallaj, de manera que la expresión literaria se explora a mayor profundidad en el siglo XI dentro de las *Confesiones de Al gazli*. El *periodo clásico* del misticismo en oriente, ocurre en el siglo XIII con las obras de los poetas místicos: *‘Atar (1140-1234)*, *Sādi (1184-1263)* e *Yalal al-Din (1207-1273)*.

Siguiendo a Underhill (2006), simultaneo al misticismo neoplatónico de san Agustín y de Dionisio, se yergue el conocimiento egipcio, paradójicamente, tales estudios son vistos con ojos occidentales, resultando textos como los *Diálogos de Juan Casiano*, texto que es resultado de siete años en monasterios egipcios, y describe los grados sucesivos de la plegaria contemplativa y su relación con el desarrollo de la vida espiritual.

Underhill (2006) afirma que, con la labor de *san Romualdo*, *san Pedro Damian*, *san Bruno* -todos reformadores monásticos y contemplativos- surge un intento por establecer el entorno en el que se pueda vivir la vida mística. En este periodo no hay una diferencia evidente que aparte al misticismo del resto del complejo religioso, característica que no va a permanecer inmutable hasta nuestros días. La mística agustiniana dominó los comienzos de la Edad Media, regido por las *Meditaciones de san Anselmo*.

Para el siglo XII, hay un resurgimiento religioso con un marcado aspecto místico, conceptos que no siempre van de la mano, a pesar de que en este caso así sea. En este periodo se reconoce al filósofo escolástico *Hugo (1097-1141)* como uno de los místicos más conocidos, de acuerdo con Underhill (2006).

En Europa occidental, la mística medieval se desarrolla bajo la influencia de los monjes *victorinos*⁷ y de san Bernardo; en Alemania e Italia bajo la influencia de santa Hildegarda de Bingen, del abad Joaquin de Fiore y de *santa Isabel de Schönau*. Lo que manifiesta la expansión del pensamiento místico en el mundo y las repercusiones que tuvieron los místicos antes referidos en la estructuración del pensamiento de la Europa occidental en el medievo.

⁷ Monjes que eran conocidos por enfocarse fundamentalmente el estudio, en segundo lugar, las prácticas religiosas y las manuales, en sus planes de estudios dividían las artes liberales en *trivium* y *quadrivium*, de acuerdo con Eduardo Giralt (2004).

Los estudios de los pensadores revisados la llevan a concluir que los grandes periodos de la actividad mística tienden a establecer una correspondencia con los grandes periodos artísticos, materiales e intelectuales, de manera que el clímax para los estudios o actividades místicas generalmente ocurren inmediatamente después de estos últimos. Se le considera como la última etapa de los grandes periodos de la humanidad.

Es luego de revisar lo anterior, que es pertinente proceder con la revisión del marco teórico conceptual de la investigación, a fin de esclarecer los conceptos: Mística, lo indecible, la figura del mistagogo, la estética, lo contemporáneo y la estética contemporánea; así, el ejercicio de exploración de la relación entre lo indecible, y las expresiones artísticas de diversos artistas corporales y visuales, constituyen el culmen de la investigación.

II. Marco teórico conceptual

2.1 Mística

Diversos son los rubros, así como los artistas y pensadores, que se han dedicado a la investigación o exploración de aquello considerado como circundante a la mística, es por ello que no se considera que en la presente investigación se establezcan las bases inamovibles de la misma, más bien se piensa en hacer un aporte y recuperación de ideas como las de Gabriel Marcel (1889-1973), el anonadamiento de Heidegger (1889-1976), los estados teopáticos de Bataille (1897-1962), pensamientos de San Juan de la Cruz (1542-2591), Evelyn Underhill (1875-1941) y dentro de las más recientes, las de Alberto J. Molina, quien expresa el vínculo que encuentra entre mística y estética.

Es menester realizar un deslinde de equívocos a fin de esclarecer la obscuridad que ronda a cada concepto, es por ello que debe aclararse que no se persigue de manera exclusiva aquello que atañe a las religiones místicas, ya que en ningún momento se desvirtúan expresiones místicas como la laica y la teología negativa. Tampoco se abordará de manera exclusiva a la mística religiosa, sino como parte de un análisis histórico o de elementos que ésta pueda aportar a la estética contemporánea relacionada con la mística.

No es posible llegar a una definición breve y exigua de un concepto tan poco explorado en ámbitos no religiosos, ya que esto implica la falta de exploración en áreas laicas y complejiza el estudio, sin embargo, de estar todo ya dicho, la presente investigación no tendría lugar de ser. Es entonces que se apela a la paciencia del lector a fin de lograr el escrutinio de la vida humana en consideración con las relaciones estudiadas, a fin de llegar a un punto donde éstas se logren simplificar y las palabras puedan ser más concisas.

Gabriel Marcel (2003), dramaturgo y filósofo francés, describe el misterio como algo en lo que se está comprometido en primera persona y por ende no es pensable sino como esfera en la que el “en mí” y “delante de mí” pierde significado así como su valor inicial. Un misterio, es aquello que trasciende toda técnica concebible. Distinguiendo entre lo *incognosible* y lo *mistérico*, el primero es un límite de lo problemático que para ser actualizado entra en contradicción, mientras el misterio requiere un acto positivo del espíritu para ser reconocido.

Encontrado con este término, se retoma el *anonadamiento*, del que escribe M. Heidegger (2003), tal concepto no necesita ser reconocido, sino que atraviesa de punta a punta la existencia. Es la esencia de la nada. La nada no atrae, rechaza, provoca que se escape algo de lo que percibimos y lo traduzcamos como una oculta extrañeza. *Existir*, implica aquí, “estar sosteniéndose dentro de la nada” (p.75). Como negación, se presenta la vaciedad y la amplitud; idea que se expresa en el vocablo: *ex nihili nihil fit*, de la nada, nada adviene.

Desde la metafísica antigua, la nada se entiende desde lo que no es, materia sin figura que no puede plasmarse en ente⁸ con aspecto propio. La actitud anonadante permite el surgimiento de la investigación, en términos del siguiente silogismo lógico propuesto por Heidegger: La nada es patente y esto provoca que la ciencia pueda hacer del ente un objeto de investigación, existe algo que no se conoce, por tanto, debe estudiarse. La ciencia renueva incesantemente su objetivo, abrir las exploraciones en torno a la naturaleza y la historia. Cuando la nada es patente, nos sobrecoge la extrañeza del ente, surge el *anonadamiento* y la admiración, lo que deriva en preguntar

⁸ Ente, formación que se informa a sí misma, se representa en forma o imagen.

el porqué de lo percibido, entonces sólo al preguntarnos el porqué, se llega a reflexionar en torno a los fundamentos, al preguntar y fundamentar deviene el investigar.

Un concepto que puede relacionarse con la mística, es el que refiere a los estados *teopáticos*, abordados en diversas obras de Bataille, –según el autor, algunos sinónimos del estado *teopático*, pueden ser los trances y arrebatos- mismo que se puede considerar dentro de la mística en tanto manifestación de la interioridad del ser humano que experimenta tales estados, ya que son, a fin de cuentas, experiencias que se viven al interior de los sujetos.

Las maneras de llegar a tales trances, arrebatos o estados *teopáticos* son diversas. Los hindúes basan sus ejercicios de *tantrismo* en la posibilidad de provocar una crisis mística por medio de una excitación sexual, en la que se produce un total desapego respecto de las condiciones materiales, cualesquiera que estas sean. En el ámbito místico se llega a la soberanía plena, de manera particular a través de los estados que la teología describe con el nombre de *teopáticos*.

También pueden experimentarse cualquiera de estos tres estados, a través de la contemplación en la cual el objeto que es contemplado se vuelve igual a *nada* y parece incluso igual a quien le contempla, de manera que el contemplativo se absorbe en el instante en que se eterniza, sin apego al pasado o futuro, se vive solo el instante” y sólo el instante es eternidad” (Bataille, 2008 p.183).

W. James (1961) coincide con los argumentos de Bataille, en tanto que el rasgo de la pasividad conecta los estados místicos con fenómenos como el discurso profético, escritura automática y derivados o tipos de trances. La pasividad para Velasco (1994) se relaciona con la experiencia mística en tanto que ésta se sustenta en aquella, acompañada de la presencia, tal relación se hace patente progresivamente de acuerdo con la vivencia de diversas etapas de la experiencia.

La mística se manifiesta en la vida, no sólo a través del cese de ésta, sino también por la sexualidad. Al respecto Bataille (2008) refiere al Doctor Parcheminey cuando éste explica que las experiencias místicas son una transposición de la sexualidad. Comienza entonces la indagación de Bataille sobre la efusión mística comparable con los movimientos de la voluptuosidad física, para lo cual recurre a afirmaciones como las de Marie Bonaparte, quien expresa que “la experiencia de la

contemplación se ha vinculado desde muy temprano con la conciencia más atenta respecto a las relaciones entre el gozo espiritual y la emoción de los sentidos.” (Bataille, 2008, p.167). Las percepciones de lo místico son expresadas con el cuerpo, o las percepciones referidas son la causa de la conmoción corporal, en todo caso existe un vínculo entre ellos y la posibilidad de buscar expresar lo místico con lo corpóreo.

Las muchas maneras en que se manifiesta la mística en la vida del humano, permiten considerarle como fenomenología implicando aspectos diversos como lo social, histórico, antropológico, entre otros. La experiencia mística no puede ser experiencia de un objeto, ni es prueba de una presencia determinada, ya que todo sentimiento de presencia y percepción de objetos, son todavía fenómenos atendidos a la subjetividad de los implicados, por lo que no debe pensarse en términos de objetos o presencias, sino de experiencias internas.

Es a partir de este punto, que se intentará lograr dar un poco de luz al concepto *mística*, recuperando la perspectiva de Georges Bataille, quien a lo largo de su obra respecto del erotismo aborda la continuidad y la discontinuidad dentro del erotismo místico, de manera que se propone que todos somos seres discontinuos que se hacen continuos sólo al tener encuentros eróticos con otros seres discontinuos. Muere el yo como individuo y surge el *nosotros*⁹. "La experiencia mística, en la medida en que tenemos fuerza de esperar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad" (Bataille, 1970. p.12). Lo continuo implica un estado más natural del humano, pero es paradójicamente, lo inusual.

El erotismo místico como constante en la mente humana genera espacios comunes que son compartidos por los humanos, en ellos –espacios y seres humanos– convergen la vida, la muerte y el erotismo. Específicamente aborda al éxtasis místico como consecuencia de un encuentro erótico sexual en el cual se muere como individuo y entonces surge un “nosotros”.

Este es quizá un punto de concordancia con lo que Underhill (2006) aporta respecto a las expresiones místicas en oriente. En ellas existe una etapa que considera

⁹ En Underhill, Evelyn (2006) se hace referencia a los indios cuando proclaman que la ilusión de la finitud tan solo puede escaparse volviendo a la vida sustancial y universal, aboliendo la individualidad. Platón lo llama “locura salvadora” como un abandono de sí mismo, el morir para vivir al que se referirá posteriormente. Yalal al-Din –poeta sufí– en Underhill, Evelyn (2006), comenta que el peregrinaje de los sabios consiste en encontrar cómo escapar de la llama de la separación.

avanza un paso más adelante de la *deificación* cristiana, que consiste en el momento en que la Vida Absoluta se funde con el individuo, es la última de las cinco fases para estudiar la *Vía Mística*. En esta mística oriental, el objetivo de la vida espiritual es la reabsorción del alma individual en lo Infinito, los sufíes lo llamaban *Octavo Estadio del Progreso*, que es la única manera de llegar a la divinidad. Visto desde su esencia no es muy diferente al Nirvana de los budistas y se asemeja al corolario panteísta que afirma: “Déjame, oh, no existir”, frase que aborda la no existencia proclamada, se refiere a la individualidad, no existo en tanto sujeto, ya que existo en lo que Underhill (2006) llama “Él”.

El ideal de los grandes contemplativos, de acuerdo con la autora, es convertirse en *modos de lo Infinito*, con ello surge el deseo de comunicar la revelación recibida, resultando en una relación dialéctica. Al ser un “Oculto tesoro que desea ser hallado” (Underhill, 2006, p. 199), tal ideal reside entre el deseo de ser encontrado y la dificultad de ser pronunciado o externado.

En contraste con las vías del recorrido Dionisiaco, W. James (1961) expresa cuatro distintas líneas respecto de la experiencia mística, a saber, lo inefable como imposibilidad de expresión verbal de la experiencia en cuestión. Se anula así la transmisión de la misma. La transitoriedad de la experiencia mística, que apunta a la brevedad en el tiempo y la pasividad, en la cual se inmiscuyen prácticas o técnicas que involucran la pasividad. La cuarta es la cualidad noética, que refiere a un estatus epistémico. Con tal experiencia se alcanzan estados profundos de conocimiento insondables para el conocimiento.

Cadavid (2014) pone de manifiesto el objetivo de los estudios científicos sobre la experiencia mística, mismos que no buscan poner a prueba la verdad del místico, sino esclarecer los procesos que tienen lugar en el sujeto que ha vivido una experiencia mística, para así determinar o comenzar a explorar en cómo repercuten tales experiencias en la configuración de nuestra imagen de lo real.

Louis Roy (2006) explora en torno a vivencias que les sobrevienen a personas que no ostentan o practican algún credo, pero que se caracterizan por un sentimiento de existencia de lo infinito que ocurre en una circunstancia determinada; sin que se vea

aumentada la percepción o el conocimiento. La experiencia trascendente es el inicio de la vía mística, por lo tanto, no es equiparable.

Tanto en Underhill (2007) como en Bataille (1970) se ha referido a la contemplación, pero es revisando a Plotino que se tratará de establecer la relación entre ésta y el *éxtasis*, así como las diferencias entre ambas respecto de la experiencia mística. Así, la *theoría* corresponde a la contemplación y el *éxtasis* es un producto de ella. Ambos se consideran modos de visión no equivalentes. La *theoría* es exigida por toda visión extática, mientras el *éxtasis* se vincula con la ética plotiniana, al ser producto de un ascenso escalonado, que vive el alma de manera individual por el sistema hipostático¹⁰ ejerciendo virtudes.

Así, el *éxtasis* se considera una nueva modalidad de conocimiento, visión colmada en la que la suma de uno y uno, resulta así mismo en uno, dado que hablamos de unidades y todo se reduce a eso. A. H. Armstrong (1966) propone tres lecturas a la noción de *éxtasis*. En la primera, Plotino es un panteísta antirracionalista extremado, quien toma a la vida espiritual como negación y rechazo de toda realidad diferente a la nada informe. En una segunda visión, el pensamiento está emparentado con el pensamiento oriental. La cima espiritual está en la comprensión de la preexistente identidad con lo Uno. Finalmente, se observan conexiones entre místicos cristianos y musulmanes, de manera que la unión con lo Uno, sea unión con el “bien trascendente”, en la cual “alma” y “bien” están aunados, pero no son lo mismo.

Luego de rechazar las primeras opciones, Armstrong (1966) dictamina que la experiencia mística es la culminación de un largo proceso de purificación intelectual gracias a la cual el hombre comprende su propia divinidad. Plotino identifica la parte superior del alma con la ‘inteligencia’ que es en esencia lo que somos, de lo que nos constituimos.

El *éxtasis*, del griego *ékstasis*, se traduce como “salir fuera de sí”, en el cual puede incorporarse la perspectiva de Patricia A. (2002), la cual implica que para que el *éxtasis* tenga lugar, debe haber la posibilidad de enunciar la experiencia, es decir, se requiere algún tipo de conciencia durante el *éxtasis*, de manera que la individualidad es suprimida momentáneamente, se funde con la totalidad infinita.

¹⁰ Se entiende por hipóstasis la substancia individual concreta.

La mística siguiendo a Bataille (2008) y a Alberto J. Molina (2012-2013) es entendida como experiencia interior de la que prácticamente sólo parten los religiosos, y es gracias a ello que la mayor cantidad de información respecto del tema, corresponde a tal rubro. La ventana de acción para la presente investigación reside en la palabra “prácticamente”, esto implica que no es una totalidad. Considerando que también es relacionada la mística con la moral, desde el punto de vista del P. Tesson, a quien retoma Bataille (1970), se reconoce que no siempre son satisfactorios sus puntos de vista, pero sí resultan profundos en materia de exploración de los estados místicos, ya que propone que es la moral la que decide, la que permite discernir aquello que es de valor religioso y místico en un hombre, así la moral juzga y guía la vida mística.

Tal planteamiento remite al arranque de la filosofía epicúrea, donde se le confiere a la *aisthesis* el nivel básico del saber canónico, definido éste como el sentir que es presente y que equivale a la *doxa* –misma que será vista como el punto de partida para acuerdos. Cualquier persona es capaz de distinguir aquello que “es”, de aquello que “no es”. De tal suerte que el determinar lo que se implica en el terreno místico o el terreno religioso depende del sujeto y no de convenios o convenciones sociales.

Esta moral a la que refiere Tesson no basa sus rasgos esenciales en la oposición a la sexualidad, ni en las necesidades de la vida, sino que parecen vincularse a la propuesta fundamental que establece que para vivir de la vida divina hay que morir. Recordemos el tipo de muerte individual a la que refiere Bataille, así como las palabras de Underhill (2007) al abordar la mística oriental, ambos casos planteados anteriormente.

La moral en particular, se basa en aquella pasión mística, que lleva al hombre, con miras a una vida divina, a morir para sí como individuo, a fin de surgir como un “nosotros” de continuidad a pesar de la brevedad de tal continuidad. La propuesta de Tesson respecto de la moral, es invertida por Bataille (2008), de tal suerte que manifiesta que “la mística juzga y guía la vida moral” (p.170).

La moral a la que se ha referido hasta ahora, tiene fundamentos exigentes, a saber: el vivir como si a cada uno de tus actos tuvieras que vivirlo eternamente, que es el eterno retorno y la constricción imaginaria del acto moral.

La mística según Alberto J. Molina (2012-2013), es un proceso exterior e interior que conforma el camino que lleva al individuo a la unión con Todo. Debe ser entendida principalmente como un camino de transformación. Toma como referencia las tres vías propias del recorrido místico sanjuanista, retomadas de Dionisio Areopagita, estas son: la purgativa, la iluminativa y la unitiva.

Se le da entrada a la mística desde la contemporaneidad, ya que, según Guerra, en Molina (2012-2013) el común denominador de las diversas místicas a lo largo de la historia, es el abordaje de la insuficiencia del conocimiento racional y del lenguaje, así como la urgencia de trascender los mismos, y finalmente, todas afirman la inefabilidad de la experiencia de la realidad profunda o última.

Cadavid (2014) encuentra en la fenomenología de la mística, los rasgos que hacen singular a la experiencia mística y a partir de ello, el trastocamiento de nuestra estructura habitual de relación con lo real, será importante recordar esta aportación de Cadavid (2014) al abordar posteriormente la propuesta de Russel (2010) respecto del mundo detrás del perceptible.

En la investigación de Alberto J. Molina (2012-2013) se manifiestan distintas disciplinas del conocimiento en diversas culturas, lo que declara la apertura a mirar al arte en tanto mística. Así, en la heurística contempla a la creatividad, en el momento de establecer metáforas y comparaciones, la principal aliada para poder aunar los temas implicados. La hermenéutica es aquí el estudio e interpretación de textos teológicos – en tanto Mística y cosmogonía- y filosóficos –en tanto estética. Ésta entendida como *aethesis*, vía del conocimiento a través de la sensibilidad.

Así la relación arte-mística aborda también a la estética-mística, por el hecho de verse implicada la cuestión sensible -en tanto sentidos y percepciones sensoriales- resultando modalidades que pretenden la unión coherente entre el ser y su actitud, actitud conseguida a través del compromiso de la voluntad.

Maillard (en Molina, 2012-2013) argumenta que tanto estética como mística, apuntan a la unificación del individuo, y al mismo tiempo es en esa unificación donde radica lo que distingue ambos ámbitos, que es el hecho de que estéticamente lo invisible se nos da en lo visible; en la experiencia mística, en cambio, los límites se desrealizan, se pierden; lo visible recupera su invisibilidad. Molina (2012-2013) concluye

que la realidad es una verdad única a la que llegamos en el proceso místico, mismo que es el camino en el que el proceso de conocimiento es llevado a sus cotas más altas en tanto encuentro y unión con la verdad, la Isis con velo.

Existen dos impulsos humanos que buscan concebir el mundo empleando el pensamiento, uno dirige al misticismo y otro a la ciencia. Russel Bertrand (2010) reconoce que puede trabajarse en uno, otro, o ambos; como exponente del primero presenta a Hume, en quien predomina el impulso científico, en cambio Blake ostenta lucidez mística en sus trabajos, sin embargo, quienes han buscado tanto en ciencia como en mística son: Heráclito y Platón.

El primero se basa en la observación científica para formar sus teorías que, si bien ya no son aceptadas por la ciencia, tienen un origen científico y son expresadas de manera poética o empleando reflexiones místicas, como la frase citada en Bertrand (2010): “El tiempo es un niño jugando a las damas, el poder real es el de un niño” (p.31). La esencia del tiempo en esta descripción es de origen científico, mientras la imaginación poética es la que presenta al tiempo como amo despótico. En cada afirmación pueden encontrarse orígenes primero en mística o ciencia y luego en el que resta, la constante es el acompañamiento de ambos.

De igual manera en los escritos platónicos, cuando Parménides aconseja no desperdiciar ni siquiera las cosas más pequeñas respecto de la observación del mundo, porque es así que se manifiesta un temperamento científico. Bertrand Russel (2010) reflexiona en la importancia de un temperamento de imparcialidad combinado con la incursión en la mística a fin de que la filosofía logre realizar sus mayores posibilidades. La propuesta del misticismo lógico, surge con Parménides, al ser un misticismo materializado en teorías lógicas. Al menos en lo que respecta a Occidente, puede afirmarse que estos razonamientos son la base para metafísicos místicos desde tal época, hasta Hegel y sus discípulos modernos.

El principio fundamental de la investigación de mística en tanto lógica, expresa: “No se puede conocer lo que no es –en tanto imposibilidad de ser conocido- ni expresarlo, puesto que lo que puede pensarse y lo que puede ser son una misma cosa (...) es necesario que lo que puede pensarse y de lo que se puede hablar sea, puesto que es posible que sea, y no es posible que lo que nada es sea” (Russel, 2010, p.37).

Entra en juego un saldo de extrañeza en sentido epistémico, quien ha vivido una experiencia mística sabe *a posteriori* que ha experimentado un estado diferente de conciencia, pero durante tal evento, no puede dar testimonio de él, ya que lo está viviendo, no reflexionando en torno del momento presente; pero la garantía de su existencia es verdadera para quienes se ostentan como místicos. La extrañeza como saldo, permite una perspectiva distinta del hecho experimentado.

El proceso que lleva a un místico a vivir una certeza o lucidez mística implica una sensación de misterio desvelado, certeza repentina de una sabiduría que no se acompañan necesariamente –ni en ese momento- por una creencia definida, ésta llega como reflexión de la experiencia inefable que lograra vivirse en un momento lúcido.

Evelyn Underhill (1875-1941) es considerada una estudiosa de la mística, esto implica que su enfoque no reside en encontrar experiencias místicas o buscarlas, sino en dedicarse al estudio de las personas que sí lo han vivido específicamente dentro de la religión cristiana, la cual se considera, dentro de las místicas, la más estudiada por ser de la que más registros se tienen y también ser la más radical en tanto las experiencias vividas. Gracias a su búsqueda en místicos antiguos y el hecho de que lo interpreta desde una época más cercana a la actual, será uno de los pilares para el resto de la investigación.

Contemplando los hechos anteriores, se intentó contactar con lo no visto o lo no conocido, el primero es “la vía de la magia” y el segundo “la vía de la mística”, las fronteras entre ambos métodos están poco definidas hasta este momento, pero la escritora anota que “representan los polos opuestos de una misma cosa: la conciencia trascendental de la humanidad”. (Underhill, 2007, p.87) donde la una quiere conseguir y la otra quiere dar. Implica que la mística es una ciencia que respecta a “las cosas útiles, la ciencia de la unión con lo absoluto, y nada más” (p.89) de manera que el místico es la persona que alcanza esta unión, diferenciado de la persona que habla de ella e incluso, diferente de quien busca tal unión, ya que la búsqueda implica conocimiento y no es el “*saber acerca de, sino Ser*” (p.89) lo que distingue al verdadero iniciado en la mística.

Existen numerosas expresiones místicas y estudios de las mismas, todas aportan diversas perspectivas que cambian dependiendo de la ubicación geográfica y

de los momentos históricos, la que estudia Underhill (2006) es, como se ha dicho, la que se inserta en una religiosidad cristiana. En ella se relaciona a la mística con el *amor*¹¹ y con su Dios, de manera que el primero es: a) expresión activa, conativa, de su voluntad y deseo por lo Absoluto; b) innata tendencia a ese Absoluto, peso espiritual.

Underhill (2006), argumenta que las cuatro marcas características del estado místico que propone William James –inefabilidad, cualidad Noética, fugacidad y pasividad- no bastan para definir las características de la “verdadera mística” a la que refiere Underhill (2006) y genera otras cuatro reglas o notas, con las cuales pretende ilustrar y justificar cualquier caso que quiera clasificarse entre los místicos:

En primer lugar, resalta la actividad y pragmatismo del misticismo; al grado de ser equiparable con procesos vitales y orgánicos. En seguida, los objetivos del mismo, que son calificados de “trascendentales y espirituales” por la autora, de manera que las aportaciones del mismo no versen sobre lo visible o explorado. El tercer punto aborda al Uno como realidad de todo cuanto existe, no como objeto de exploración teórica, sino como vivencia en primera persona. La cuarta y última característica recupera el vínculo con el Uno, como estado definitivo de la vida alcanzado gracias a un proceso llamado “Vía Mística”, que implica la liberación de una forma de conciencia latente, “que impone al yo el estado al que a veces se le llama inexactamente *éxtasis*, pero al que es preferible denominar Estado Unitivo”. (Underhill, 2006, p. 102)

Así, escribe la autora que la verdadera consecución mística, no sólo alguna experiencia mística asilada o esporádica; es la más completa y la más difícil expresión de la vida que hasta ahora le es posible al ser humano.

Raimon Panikkar (1918-2010) fue un cura del cristianismo, que proponía un diálogo inter-religioso y sus estudios intelectuales abordaron las religiones comparadas. Sus estudios en torno a la mística, la describen –en su expresión más breve- como “la experiencia de la vida” (Panikkar, 2015, p.20). Implicando su experiencia y no su

¹¹ Vocablo que proviene del latín *amōris*, emparentado con el verbo *amāre* que se emplea de manera muy similar a la actual para establecer vínculos de querencia o cariño. La raíz más antigua registrada lo vincula con un vocablo indoeuropeo *amm* que se relacionaba con la figura de maternidad. Con los griegos se hacía una diferenciación entre el amor erótico o pasional, *eros*; el *ágape*, que era el amor puro e incondicional, y la *filia*, que se enfocaba en los objetos.

análisis o interpretación, aunque nuestra consciencia de su existencia le es concomitante.

El vínculo que comparte la mística con la vida humana, es visto por Panikkar (2015) como la característica humana por excelencia, el humano es un ser movido por un *anima*, por lo que el autor le llama animal místico, a pesar de reconocer que la animalidad –incluso la racional- no define al humano, así es que le da a la mística la característica humana por excelencia, en vez de un “privilegio” destinado a unos cuantos.

La idea anterior, no implica que la mística sea mundana, de hecho, Panikkar (2015) retoma el *mythos* del siglo pasado, para diferenciar las perspectivas que se tenían entonces de la mística, y las posturas tan lejanas a éstas que existen actualmente. Inicia con la figura de Sigmund Freud y argumenta que bajo esta perspectiva la mística es vista como fenómeno psicológico de evasión. En segundo lugar, presenta a Roiman Rolland, quien la observa como un atributo antropológico de sentimiento oceánico. En todos los casos, la constante es asimilar a la mística con lo primitivo y ajeno a lo mundano.

Parte de la propuesta propia de Panikkar (2015) es entender por mística a la experiencia integral de la vida y entender a la experiencia de la vida como experiencia de misterio, en este juego dialéctico, el común denominador es la consciencia de que se experimenta algo que no es posible pensar, por ello relaciona esta idea con la filosofía del tiempo de Sócrates, interpretada como *meditatio mortis*.

Al manifestarse la relación lógica entre vida y muerte, surge el confrontarlas a ambas, respecto de ello Panikkar (2015), escribe que es difícil para algunos llegar a la experiencia de vida, ya que ello equivaldría a vivir la experiencia de muerte, ambas igualmente inefables.

Es gracias a este recorrido por algunas de las concepciones de la mística, que se llega al punto de determinar que existen tres vistas generales para tal concepto, la primera área se refiere a los estudios específicos de personas que realizan prácticas religiosas. Un segundo sentido aborda las experiencias, la mistagogía¹² y el misterio. El último –clave de la presente investigación- respecta a las místicas regionales, en

¹² Implica la conducción en el misterio, experiencia de vivir el misterio.

particular la del arte y su relación con la estética y dentro de ésta, la de lo contemporáneo. El artista, muchas veces hace de su actividad una experiencia casi religiosa, es decir, que el artista al momento de estar pintando, bailando, filmando o fotografiando, desaparece del mundo y el mundo a su vez desaparece para él, solo se logra percibir a sí mismo y a la acción que realiza.

De manera conclusiva, las diversas aportaciones de los autores revisados se recuperan para construir un entramado donde se logra diferenciar conceptos que parecen similares, pero sus diferencias sutiles estructuran el entramado que sirve de apoyo para esta investigación, así la mística es entendida como área de estudio, que corresponde al fenómeno identificado, mientras la actividad mística es una acción particular.

La mística regional del arte vinculada con la estética, implica procesos internos y externos que son vividos de manera espontánea, sin ser buscados, ni reproducibles o inducidos, implica salir de sí mismo y enunciar lo ocurrido de manera inédita, sin llegar a poder atinar las palabras que mejor correspondan, es por esto último que el arte se propone como refugio expresivo. La experiencia mística es expresable, por lo tanto conocible, pero indecible; para quienes la han vivido y producen arte, el camino la mistagogía se abre como alternativa para narrar o conducir a otros a los bordes de ésta, sin llegar a garantizar su experiencia.

2.2 Arte y mística

Algunos de los puntos de conexión o disparidad que se establecen entre el arte y la mística, serán abordados a lo largo del presente apartado. El ir y venir de tal vínculo es expresado en ideas de Alexander Roob (2018) y Underhill (2006), quienes escudriñan en eventos del pasado desde la óptica contemporánea, ofreciendo una visión diversa.

El arte tiene fuerza de ruptura, es transgresor de los límites en algunos casos, como ocurrió en el expresionismo alemán, el dadaísmo, y otros; pero se propone que no sólo el arte transgrede límites políticos o los de sí mismo, sino aquellos que lo limitan a relacionarse con algunas disciplinas o determinadas aproximaciones al conocimiento, que en un primer momento parecieran no ser tan afines, como el caso de la robótica -

donde, sin embargo, surge Marcel.Í Antúnez- o la biología -pero, debe recordarse el proyecto de “plantas nómadas”- de manera que las fronteras del arte son cada vez más flexibles.

Un vértice de concordancia entre experiencia mística y experiencia estética, radica en la idea de desprendimiento. Durante el episodio místico, el desprendimiento es similar al que ocurre en la ejecución artística, comparten la no evocación durante la vivencia. En el artista se solicita no pensar en la ejecución, no evocar al ensayo, sino ejecutar el acto artístico, lo mismo que ocurre con la experiencia mística, en la que la conciencia se desprende y no se reflexiona sobre lo vivido durante, sino posterior.

Una similitud propuesta por Underhill (2006) entre arte y mística, es la apasionada emoción que surge en quienes viven una experiencia estética o mística, ya sea al momento de creación o percepción de una pieza artística. La emoción a la que refiere la autora, es aquella que relaciona al *corazón* – en palabras de Underhill, (2006) asiento de los afectos, íntimo santuario del ser personal, profunda raíz de amor, voluntad, energía y vida- del místico con lo Absoluto, enamorado o enganchado en un sentido vital que insiste en conseguir la unión con el objeto amado.

Underhill (2006) escribe que la mente de quienes vivieron en el medioevo, tendía más al pensamiento místico que la de los contemporáneos, de tal manera que en ese periodo era más evidente la relación entre artes como la música y su intervención en diversos fenómenos internos que ahora tienden a ser descalificados. Dice Hugo de San Víctor (en Underhill, 2006): “El lenguaje simbólico es propio, de manera natural, de los místicos que se expresan con fluidez, y que suelen ser también artistas literarios” (p.97). Así el mundo del arte y el de la mística tienen puntos de encuentro que implican elementos como la sensibilidad, la experiencia de creación o percepción que puede derivar en mística, muy a pesar de la voluntad de artista, místico o receptor.

Un punto más de articulación surge en el momento de la creación, cuando un artista desea expresar a través de color, sonido, movimiento; “un indicio de su éxtasis, de su vislumbre y de la verdad” (Underhill, 2006, p.93). Logra expresar –bajo las más favorables circunstancias- sólo un fragmento de lo que ha experimentado. De igual forma ocurre con el místico, ambos se enfrentan a dos problemas detectados por Underhill (2006), el primero es la disparidad entre la inexpresable experiencia y la

herramienta de la que puede echar mano, el lenguaje que puede aproximarse, pero no atinar a la justa equivalencia. El segundo impedimento para la expresión reside en la disposición del receptor, existe un gran abismo entre su mente y la mente del mundo, si no es comprendido, su expresión no ha llegado a término, al no haber parámetro que indique que efectivamente ha salido de él la experiencia interna y ha logrado ser externada.

A lo largo de la historia han existido ligas entre arte y mística, unas más fácilmente rastreables que otras, considerando ello es que se retoma el caso de Hermes Trismegisto considerado como patriarca de la mística y la alquimia por Alexander Roob (2016). El dios griego Hermes, mensajero, permite el concepto de *hermenéutica*, la ciencia de la interpretación de textos, que conocemos actualmente, de manera que Hermes es entonces el dios del lenguaje y la interpretación. Así, al comenzar a vincularse con el lenguaje, Roob (2016) explica que se despliegue una vertiente rica en alegorías, analogías, alusiones; gracias a la mediación de los escritos teosóficos de Jacob Boehme, el lenguaje referido ejerció influencia en el romanticismo, idealismo alemán y literatura moderna¹³.

Respecto del lenguaje, el *logos apofático* propuesto por Aristóteles, aporta una visión en la que el ver no es directo, sino indirecto el acto de ver rodea al ente, por lo que en términos de lenguaje se interpreta la mirada de lo circundante, de manera que la función básica de éste consista en hacer ver aquello de lo que se habla, reconociendo la imposibilidad de nombrar a las cosas atinando en su esencia, es decir, que no podemos más que aproximarnos al verdadero nombre de las cosas.

El lenguaje no era la vía por la que se transmitían los conocimientos, ya que al hablar abiertamente no proclamaban nada en realidad, y al escribir en lenguaje cifrado empleaban imágenes y ocultaban la verdad de sus conocimientos. Roob (2016) refiere a C. Horlancher, 1707, respecto del uso del lenguaje empleado por filósofos herméticos, quienes recurrían a imágenes en vez de palabras, a fin de llegar por medio de los sentidos, al intelecto, en una especie de *tertius status*, profetizado por Joaquín de Fiore

¹³ El autor menciona específicamente los casos de Blacke, Novalis, Hegel, Schelling, Yeats, Joyce, Rimbaud, Brecht, Breton y Artaud, respectivamente.

(1130-1202) que era un momento de la vida en el que la letra textual sería sustituida por comprensión visionaria.

El uso de jeroglíficos y obscuridad en los términos, surge con la intención de “preservar de los abusos del profano” (Roob, 2016, p.12) el saber primordial, hasta la llegada de una obra llamada *Hieroglyphica*, en la cual se encuentra la clave simbólica para descifrar alrededor de 200 signos, ilustrada por diversos artistas, entre ellos Durero, quien estimuló la imaginación creativa de artistas como Bellini, Giorgione, Tiziano y El Bosco.

La ilustración fantástica no es donde debe enfocarse la atención al buscar afinidad entre arte y mística, sino en los dominios de la aprehensión de la realidad, tal como en el Concept-Arte y el Fluxus. La noción de arte que se debe recuperar para este caso es la *techne* aristotélica, que designa teoría y práctica.

Underhill (2006) propone un ejemplo para manifestar la preferencia de otras expresiones, sobre el lenguaje, aclara que “no hay ninguna excusa salvo la comodidad para la preminencia entre los modos de expresión que acordamos a palabras” (Pp. 93-94) Por tanto, si existiera el caso de un místico, que a su vez fuera músico, es probable que pudiera ofrecer su mensaje a otros músicos empleando como herramienta a esa arte y lograría expresarse con mayor precisión que la permitida por el lenguaje.

2.3 Mistagogo: artista, obra y contexto

Algunas manifestaciones respecto de la mística expresadas por Plotino, pueden vincularse con ideas de Underhill (2006), considerando que al retomar algo de ambos pensadores, puede ofrecerse un resultado más integral, ya que con ambos las diferencias temporales y de percepción de la mística dan variedad al caso de estudio, concretamente, lo que gira en torno a la figura del mistagogo, para diferenciarlo del místico pero unirlo, en algunos casos, con el artista.

Pueden ponerse en términos de similitud a la mística y la revelación, en tanto que ambas son definitivas y personales para Underhill (2006). Ambas son experiencias en su forma más intensa. Según Plotino, esa experiencia es la aventura solitaria del alma: *el vuelo de lo Solo a lo Solo*. Para Underhill (2006), “proporciona el material, la sustancia sobre la que reflexiona la filosofía mística. (...) Así pues aquellos a los que

hemos de aceptar como místicos tendrán que haber tenido intuiciones de una Verdad que es para ellos absoluta, y tendrán que haber actuado sobre la base de tales intuiciones” (p.100). Lo que deriva en que se expresen de manera inédita, ya que es una verdad que ha llegado a ellos, no que ha sido aprendida de algún otro ser humano.

El místico, es quien ha vivido de primera mano experiencias místicas, pero el mistagogo es quien ha tenido experiencias con el misterio e introducen a quienes no lo han experimentado, en los avatares o arcanos del misterio. Comparte su raíz etimológica con el pedagogo, el que lleva al niño por el camino del conocimiento.

Se diferencia la labor del filósofo, la del místico y el mistagogo, ya que el primero tiende a ejercitar el pensamiento, supone y argumenta, en contra parte, el místico vive, mira, y habla, por consiguiente, maneja “el lenguaje desconcertante de la experiencia de primera mano, no la pulcra dialéctica de las escuelas”. (Underhill, 2006, p.38) Lo que desemboca en que tiene el conocimiento, pero la parte expresiva del proceso puede verse limitada.

A fin de lograr ser un mistagogo, debe comenzarse por ser místico, y la vía que lleva a ello, es la vía mística, que contempla, de acuerdo con Underhill (2006), diversos estados que oscilan entre el placer y el dolor; llamados por Santa Teresa los Siete Grados de la Contemplación, mismos que responden de un modo laxo y general a experiencias que pocas veces se presentan tan rígidos y homogéneos, admite que al momento de verlos desde la investigación científica pierden parte de su esencia.

Profundizando en los procesos que llevan a un místico a ser mistagogo, debe abordarse el periodo de aislamiento que es bastante usual para diversas disciplinas y religiones, ya sea en el bosque como Sidaharta Gautama Sakiamuni, o Tao Te Kin; en el desierto como Jesús, o en lo íntimo de la vivienda como Santa Catalina de Siena. El siguiente paso es la reintegración a la vida mundana, buscando ayudar a la humanidad.

El momento de creación de una pieza, una puesta en escena, un film, determina la existencia de un común denominador que tiene lugar en el momento de creación, y es un estado de anulación de todo cuanto no sea la creación misma, negación de cualquier otro aspecto del mundo. También es transportado a quienes se dedican a la ciencia exacta ya que, según la autora, deben purgar su intelecto para contemplar aquello que buscan de manera objetiva, inocente. Es gracias a este común

denominador que podría encontrarse una expresión de mística en muchos rubros más allá de los estéticos contemporáneos.

La selección de artistas, sigue la intuición del investigador, y la lógica de buscar donde se cree que va a encontrarse algo, es así que se consideraron los artistas que podían aportar a la investigación para validar o rechazar el vínculo de mística y el arte.

La atención se centra en el proceso más que en el objeto consumado, ya que ahí es donde reside la mística, por lo que se ha recurrido a lo que los mismos artistas han escrito sobre la producción de sus obras, pero no se deja de lado la observación de las obras, a fin de establecer la presencia de elementos de la mística, de manera que la presencia de lo indecible se determina en las propias palabras de los artistas

Es a partir de algunos textos escritos por Panikkar, que puede afirmarse que no toda la mística aborda lo indecible, ya que solo los mistagogos y místicos son aquellos que no van a poder verbalizar las experiencias, en contra parte a quienes estudian la mística no para vivir las experiencias, sino con el fin de observar sus expresiones, así ellos sí encuentran las palabras que les hace falta, porque la mística es su objeto de estudio, no su vida o el camino a enseñar, como en el caso de los mistagogos y místicos.

Impedimento para que la actividad artística se acompañe de la mistagógica, es la persecución del artista, el poeta y el amante, que propone Russel Bertrand (2010), todos los referidos buscan la existencia de una realidad detrás del mundo perceptible, y lo que persiguen es reflejo del origen real; de manera que lo que otros buscan de manera confusa, es cognoscible para el místico. En esta investigación surge entonces el atrevimiento a proclamar la posibilidad de que un artista sea místico y en pos de llevar a otros a una revelación, emplea el arte para lograrlo. O el caso del místico que buscando ofrecer las condiciones oportunas para una experiencia mística encuentra en el arte la manera de lograrlo.

Lo oculto, desconocido, indecible es posible que se manifieste en la estética contemporánea, y era tarea de los mistagogos el mostrar el camino por el cual aproximarse a la mística; actualmente puede afirmarse que el papel de algunos artistas es el ser mistagogos, de manera que logran abordar aquello que no se permite o no es posible hablar. Así, de la mano de mistagogos como Rothko es que se hará un

recorrido por algunas expresiones artísticas visuales contemporáneas para encontrar lo *indecible* en la obra de arte.

2.4 Lo contemporáneo

Gracias a la amplitud que lo contemporáneo implica, se recuperan las ideas de Boris Groys (2009) para acotar lo que se entenderá como tal. Una de las ramas de lo contemporáneo corresponde al arte y en éste rubro, Arthur Danto (1999) será la guía. Luego de revisar lo anterior se determinará si existe una relación entre el arte contemporáneo, la filosofía y la mística.

Son los momentos determinantes los que establecen las diferencias entre los periodos históricos, de ahí que exista un antes y un después respecto a la caída del muro de Berlín, del imperio romano de Occidente y muchos otros. El caso del arte no es la excepción, siguiendo a Arthur C. Danto (1999), es posible establecer que en el momento en el que se percibe un cambio histórico importante en las condiciones de producción de las artes visuales, es que comienzan los estudios sobre las modificaciones en las tendencias artísticas, específicamente el paso de lo moderno a lo posmoderno y luego a lo contemporáneo.

La cuestión del arte contemporáneo tiene varias aristas o perspectivas, como ejemplo puede revisarse la tesis de Belting, en Danto (1999) “El arte contemporáneo, manifiesta una conciencia de la historia del arte, pero no la lleva mucho más lejos”. Existe una “relativa y reciente pérdida de fe en una gran narrativa que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas” (p.27). La historia del arte, lo percibe como una gran narrativa, dando voz al canon¹⁴ ocasiona una reacción en contra de esta visión “estrecha” del arte, aunque no por ello se manifiesta en contra del arte del pasado -refiriéndose específicamente al arte contemporáneo- y no quiere librarse de él, sino que se muestra disponible para el uso que los artistas le quieran dar, lo único que no se considera disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. Es así como los museos se consideran llenos de opciones artísticas vivas para el arte contemporáneo.

¹⁴ Paradójico hablar de canon en el arte –al menos en el último siglo- si se considera que la mayoría de los movimientos artísticos de vanguardia, buscaban romper con lo establecido hasta el momento en que son absorbidos o reapropiados por la gran narrativa a la que refiere Danto (1999) y exhibidos en museos.

La propuesta de vincular arte y filosofía desde el punto de unión de la mística, surge a partir de ciertas afirmaciones como las de Danto (1999), cuando expresa que cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte, debería darse un giro a la filosofía.

Tales ideas se complementan con las de algunos otros intelectuales, como Joseph Kosuth, quien según Danto (1999), afirma que la única tarea para un artista de nuestro tiempo es investigar la naturaleza del mismo arte. Y Hegel en Danto (1999), cuando afirma que el arte invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

Solamente al ver claro que cualquier cosa puede ser una obra de arte, se puede pensar filosóficamente sobre el arte y con la llegada de la filosofía al arte visual, se demuestra que no es necesaria la existencia de un objeto para que se le considere arte y que las relaciones entre arte y filosofía permiten explorar en las fronteras de tales disciplinas.

Las posibilidades del abordaje de lo contemporáneo y específicamente del arte contemporáneo son extensas, por lo que es necesario –para fines de la presente investigación- explicarlo desde la filosofía, de manera que esté fundamentada la posibilidad de que existan diferentes tipos de manifestaciones artísticas que se vinculan con diversas áreas de la vida del ser humano. Desde la filosofía puede resultar válido traducir la obra del arte contemporáneo a un motivo, aunque parezca que no exista, incluso cuando el motivo es no tener motivo.

Boris Groys (2009) escribe cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo, en el acto de presentar el presente encuentra la diferencia de lo moderno, ya que éste se dirigió hacia el futuro, mientras el posmoderno se enfocó en el pasado. El arte contemporáneo, en cambio, privilegia el presente respecto del pasado y futuro.

La práctica de la vanguardia histórica modernista estuvo, de acuerdo con Groys (2009) basada en la ecuación “negación es creación” enunciada por Bakunin, Stirner y Nietzsche, que puede abordarse como un “activo nihilismo” que lo originaba todo, esto porque al rechazar lo existente surge la necesidad de sustituirlo con algo nuevo.

La “reclamación de verdad” de los modernistas era ser presente, concienzudamente visible, inmediatamente revelado. Reclamación que es puesta en

signos de interrogación por los postmodernistas, ya que la presencia aparentemente inmediata de la obra de arte modernista fue acusada de ocultar su real carácter repetitivo y reproductivo. Así, los posmodernistas renuncian a este reclamo de verdad, no enuncian el suyo y permanecen críticos y deconstructivos.

La reclamación de verdad modernista va en contra de la intención mística de no decirlo todo ni expresarlo todo, dejar algo oculto o no dicho; es por ello que no se considera que pueda hablarse de una relación tan clara entre mística y arte modernista, es una contradicción en términos que imposibilita a uno simultáneamente con el otro. No por ello se invalida la existencia de expresiones artísticas del periodo correspondiente, que tengan relación con la mística.

Deben considerarse los estudios de Groys (2009) y Danto (1999) respecto al hecho de que un artista y sus obras, para considerarse dentro de determinado movimiento, no sólo debe tomarse en cuenta la temporalidad, sino las ideas fundamentales de ambos, ya que el momento histórico no siempre va de la mano con las ideas de quienes viven en ese periodo, de tal manera que es posible afirmar que no todos los contemporáneos a René Descartes eran modernistas como él y no todos los contemporáneos a Dalí eran surrealistas.

Los estudios del tiempo respecto del arte, suelen ser pensados sólo desde la historia del arte, sin embargo, en esta investigación se considera una mirada distinta, la mirada contemporánea. En el arte contemporáneo se reconoce que existe una historia del arte, pero no se vuelve un eje central, debido a que ya se busca mirar más allá de las cosas que la historia del arte y los museos tradicionales consideran que deben ser vistas, pero mirándolas a fin de cuentas, solo que, miradas como vida, opciones vivas para la creación del artista contemporáneo.

La perspectiva de la historia del arte, estudia y da voz al “Arte”, con “A” idea de E. H. Gombrich (1993) para referirse al arte que no existe, que es un fantasma por basarse en ídolos, pero su idea fascina a coleccionistas y museos que no exploran en visiones menos estrechas de lo que puede ser arte. En Groys (2009) este “Arte” no entra en conflicto con lo iconoclasta, ya que quien quiera reconocer lo nuevo debe tener una mirada familiarizada con el Arte, es paradójico que mientras más exista el deseo de

salir del canon o lo que *debe* verse, más se debe estar inmerso y reconocer las narrativas de los estudios del arte desde su historia y el afán coleccionista del museo.

El estrechamiento entre arte y filosofía, que permite mirar de esa unión lo que exista de místico, también puede retomarse desde Platón en su *Teeteto*, ya que aborda el concepto de *aletheia* como el proceso de *desolvidar* o *desocultar*, es decir, que el conocimiento yace en el ser humano, aunque no lo recuerde, por lo que el proceso de aprender es en realidad el de recordar, *desolvidar*.

2.5 Basamentos de la estética contemporánea

Los orígenes de la estética pueden posicionarse desde la prehistoria, ya que en el momento en que la percepción surge y es manifiesta, la estética se abre camino. Gracias a lo anterior, se busca en este apartado recuperar algunas de las ideas de Homero, Esquilo y Pitágoras, en la voz de Bayer (2017), ya que comparten con estetas contemporáneos, algunas ideas.

Las pinturas en las cavernas se relacionan con la mística, considerando el valor profético de las últimas, ya que permite cuestionarnos sobre si quienes pintaban se encontraban en un estado místico, buscaban representar hechos anteriores o futuros.

Las ideas de la mayoría de los estetas contemporáneos, devinieron de modificaciones de percepciones del mundo desde épocas anteriores a las nuestras, tal como ocurre con la perspectiva plotiniana al dejar de tener a las artes como modelo de la búsqueda de la belleza, de manera que el humano no es canon, es decir, no está hecho el mundo a nuestra medida, no somos el vértice de donde dimana todo; de hecho, es la mano humana la que con su producto impide ver la creación. Se pregunta Plotino ¿Cómo existen estas cosas en las que no interferimos para su creación? Es por ello que la hormiga le dice más que el monumento. Son planteamientos como estos los que fundamentan la estética contemporánea, y por ello se revisan los elementos recuperados de la antigüedad, su origen.

A continuación, se consideran algunas aportaciones respecto de la estética como fundamento para comprender la estética contemporánea, se comienza por referir a las reflexiones de Bayer (2017) en su historia de la estética, donde se establece la

complejidad de delimitar un periodo, ya que carecen de realidad, principio y fin; si se ha recurrido a ello en los estudios estéticos es a fin de buscar claridad, pero no por ello dejan de ser convencionales, desiguales y arbitrarios.

La estética ha existido desde la prehistoria, partiendo de la consideración de que ésta aborda las percepciones que tiene el individuo respecto de la naturaleza, no es necesario por tanto, que se posean escritos sobre la producción artística o la llegada del arte para hablar de la estética en este periodo. A pesar de no existir autores en el arte prehistórico, se puede estudiar la estética del periodo a través de una ciencia del arte de las obras que nos son accesibles actualmente, así las obras de arte se pueden leer como textos.

Se propone, por tanto que al momento de tener consciencia de la existencia, las percepciones del mundo se envuelven de criterio que permiten llamarle ejercicio estético a la acción de percibir –ya sea la naturaleza, el arte, u otros- por ello es que el periodo mesozoico con la presencia del *Cromagnon*¹⁵, puede verse como el momento en que un ejercicio reflexivo se introdujo en la vida del humano, al encontrarse vestigios de ritos funerarios y por ende, la probabilidad de crear una vida postrera.

A fin de entender la estética en sus basamentos, habrá que observar diversos momentos de manera breve. El primero en el que se explorará es el método mitológico-poético que implica a poetas griegos como Hesíodo y Homero, en seguida ideas y textos de los líricos con Píndaro como principal exponente, finalmente los trágicos con Esquilo y Sófocles. Posterior a este periodo Bayer (2017) posiciona a la metafísica y cosmología, luego a Sócrates y la mayéutica.

Se considera que los poemas de Hesíodo permitieron una organización espacial, temporal, religiosa e histórica del mundo que conocemos, esto al dar estructura comprensible a mitos griegos escritos anteriormente por Homero, en la *Ilíada* y la *Odisea*; que a la postre inspirarían muchos más textos y reflexiones de la conformación del mundo actual. La primera obra de Hesíodo son sus teogonías, ahí aclara las relaciones entre ciertos dioses que atañen a esa investigación, como es el

¹⁵ El hombre de *Cromagnon* desarrolló el manejo de utensilios, se extendió a todas las zonas habitables del mundo, construyó viviendas, aprendió a vestir su cuerpo con pieles cosidas, indaga en la alfarería y cocina. Inventa el juego y el juguete, así como el arte, esto incluye figuras de arcilla, pinturas en paredes y techos de cavernas de difícil acceso

caso de los gemelos Artemisa y Apolo. Ella vinculada con la naturaleza salvaje, la caza, severidad; su hermano relacionado con la música, inteligencia, poesía, medicina, acompañado de las nueve musas.

Para Hesíodo, apunta Bayer (2017), la noción de belleza nace del mar, de él surge Afrodita y sus Nereidas, la primera como encarnación de la belleza, va a dar los elementos que posteriormente serán tomados como bellos para Hesíodo, como el cabello ondulado –la ondulación concomitante del mar- lo bello pasa de niveles teológicos, a lo humano, para pasar por analogía a la fauna, manteniéndose sobre todo atributo, la mujer y el mar como exponentes de la belleza. Aquí la belleza es meramente externa, rasgos y colores, lo bello es “aquello cuya armonía asombra a la vista” (p.22)

El “bien”, está con Hesíodo, acompañando a lo “bello”, refiere a lo útil, implicando lo mediato, un medio y un fin, así se establece que la belleza es un acto único. Ambos deben alcanzarse y por ende son buscados, la diferencia de tal búsqueda reside en el medio, uno el esfuerzo, otro la pasividad de la sensibilidad de las obras de arte.

En Homero, el término *Kalós* implica una intuición exterior, esencia de lo bello, en contraposición a Hesíodo, Homero no posa a la belleza al nivel de lo humano –la mujer- sino de la naturaleza como primer término, evocando la teología primitiva. Aquí la belleza es lo líquido, sí el mar, pero también las fuentes, flores, crines de caballos; la belleza masculina, sin embargo, no aparece por sí sola, sino adjudicada a lo ornamental que porten los varones, la fuerza y la bondad. Respecto del arte, hablará de la belleza del canto, la danza, la música y la belleza de la obra aún ligada al cuerpo.

Para Homero no hay liga estricta entre bello y útil, puede existir algo que tenga ambos, pero no por ser útil, se implica indefectiblemente su belleza. En los textos de Homero, se encuentran una estética comparativa y relativista cuando reflexiona en torno a la belleza no como logro, sino como *intelequia* del bien; lo bello no supera a lo bueno, por tanto, la estética que propone, se sujeta a normas de decencia y convivencia exteriores, implicando decoro, ideales de lo que Homero considera un hombre honesto. Ideas que los líricos eróticos compartirán al darle preponderancia a las cualidades morales que a las físicas.

Hasta este momento, apunta Bayer (2017), que el ideal humano era la figura de heroína, pero con la llegada de los poetas heroicos, se modifica el ideal a héroes varones, atletas. Se acompañan las fiestas religiosas con las deportivas. Aquí la estética presente es la del triunfo, incluso Píndaro llama *to kalón* –la belleza- a la victoria, celebrando la belleza de la gloria, triunfo, belleza física.

Es gracias a los elegiacos que con su pesimismo aportan a las bases del método metafísico. La belleza propuesta por los elegiacos, específicamente la de Simónides, es jerárquica y en primer lugar coloca la salud, en seguida la belleza y finalmente la bondad. Al preguntarse por la esencia de la vida, divide al ser humano en *aristócratas* y *populacho*, la belleza y justicia se liga con los primeros pero no le corresponde a humanos ni dioses la virtud de lo verdaderamente bello, ya que ésta no puede existir en presencia de lo vil, como lo es el nacer, acto falto de belleza. Perciben algo bello, pero fuera de las cosas materiales, yace entonces en idea, en concepto, así se da el paso al pensamiento metafísico.

Resultado del pesimismo elegiaco, Esquilo propone al hombre como débil y siempre sometido a necesidad. Para Sófocles, lo bello es un problema trágico asociado a un problema moral y enlazado con la muerte al ser, renuncia, sacrificio de la vida. La tragedia pone de manifiesto dos elementos de composición, primero lo trágico propiamente dicho y segundo, el espíritu de justicia, equilibrio y medida.

Como metafísica, Bayer (2017) entiende un “método que parte de la existencia de una realidad superior para conducir a la apariencia sensible”. (p.29) Retoma de lo incognoscible, lo que sí es conocido, encontrando así el filósofo, detrás de la diversidad, la identidad. La escuela que incluyó un sistema metafísico y fue precursora en ello, fue la jónica. Cuando no se ofrece algún elemento preciso sólo puede surgir una filosofía de lo indefinido.

Pitágoras fue el primero en incluir a la estética en su escuela, y su filosofía contempla una estética en la que la abstracción se hace más sutil y etérea, sin embargo, el momento en el que aparece la estética como concepto relacionado a una teoría de la sensibilidad, siguiendo la raíz griega *aisthesis*, es con Baumgarten (1714-1762) en el siglo XVIII, año 1735. Ligada con la reflexión filosófica, la crítica – especialmente la literaria- y la historia del arte. Es hasta tiempos más recientes, cuando

se constituye como “ciencia independiente con método propio” (Bayer, 2017, p. 7) de manera que se instaura en el campo filosófico y en el de las artes, gracias a los fundamentos de la estética, que son los valores estéticos, mismos que no pueden ser aislados. Para fines de esta investigación, la estética se verá vinculada con el arte, no de manera dependiente presuponiendo que sin arte no hay estética¹⁶. De hecho, Sánchez Vázquez (1992), en su *invitación a la estética*, posiciona a la estética no sólo independiente del arte, sino con mayor extensión, al abarcar lo natural, artesanal¹⁷, industrial¹⁸, existente en lo interno¹⁹, vida pública, hogar, trabajo, entre muchos otros rubros de la vida humana.

Para Bayer (2017), el término estética implicará reflexiones sobre las artes, a pesar de no siempre haber existido una relación entre el arte y la estética. Decretar el arte no es la tarea del esteta, más bien se ocupa de los problemas de creación, presentación y percepción.

Deben someterse la experiencia estética y la experiencia mística, a la observación bajo una misma perspectiva, la hermenéutica, implicando una búsqueda de similitudes y puntos de encuentro. Maillard Chantal, de acuerdo con Molina (2012-2013) explica que la experiencia estética es un modo de recibir y de conocer a través de la sensibilidad, mediante la modificación de las impresiones que acuden a nosotros por la vía de los sentidos, lo que se vincula con la experiencia mística en tanto la recepción y conocimiento mediante la modificación del mundo perceptible.

Derivado de la revisión de las ideas anteriores es que se propone que la estética también sea transgresora, ya que, al tener una relación tan estrecha con la percepción, surge polémica y controversia. Al final lo que corresponde a *phenomenon* responde a las apariencias y solo al aceptar lo fenoménico, se llena de apariencia, se

¹⁶ E incluso sería importante acotar que también sin filosofía, la estética podría seguir adelante. Arte y filosofía han permitido la formación de esta nueva ciencia que, como se ha revisado, Bayer (2017) califica de independiente. Ambos rubros –arte y filosofía- fungieron como precursores de lo que es actualmente la estética, pero no conservan relación de dependencia.

¹⁷ Artesanía es la obra realizada por un *artigiano*, clase social feudal con el oficio de la manufactura, su producción esta pensada en los límites de su localidad.

¹⁸ Artificio a través de operaciones materiales que se divide en transportación, información o información. Depende desde su origen, del utensilio, herramienta.

¹⁹ Basada, como se ha referido, en experiencias al interior de quien las vive, no como manifestación exclusivamente externa de una percepción.

implica la imaginación y con ésta los límites y barreras se desdibujan para aventurarse en relaciones inéditas entre los rubros u ópticas diferentes de los mismos.

Este dúo: arte-estética, podría remitir a la fiesta, el derroche, el libertinaje, y podría agregarse la poesía²⁰, ya que todos son considerados como crímenes, en tanto transgresión de los límites en los cuales el individuo del humanismo se encerró, se prohibió a sí mismo o permitió que le prohibieran. Se consideran crímenes para quien ostenta el poder, al ser atentados contra las estructuras establecidas, se convierte en ejercicio peligroso para tal orden el explorar en los linderos del arte y la estética, por ello es que debe confrontarse con la mística, sin atrevimientos no hay transgresión.

III. Artes visuales en relación con la mística

En el presente apartado se busca describir la realidad del simbolismo como objeto de estudio, ya que puede ser mirado como elemento para determinar que la mística y el arte tienen más vertientes que las profundizadas en la presente investigación. Se considera al simbolismo como uno de los posibles exponentes de la mística, debido a que muchos de los símbolos e ideas implicadas en el movimiento, tienen relación con basamentos de la mística ya revisados. Al respecto A. Balakian (1969) argumenta que “desde el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado del terreno de la mística como una especie de sucedáneo de la religión: los románticos buscaban analogías o imitaciones del infinito, y lo mismo hicieron los simbolistas” (p. 29) El simbolismo llevado a la plástica, conserva los elementos de analogía y búsqueda de lo incomprensible.

Es gracias a la revisión de los apartados anteriores, que podemos sostener que las artes parecen reducirse exclusivamente a visuales, sin embargo, la escultura puede pensarse no como arte para los ojos, sino para las manos, el tacto; la arquitectura arte hecha para el cuerpo, considerando obliga a introducirse en ella para percibirla, es posible poner en juego muchos más sentidos que sólo la vista. A pesar de la naturaleza de las obras, hemos decidido hacerlas exclusivamente visuales, hasta el punto donde realizar con la obra lo que era natural, hacer algo para lo que fueron hechas –como bailar ante la presencia de una pieza dancística, en vez de permanecer en el estatismo-

²⁰ Fiesta, derroche, libertinaje y poesía, como propuestas de Bataille, (1970), en tanto transgresores.

está prohibido. Es por ello es que en la presente investigación se busca revirar a la perspectiva que se tenía de algunas artes y sí retomar a las visuales, aunque con la conciencia de sus orígenes y percepciones alternas. Rothko (2015) reconoce que la mirada no lo es todo en términos de arte y percepción cuando escribe: “El ojo es sólo un elemento de la totalidad de la experiencia, no tiene ninguna precedencia sobre los sentimientos y los pensamientos” (p. 67).

Al escribir específicamente del arte, ya sea sonoro o visual, Underhill (2006) reconoce un anhelo de expresión, que trata de salir a través del color, el sonido, indicios de su éxtasis, su vislumbre, la verdad de la que fue testigo. “Solo quienes lo han intentado saben qué pequeña fracción de su visión pueden, en las más favorables circunstancias, conseguir representar” (p.93).

Un proceso muy semejante es el que encontró la autora, al estudiar a los místicos, que tratan con el mismo ahínco, expresar el secreto que han encontrado a un mundo que califica Underhill, como mal dispuesto. En primer lugar, debido a la disparidad entre lo inexpresable de la experiencia y el lenguaje que con mayor aproximación se intentan apegar a él. En segundo lugar, existe un gran abismo entre su mente y la mente del mundo, si no logra conquistar a su audiencia, no será entendido lo que quiere transmitir.

Se propone abundar en el caso específico de la plástica en relación con la mística, en particular el movimiento simbolista como muestra de la vinculación entre arte y mística en rubros que no serán profundizados en esta investigación, pero se considera deben darse a conocer.

Las vanguardias en la dinámica de la historia del arte, sitúan el surgimiento del simbolismo como una consecuencia reaccionaria ante el clima intelectual naturalista y la filosofía positivista, de acuerdo con Gerardo-Georges Lemaire (1997). Es así como el simbolismo se desinteresa de las ciencias, para enfocarse en una realización mística del arte, de manera que logre responder a una epistemología distinta a la de la ciencia y la aplicación literaria de la historia.

Es en las propuestas anteriores que se contempla como una causa probable para el surgimiento de este movimiento, al vacío de creencias heredado por Nietzsche en sus cuestionamientos a dogmas religiosos en obras como el anticristo, mismas que

devinieron en el surgimiento de movimientos o doctrinas alternas a la religión y al positivismo.

El símbolo es usado en el arte como sistema epistemológico y como figura retórica, a través del uso de símiles, metáforas, alegorías, entre otras, estructuradas a manera de entramado en el cual no es posible hacer una lectura profunda del símbolo si no se poseen los referentes necesarios para detectar los objetos o posturas, dependiendo del contexto o detalles con los que se encuentre expresado.

Algunos de los principales actores del movimiento enfocaron sus estudios pictóricos en temas diversos que no siempre incluían la búsqueda de conocimiento filosófico o la indagación en la mística; sin embargo, se consideran dentro del movimiento por el manejo de símbolos; existe de ellos un listado con algunas de sus características pictóricas o tendencias, listado propuesto por Lemaire (1997).

Aquello que los pintores simbolistas comparten trasciende los aspectos técnicos de la pintura, para enfocarse en algunos rasgos metafísicos, religiosos y estéticos, de acuerdo con Gerardo-Georges Lemaire (1997). A pesar de ello, es complicado establecer las subdivisiones existentes en tal vanguardia, de las cuales sin embargo, destacan dos tendencias, una de ellas reivindica la adhesión a la filosofía de Schopenhauer, el cuestionamiento de las concepciones clásicas y religiosas trabajadas por Nietzsche. Otra tendencia incluía a las ciencias ocultas, misticismos de oriente, teosofía, satanismo y algunas ideas de ocultistas como Papus (Lemaire, 1997, p.6).

De esta manera es posible establecer la relación entre simbolismo y la mística o su experiencia, considerando a éste como una llegada subrepticia que hace al sujeto expresarse de manera inédita. En tal relación, el arte, según Lemaire (1997) era visto por los integrantes como un medio que posibilitaba la penetración a las regiones más profundas y sombrías –debido a su poca exploración- de la mente y el espíritu humanos.

La mística se relaciona con esta vanguardia, a través del uso de alegorías y la representación emblemática de signos, así como la escenificación de temas mitológicos nacionales. El simbolismo, multiplica los puntos de vista y las maneras de recomponer el mundo siguiendo un orden, lo cual “ha permitido la expresión de incontables actitudes existenciales y artísticas que en la misma medida que lo ha enriquecido, han impedido

que se pueda resumir en una fórmula”. (Lemaire, 1997, p.7). Al no convertirse en fórmula, quedan pendientes muchas áreas para su exploración y es un incentivo a la investigación.

El movimiento simbolista, tuvo modificaciones también en cuestiones terminológicas, y categóricas, así Norbert Wolf (2016) escribe sobre ellos y determina que el símbolo dejó de ser un medio de entendimiento entre hombre y lo sobrenatural, para convertirse en el medio para hacer sensibles las fuerzas míticas puestas en lo profundo de la inconsciencia humana, con el arte simbolista se evocan diversas capas de profundidad.

3.1 Mark Rothko

Se considera a Mark Rothko (1903-1970) dentro de los artistas investigados en la presente, debido a sus tendencias exploratorias, como aquella que dicta la exploración en el símbolo, el empleo de mitología, redefiniendo la forma, el espacio, belleza y abstracción. Se ha revisado el texto que traza la evolución de su pensamiento estético, compendio de textos que no fueron publicados en vida, ni vieron la luz más que para un gremio determinado.

Se considerará la Capilla de Rothko y su texto *Escritos sobre Arte*. Para el caso de la Capilla, debe mirarse el concepto *contemplación*, como característica de la introspección, es de hecho un estado de introspección que genera una forma de consciencia, concepto entendido por Underhill (2006) como medio de comunicación con la realidad en el que el emisor es una fuente espiritual y el receptor es el contemplativo, es conocida por autores acéticos como Contemplación “ordinaria” y “extraordinaria”, “infusa” o “pasiva”, “oración de unión”. En algunos casos el sujeto experimenta un estado de Arrobamiento o Éxtasis y difiere de la Contemplación en el hecho de lo incontrolable que es el primero.

La contemplación es definida por Underhill como una “manifestación suprema de esa indivisible *facultad de conocer* que está en la raíz de todas nuestras satisfacciones artísticas y espirituales” (p.372). Desde el punto de vista psicológico –al que no se recurrirá muchas veces en la presente investigación- es un estado inducido que altera la consciencia, las capacidades conativas se concentran en una sola cosa.

De acuerdo con Delacroix (1900) en sus estudios respecto del misticismo, la contemplación implica indiferencia, libertad y paz, beatitud, en la cual el sujeto se eleva por encima de sí mismo, participa en la Divinidad, instala un método de ser y de conocer, de manera que el místico tiene la impresión de ser lo que conoce y de conocer lo que es. El objeto de contemplación es un aspecto de la Vida Infinita y es diferente a la meditación ya que esta es un simple estado que se rige por una serie de condiciones psíquicas.

Para Rothko (2015) la pintura tiene la categoría de idioma, método de registro visible de las experiencias visuales o imaginativas, experiencias generadas por actos creativos, que son acciones sociales –manifiesto en la belleza y vitalidad de la obra terminada- y por ende contribuyen a nuestra herencia cultural. Define sus cuadros como fachadas, donde se abren puertas, ventanas, bajo la idea de que "Tiene más fuerza decir un poco, que todo" (p.21)

La satisfacción del impulso creativo, es inherente al ser humano. Es el arte, uno de los pocos medios conocidos para articular tal impulso. El proceso del arte, es el siguiente: los sentidos recogen y acumulan, luego las emociones y la mente transforman y ordenan ese material, con la mediación del arte es que se reintegran a la vida donde *estimularán* el impulso creativo de otros hombres. Al ser expresivo y comunicable, el arte tiene una función social.

La relación del artista moderno con el arte arcaico, implica atracción por los aspectos formales –la forma sólo importa en la medida en que exprese la idea inherente a ella- y en la afinidad "espiritual" con las emociones envueltas en lo arcaico y los mitos que ellas representan. "El cuadro no es simplemente su color, su forma o su anécdota, sino que es una idea imbuida en una entidad cuyo significado trasciende a cualquiera de sus partes" (Rothko, 2015, p.67).

Las modificaciones en sus producciones responden a la lejanía que percibía entre lo representado y lo que deseaba representar, por ello migra del arte figurativo, pasando por la mitología y el surrealismo, hasta llegar a lo abstracto, llamado por él mismo como "multiformas", donde busca registrar de manera visible para otros, sus experiencias.

En el texto revisado, se encuentra una lista de creencias estéticas, donde el artista manifiesta que el arte lleva a un mundo desconocido y libre, mundo que corresponde a la visión del artista, no a la del espectador, gracias a lo cual se propone que este artista en particular sigue con los lineamientos del mistagogo, quien dispone todo para conducir en la mística, sin la imposición de una experiencia determinada, la Capilla de Rothko hace exactamente eso, con un juego de luces, temperaturas y colores, lleva al espectador por la vía de lo no racional y de la percepción sin pertenecer a una institución u organización determinada, lo que posibilita que personas de todos los ritos e ideas visiten la Capilla sin sentir amenazadas sus creencias o vivencias.

3.2 Cine de estilo trascendental

Se considera al cine de estilo trascendental y no a Schrader como artista en específico, debido a que su texto aborda al cine de manera general en vez de escribir sobre su propia obra, por lo que este estilo de cine tiene un lugar predilecto sobre la obra del autor, al menos para fines de la presente investigación.

El concepto *estilo* desde las exploraciones de Pseudo Demetrio en su texto sobre el estilo, remite al punzón empleado en la escritura antigua, de manera que derivó posteriormente en una *manera*, *gusto* o *forma*. De origen griego, el concepto era relacionado con una columna o sostén, en términos expresivos, el estilo es una edificación, articulación; más allá de una simple construcción en la cual las palabras se amontonan sin orden estructural. El estilo reviste los pensamientos y se vincula con magnificencia, suntuosidad y distinción.

Respecto del estilo, Paul Schrader (2018) retoma las ideas de Heinrich Wölfflin sobre el concepto: "*general representative form*" que en español podría traducirse como "forma general representativa", el interés es universal antes que particular, por ello Schrader (2018) considera que es más apropiado para buscar dentro de diversas culturas y personalidades que expresen la idea del *Wholly Other*. Así, el estilo puede leerse como elemento estructural en torno al cual se entreteje el cine, siendo por tanto la fundamentación o sostén la trascendencia.

Schrader (2018) propone un puente entre espiritualidad y cine “profano”, un puente de *estilo*, no de contenido. Gracias a los escritos de Susan Sontag²¹, Schrader es empujado a la idea de que el arte cinematográfico puede y de hecho opera en un plano espiritual, considerando al espíritu como lo opuesto a la materia. El estilo trascendental es parte de un movimiento mayor, mismo que se alejaba de la narrativa.

Para encontrar lo trascendental Schrader buscó en los *distancing devices*²² usados por algunos directores, ya que creaban una realidad alterna en el film, una vista trascendental, debido a la consideración de que en la técnica de distanciamiento existe el potencial para abordar la desunión entre el hombre y su entorno, además de una creciente grieta en la superficie de la realidad de cada día.

En el estilo trascendental se genera la percepción de descontento o ansiedad que el observador debe de resolver, mismo que es relacionado por el autor con las obras del filósofo Gilles Deleuze respecto del cine –*cinema I* y *Cinema II*- en las cuales la fenomenología de la percepción es abordada a través del tiempo; explicando dos periodos perceptuales, el movimiento-imagen y el tiempo-imagen.

El movimiento imagen es la acción de una imagen proyectada en la pantalla de manera que el movimiento de la imagen continúa en nuestra mente incluso después de que la imagen desaparece. El enfoque en este periodo perceptual reside en la edición de un film ya que es determinado no por la acción en la pantalla, sino por el deseo creativo de asociar imágenes a través del tiempo, la historia del cine del movimiento se modifica dentro de la imagen.

En el tiempo imagen, se reconfigura la lentitud de la imagen presentada, en directores como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Jacques Rivette y Bresson, puede verse la aplicación del tiempo muerto, el aburrimiento como herramienta cinematográfica, ya que involucra al espectador de una manera nueva en el film, permitiéndole contemplar y realizar un ejercicio de introspección –a veces inconsciente- al tiempo que se observa el film.

²¹ El texto *Against interpretation* (1966) y el capítulo “Aesthetics of silence” dentro del texto *Styles of radical will* (1967).

²² Entendiendo como tal a los elementos que se relacionan con el *Distancing Effect* concepto traído de las artes performativas para referir a una técnica que previene a la audiencia de perderse en si mismas dentro de la narrativa en lugar de tomar una postura cómoda de observador.

Deleuze percibe del “cine maduro” –aquel generado luego de la segunda guerra mundial- que no hay en él una preocupación por contar historias a nuestro consiente, sino entablar una comunicación con el inconsciente, por lo que debe mirarse aquello que se relaciona con él y su manera de procesar la memoria, como el caso de los sueños.

Simplemente alejarse de la narrativa no es suficiente para determinar lo trascendental en la cinematografía, Schrader (2018) presenta una organización de cineastas que optan por alejarse de la narrativa, aunque mantienen ciertas diferencias entre sí. La categoría *Surveillance Cam* implica los elementos obtenidos de una Cámara de Vigilancia, es decir, la captura de la realidad cotidiana. Luego con el cine *Art Gallery*, Galería de Arte, se mueve hacia imágenes puras, empleando luz y color como manifestaciones abstractas que remontan a experiencias oníricas. La última tendencia en dirección es el cine *Mandala* que también es conocido como cine de meditación en el cual determinados elementos ayudan a que el espectador viva una experiencia cercana a un trance.

El autor toma al ejercicio de introspección como un objetivo del arte, sin embargo, aquel que deriva de la imagen en movimiento difiere del obtenido por las demás artes. El artista de film, moldea la introspección a través de la duración, algo que la imagen fija no puede lograr. La duración puede evocar los conceptos de Deleuze: memoria, fantasía y sueños; puede remover la apariencia social de una actividad y puede invocar al *Wholly Other*²³.

El esteta y cineasta Andrei Tarkovsky (1932-1986) investigaba el tiempo con sus técnicas fílmicas, escribió que el tiempo es el fundamento del cine, por tanto, la duración de una toma ejerce presión en el flujo de la percepción del tiempo, para Tarkovsky (2016) las tomas largas le dan al tiempo poder porque intensifica la imagen.

La contemplación reflexiva de la que habló Hegel busca conocer lo que es el arte, pero con Tarkovsky tal contemplación se presenta en el *slow cinema* para estudiar

²³ El concepto como tal no es explicado por el autor, pero con la revisión de Steve Nolan (2009) respecto de la religiosidad en los films, puede establecerse la propuesta de que para Schrader (2018) el momento de la *estasis* es común al arte religioso en todas las culturas, de manera que se forma una imagen originaria de una realidad paralela, a la cual se le da el nombre de *Wholly Other*, en español podría significar el Totalmente o Completamente Otro.

el tiempo, sus *long shots* son más que simplemente largas, Schrader (2018) argumenta que son meditativas.

Como se ha revisado, la contemplación es un estado de introspección que genera una forma de consciencia, el vínculo comunicativo entre emisor y receptor lleva en algunos casos, a que este último experimente un Estado de Arrobamiento o Éxtasis, muy a pesar del receptor y aquí radica la unión con el cine de estilo trascendental y la mística, considerando que una característica de este estilo es emplear *long shots*.

Diferenciar el cine de estilo trascendental del *slow cinema*, implica mirar al segundo como aquel que emplea pausas, las cuales dan al espectador la oportunidad de experimentar y asir el film racionalmente mientras se crean o completan los diferentes significados de una secuencia. Por otro lado, el estilo trascendental emplea cortes retrasados sin llegar a considerarse *slow cinema*, el estilo trascendental es de hecho uno de los muchos precursores del *slow cinema*.

Específicamente el estilo trascendental crea nuevas realidades, explora la memoria, engendra contemplación y en algunos casos simula trascendencia. La *estasis* es el punto final del estilo trascendental, del griego στάσις, *estasis* implica detención.

El papel de un cineasta como guía trascendental implica llevar a quien mire el film a otro nivel de conciencia, a un *Wholly Other World*, un mundo completamente diferente. Tarkovsky, no se interesa por pasar al espectador al otro lado del portal, más bien lo busca para sí mismo, y por ello difiere del director guía referido anteriormente.

A pesar del uso personal o colectivo, una constante es la universalidad del estilo trascendental, que no reside en la personalidad, cultura, política, economía o moralidad de los directores, sino en dos contingencias universales, el deseo de expresar lo Trascendental en el arte y la naturaleza del film como medio. Son estas dos contingencias las que aportan lo universal en el estilo trascendental.

Tal estilo es como cualquier forma de arte trascendental, se afana hacia la dirección de lo inefable e invisible sin ser él mismo ninguno de ellos. Lo trascendental yace más allá de la experiencia sensorial normal y lo que trasciende es por definición, lo inmanente. Expresa Schrader (2018) que el enemigo de lo trascendente es lo inmanente, dado que, en su forma externa o interna, con realismo y racionalismo o

psicologismo y expresionismo; son interpretaciones de la realidad emocionales y racionales que diluyen y tratan de explicar lo trascendental.

Existen diversos significados para lo trascendental dependiendo del escritor, para Rudolf Otto lo trascendente es el Sagrado o Ideal por sí mismo, llamado *Wholly Other*; por otro lado, lo trascendental pueden ser los actos humanos o artefactos que expresan algo de lo trascendental, lo que Mircea Eliade llama *hierophanies*. Finalmente, Schrader (2018) contempla la trascendencia como la experiencia humana de la religiosidad que puede ser motivada ya sea por una profunda necesidad psicológica o – siguiendo a Freud- neurótica causa de una fuerza externa, llamada *Otro* siguiendo a C. Jung.

En relación con el arte, lo trascendente manifiesta al receptor sobre él mismo de manera directa ya que ningún hombre puede conocer lo *Sagrado*. Algunas obras están relacionadas con la naturaleza no controlada, implicando el papel de la revelación común; algunas otras son inspiradas, implicando una revelación especial. En ambos casos es la *revelación* la constante, lo que indica que no es algo controlable para quien la experimenta.

El arte es vinculado con la religión por el autor, dado que ambos son dibujados desde un campo común, el de la experiencia trascendental, sin embargo, arte y religión son expresiones distintas de lo trascendente, por tanto, la función propia del arte trascendental es expresar lo *Sagrado* en sí mismo.

En conjunto, la perspectiva de lo trascendental y del estilo, derivan en una representación fílmica que expresa lo trascendente, incluye una forma fílmica específica, y además, puede ser concebida por diversos estilos en el cine. El estilo trascendental en el cine sigue dos premisas, las *hierophanies* que existen como expresiones de lo trascendente en la sociedad y las formas artísticas representativas que son comunes, se comparten entre culturas divergentes. El cine de estilo trascendental, busca maximizar el misterio de la existencia, evita todas las interpretaciones convencionales de la realidad.

En las películas, los constructos de la realidad toman la forma de lo que Robert Bresson llama “*screens*” que son las pistas o estudios guía que ayudan al espectador a “entender” lo que les es presentado con trama, actuación, caracterización, música,

diálogo y edición. Buscando que todos ellos sean “no expresivos” respecto de la cultura y la personalidad. Se estiliza la realidad con la eliminación o casi eliminación de tales elementos que son la expresión primaria de la experiencia humana. Aquello que busca trascenderse es diferente en cada caso, la constante es el propósito y el método para inducir al espectador en un estado etéreo al mirar hechos cotidianos gracias a la lentitud y silencio del film.

Las líneas que dividen al *Surveillance Cam*, del *Art Gallery* y a éste del *Mandala*; no son siempre tan definidas, existen films que oscilan entre ellos y mantienen elementos de unos y otros, gracias a que tienen lugares diferentes en el diagrama de narrativa (figura 1) propuesto por Schrader (2018) y en el que deja claro que el corazón del estilo trascendental sigue siendo un misterio.

Al presentarse algo bien conocido en el film, como alguna actividad cotidiana; se procede a irrumpir con una percepción o hecho que vaya más allá de la naturaleza, tal momento es llamado *disparidad*, y se presenta con la intención de ser trascendida para llegar a la unidad original restaurada, comprendiendo gracias a la contemplación que lo cotidiano puede vivirse también sublimado. El estilo trascendental al operar en el tiempo debe mantener el interés del espectador de una a tres horas, oscilando entre silencio, disparidad y trascendencia. Se considera que, si el estilo trascendental es exitoso, la película estará tan desnuda, tan dispersa, que una técnica abundante no tendrá ningún texto adicional con el cual relacionarse.

El diagrama referido anteriormente es creado por el autor, con el fin de entender mejor el campo del cine no narrativo, por tanto, al centro la letra “N” corresponde a lo narrativo y los nombres de varios cineastas se encuentran como electrones que toman tres direcciones, la cámara de vigilancia, galería de arte y mandala; al pasar por el anillo de Tarkovsky, se separa el cine teatral del festival de cine y el cine de museo de arte. Previene el autor del acomodo de los cineastas, ya que es arbitrario en cierto punto y subjetivo; además, se consideró la discusión de los films antes que el cuerpo de trabajo.

expresado en un alejamiento de la narrativa que invita a la introspección por medio de herramientas como las tomas largas, así como la creación de nuevas realidades y la búsqueda de *estasis*, detención. De manera que no se identificó en el texto de Schrader (2018) alguna confesión de haber vivido una experiencia mística, pero sí se puede equiparar el objetivo del cine trascendental a la labor del mistagogo, quien puede llevar por el camino de la mística sin que se garantice su llegada, es decir, el obstáculo para inducir se mantiene tanto para la mística como para el cine trascendental, el ver un film de tal estilo, no garantiza la experiencia mística.

Respecto de lo indecible, el silencio planteado por tal autor resulta similar al vinculado con la mística, ya que si los cineastas consideraran que es mejor el verbalizar, el manejo del tiempo con *long shots* no tendría lugar, incluirlas es admitir que el deseo de transmitir algo, idea, emoción, percepción, etc. No es siempre abordable desde las palabras escritas o habladas, por ende no es pronunciable y responde al campo de lo indecible.

IV. Artes del cuerpo en relación con la mística y lo indecible

Las divisiones y subdivisiones que ha vivido el arte le han permitido explorar en sus propias fronteras, la propuesta dentro de “las artes del cuerpo” incluye algunas de las varias disciplinas existentes, la razón de no verse incluidas todas es el considerar una labor titánica que bien da para otra investigación completa, mientras la presente busca dar inicio a la propuesta de relación que pudiera haber entre tales artes del cuerpo con la mística y así con lo indecible, atendiendo de manera particular el caso de la danza, las escénicas y la arquitectura, considerando que con esta muestra basta para comprobar o descartar la relación abordada y queda como invitación el extender a cada caso particular el estudio y análisis de las fronteras entre ambos rubros.

Es de fundamental importancia revirar la atención a las artes del cuerpo, gracias al contexto actual en el que la “vista” se presenta como una tirana que ha condenado a las artes enfocadas en los demás sentidos, a modificar el destinatario natural. La escultura en sus inicios era un arte para el tacto, la arquitectura un arte para el cuerpo, el objetivo de aquella era insertar a éste en la obra, a fin de lograr contemplar la obra de

arte. El arte es para los sentidos y nuestros sentidos no se reducen únicamente a la vista, es menester por tanto confrontar el arte actual a fin de no perder las diversas percepciones que los otros sentidos nos ofrecen.

Si se tratara de profundizar en las causas para tal tiranía, podría considerarse la manera de trabajo interno de la psique humana, que hace uso constante de imágenes, es indisoluble de conceptos, a cada presentación le otorgamos una representación interna, *eicones*. Es verdad que el arte se maneja más con íconos que con conceptos, pero, de cualquier forma, no se justifica el destierro de los demás sentidos y las demás artes no únicamente las visuales. Los dos primeros casos que se recuperan son el de Stanislavski y el siguiente de Wigman.

El juego del tiempo es fundamental en estos casos, ya que poseen la peculiaridad de la fugacidad, el trabajo puesto en escena vive solo por un momento, y no importa cuán hermoso pueda ser, no puede ser ordenado a quedarse con nosotros, reflexión que el actor ruso encontró para su rubro.

Es verdad que, al no poder presenciar las obras escénicas, se demerita la apreciación que de ellas pueda tenerse; sin embargo, como lo que se analizará no depende enteramente de la percepción de la obra, sino de los procesos de vida del artista que le llevaron a tal producción, es que se considera oportuno el análisis del proceso creativo del artista, empleando la ayuda de la tecnología que pudiera haber dejado testigos que sirvan para fines de la presente investigación. Bien lo pensó Stanislavski al afirmar que al no poder repetirse la impresión recibida por el espectador –personalmente añadiría que ni la ejecución del artista puede repetirse para ser exactamente igual a la otra- se limita el papel del teatro como lugar para el estudio del arte del escenario. Pero, como el arte debe confrontarse, es posible explorar el escenario desde donde nos es posible asirnos, en este caso, los textos que él y de él han escrito.

Matilde Pérez García (2009) en su artículo respecto del cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica, plantea al cuerpo como instrumento, intérprete de la danza, realiza diversas exploraciones en torno al papel del lenguaje del cuerpo y la injerencia que tiene el “mundo interior y exterior” sobre éste y su expresión.

Al reconocerse la existencia de los signos lingüísticos como sistemas para comunicarse, también se da cabida al paralenguaje, la kinésica y la proxémica, investigaciones de Guillén (1994) para esta clasificación. Para el caso de la danza el paralenguaje no es de tanta utilidad, debido a que no existen expresiones verbales en la mayoría de las obras dancísticas y el presente capítulo aborda las expresiones corporales sin detenerse en casos particulares.

El segundo caso de los sistemas de comunicación, es la Kinésica, cinérgica o cinestesia, la cual aborda las relaciones entre lo corporal y lo psíquico involucrado en el movimiento. Nace de la discrepancia entre lo que el ser humano “es” y lo que “muestra”, por lo tanto, esta ciencia observa las diferencias entre el lenguaje hablado y el del cuerpo, los movimientos psico-corporales que se han aprendido visual o acústicamente, de forma autónoma, impuesta, consciente o inconsciente; pero con la característica de conferir valor comunicativo de acuerdo con el contexto.

Para el caso particular de las escénicas, la kinésica va a incluir las consecuencias que se generan en el espectador al presenciar las tensiones físicas del ejecutante, las aportaciones de John Martin para abordar la respuesta kinésica que surge en el cuerpo del espectador, ya que se reproduce en él de manera parcial, la experiencia del bailarín.

Respecto de la proxémica, Hall (1989) escribe que, para referirla como un estudio de la estructuración y uso del espacio empleado por el humano, es pertinente considerarla un sistema comunicativo que de tal uso emana. Al tener un origen reciente, esta disciplina sigue construyéndose, pero una de sus cimientos es el estudio del modo de estructuración del espacio, así las relaciones espaciales entre personajes/bailarines influye tanto como la distancia entre escenario y público, acciones que se cargan de diversos significados para ambas partes de una puesta en escena.

Siguiendo las investigaciones y aportes de Quintana Yáñez (1997), las funciones de la expresión corporal incluyen la expresión, que implica el mostrar aquellos medios que hacen posible la expresión corporal, mismos que favorecen la adquisición de técnicas corporales instrumentales, tales como la relajación, la concentración, la sensibilización, entre otros.

Una función más, es la comunicativa, al existir la comunicación verbal y no verbal, el enfoque se posa en la segunda opción para el caso de las escénicas, en ella el cuerpo y el movimiento son fundamentales para la producción de la comunicación. La función de conocimiento es el empalme entre el trabajo motriz y el intelectual. La función estética incluye, según el autor, la búsqueda de la belleza corporal y la búsqueda propia del movimiento, de la amplitud, coordinación, armonía y expresividad del gesto. Finalmente, la función catártica es vista por el autor, como el movimiento que puede ayudar a conseguir un equilibrio emocional.

Lo indecible entra gracias a una máxima en el rubro actoral, retomada por Matilde Pérez (2009) la cual expresa que si el texto es pobre, el trabajo del actor debe ser más rico. Esto es expresar con el cuerpo aquello para lo que las palabras no alcanzan.

Para la autora, el gesto es un símbolo con figura y significado, la figura otorgada por la representación corporal de una idea, lleva consigo el significado. Así, el signo es un producto de la actividad consciente, la expresión corporal ayuda a hacer referencia a múltiples eventos y elementos sin necesidad de hacerlos explícitos sobre el escenario. Todo ello implica que el gesto tiene significado y significante, éste es la representación material del fenómeno y el primero, es el fenómeno que quiso representar.

Una de las artes en la que el gesto es perceptible de manera fehaciente es el teatro, la relación ente teatro y lo indecible puede encontrarse no solo en las exploraciones de los artistas seleccionados en la presente investigación, existen también algunas otras perspectivas que manifiestan puntos de conexión con lo indecible, como el caso de Antonin Artaud (1978), quien recurre a la potencia de inefabilidad del teatro, en tanto imposibilidad de nombrar, de hecho reconoce que para el teatro -así como para la cultura- uno de los problemas principales es la acción de nombrar, dado que el teatro no se afirma en el lenguaje, Artaud (1978) propone la destrucción del lenguaje a fin de recrear al teatro.

La búsqueda se enfoca en dejar de posicionar al teatro como sirviente de la psicología e intereses humanos, a fin de que sea considerado como el medio para romper con las barreras de lo que se da por conocido o familiar, para Artaud (1978) el lenguaje es una limitante y debe recurrirse entonces a un lenguaje metafísico o a la

creación de una metafísica de la palabra, que contempla al gesto y la expresión corpórea en vez de las palabras.

Se contemplan dentro del apartado “Artes del cuerpo” además de lo que puede considerarse más fácilmente corpóreo –representación de obras teatrales y artes dancísticas- a la arquitectura. Esto gracias a la consideración de que la arquitectura, materia concreta, no abstracta; necesita ser ejecutada para luego implicar el cuerpo que ha de percibirla sensorialmente, así se relaciona la arquitectura con la sensualidad corporal y objetual. Percibir la materialidad necesita realizarse de manera concreta, tocar, ver, oler, sentir la temperatura del lugar y esto se logra depositando el cuerpo dentro de la obra arquitectónica, no leyendo sobre ello o viendo imágenes de la misma.

El canon tiene un uso estético al buscar la antropometría y la teometría, la última es especialmente involucrada en la arquitectura ya que tales medidas eran buscadas en la creación de templos griegos y posteriormente los romanos, tales edificaciones eran fundamentales para las ciudades, en segundo término, los parlamentos, coliseos, entre otros. El criterio de validación generaba poca o nada de polémica ya que no se contradecían las costumbres del momento y lugar.

La humanidad contempla incluso en la actualidad, algunas edificaciones que tienden a lo antropométrico y otras a lo teométrico, respecto a esta dualidad en las edificaciones humanas, Roob (2016) plantea que las doctrinas de Agrippa de Nettesheim (1486-1535) proclamaban que el hombre estaba fuera de la jerarquía cósmica y al centro de la creación. Toma de Vitrubio sus representaciones geométricas, donde el hombre es la medida del universo, manuscrito de Francesco Giorgio (1460-1540) llamado Exempada. Giorgio, además asocia en sus escritos, elementos de la doctrina pitagórica de la armonía a especulaciones hermético-cabalísticas.

Existen más casos propuestos por Roob (2016) donde los arquitectos tienen que reproducir en sus edificaciones el arquetipo humano del universo, como la trama cuadrículada del *paramasayika*, esquema religioso que establece las medidas del panteón hinduista según el *purusha*²⁴. El esquema fue empleado para construir templos y ciudades, correspondiendo las partes del cuerpo con castas, categorías sociales y sus

²⁴ Arquetipo cósmico del hombre.

homólogos celestes. Otro caso puede observarse en el tratado de medicina de Tobías Cohn, donde la anatomía humana es comparada con la de una casa de cuatro pisos.

Se revisarán algunos de los casos que se considera aportan a la relación de la arquitectura con lo indecible o la mística, como lo es el trabajo de Giuseppe Terragni, Luis Ramiro Barragán y Gordon Mata Clark; manifiesto en algunos de los textos que recuperan sus discursos o que se escriben sobre ellos, de manera que se contemplan los acercamientos más próximos a los procesos de creación de sus obras.

Cesare Cattaneo colaboró con Giuseppe Terragni, quien trabajaba una dimensión *mítica* del proyectar y exploraba en el lenguaje, oponiendo tales trabajos a la suspensión mágica, actitud dirigida al ensayo de un espiritualismo trascendental que suplante la construcción mitológica. Cattaneo buscará desvincularse del materialismo a fin de posar la atención en la conciencia de la unidad, relacionando la percepción de ella con el espíritu, de manera que un espacio percibido como agradable posee cierta ligadura a una sola proporción, resultando en la percepción del espacio como unidad y no fracciones. Considerando el trabajo de Cattaneo como espiritualismo meta-arquitectónico, se incluye en sus obras la contemplación de un “anhelo trascendente” o, se podría añadir, de trascendentalidad.

Giuseppe Terragni mantuvo algunos vínculos con tendencias de Sironi en sus composiciones arquitectónicas, en las que solicitó apoyo del pintor y pueden identificarse dispositivos sironianos en las mismas, son tales dispositivos los que aluden al centro de significados, todo tiende a él, pero no es mostrado, no se ve, no se expone de forma transparente a una percepción directa en la obra.

Luis Barragán, en su discurso de aceptación del Premio Pritzker²⁵ expresa algunos de los elementos que sustentan su trabajo, dentro de los cuales el primero respecta a la búsqueda de lo divino y su reflejo en las obras arquitectónicas como las pirámides de Egipto y México, declara: “Sin el afán de Dios, nuestro planeta sería un yermo de fealdad”. En seguida, dedica sus palabras a la belleza y la envuelve en la categoría de lo inefable y lo misterioso, gracias a que no ha sido posible caracterizar su esencia en el lenguaje. El silencio –que puede aquí tomarse como una de las

²⁵ Discurso pronunciado en la ceremonia celebrada el martes 3 de junio de 1980 en los Estados Unidos de América.

consecuencias frente a aquello que es indecible- es expresado por el arquitecto como una constante búsqueda en sus obras. Dos elementos necesarios, según místicos de la antigüedad, a fin de propiciar una experiencia mística, son la soledad y la contemplación, para llegar a la última, es necesario un estado de serenidad tanto interna como externa.

En el trabajo de Pamela Lee, respecto de las obras de Gordon Matta-Clark habremos de enfocar la atención en la pieza *Day's End* (Nueva York, 1975), en la cual se recurre al recorte de edificios, con tales intervenciones modifica el valor de los espacios enfocándolos en sus potencias metafóricas y místicas en tanto exploración de la sombra y la luz como modificadores de un espacio, nuevamente se presenta ante nosotros el cuestionamiento de lo establecido y estructurado, pareciera que con las intervenciones de Matta-Clark, la arquitectura tradicional no basta, así como no bastaba el lenguaje para los místicos; en ambos casos se buscó una alternativa que desafíe lo establecido y canónico de las áreas respectivas. El corte, un silencio, es manifestación de que no todo puede ser expresado, Matta-Clark, como algunos místicos ya revisados, buscan en la brecha entre lo matérico, las palabras y lo inmaterial, lo inexpresable; búsqueda que se traduce en guía para nosotros que continuamos en el ejercicio de conocer el mundo, ampliando los factores implicados en nuestra existencia.

4.1 Constantin Stanislavski

Como consideraciones iniciales, debe aclararse que no existe la fuente original en ruso de sus textos que permitan realizar una aproximación detallada del análisis stanislavskiano de la acción. Se tienen, sin embargo, las ediciones y reimpresiones en inglés que sí posibilitan un acercamiento a sus procesos de pensamiento y vivencias que derivan en el caso de estudio para esta investigación.

El uso de pseudónimos es bastante empleado en el ámbito artístico, el caso de Sergueievich Alexeiev no es la excepción, ya que el anterior es el nombre con el que se le identificó antes de buscar su nombre artístico: Constantin Stanislavski (1863-1938). De nacionalidad rusa, fue actor, director, empresario, escritor y maestro de actores; figura trascendente para el siglo XX que debe su pseudónimo al poeta polaco J.

Stanislavski, quien marcó al hombre de teatro debido a su personalidad como poeta maldito.

Inmerso en el teatro, creó un nuevo estilo teatral, cuyos modos de producción fueron la naturalidad, fidelidad histórica, afán de verdad y vida, elementos compartidos por Meingen y Antoine. Hasta que reconoce en ellos las limitantes que lo llevan a abrirse a las corrientes simbolistas expresadas en los montajes de Hamsun, Maeterlinck y Andreiev, con la colaboración escenográfica de Dobushinski, Jegorov y Benois, la participación musical de Ilia Saz, bailarinas como Isadora Duncan y directores como Gordon Craig. De igual manera favoreció los experimentos teatrales de alumnos suyos, tales como Meyerhold, Vajtangov y Chéjov. Lo que derivó en los llamados Estudios Experimentales, en los cuales se desarrollaron teorías sobre la interpretación publicados en sus textos: *Mi vida en el arte*, *Un actor se prepara* y *La construcción de un personaje*.

Durante el proceso colaborativo entre actor y director, Stanislavski trata de no comenzar el trabajo con palabras, de manera que el enfoque de comunicación sea primordialmente el uso de la acción, al llevar tal enfoque a la línea de *acción*, se madura dentro del mismo actor el concepto en diferentes niveles, hasta sentirse como sus propios músculos y cuerpo; es así como el director entenderá a dónde dirigirse y la razón de ello. Se limitan las palabras del director a los momentos en los que el actor debe usarlas, actuar con palabras.

Abundando en la idea anterior, se ha escrito que el proceso teatral, para Stanislavski, comienza con ideas, al ser comprendidas surge el paso a las palabras, lo que modificará la relación previamente establecida con las primeras. “[Los actores] Necesitan las palabras no para memorizarlas, sino para actuarlas. No ponen las palabras en los músculos de su lengua, ni aún en el cerebro, sino en lo más profundo de su alma donde el actor lucha hacia el *súper-objetivo*.²⁶” (Ceballos, 1999, p.100)

Stanislavski desarrolló la noción de compañía teatral como basamento del trabajo profesional, de manera que su relación con lo experimental abordado

²⁶ Término traducido literalmente del ruso, adaptado por directores estadounidenses como *columna vertebral* (Kazan) o *acción* (Clurman). Se utiliza para designar al resumen de todos los fragmentos y objetivos subalternos de la puesta en escena, da como resultado “la más poderosa *acción directa* y creará el personaje acabado inconscientemente.” (Ceballos, 1999, p.101)

anteriormente, forjó una solides y sistematización que Ceballos (1999) califica de extrema. Antes de tal suceso, existían las familias de actores donde las labores respectivas del teatro eran repartidas entre los mismos miembros o acaso algunos amigos cercanos a ella.

Tal hecho lo explica Stanislavski en su libro *My life in art* (2016), acotando que gracias a la emperatriz Elizaveta, quien era una gran amante del teatro, y quien incluso escribió obras, se convirtió en una moda para la aristocracia rica el iniciar teatros domésticos.

A lo largo de este texto, explica las diferentes y variadas aportaciones que tuvo el teatro ruso, de manera que es más fácil identificar dónde reside la novedad de Stanislavski respecto del tema. Así como la manera en que comenzó su aproximación al arte y las diversas transformaciones de las que fue testigo en este mismo rubro.

Respecto de las novedades planteadas anteriormente, puede identificarse aquella que narra Stanislavski (2016) en el apartado que respecta a la fundación del teatro de arte: “En nuestros destructivos y revolucionarios objetivos, a fin de rejuvenecer el arte, nosotros declaramos la guerra a todas las convencionalidades del teatro donde quiera que ellas puedan ocurrir (...) todo lo que era nuevo y que violó la costumbre habitual del teatro parecía hermoso y útil para nosotros” (p.319). Así se identifica lo inédito dentro del teatro ruso, la búsqueda de un despojamiento de la ceremonialidad hasta ese momento adjudicada a lo escénico; con tales exploraciones es que se logran las transformaciones teatrales hasta llegar a las puestas en escena con fronteras mucho más amplias y desdibujadas, sin ello implicar que, de no existir Stanislavski, no se habría llegado al punto en que se está ahora.

En el contexto bajo el cual el autor narra el capítulo antes abordado, los *stage director* conservaban según Stanislavski, un método despótico que le permitía ser casi el único creador de la obra, de manera que en su estudio podía escribir detalladamente sobre sus emociones, visiones profundas sin considerar las emociones del actor. Aquellos que pertenecían a esta figura de las escénicas, pensaban que era posible ordenar a otros que vivieran y sintieran de acuerdo con la voluntad de él -*stage director*. Además, podía dar órdenes a todos de manera inapelable, ya que los actores se

consideraban pupilos, mientras los *stage directors* eran los que poseían el conocimiento.

En una relación tan tirante, donde se sigue la estructura de aprendiz-maestro, sin la posibilidad de una retroalimentación abierta, Stanislavski concluye que podría implicar que la base fundamental del arte, la vida del espíritu humano. Implicando la existencia de algo no material en la conformación del humano, abre la posibilidad a que tal relación de poderes se vincula con un espíritu, pudiendo éste enriquecer el trabajo del artista o disminuirle.

Algunos descontentos más en torno a lo artístico, llevan al autor a narrar cómo fue que llevó a cabo un proceso de interiorización que condujo a preguntarse gracias a qué fuerza vivía mientras se estaba en el escenario, entonces encontró en su introspección, por la fuerza de su “deseo torturante de crear a toda costa una nueva imagen exterior de la historia y las costumbres que nunca antes se haya visto en el escenario” (p.332).

Este proceso de llevar lo *outward* a lo *inward*, es decir, lo exterior a lo interior, no era el único método que seguían, sin embargo, manifiesta una comunicación entre lo tangible y lo intangible, misma que a lo largo del texto tiene relación con lo que el autor llama *soul of the rôle*, y era este nivel de profundidad el que si se buscaba alcanzar, no llegaba jamás; al contrario, llegaba por “accidente” y cuando esto ocurría, Stanislavski escribió a manera de descripción que implica una chispa que deriva en una flama de sentimiento real y de milagro.

Conscientes de lo que implicaba llegar a tal punto en la representación de un personaje sólo por “accidente” se preguntaron si debían forzarse a encontrar el mismo resultado con métodos diferentes que sus propias habilidades, talentos y la teoría de la oportunidad, pero en vez de rechazarlos, a este conjunto de elementos que modificó los métodos de actuación, le llamó *art of experiencing*.

Así es como el método de Stanislavski tuvo grandes repercusiones en el cine, teatro, en los actores, escritores y directores; en tales rubros, algunos dramaturgos y directores de cine, como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski le consideran pilar de la formación actoral contemporánea, por ser el primero que realiza una sistematización del actor, en la cual busca usar más herramientas que la inspiración o el “accidente”.

Retoma el caso de la obra “*The Enemy of the People*” y explica que las percepciones que había depositado en el personaje Doctor Stockman, habían sido tomadas de *living memories* que había experimentado en el pasado y solían guiarlo al momento de representar al personaje, de manera que invariablemente lo despertaban a generar un trabajo creativo.

La manera en que el nuevo método llega a Stanislavski pareciera entrar en terrenos de la mística y se dedicarán los siguientes párrafos a dar cuenta de ello. El autor narra cómo llegó a un punto de su vida en el que el goce al crear se desapareció, disfrutaba los días en los que no debía presentarse a trabajar, comenta que era común escuchar que ese era el destino para los profesionales que participaban en representaciones cada día y repetía los mismos papeles; sin embargo, tal explicación no lo satisfizo, su contra argumento era que aquellos profesionales no amaban ni sus papeles ni su arte.

Es gracias al paso del tiempo que se olvida de estas *living memories*, olvida incluso el sentimiento de verdad o *feeling of truth* que es elemento fundamental en su pensamiento, el despertador, el motor y la palanca de lo que él llama “vida espiritual” del personaje y el *leit-motif* de toda la obra.

Esta obra, viene a cuento gracias a una experiencia de la cual se deriva una transformación que no solo lo involucrará a él, sino al mundo escénico. Sentado en una banca en Finlandia, donde pasó el verano de 1906, accidental y subrepticamente llegan las emociones de su personaje Doctor Stockman hace mucho extraviadas en su alma²⁷ y en ese momento, recordó cada movimiento de cada músculo, la mimética del rostro, piernas, brazos, cuerpo y ojos. Repitió tales signos corporales sin experimentar la emoción correspondiente, de manera que de presentación en presentación obtuvo un hábito mecánico de seguir los pasos de una gimnasia técnica y memoria muscular. Tales acciones fueron llevadas a los papeles antes representados, el resultado fue la observación de errores cometidos en el momento de su realización.

Es así que durante una presentación en la cual el actor repetía un papel que había representado varias veces, repentinamente y sin causa aparente, percibió el significado profundo de la verdad hacía largo tiempo conocida para él, pero ahora vista

ya no desde únicamente la perspectiva intelectual, tal verdad la percibió, narra el autor, no sólo con su alma, sino con su cuerpo. La condición de percibir la verdad llega por sí misma en toda su plenitud y riqueza, por esta característica es que considero que, lo que Stanislavski llama *creative mood*, coincide con una experiencia mística en tanto que ambas llegan sin que dependa de la voluntad del sujeto, el autor añade que no hay medios técnicos para la creación del *creative mood*.

Pareciera que se vislumbra una contradicción, si no es posible inducir el *creative mood*, o experiencia mística, entonces qué ocurre con lo que el autor escribió respecto de transportar la memoria corporal con la emoción correspondiente ausente de tal emoción. Sugiere que se obtienen los mismos resultados cuando tal experiencia de creatividad es buscada, que cuando llega por sí misma. El punto de diferenciación reside en la distancia existente entre “búsqueda” y “condición favorable”, la primera sería un artificio, mientras la segunda era lo que trataba de aprender Stanislavski, cómo generar las condiciones favorables para que la inspiración se presentara.

Otro punto de coincidencia del *creative mood*, con la experiencia mística, es descubierto posteriormente por el actor, respecto de aquel, escribe que se trata de un estado espiritual y físico, en el cual es más fácil que la inspiración nazca. En ningún momento afirma que así llegará la inspiración, ésta sigue siendo ajena a la voluntad del actor, y lo más a lo que podría llegarse es buscar las mejores condiciones, sin garantía de que por ello ocurra, como fue el caso de la banca en Finlandia.

Un aspecto importante es que el actor, separa a los genios de la “gente ordinaria”, los primeros eran aquellos a los que el *creative mood* les era dado naturalmente, y la “gente ordinaria” podría nunca vivir eso, o tener que realizar grandes trabajos consigo mismos, sin que por ello se asegurara el vivir tal experiencia, muy parecido a lo que Evelyn Underhill (2006) llama el iniciado²⁸.

Existen una serie de características que posee quien ha vivido una experiencia mística, una de ellas es el enfoque de la atención, cuando se posiciona en la ejecución de una pieza, por ejemplo, y no se es hombre o mujer, artista, humano, sólo la acción existe. Stanislavski pudo percibir esto al observar el trabajo escénico de quien llama

²⁸ Al respecto escribe que “[No es el] saber acerca de, sino Ser” (Underhill, 2006, p.89) lo que distingue al verdadero iniciado.

estrella en Moscú, sin dar más detalle del artista; logró sentir la presencia del *creative mood* en la obra, la libertad de los músculos en conjunto con la concentración, su atención estaba en el escenario, no en el público, ni en el detalle de sus movimientos, implicando la naturaleza física y espiritual del actor, concentrada en lo que ocurre en el alma del personaje que representa.

Continúa el actor en busca de elementos favorables, descubre la diferencia entre la verdad y la verdad escénica, el *feeling of truth*, lo que lo lleva a ampliar los ejercicios, se contempla la concentración y el *feeling of truth*, en busca del *creative mood* a fin de que la inspiración decida llegar a poseer la mente, cuerpo y espíritu del actor, entrando por su alma.

Cuando la búsqueda parece llegar a un punto de aterrizaje, establece que su sistema motiva y canaliza la acción de manera que llega a ser concretada, se trata de aquello que está detrás de las palabras, la manera en cómo se dirán y los gestos que le acompañarán. La acción es el motor del comportamiento del personaje, la razón de las palabras, entonaciones; debe comprenderse sin el uso inicial de las palabras, a manera de comunicación corporal despojada de verbo.

Todos los estudios que realiza respecto de cómo la corporalidad permite alcanzar estados de percepción distintos, son transmitidos a otras generaciones de actores, a fin de que puedan experimentar las distintas fases del *creative mood*, esto posiciona al actor en una figura que hemos analizado bajo la nomenclatura de *mistagogo*, ya que no impone una misma manera de vivir la experiencia de la inspiración, sino que proporciona un método de aproximación al que le llaman sistema. Su intención como *mistagogo* no era entablar una comunicación intelectual, sino intuitiva, a través del corazón y no la mente, a fin de que la experiencia vivida sea siempre única para quien la experimenta.

Stanislavski decide poner por escrito una “leyenda” respecto de lo que un actor necesita, talento e inspiración, uno dado por Dios y el otro traído por Apollo; en contraposición a quienes creen que la técnica es lo primero y el talento nunca es involucrado.

El interrogarse sobre la fuente de la que los artistas beben para lograr sus creaciones, es un tema que se ha pensado ya, en los diálogos de Platón (427-347 a.c),

específicamente Ion o de la poesía, es éste el tema en torno al cual giran las disertaciones, y los conceptos tocados por Stanislavski son también explorados por Platón. De manera que en las siguientes líneas se tratará de investigar, experimentar y quizá proponer respecto de las direcciones y el entendimiento del talento, así como de algunos conceptos que en algo se relacionan con éste, tales como virtud o virtuosismo, arte e inspiración.

En su diálogo con Ion, Sócrates cuestiona a éste, respecto del conocimiento que tiene sobre Homero en arte y ciencia, mantiene que al ser versado en Homero, debería serlo en el resto de los demás poetas, a fin de que el producto de abrazar un arte en todas su extensión, conlleve a una misma crítica para juzgar de todas las demás artes. Afirma entonces “Con respecto a mí, no sé más que decir sencillamente la verdad, cual conviene a un hombre de poco talento” (Platón, 2015, p. 134). Implica que la verdad se obnubila cuando el talento hace presencia, de manera que quien sí lo posea, no será testimonio fiel de la misma.

Entonces, ¿Qué ocurre con el *feeling of truth* que buscaba Stanislavski? Si por ser artistas –y se considera que, de manera obligatoria, los artistas tienen talento para que puedan ser llamados así- van a hablar sobre no verdades o van a expresar verdades desde una falsedad, tendría que revisarse el concepto de representación, ya que, efectivamente, una obra de teatro o una puesta en escena es representación de un acto verdadero. Y, como puede leerse en la poética de Aristóteles (384-322 a.c), la causa del arte es justamente la condición imitadora de la naturaleza, buscando recrear la manera en que opera la realidad.

El vocablo que antecede al de verdad, *feeling*, remite en español a una sensación o sentimiento, esto puede dar la razón a Platón ya que pareciera Stanislavski reconocer que no hay verdad en el arte, sino que tiene que ser acompañada por un antecedente que la explique, así puede leerse una *sensación/sentimiento de verdad*; no la verdad *per se*. El buscar esta sensación/sentimiento, quizá pueda implicar el llegar a ser tan buen artista, tan lleno de talento que puedas incluso mentirte a ti mismo, para encontrar tal elemento en tu ejecución.

Explorando en los conceptos que se relacionan con el talento, se considera un elemento indisociable del arte, para Stanislavski no hay arte que no lo demande. Es

posible que tal idea sea un resarcimiento con las consideraciones griegas que indagan sobre las cuestiones del arte, esto debido a que desde su etimología latina, *ars*, *artis*, se relaciona con el griego *téchne* –término empleado para referir a todo producto manual- e implica la virtud para la realización de algo, es decir, sin la virtud –mientras *areté*, puede interpretarse como la corona de nuestras posibilidades de hacer- no es posible realizar arte y se le atribuyen conceptos como genio, inspiración, producir, engendrar, hacer creer.

De ellos, Stanislavski ha retomado el concepto *genio*, recordemos la comparación de tales genios con la “gente ordinaria”; el “hacer creer” es justamente lo que se ha discutido anteriormente respecto al *feeling of truth* y la representación, la mentira del que tiene talento. También la búsqueda de la manera o el sistema para propiciar el mejor ambiente para la llegada de la inspiración conlleva la idea de producir -las condiciones idóneas- a fin de generar -una obra de arte. El producir -*poiesis*- en el arte, es en realidad repetición y ahí radica una de las grandes diferencias entre poeta -*poiesis*- y artista -*thechné*.

Si recordamos las palabras de Stanislavski (2016) respecto de su búsqueda de la fuerza que le da vida en el escenario, puede enlazarse lo que él llama –traduciendo y parafraseando la idea- “crear a toda costa una nueva imagen (...) que nunca antes ha sido vista en el escenario”. En realidad, su búsqueda pareciera estar ya liquidada antes de comenzar, sin embargo, es gracias a ella que genera un nuevo modelo de memoria corporal, donde no se involucra la emoción, y en lugar de ella, el reflejo de ésta.

Sobre la inspiración, Platón (2015) escribe que la producción de bellos poemas –transpórtese también a las artes corporales y otras- se debe no al arte, sino al entusiasmo e inspiración. A continuación, pone en situaciones similares a los poetas en su creación, los coribantes en su danza, las bacantes al sacar de los ríos leche y miel. Todos ellos “están fuera de su buen sentido, (...) son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca” (p.136). Todos ellos los describe como fuera de sí, pronunciándose de manera inédita, lo que sugiere la vivencia de experiencias místicas, donde el artista es arrebatado por algo inexplicable “los poetas no son más que sus intérpretes, cualquiera que sea el dios que los posea” (Platón, 2015, p. 136).

El hecho de que el proceso de creación y comunicación del arte corporal, empezara con la desverbalización de la enseñanza puede leerse como un rastro de aquello que no es comunicable con palabras, ya sea porque no las hay o porque no bastan aquellas que se encuentran. El enfoque en la acción del personaje, no pasa por las palabras, indicando que no podría llegarse a la experiencia plena del personaje representado si el basamento fuera el lenguaje oral o escrito, abriendo la posibilidad a lo indecible, la acción comunica, pero no “dice” en el sentido estricto del término que implica el uso de fonema-grafema.

En *El origen de la obra de arte* reimpressa en 2016, Heidegger (1889-1976) explica que mucho de lo que vivimos nos oculta la verdad y es necesario un proceso de desocultamiento para llegar a ella. Retomando nuevamente las ideas de Platón, puede recordarse en este punto que el proceso de conocer es en realidad recordar. Así, el arte y sus expresiones corporales conservan relación con lo indecible, yendo a una idea básica puede acotarse que, si fuera posible expresar con palabras lo que se “quiso decir” con una representación, no sería necesario realizar la representación, bastaría con simplemente decirlo.

El proceso místico ha sido aclarado al abordar el momento en que “algo” -de nuevo se presenta lo indecible- llega al actor ruso y entonces se modifica su percepción de las artes corporales y comienza a expresarse de manera inédita. Aunemos el hecho de que el sistema de Stanislavski implica el poner las mejores condiciones para que la inspiración llegue a “poseer” al artista, muy similar a lo que ocurre con la llegada imprevista, no buscada de la experiencia mística y a lo largo de toda su búsqueda y de todo el presente ensayo, bien puede sustituirse la “búsqueda de inspiración” por “búsqueda de experiencia mística” y no se encontrarán obstrucciones en la ilación de la lectura.

La clave reside en que la experiencia mística no llega al ser buscada y Stanislavski lo sabía, pero siguió buscándola, lo que lleva a pensar que aquello a lo que llegó no era la experiencia mística, gracias a que ella no depende de la voluntad del sujeto, ni las preparaciones o artificios que le fueran puestos. Su resultado o aproximación pudo ser un acercamiento a ella, quizá lo que vivió en Finlandia fue en efecto una experiencia mística, pero su método no es posible que derive en vivirla.

El cuerpo, es empleado en el sistema de Stanislavski como artefacto, que permite al ejecutante llegar a estados místicos -llamados en tal sistema como estados de inspiración- donde el objetivo es la acción misma de vivir al personaje representado absorto de cualquier otro tipo de idea, pensamiento, objeto y todo aquello que no sea la acción misma.

La expresión de la corporalidad es esencial para profundizar en los límites del arte, sin ella, el autor niega toda posibilidad de llegar a los referidos estados y la exploración de lo indecible manifiesta al cuerpo como el que padece algunas de las expresiones de los estados místicos, que son más fácilmente identificables que los que pudieran existir al interior del sujeto.

4.2 Mary Wigman

El título original de la obra, fue redactado en el idioma alemán *Die sprache des tanzes*, traducida por Carlos Murias Vila, la edición del 2002 conserva como título: El lenguaje de la danza. En el contexto en que se vio inmersa Wigman para escribir algunas de sus reflexiones o en el que se realizan sus obras, es la postguerra, la fundación de la Bauhaus, donde surge el apogeo del expresionismo. En cuanto a danza como contexto, llegan los Ballets Rusos, surge interés por la gimnasia y el deporte, también trabajos teórico-prácticos en torno al movimiento con exponentes como Jaques-Dalcroze y la rítmica, Rudolf Von Laban, filósofo, científico, artista y teórico.

El vínculo entre el viejo continente y el nuevo, genera nuevas indagaciones en la primera vocación de la danza, la expresión del alma humana, realizadas por Isadora Duncan y Ruth St. Denis en la escuela de Denishawn. La danza no clásica emplea elementos de la gimnasia, música, pantomima y exotismo, se propone cuestionamientos que derivan en descubrimientos artísticos, estos a su vez ocasionan transformaciones sociales, económicas y culturales que alteran las prácticas artísticas y sus exploraciones.

El camino que se propone en la investigación que une a la danza con la mística y lo indecible, comienza a trazarse desde las notas o cartas recuperados, escritos por puño y letra de Wigman, para entretorse con testimoniales de quienes estuvieron a su lado, ya como bailarina, ya como quien enseña. Es en el prólogo de este libro *Die*

sprache des tanzes, firmado por Jacqueline Robinson, en el que se afirma que Wigman pareciera “haber alcanzado una extraña sabiduría, nacida de una fe apasionada y de una obstinada búsqueda” (p. 9, 2002) se muestran los rastros de elementos místicos antes profundizados con Underhill, tales como la búsqueda y la fe pero también el tipo de conocimiento, ya que se define como “extraña sabiduría” lo que se relaciona con las propuestas de Russel (2010), en cuanto a conocimiento que llega subrepticamente y otorga un conocimiento inusitado.

El manejo del cuerpo de Wigman, ocasiona en el espectador, según Robinson en Wigman (2002), la inmersión en un estado de gracia, mientras ella emite una concentración total del ser, atendiendo a los mínimos impulsos interiores y exteriores. Argumenta que surge una fuerza de concentración que hace nacer un sentimiento de fortaleza y disponibilidad nunca experimentado.

El crítico John Martin escribe sobre las piezas de Wigman como manifestaciones de la especificidad de la danza, implicando que no hay una historia que se cuente, no se trata de una pantomima o una escultura en movimiento; no busca realizar una geometría en el espacio o mostrar virtuosismo acrobático, ni realizar una ilustración musical...Wigman busca a la danza, un arte autónomo que no requiere de todo lo anterior para ser, encarna el modernismo que es la eficacia y magistralía en el empleo de un material propio a la danza que desemboca en abstracción. Es con sus exploraciones que es posible expandir o rechazar las nuevas fronteras para el arte danzario en general y esta investigación en particular.

Bajo tal perspectiva, la danza es resultado del juego del espacio como entidad definida, y símbolo tangible de las fuerzas exteriores con el movimiento, se influyen mutuamente; por primera vez la danza creativa que aborda el campo de la forma, capaz entonces de producir alguna cosa que tuviera existencia propia. No se trata de buscar una finalidad, ni asistirse de acciones, sino una afirmación específica de identidad que lleva a ejercicios de introspección. Se considera que las sensaciones evocadas por la danza de Wigman y recibidas por sus espectadores, corresponden al campo de lo no intelectual, al afirmar en el texto que existe un proceso de comunicación, se da pie a indagar en el papel mistagógico de la artista.

A fin de que pueda llamarse mistagogo a un artista, éste debe tratar de transmitir sus conocimientos a manera de guía por el camino de la mística, sin imposiciones. Con tales intenciones de comunicar, es que Wigman estructura sus piezas dancísticas, reflexiona en la exploración de los límites del lenguaje, ya que son relacionados con la danza gracias al movimiento natural que da sentido y significado al lenguaje gestual, mismo que al ser respetado y preservado su sentido, permite que la danza pueda ser comprensible, si se va más allá de interpretaciones personales, pueden dejarse las sustituciones arbitrarias que arriesgan la validez del mensaje.

Existe un momento en el ejercicio de la danza, donde más que realizar una actividad corpórea –con o sin público- parece que se cruza la frontera de la experiencia mística, gracias a la respiración tranquila y profunda, los movimientos aparentan el dominio y gran plenitud, antesala de “un estado de agitación febril” (Wigman, 2002, p.18), que posee al ejecutante enteramente, más allá del cuerpo; con su respiración agita la totalidad de su ser, el momento del salto en la danza, es donde el ejecutante puede sentir de manera más plena todo aquello.

En la danza, el espacio es transformado a uno imaginario e irracional, es la dimensión danzada, borra las fronteras de lo corporal, sus conceptos –alto, ancho, profundo, delante...- son sentidos en el cuerpo del bailarín, se une con el espacio, y la danza logra su objetivo, “solo entonces los signos evanescentes están comprimidos en una imagen-reflejo legible y duradero en el que el mensaje de la danza deviene lo que debe ser: el lenguaje vivo y artístico de la danza” (2002, p.19).

Se manifiesta de manera más evidente la relación de la mística con la danza, en el campo de la creación, la artista define a este campo como un espacio que no permite acercamiento directo alguno –tal como la mística demanda para sí misma- tampoco responde a exigencias concretas, no tiene estructura, nombre, número; requiere espera creativa para poder surgir –implicando que no esta sujeto a provocaciones, de la misma manera que la mística tiene lugar. Otro punto importante de coincidencia, es lo espontáneo de la experiencia tanto mística como dancística, que se puede presentar en el momento menos esperado, caminando en la calle, atendiendo ocupaciones mundanas o mirando un paisaje.

De manera personal, la artista vivió uno de sus procesos creativos bastante similar a las narrativas de quienes viven una experiencia mística, tal vivencia se remonta a la concepción de la danza *La llamada de la Muerte (Todesruf)*. Escribe la artista que una fuerza comenzó a llamarle, direccionando a su pesar, su mirada y su cuerpo, experimentando la dualidad de ser tanto quien llama como a quien se llama, entre temblores se le revela que era la muerte quien le llamaba, no la suya propia, sino la ley de la existencia que irrevocablemente lleva a la extinción.

Admite unos párrafos más adelante el sentirse poseída al momento de ejecutar *La Consagración de la primavera* de Strawinsky, lo que manifiesta una constante en su proceso de creación o ejecución, considerando la pieza *Todesruf* como antecedente. Ya desde los orígenes registrados más remotos de la danza²⁹, se establecía que su sacralidad se convierte en revelación de manera exclusiva para los iniciados (Arvizu, 2003), si bien no ocupa a la presente tesis establecer si Wigman era o no iniciada, sí es posible abordar ahora la revelación como anuncio, diafanidad, contacto e inmediatez; una revelación implica conocer algo específico y determinante, por lo que es afirmable que Wigman vivió revelaciones en sus procesos de creación dancística.

Para la creación artística, al menos en los términos danzarios que propone la artista, es necesario el secreto, concepto que contiene elementos de lo indecible dada su esencia que reclama silencio, no ser pronunciado, a fin de llamarse secreto; de manera que en el momento de enunciarse el secreto, éste deja de serlo. Y ocurre, en muchos de los casos, la pérdida de sí mismo, la danza absorbe al danzante, ya sea durante un ensayo, en la ejecución final, caminando en la calle, ingiriendo alimentos... de la misma manera que la mística arrebató al sujeto sin importar el momento o la actividad que éste realice.

4.3 Peter Zumthor

Se considera que el trabajo intelectual que se realiza a partir del pensar una obra de arte, tiene el potencial para llegar a conclusiones de la misma trascendencia que la obra observada, ya que el observar sin reflexionar limitaría el conocimiento del

²⁹ Momento de la danza donde era vista por Eurípides como fenómeno cultural, mítico, religioso, político y moral; antes de su relación con el teatro en Platón y Aristóteles, según Antonio Arvizu (2003).

mundo sensible que se tiene. El trabajo reflexivo puede residir en las propias obras que ha creado un artista, de manera que el ser conmovidos por un edificio, pieza musical o literaria, un cuadro, y demás; se debe a que el trabajo es conservado y puede entonces pensarse en sobre el valor de una obra.

Zumthor (2004), reflexiona en torno a la arquitectura de Per Kikeby, quien "(...) erigió una escultura de ladrillo que tenía forma de casa. La casa no tenía entrada. Su interior era algo inaccesible y oculto. Siguió siendo un misterio, lo cual, junto a otras características, daba a la escultura un aura de hondura mística" (p.8) De manera que, gracias a la preservación de la obra, es posible generar nuevas delimitantes, como la que enmarca lo invisible físicamente hablando, junto con la mística.

Es siguiendo a la conferencia titulada "Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor" pronunciada el 1 de junio de 2003, que el arquitecto suizo Peter Zumthor -en el marco del Festival de Literatura y Música "Wege durch das Land"- explora las afinidades entre los lugares y las artes como parte del proyecto "paisajes poéticos".

En este texto se describen los edificios de Zumthor como productores de un juego entre la atención afuera y dentro del sujeto que lo contempla, habita o visita; entonces la experiencia que se obtiene, detonada por un agente externo, tiene repercusiones al interior del sujeto, permitiendo vivir una experiencia estética. La idea de *atmósfera* deviene del enfrentamiento del sujeto con la arquitectura, ya que surge una disposición de ánimo, sensaciones de concordancia con el espacio, esto debido en parte al tipo de lugares que el artista suele apreciar, como son los refugios, a los que considera buenos lugares para vivir con discretas protecciones.

Así, Zumthor propone la visión de *atmósferas* como categoría estética. Se pregunta si se puede traducir la belleza en exterior e interior, la primera como medida de las cosas, proporciones, materialidad; la segunda como el corazón de las cosas.

La calidad arquitectónica es reducida por Zumthor (2006) a la conmoción que cause un edificio, se vincula con la *atmósfera* de manera que el edificio que la posea, tiene la calidad referida y a la inversa. Respecto de ello, escribe: "Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y, en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es" (p. 13). Por lo que se infiere que la percepción de la *atmósfera*

de un edificio, no es un ejercicio complejo y laborioso, sino que remite a la inmediatez e intuición del sujeto.

Para lograr hablar de la “atmósfera” se requiere sensibilidad emocional y un nivel de percepción veloz. Surgen sentimientos que fuera de esa atmósfera no existen, no pueden provocarse en el sujeto por él mismo y no se necesita más que un breve instante de enfrentarse al edificio, para lograr identificar su atmósfera.

A fin de tratar de profundizar en el papel de la *atmósfera* perceptible de un edificio, hay que desgajar los elementos que la configuran: Sonido, estructura y temperatura. En su apartado respecto del sonido de los espacios, Zumthor (2006) propone que los espacios son grandes instrumentos, mezclas de sonidos, amplificadores y transmisores. Él mismo manifiesta el rasgo místico que surge en este tema, cuando se eliminan los ruidos ajenos al edificio, sin nada que lo toque, en busca del sonido propio del edificio. Al construir los edificios, los imagina en su silencio, y admite el deje místico que tal acción conlleva. Considera difícil lograr hacer del edificio, un lugar sosegado, debido al estruendo actual de las ciudades. El sonido se modifica al atravesar la construcción, al emitir palabras, al conversar con otros, pero sigue siendo un matiz del sonido del edificio, sosegado o con bullicio.

Un elemento más a considerar dentro de la composición de la arquitectura, es la estructura, respecto del cual Zumthor (2006) escribe que la estructura de la misma contiene un secreto: reúne cosas y materiales del mundo, para crear un espacio. El resultado, es visto por el autor, como un cuerpo, que conserva de igual manera que el humano, anatomía; es vista como membrana, recubrimiento, tela, terciopelo, seda, cuerpo que puede ser tocado y toca a su vez, a quienes entran en él.

El juego de la temperatura en la percepción de un espacio es ineludible, ya que los materiales extraen de cierta forma, el calor del cuerpo o los cuerpos que se rodean por él. Existe mucha diferencia entre la temperatura de un lugar que en su mayoría cuenta con metal, a aquel que cuenta con madera. Y las temperaturas diversas causan efectos variados en el cuerpo humano, así como sus estados de comodidad.

Finalmente, respecto la luz en el espacio, debe considerarse que ésta se refleja de manera distinta dependiendo de los materiales, Zumthor (2006) escribe sobre la luz natural: “la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo

percibir algo espiritual (...) No entiendo esa luz. Tengo entonces la sensación de que hay algo más grande que no entiendo” (p.61). Deja abierta la posibilidad para expresiones místicas.

La arquitectura es un arte espacial y simultáneamente temporal, eso implica que no se puede experimentar en un segundo, necesitas dedicarle tiempo a fin de establecer si el aire que de ese espacio emana, es de sosiego o de seducción, es decir, te invita a una conducción de comportamiento o al movimiento libre; o mejor aún, al acompañamiento de ambos, conducir, dejar suelto, dar libertad.

Balanceando las características de la mística con lo revisado de la arquitectura de Zumthor (2004), es posible afirmar que en la experiencia de vivir un edificio, surgen los grados de intimidad, los cuales implican tamaño, dimensión, proporción, masa, peso, elementos de construcción en relación con quien está dentro. En la relación del tamaño con la proporción que guarda respecto del cuerpo humano, las edificaciones pueden apabullar, amedrentar o acercar a lo sublime; en contra parte, la escala humana implica que este más apegada a las proporciones humanas, en ambos casos debe considerarse la distancia o cercanía entre el sujeto y lo construido.

La arquitectura, al estar hecha pensando en las personas que se introducirán en los edificios, no es un arte libre, esta sujeta al uso para el que es destinada su hechura, lugar y uso van de la mano desde su concepción intelectual, hasta la recolección de materiales.

La manera en que Zumthor (2004) se aproxima a la arquitectura, tiene tintes de mística, al establecer que un “buen edificio” debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y así adquirir riqueza especial. Tal proceso resulta similar al de la unificación, elemento característico de la mística y más aún cuando afirma que la síntesis del “todo” no consiente ninguna comprensión exhaustiva de lo particular y que todo hace referencia a todo.

Ya establecido el vínculo entre Zumthor y la mística, debe comenzar el rastreo de lo indecible dentro de las expresiones de sus obras, proceso que se realiza con cada artista contemplado en la investigación.

V. Lo indecible (Resultados)

El hilo conectivo entre mística y arte ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad, sin embargo, producto de esta investigación se arroja la pregunta ¿Cuál es el fin o las razones que mueven a los artistas a perpetuar la relación mística-arte?

Así como dentro de las emociones humanas no es posible externar todo lo interno, sea porque no se encuentran las palabras o cualquiera otra razón; lo mismo ocurre en la generación de ideas, hay una parte que se pierde en el proceso del cerebro mente-mano/boca, así la mística contempla algo intransmisible en verbo, por ello la pretensión de ahondar en este rubro no tan explorado que establece un vínculo entre la mística y lo indecible.

Desde tiempos remotos, los primeros actos humanos tienden rendir culto a cuestiones intangibles, inexplicables, la existencia tiene tanto de místico como el humano de curiosidad, de ahí que levantara su vista al cielo nocturno, en donde encontraba explicaciones a la existencia de las estrellas que posteriormente se refinaría en estudios astronómicos sin que por ello dejen de existir interrogantes aún a la fecha difíciles de abordar.

El misticismo ha envuelto la vida del humano desde que comienza a cuestionarse su propio entorno, y aún hoy con la posibilidad de recurrir a la ciencia, la mística sigue presente en la vida del ser humano, nuestro entorno esta envuelto en el terreno de lo inefable, y las reacciones que tengamos ante este hecho pueden ser diversísimas, una de ellas es el reconocerlo como lo hicieron Wigman, Rothko y Zumthor, manifestando que en su obra hubo algo que siempre se escapo de su entendimiento y no fue posible caracterizarlo; o como explora Schrader en las obras de muchos otros cineastas –además incluyendo otras artes y de otros tiempos- y los trabajos teóricos que las envuelven.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (2016) explica que mucho de lo que vivimos nos oculta la verdad y es necesario un proceso de *desocultamiento* para llegar a ella; como ya se ha revisado, Platón afirma que el proceso de conocer es en realidad recordar. Lo *indecible* como recreación de una mística del lenguaje que atiende a una

palabra sin modelo, es un concepto manejado por Dominique de Courcelles (2013) y que funcionó como filtro a la hora de revisar los textos de los artistas seleccionados.

A fin de rodear lo indecible, debe mirarse la raíz de lo *decible*, el nombrar; al respecto Aristóteles aporta las bases para tales cuestionamientos al afirmar que el acto de nombrar no le es natural³⁰ a lo nombrado, es decir que el nombre que le damos a todo cuanto posee nombre, no le corresponde a nada de este todo, si no en términos de las convenciones que hemos establecido en torno a ellas y con el proceso de simbolización el nombre cobra sentido. El nombre no puede siquiera indicar la existencia o no de algo, el *ser* no es signo de la cosa real, en sí mismo no es nada.

Pareciera entonces que todo es indecible, ya que no podemos más que aproximarnos al nombre que damos al mundo sin nunca llegar a lograrlo, pero no por ello dejar de intentarlo, de manera que entre más nombres le demos a una cosa, más se manifiesta lo lejos que se está de tocar su esencia con el verbo. Las palabras son sonidos en su naturaleza, no hay diferencia entre ellas excepto al intervenir la convención.

Ya con los escépticos se ahondó en la inaprensibilidad –*akataleptos*– de las cosas en el mundo natural, en esta escuela se auxiliaba el conocimiento del mundo, de actitudes como el silencio o *afasia*, la restricción del habla es la manera en que se externa su principio de evitar mimar lo que se percibe.

Luego del siglo XVIII, en el cual proliferan los místicos, la *Exhaución* es retomada de la geometría, para abordar los procedimientos de aproximación que establecen un acercamiento al resultado esperado con cada intento de llegar a él, aunque no se llegue *per se*. Llevado a la mística, implica que, con cada intento de aproximarse a ella, hay un acercamiento; sin embargo, es en el siglo de la industria – S.XIX- que se explora en la imposibilidad de llegar a un punto de total expresión de la mística, ya que a través de la *exhaución* encuentran una “pequeñez indecible” o “inasignable” (Ossola, 2013, p.20).

Siguiendo los resultados de los primeros registros –S. XVI y XVII- que se tienen de la búsqueda de la mística dentro de lo infinito, se encuentra que generan una mística

³⁰ Entendiendo *natural* como “nacido para”, lo que le es inherente, el objetivo primordial.

de pérdida, único resultado que puede esperarse cuando se busca en lo infinito, grandes vacíos.

Alois M. Haas (2013), sostiene una postura que puede dialogar con la de Dominique de Courcelles (2013), respecto de las dimensiones en las que pueden ser enseñadas o referidas, Haas (2013) afirma que tanto los brotes de interpretación como los de sentido, son eficaces y activos desde el nivel de la *Poiesis*, pasando por la *Aisthesis* y llegando a la *Catarsis*. Si tal afirmación fuera verdad, no habría lugar para lo indecible; sin embargo, con Dominique de Courcelles (2013) encontramos que el discurso místico escapa a toda clasificación.

En la mística plotiniana se encuentra que en el *éxtasis*, hay siempre un silencio del que no se puede dar cuenta. Sin implicar que el alma se vea imposibilitada de llenar tal experiencia con contenido teórico, es posible ser consciente en algún sentido de la experiencia mística que se vive. Porfirio, al escribir dictados de Plotino, narra que mientras éste vive el éxtasis místico no puede dar cuenta de que lo vive, sino hasta que regresa a su condición temporal, intelectual; entonces descubre que ha vivido una experiencia que lo ha modificado, más allá de lo inteligible y racional.

Se recurre a la idea de *inexpresabilidad* del lenguaje para justificar en los arrobamientos -momentos en los que el cuerpo se absorbe en la obra, por ejemplo- la palabra fuera de la razón. Es así como se considera al hablar místico como traductor, tránsito, desligado de la lengua. Sin embargo, la mística posee poder de ruptura, no solo en cuestiones lingüísticas. No se trata de conversión religiosa, forzosamente, sino de un deseo de escribir y expresarse de un modo distinto, Ruysbroeck en Courcelles (2013) habló de la abstracción interior y los causas que ella tiene, entre los cuales destaca el lenguaje.

Quizá la respuesta no se halle en el arte, quizá Bataille (2007) tenía razón en *Madame Edwarda*, cuando afirma que lo que no ha podido decir el misticismo, sí lo dice el erotismo y que no es posible forzar el lenguaje –ya sea éste oral, escrito, gráfico, corporal...- para que de él emerjan las palabras para describir o definir el límite de algo incontenible, ya que al momento de hacerlo, esta palabra destruye vertiginosamente sus límites y los amplía, de manera que faltan nuevas cosas que contener.

Las modificaciones que existen en torno a la percepción de la mística a través del tiempo, modifican a su vez la noción de lo indecible, como ocurre en la búsqueda en lo infinito que realizan los místicos de los siglos XVI y XVII, que se encuentran constantemente con pérdidas, mismas que posteriormente abrazarán el concepto de *exhaución* –revisado anteriormente- donde se considera que no hay algo que no pueda ser dicho, ya que con cada intento se acerca más a la expresión de la experiencia mística; gracias a esto, se modifica la noción de indecible debido a que no logran comprobar la aplicación de tal concepto al proceso en el cual se comparte la experiencia mística, de manera que lo indecible queda desde entonces contemplado dentro de la mística y no se ha visto modificado hasta la fecha.

Si la mística afirma ser capaz de conocer lo *incognoscible* ¿Cuál es la vía para transmitir lo *incognoscible*, suponiendo que sea un conocimiento transmisible? Quizá pudiera ser el arte el que estuviera más cerca de lograrlo. Underhill (2006), menciona a E. Récéjac en sus *Fondements de la Connaissance Mystique*, quien afirma que la mística proclama ser capaz de conocer lo incognoscible sin ninguna ayuda de la dialéctica; y cree que, por la vía del amor y la voluntad, se llega a un punto determinado, que el pensamiento por sí mismo es incapaz de alcanzar (p.105).

Underhill (2006) escribe que la manera usual en que el místico externa sus vivencias, es con el empleo de símbolos e imágenes, a pesar de que resulten inadecuados para realizar una expresión tangible. Ello responde a la búsqueda de cierto grado de entendimiento en los casos en los que ha de existir la figura de receptor, sin embargo, podrá sólo darse algún indicio o paralelismo que estimule a éste.

Dentro del marco de lo indecible, puede ayudar la exploración de otros conceptos que en esencia tienen implicaciones bastante similares e incluso comparten algunas, es el caso del concepto de inefabilidad. Al indagar en sus fronteras y lindes, las exploraciones en lo indecible se enriquecen.

Considerando las reflexiones de Barbosa Cepeda (2016), en torno al lenguaje místico y la inefabilidad, es posible visualizar un giro al pragmatismo originado por la insistencia del místico al hablar de aquello de lo cual él mismo propone no puede hablarse; es entonces que se distingue el caracterizar, del dar expresión, distinción posible por la operación de *indicar* lo inefable empleando un método de

superimposición con negación propuesto por Chien-Hsin Ho, retomado por Barbosa (2016). Existe pues, una diferencia entre el ser y el pensar, no todo aquello que “es” puede ser pensado.

El lenguaje místico implica también místicas no religiosas, que han dejado un particular legado literario, de hecho, la poesía comparte muchas características con el lenguaje místico. Al reflexionar acerca de este lenguaje, debe pensarse en el uso que le damos en vez de tratar de establecer qué tipo de lenguaje es. La atención se gira al proceso de creación, recepción y el empleo dentro de las prácticas de vida del mismo, siendo algunas de estas últimas, estéticas.

Al tener un carácter dinámico en el objeto de estudio de este caso –el lenguaje místico- se determina que un mismo texto puede desempeñar más de una función y por tanto el dinamismo lleva a no encasillar dentro de escuelas e instituciones religiosas al estudio de la mística.

Dado que no puede pronunciarse lo inefable, nos podemos aproximar a dar expresión a un conocimiento que no puede ser verbalizado, en este punto el vocablo “decir” refiere a lo que podría ser llamado como *operaciones de caracterización*, entendiendo como caracterización a diferencias específicas, las diferencias entre las cosas, su individualidad.

Siguiendo esta línea, lo inefable es “algo” que no puede ser representado de manera que se compare o vincule con las cosas antes referidas de las que sí se tiene información de sus caracterizaciones. Es por ello que, al no manifestarse en términos de características, no se trata de un mundo de cosas.

Así, Barbosa (2016) llega a la conclusión de que, al momento de formular afirmaciones, el místico emplea de manera inevitable, caracterizaciones, conceptos y representaciones; el reto es lograr una formulación discursiva que exprese un contenido no caracterizable.

En este punto puede sostenerse que el *inefablista* debe encontrar una solución al problema de la caracterización, de lo contrario tiene solo dos opciones, la primera es guardar silencio para no caer en una contradicción performativa, pero entonces sería absurda su labor; la segunda opción es contradecirse buscando las palabras para caracterizar lo inefable, tarea que esta destinada al fracaso considerando que el

vocablo “inefable” es llamado así por no ser caracterizable y todo intento de hacerlo será erróneo desde su formación teórica hasta la práctica.

El lenguaje místico es empleado en este caso, para realizar la diferenciación entre lo expresable y lo caracterizable, de manera que el místico es normalmente inefabilista, pero no derrotista ni contradictorio, sino buscador de soluciones o alternativas; es de esta manera que el místico trata, en ocasiones, de llevarnos a un nivel de comprensión que supere las operaciones tradicionales y normales del lenguaje. “Nada cuya comprensión trascienda los límites del lenguaje podría ser comprendido mediante el lenguaje” (Barbosa, 2016, p.36). De esta manera, ningún místico lograría expresarse empleando el lenguaje, ya que este necesita caracterizar, el místico que recurre al lenguaje no llega a explorar lo indecible por el método de aproximación, sin embargo, pueden dar pie a búsquedas alternas para conocer o circundar lo indecible *indicándolo* y no caracterizándolo.

Para indicar una realidad inefable y ubicarla, quedaría fuera de la esfera del lenguaje, Barbosa (2016) se inclina a pensar en que la comprensión de ella, reside en la experiencia, incluso o sobre todo cuando esta realidad inefable no puede ser percibida o captada directamente. Debe reflexionarse en cómo con lo indecible, lo inefable, se emplean las palabras para indicar su existencia, a pesar de la imposibilidad de ser caracterizado.

El no poder dar con la esencia de los nombres tiene una contra parte, que propone lo contrario, el *tertius status*, es la lengua original del paraíso, nombra a todas las cosas por su verdadero nombre, y los misterios de la naturaleza quedan resueltos, de acuerdo con Roob (2016).

El arte tiene algunos rastros más o menos concretos que permiten dar cuenta de la amplitud y variedad de lo que circunda a lo indecible en relación con él, por ello deben presentarse las diferentes vías de manifestación de lo indecible en los artistas seleccionados, sin embargo, es necesario acotar que no sólo en los artistas seleccionados se encuentran las manifestaciones de lo indecible. Para ilustrarlo, pueden revisarse algunos elementos teóricos del cineasta Andrei Tarkovski que, si bien no ha sido considerado dentro de los estudios de caso en la presente investigación, puede ser traído a ella como parte de los resultados a fin de mostrar la amplitud del

tema. En los films de Tarkovski, la expectación se sobre pone a la presencia, ese vacío o falta de imagen puede interpretarse como silencio, que es lo que se presenta al abordar lo indecible.

Siguiendo la línea del cine, Paul Schrader (2018), referencia múltiples veces al arte en sus diversas formas y su relación con el cine, en ambos casos toca el rubro de lo religioso, y en algunos momentos identifica lo indecible. La idea del estilo trascendental en particular considerando el film, es el representar una vía para aproximarse a lo Trascendental.

Schrader (2018), retoma las ideas de C. Jung cuando escribe que cada afirmación hecha sobre lo trascendental debe ser evitado dado que el logro se limita a haber hablado sobre lo conocible, y nada se ha dicho aún sobre lo incognoscible, por tanto, no puede determinarse nada sobre lo trascendental puede, sin embargo, *expresarse* lo trascendental, estructura similar a la que se ha revisado anteriormente respecto de la imposibilidad de enunciar lo in-enunciable.

Dentro de las aportaciones a la evolución de la imagen realizadas por Schrader (2018), destaca para el caso el periodo perceptual del movimiento-imagen, ya que manifiesta la búsqueda de sentido en el caos y de sonido en el silencio, de manera que se encuentra nuevamente una estructura parecida a la de lo decible en lo indecible, al menos en tanto que ambos comparten un aparente antagonismo que trata de completar acciones inconclusas.

También existe el caso de Wigman (2002), donde lo indecible también es manifiesto. Ella escribe sobre la muerte como una experiencia a la que no debe temerse debido a que está envuelta “por la magnificencia del más allá y la majestuosidad de esos silencios indecibles a los que rendimos homenaje” (2002, p.15). Posteriormente propone que la energía, fuerza dinámica, es el motor de la danza, denomina *hálito* al misterioso maestro que es tanto desconocido como soberano de todas las cosas, le otorga la característica de dirigir silenciosamente cada función muscular y articular del cuerpo humano.

Tal fuerza dinámica es explicada por Aristóteles (384-322 a.C) en *La Poética*, como capacidad del arte, polo opuesto de una obra terminada; surge a partir del cuestionamiento: ¿Por qué existe el movimiento? Y la teoría del acto, *energeia*, se une

a la potencia, *dynamis*; para así afrontar el cuestionamiento del movimiento. Por tanto, si el motor de la danza esta unido al *dynamis* aristotélico, Wigman puede tomarse como exponente de la afirmación de la capacidad de movimiento del arte en general y la danza en particular.

De manera personal, la artista escribe sobre el proceso idea-ejecución, para el cual se inicia con un *embriagador delirio creador* que hace sentir al creador muy cerca de la realización de la visión, pero termina por disiparse antes de lograr llegar a captarla definitivamente. Lo cual manifiesta la experiencia de la mística en el arte y la imposibilidad de realizar la visión obtenida en tal experiencia.

Lo encontrado en Zumthor, involucra a los edificios, ya que hay en ellos algo que llama “secreto³¹”, son casi imperceptibles, su presencia no resuena de manera especial, pero sin ellos, el espacio en el que se erigen es casi inimaginable.

Admite en su texto *Pensar la Arquitectura* (2004) que, dentro de su búsqueda en este arte, vive de manera constante vacíos, nada de lo que conoce parece dar con lo que él busca ni sobre lo que aún no sabe cómo debe ser. Esto es aceptar o reconocer el grado de dificultad de expresar en su obra, la idea mental o emotiva, es decir, hay algo indecible, para la arquitectura en la que busca Zumthor (2004).

“Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido, se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello” (Zumthor, 2004, p.5). Aquí yace una de las aceptaciones de Zumthor sobre aquello que no puede enunciarse al no encontrar aún su lugar en el mundo.

Algunas de las reflexiones que pueden encontrarse en el proceso de Rothko (2015) que lo vinculan con la aceptación de que existen elementos indecibles ineludibles en la vida humana, surgen incluso antes de adoptar el formato abstracto clásico, dado que había escrito breves ensayos, reflexiones, entre otros; pero luego de esa adopción, pareciera que el silencio es parte de la búsqueda de abstracción, ya que opta por el silencio en tanto escritura.

³¹ Un secreto, algo que no debe decirse. Si bien es diferente la imposibilidad al deber, cuando un secreto es pronunciado deja de serlo.

Respecto de los objetivos, es importante acotar que se lograron determinar aquellos elementos que comparten el arte y la mística, así como expandir los límites del primero –al menos en lo que respecta a la teoría- y fue posible fortalecer el carácter transgresor del arte, realizando una renovación que paradójicamente emplea teorías, conceptos y escritores que no corresponden a la contemporaneidad.

La lectura de los textos escritos de mano de los artistas seleccionados o de cercanos a ellos, fue posible ejecutarla identificando las expresiones que manifiesten presencia de la mística y lo indecible ya sea en el proceso de creación, que en la ejecución final de la obra. Finalmente, el vincular la presentación de la obra de los artistas seleccionados con las labores del mistagogo a fin de determinar puntos de cruce o articulaciones entre ambas labores fue posible con la figura de Rothko, quedando pendiente la posible relación con otros artistas que no se han contemplado en la presente y por ello no se puede generalizar que todos los artistas son mistagogos o a la inversa.

Conclusiones

Si tuviera que forzarse un acotamiento de los conceptos centrales: arte, mística e indecible, habría que remitir a las relaciones entre los artistas seleccionados, como el caso de la arquitectura que surge no sólo con Zumthor, sino también al leer a Rothko, o como en las artes del cuerpo que se relacionan con el canon del cuerpo en la arquitectura. Con Wigman se distinguen las líneas de semejanza en términos del material teórico escrito por los artistas, como las malas traducciones que no permiten establecer un diálogo elocuente entre receptor y emisor que se comparte con la totalidad de los textos revisados en afirmaciones realizadas en prólogos a las distintas ediciones.

En términos generales la cuestión con los artistas implica un acto de visualidad, por lo que pensar en el acto de ver como un devorador puede ayudar a reconfigurar la consciencia propia y la de lo visto. Lo anterior aplicado a los artistas seleccionados permitió identificar la mística y lo indecible dentro del proceso de sus obras, de manera que no se dio paso a la sobre interpretación de la obra, sino que se atendió a las palabras por ellos escritas al respecto.

Dentro de lo indecible, lo visto es el garante de que una experiencia determinada ha tenido lugar, así la fusión entre el que ve y lo visto puede explorarse en términos de lo indecible. A pesar de que los artistas seleccionados lograr manifestar implicaciones místicas o de lo indecible dentro de sus procesos, se considera que no todas las obras de arte tienen que responder a la mística o lo indecible; de la misma manera los artistas no están sujetos a vivir, aplicar o manifestar cualquiera de ellos en sus procesos artísticos.

La investigación se enfrentó con un problema identificado por Wittgenstein (2013), al afirmar que no es posible plantear una respuesta para una pregunta que tampoco puede expresarse, sin embargo, se recurrió a la especificidad, ya que el decir y el expresar son fases distintas de un mismo proceso. El decir es una de las opciones posibles para expresar algo, pero no la única, por lo que respecta a la investigación, lo que se afirma es que existen conocimientos y experiencias que no pueden decirse, pero son expresables. Para el autor, solo existe respuesta cuando se puede *decir* algo, entonces debería cuestionarse si las preguntas del místico respecto de lo vivido son válidas: ¿Qué es esto que acabo de experimentar? Al poder decir alguna pregunta similar, se abre la posibilidad de dar una respuesta, lo que queda pendiente es la manera, dado que se considera indecible para la investigación, la experiencia mística.

Otro conflicto que surge de Wittgenstein (2013) es la acción que debe surgir luego de identificar aquello de lo que puede hablarse, ya que él considera que debe procederse a callar y toda la investigación fue una profundización en la expresión de lo indecible vinculado al arte y la mística.

Siguiendo las ideas de la mística de Wittgenstein (2013), respecto de la limitante del todo, es decir, lo inexpresable, indecible; es posible afirmar que toda pieza de arte que exista gracias a una dificultad en la expresión, es ineludiblemente mística. Mieke Bal (2017), al retomar las ideas de Wittgenstein, relaciona lo inexpresable con el arte, implicando que el arte es místico.

Uno de los peligros encontrados al momento de recabar los elementos para la investigación fueron las diversas implicaciones de los términos que tienen modificaciones –quizá ligeras, quizá robustas- dependiendo del autor que las refiera, por tanto presentar los términos claves con sus diversificaciones o una historia de los

conceptos, hubiera podido ser ilustrador para los lectores, sin embargo, a fin de evitar saturamiento de información, que hiciera de ésta más que una investigación una obra de *horror vacui*, fue puesta de lado esta alternativa sin afán de sesgar información ni comodanismos.

Investigar la relación arte-mística es de provecho para las fronteras del primero, ya que su naturaleza transgresora permite llevarlo a rubros menos obvios, teniendo el cuidado de no llegar a otros ámbitos, de manera que si por ejemplo, se hubiese querido estudiar a la religión, no se denominaría entonces mística al vocablo que se ha investigado. Es de provecho entonces la presente investigación para las exploraciones del arte y las de la mística, ya que si el tema de la misma fuera bien aceptado, entendido y no causara reticencia, no sería una propuesta transgresora, por ende su aportación sería escasa.

Se invita con esta investigación a quien desee profundizar en la línea del arte o la mística, considerando el producto de esta unión como un área que no se ha alcanzado a rodear hasta ahora –reconociendo que una aproximación es lo más lejos que podrá llegarse- dado que aún falta explorar la relación con otras artes, como la música, la poesía y demás; mismas que no han sido consideradas en la presente investigación por cuestiones del enfoque específico del posgrado al que se adscribe la investigación, no por considerarse que no tengan pertinencia o lugar de exploración.

Glosario

Para los fines de la presente investigación, se pone a disposición un glosario en el cual se exponen las nociones –sin buscar definir y limitar las palabras- de algunos vocablos presentes en el texto, que pueden revisarse para facilitar la comprensión de las ideas expresadas en el mismo. El glosario es resultado de las diversas lecturas a las que se ha referido en el cuerpo de la investigación y más allá de intentar ser un reducto o simplificación, busca esclarecer lo obscuro que pueda resultar la aproximación a determinadas ideas.

Anonadamiento: Es empleado cuando quiere referirse a la esencia de la nada, considerando su potencia de rechazo que provoca que algún elemento al percibir el mundo, se escape de manera que no podamos darle nombre a todo lo que existe.

Apofático (*logos*): Planteado por Aristóteles como *logos apophantikos*, viene de *Apofánsis*, “dejar ver” o “mostrar” aludiendo al “ver en torno” y no directamente.

Arte contemporáneo: Arte que se caracteriza por privilegiar al presente, dejando de lado al futuro y al pasado.

Arte: Para afirmar que una obra o un artista corresponden a alguna corriente artística, ambos deben compartir las ideas fundamentales de la corriente, así existen las producciones que el canon reconoce y las que no, siendo ambas válidas para la presente investigación, arte es todo aquello que sea proclamado como tal.

Contemplación: Manifestación de la facultad de conocer, la elevación sobre el individuo mismo (Underhill 2006 y Delacroix 1900).

Estados Teopáticos: Trance o arrebatos que manifiesta la interioridad del ser y pueden o no ser visibles para quienes no lo están viviendo. (Bataille, 1970)

Estética: Reflexiones en torno de la percepción humana y la expresión de tal proceso.

Experiencia mística: Para Bataille (2008) implican una transposición de la sexualidad donde la individualidad se difumina en lo colectivo. Refiere a un arrobamiento que no depende del sujeto vivirlo, es decir, no puede ser inducida; provoca en quien la vive, el expresarse de manera inédita. Se contemplan todos los elementos que circundan lo intangible o inmaterial, reconociendo la imposibilidad de determinar dentro de fronteras su esencia conceptual.

Éxtasis: Griego *ékstasis*, implica el salir de uno mismo con la posibilidad de enunciar la experiencia en simultáneo a la misma, lo cual implica algo de conciencia durante la vivencia (Moreau 1970).

Indecible: Aquello que no se puede caracterizar o expresar, pero puede indicarse su existencia.

Inefabilista: Quien defiende la existencia de contenidos inexpresables bajo la caracterización y por ende busca alternativas para expresar lo inefable sin caracterizaciones (Barbosa, 2016).

Inefable: Aquello que si no se bordea, se mancha; y si se define, ya no se trata de inefabilidad, sino de otra cosa. Se trata de algo que es, pero no puede ser pensado.

Mistagogo: Quien guía o conduce por el camino de lo místico.

Misterio: Aquello que trasciende toda técnica concebible, que tiene algo aún por mostrar, no se devela entero (Gabriel Marcel, 2003).

Mística: Comprende el área de estudio de lo intangible de la vida humana, implica las características de una experiencia mística.

Místico (a): Persona que ha vivido de primera mano un arrobamiento que no depende de sí y se expresa de manera inédita.

Obra de arte: Desde la perspectiva amplia, se considera que cualquier cosa puede ser una obra de arte, lo que implica un vínculo con la filosofía (Danto, 1999).

Referencias

André Breton, (2015). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, España: Editorial Siruela.

Armstrong, A. H. (1966). *Introducción a la filosofía antigua*. Buenos Aires: Eudeba.

Artaud, A. (1978). El teatro de la crueldad (primer manifiesto). *El teatro y su doble*. Madrid, España: Edhasa.

Arthur C. Danto (1999). *Después del fin del arte*. México, D.F: Paidós,

Arvizu (2003). *Preliminares para una estética de la danza (Elementos hacia una filosofía de la danza moderna)*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Querétaro.

Baéz-Jorge, F. (1990) *La palabra y el hombre* (No. 75). "El simbolismo en el arte" pp. 69-86. Universidad Veracruzana. Jalapa, Veracruz, México.

- Bal, Mieke (31 de marzo de 2017) *Mieke Bal. De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Recuperado de: https://www.ivoox.com/mieke-bal-de-lo-no-se-audios-mp3_rf_17884137_1.html
- Balakian, A. (1969) *El movimiento simbolista: juicio crítico* (No. 72). Ediciones Guadarrama. México.
- Barbosa Cepeda, C. (2016). *El lenguaje místico y la inefabilidad*. Ideas y valores, 65 (sup. N°2), Pp. 31-39.
- Barria, Hernan. (2008). El espacio de las sombras. La Huella de Matta-Clark. Arteoficio.
- Bataille, G. (2008). *El erotismo*, "Estudio V, Mística y sensualidad". Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets.
- Bataille, G. (1970) *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Ediciones Calden.
- Bataille, G. (2007) *Madame Edwarda*. México: Distribuciones Fontamara.
- Bayer, R. (2017) *Historia de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos, E. (Ed.), (1999). *Principios de dirección escénica*. México, Instituto Hidalguense de la Cultura.
- de Aristóteles, *Poética*. (2010). Valentín García Yebra. España: Gredos.
- de Courcelles D. (2013). *Mística Y Creación En El Siglo XX*. Barcelona, España: Herder.
- García, M. M. P. (2009). *El instrumento del intérprete en la danza. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (6), 48-55.
- Giralt, E. F. (2004). *Historia de la filosofía II: Filosofía medieval* (Vol. 4). Palabra.
- Gombrich, Ernst. (1993) *Historia del arte*. "Introducción. El arte y los artistas". México: Editorial Diana.
- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. trad. Ernesto Menéndez-Conde,
- Guillén Nieto, V. (1994). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. La Oficina Ediciones.
- Heidegger, M., Zubiri, X., & Paci, E. (2003). *¿Qué es la metafísica? Renacimiento*.
- Hesíodo (2015), *Teogonía*. Editorial Gredos: España.

- James, W. (1961). *The Variety of Religious Experience: A study in human nature*. New York: Collier.
- Larroyo, F. (2015). *Diálogos de Platón*. México: Editorial Porrúa.
- Lee, P. M., & Matta-Clark, G. (2001). *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press.
- Lemaire, G. (1997) *Simbolismo*. España: Polígrafa.
- Martín, J. (1966). *The Modern Dance*. Nueva York: Barnes.
- Molina, Rodríguez Alberto Javier. (2012-2013) *Mística y estética: expansión, gravedad, peso, vacío, elevación e ingravidez en la obra de arte. (Tesis de pregrado)* España: Universidad de Granada.
- Nolan, S. (2009). *Film, Lacan and the subject of religion: a psychoanalytic approach to religious film analysis*. Bloomsbury Publishing.
- Patricia, A. (2002). Aproximación al éxtasis en Plotino y Orígenes. *Teología y vida*, 43(2-3), 167-174.
- Panikkar, R. (2015) *Tomo I: Mística y espiritualidad: Vol. 1: Mística, plenitud de Vida*. Herder Editorial.
- Pérez Calero, G. (1989). El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938). *Laboratorio de Arte*, (2), 183-208.
- Pérez García, M. (2009). *El instrumento del intérprete en la danza. Danzaratte. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga Núm. 6 Pág. 48-55*
- Plotino, (1982). *Enéadas*, tomos. J. Igal (trad.). Madrid: Gredos.
- Porfirio, (1982). *Vida de Plotino*. J. Igal (trad.). Madrid: Gredos.
- Quintana Yáñez, A. (1997). *Ritmo y educación física: de la condición física a la expresión corporal*. Madrid: Gymnos.
- Roob, Alexander (2016) *El museo hermético, alquimia & mística. China: Taschen Bibliotheca Universalis. Edición española*.
- Roy, L. (2006). *Experiencias de trascendencia. Fenomenología y crítica*. Barcelona: Herder.
- Russell, Bertrand (2010) *misticismo y lógica, otros ensayos*. España: Edhasa.
- San Juan de la Cruz. Edición digital a partir del Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz según el código de Sanlúcar de Barrameda, Burgos, El Monte Carmelo, 1928, 2 vols.
- Sánchez Vázquez (1992), *Invitación a la estética*. Grijalbo, México.

- Stanislavski, C. (2016). *My Life In Art*. London: Bloomsbury Publishing.
- Underhill, Evelyn (2006). *La mística: Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. España: Editorial Trotta.
- Vázquez, A. S. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo.
- Velasco, J. M. (1994). *Filosofía de la religión. Estudios y textos*. Manuel Fraijó (ed). Madrid: Trotta.
- Wigman, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Ediciones del aguazul: España.
- Wittgenstein, Ludwig (2013) *Tractus logico-philosophicus*. Routledge.
- Wolf, Norbert, (2016) *Simbolismo*. Slovakia: Taschen. Edición española.
- Zumthor, Peter (2004) *Pensar la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Zumthor, Peter (2006) *Atmósferas*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona.