

PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO CAMINO A LO INCOGNOSCIBLE: TEOLOGÍA NEGATIVA Y ALQUIMIA

CARLOS CAÑADAS ORTEGA

Universidad de Granada

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se enfoca en analizar de qué manera la Teología Negativa puede ser interpretada como una metodología extensible en la creación artística contemporánea, tomando como base tanto el *Corpus Dionysiacum* (Aeropagita, 1990), como el *Quietismo* de Miguel de Molinos (Molinos, 1983, 1998). Para ello, hay que tener en consideración su papel dentro de la mística cristiana, así como su relación con saberes de otras culturas y contextos, haciendo especial hincapié en la Alquimia (Yabir, 2014; Arola, 2020; Roob, 2021). Pues, la definición y contextualización del pensamiento alquímico permite construir un marco en el que operar y reflexionar desde la práctica artística y en el que evidenciar la contribución, en relación tanto a las artes plásticas como al desarrollo personal del individuo contemporáneo, que estas dos líneas de pensamiento han tenido a nivel histórico. El concepto de *Teología Negativa* hace referencia a aquella rama de la teología que se apartaría de cualquier conocimiento positivo de Dios. La esencia verdadera sería, por lo tanto, inaprehensible, siendo las habilidades cognitivas y sensoriales humanas comunes insuficientes. La *vía negativa* sería, en consecuencia, un modo de acercamiento a lo inefable mediante el silencio y la contemplación, rechazando así cualquier proceso de investigación únicamente racional (Aeropagita, 1990). Y, en este sentido, el arte (y lo poético) ha sido uno de los principales recursos para conseguir un acercamiento a lo que *no-puede-ser-dicho*.

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este mismo sentido, se han llevado a cabo investigaciones recientes que han ahondado en este tema. En particular, cabe mencionar las propuestas de la catedrática y medievalista, Victoria Cirlot. (2010; 2015) que ha trabajado ampliamente en torno a la relación entre creación artística y la experiencia visionaria. En sus trabajos encontramos una premisa esencial que, en realidad, aparece en la base de muchas de las reflexiones de artistas y poetas: cuando los/as creadores/as realizan un ejercicio de introspección y cuestionamiento, habitualmente se topa con los límites de la razón.

Se pueden encontrar otras manifestaciones del interés en este objeto de estudio en diversas exhibiciones llevadas a cabo en los años recientes, lo que sugiere un aumento en la atracción hacia lo espiritual, la introspección y la inmersión en la experiencia personal. Frente al progresivo “desencantamiento del mundo” (Weber, 2009) se está buscando la “iniciación a la poesía de un álgebra desconocida” (Vila-Matas, 2015, p. 42). Son numerosos los diferentes eventos culturales de gran impacto que, en los últimos años, han tratado de acercarse a la experiencia espiritual. Citando algunas de ellas, podríamos hablar de *Traces du Sacré*, presentada en 2008 en el centro Pompidou de París. En este proyecto expositivo resulta interesante revisar la selección de artistas, pues no se centran únicamente en los principales referentes en este ámbito, sino que trata de ver cómo esta idea está contenida en gran parte de la producción artística del siglo XX y principios del XXI. En este sentido, pudieron verse obras de artistas como Jackson Pollock, John Cage, Robert Smithson o Patti Smith, entre muchos otros. A finales de 2015, con motivo del V Centenario del Nacimiento de Teresa de Jesús, Rosa Martínez comisaría la muestra *Nada temas, dice ella, Cuando el arte revela verdades místicas* en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid). En ella reúne la obra de veintinueve artistas (Pilar Albarraacín, Eulalia Valldosera y Josefa Tolrá, etc.), con el objetivo de elaborar un seguimiento, a través de la producción artística más reciente, de las ideas de Santa Teresa de Jesús. Es decir, un enfoque, por lo tanto, místico. La comisaria aseguraba, además: “Sabemos que Teresa de Jesús escuchaba voces y tenía visiones, entonces se trata de que esa cualidad que muchas personas

tienen se considere como una cualidad y no como un signo de enfermedad” (Pallier, 2016). Esta afirmación resulta muy significativa ya que no sólo se está presentando una serie de artistas relacionados, sino que se está proponiendo activamente, más allá de la representación, la consideración fáctica del fenómeno visionario como una vía válida, tanto de adquisición de conocimiento como de metodología cognitiva. Dicho en otras palabras, estaría señalando hacia un modo distinto de pensar.

2. OBJETIVOS

El propósito principal de esta investigación es realizar un análisis que permita reconocer los elementos característicos de la Teología Negativa en las dinámicas de creación y reflexión artística, con el fin de establecer ciertos patrones y directrices metodológicas que resulten valiosos para el desarrollo de la práctica artística y, así, evidenciar la supervivencia de estas corrientes, o vías teológicas, en la práctica artística de nuestros días. Un análisis que nos permita proponer una serie de estrategias de creación artística que favorezcan la reflexión crítica y la toma de conciencia en consonancia con el contexto cultural y social actual, pudiendo articular, así, procesos de trabajo artístico más fundamentados y comprometidos.

3. METODOLOGÍA

Con el fin de alcanzar dicho objetivo, se ha adoptado un enfoque metodológico crítico e inductivo, desde una perspectiva interdisciplinaria y transversal, y se han examinado diversas fuentes bibliográficas (Aeropagita, 1990; Arola, 2020; Molinos, 1998; Vera, 2004; Yabir, 2014) y cinematográficas (Lynch, 2006; Mekas, 2000) con el propósito de elaborar una cartografía rigurosa que posibilite extraer distintos aspectos y posibles manifestaciones de estas ideas pertenecientes a la *vía negativa* y la alquimia. A su vez, hemos analizado casos particulares de artistas y experiencias estéticas concretas, como Francis Alÿs, Jonas Mekas, Wolfgang Tillmans, etc. Tratar de evidenciar la supervivencia de la *Teología Negativa* en ciertas prácticas artísticas implica aflorar la influencia directa que esta vía ha podido tener en las artes plásticas, aún

sin que los/as creadores/as hayan sido conscientes de ello, ni tengan conocimiento de la misma. Y, finalmente, tras contrastar y comparar los datos obtenidos con los procesos artísticos examinados planteando una identificación de los elementos compartidos, planteamos las conclusiones pertinentes. En ellas, se ha elaborado un enfoque conciliador que integra distintas perspectivas, considerando sus divergencias, y que abre la posibilidad de continuar investigando en esta línea.

4. RESULTADOS: PENSAMIENTO POÉTICO

4.1. CIENCIAS KÉMICAS

El pensamiento alquímico llega a Occidente a través de Egipto (Arola, 2002, Yabir, 2014) y se transmite a la Grecia clásica (siglos V y VI a. C.) por medio de Pitágoras y los pitagóricos. En este contexto aparece Hermes Trismegisto, supuesto sabio egipcio a quien se le atribuye el secreto de la piedra filosofal. Así, a partir de sus textos se crea el *Hermetismo*, una filosofía que se desarrolla dentro del contexto pitagórico y, posteriormente, platónico y neoplatónico. Será del *neoplatonismo pagano*, especialmente de Plotino, de donde beba la *Teología Negativa*. Como veremos más adelante, las ideas neoplatónicas aparecen en la obra de San Agustín y Pseudo-Dionisio Aeropagita en el siglo V (Aeropagita, 1990), comprobando cómo estas dos líneas de pensamiento comparten un origen común. Durante el Renacimiento, en el campo científico, el saber integral empieza a desmenuzarse y especializarse, dando lugar a las ciencias particulares. Con el auge del pensamiento mecanicista y racionalista se valida, dentro del paradigma científico, la medicina y se repudia a la alquimia (Yabir, 2014, p. 15). Este proceso tiene que ver con lo que el filósofo Max Weber nombró, en relación con la Reforma protestante y la Ilustración, el *Desencantamiento del Mundo*. Este concepto hace referencia al resultado de una creciente racionalización, así como de un modo de entender el progreso y el conocimiento orientado a la adquisición de medios para un fin determinado, *la utilidad* (Weber, 2009). Esta es la perspectiva desde la que establecemos una relación entre práctica artística y los diferentes planteamientos vinculados al *Hermetismo*. No se trata de definir al arte como un tipo de mística

ni alquimia, sino como un método con la potencialidad de manifestar arquetipos presentes en estas disciplinas emparentadas por el *Hermetismo*. A través de la localización de nexos entre estos saberes y la práctica artística podemos ver de manera más evidente las cualidades y planteamientos que propondremos.

La analogía entre pensamiento hermético y práctica artística está motivada por la dinámica que en esta investigación se genera, la cual supone una relación dialéctica entre lo poético y lo académico. Pues, como indicaba Andreas Kilcher: “el conocimiento hermético no está en oposición sino en relación directa con el conocimiento exotérico: eclesiástico, académico, normativo, etc.” (2009, p. 143). Para el alquimista las cosas existen porque se relacionan. La unidad como fundamento de la existencia, propia de la alquimia, implica una lectura del mundo en tanto que maya de relaciones. Conocer una cosa es conocer cómo se relaciona con el resto (Yabir, 2014; Arola, 2002). El interés de esta investigación por lo alquímico nace de la voluntad de este campo por tratar de vislumbrar la maya que une a las cosas, de ver qué hay más allá de la mera conjunción de las partes y de trabajar con ello. Ésta es también la labor del artista. El artista trabaja con lo no-verbalizable para así expresar la experiencia personal de lo absoluto. Algo que comprobamos cuando David Lynch, al hablar del proceso de filmación de *Inland Empire* (2006), se pregunta cómo se relacionan elementos aparentemente inconexos: “es interesante observar cómo coexisten cosas que en principio no están relacionadas (...). Sabía que todo venía a ser una cosa. De modo que tenía grandes esperanzas puestas en que emergiera una unidad” (Lynch, 2021, p. 111). Es a través de los vacíos generados entre las palabras y sus significados, en el terreno en el que el poeta encuentra un campo fértil en el que experimentar. Podemos ver cómo, no así la metodología en un sentido estricto, pero sí la lógica de pensamiento propia del alquimista, resuena en los modos de hacer del artista en la actualidad. El pensamiento alquímico entiende la poesía como una forma de conocer y, en base a esta relación entre poesía y conocimiento, se actúa.

El arte no es un código cerrado y permite un decir que se trasciende a sí mismo. El lenguaje es una manera de ordenar la realidad, la poesía

abre el significado de las palabras y de esta forma cada palabra va más allá de sí misma. Lejos de tratar de comprender la cosa a partir de su descomposición en partes, definiendo y acotando cada una de ellas a través de la palabra, la poesía ofrece una expresión del misterio. (Auster, 2004). A través del lenguaje, pero sin nombrarlo, como cuando en *El Lenguaje de los pájaros* se dice: «Todo el que de ti da alguna señal.../ Señal de ti no es, ¡oh Señor del secreto! (Attar, 2022, p. 35). Tal y como Abu Omar Yabir expresa en *Criterion Naturae* (2014), el pensamiento poético tiene su razón de ser en la manera en que el alquimista entiende el operar del mundo. Está basado en la idea del *Spiritus Mundi*, la unidad original, que se manifiesta de manera bipolar, pues esta es la naturaleza de nuestra dimensión: *Sulphur* y *Mercurius* son dos polos opuestos pero complementarios. Todo puede ser leído bajo este sistema, esta es la base de *Solve et coagula*. El *Sulphur* se asocia con lo masculino, la actividad, el fuego, lo seco, lo cálido, la luz, el rojo, la rigidez, la razón y mente y está relacionado con el Alma. Lo etéreo tiende a solidificarse. El *Mercurius* se asocia con lo femenino, la pasividad, el agua, lo húmedo, lo frío, la oscuridad, lo blanco, la flexibilidad, la intuición y la emoción. Es el principio que se relaciona con el cuerpo. Lo material tiende a disolverse. La ciencia moderna tiene una base cuantitativa, y la alquímica una base cualitativa (Yabir, 2014, p. 49) Esta es la clave por la cual su relación con lo artístico resulta provechosa. A través del pensamiento poético la ciencia hermética puede llegar a relacionar, por ejemplo, al sol (estrella), al girasol y al oro. No quiere decir esto que se entienda al astro como un dios cuyo influjo se manifieste en el oro, sino que sol, en tanto que una de las siete propiedades alquímicas esenciales de la naturaleza, “es la más implicada tanto en la formación de la planta como en la del astro, (...) esa fuerza es la que “gobierna” a la planta y a la luminaria” (Yabir, 2014, p. 77).

4.2. APOFATISMO

La *vía negativa* no es una línea de pensamiento como tal, sino la cualidad de una vía por la que unimos con Dios. Un tipo determinado de enfoque teológico: un “entender no entendiendo” (Juan de la Cruz, 1977,

p. 108). Siguiendo el esquema establecido en los escritos de Pseudo-Dionisio Aeropagita (Aeropagita, 1990), existen tres posibles aproximaciones teológicas: la *simbólica*; la *afirmativa* (o *catafática*); y la *negativa* (o *apofática*). La *Teología Simbólica* es aquella por la cual se accede a lo incognoscible a través del símbolo, es la narrativa de la que nos servimos para representar a Dios que, no obstante, debe ser rebasada para poder acceder a lo oculto (Soto-Posada, 2012, p. 232). Así el símbolo adquiere un carácter didáctico, un intento de revelar la esencia divina por medio de imágenes sensibles. La *catafática/positiva* (*Teología Escolástica*) da atributos inteligibles a Dios (supone explicar la revelación). La *apofática/negativa* los niega (supone ir uno mismo, en silencio, hacia la revelación). La *positiva* realiza un acercamiento a Dios desde la discursividad, la *negativa* desde el vacío, “eliminando progresivamente todo discurso y terminando en el silencio” (2012, p. 232).

La *Teología Catafática* habla de Dios, la *apofática* calla. Así la *negativa* entiende que Dios está más allá de lo que los conceptos pueden expresar. Como cuando Paul Auster dice: “creemos que sabemos lo que decimos, y lo que queremos decir es que la partícula *lo* representa lo que no necesita ser dicho o lo que no puede ser dicho” (Auster, 2004, p. 271).

Pseudo-Dionisio Aeropagita es considerado el máximo exponente de la mística cristiana (1990, p. XXXVII). Su obra estableció la concepción de la mística que más adelante encarnarían muchos otros pensadores como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Aunque su identidad es desconocida, se sabe que sus textos, el Corpus Dionisianum, fueron escritos a finales del siglo V o principios del VI cerca de Siria (Soto-Posada, 2012) y constan de cinco partes: *Los Nombres de Dios*, *Jerarquía Celeste* y *Jerarquía eclesiástica*, *Teología Mística* y *Cartas Varias* (Aeropagita, 1990, p. 243). El neoplatonismo pasa a occidente a través de sus textos. En España, las figuras de Pseudo-Dionisio (s. V-VI) y la de Santo Tomás (s. XIII) tuvieron una gran influencia, definiendo dos líneas ideológicas divergentes. Así como anteriormente narramos la escisión entre la ciencia de los medos y las ciencias kémicas, en el siglo XVI comienza a separarse la visión representada por Santo Tomás, la *Teología Escolástica* (analítica y conceptual) y la *Teología Mística* de

Pseudo-Dionisio (contemplativa y amorosa) (1990, p. XVI). La propuesta de Pseudo-Dionisio no rechaza la *vía afirmativa*, sino que armoniza ambos acercamientos, coronado el proceso con la *Divina Tiniebla*, a la que se accede por la *vía negativa*. “Se llama tiniebla porque el fulgor excesivo de esta luz divina supera la capacidad receptiva del espíritu envuelto en los velos de nuestra condición humano-terrena” (Aeropagita, 1990, p. XLII).

Esta vía no está basada en simple pasividad, como más adelante se le acusaría, calificando de *quietista* a la doctrina de Miguel de Molinos, sino en aquel don divino, la gracia, manifestado en un espacio creado para ese fin (Weil, 2007, p. 61). Esta afirmación supone un proceso aditivo mediante el cual se llega a un fin, como al esculpir el barro. Negación es quitar “todo aquello que impide conocer desnudamente al Incognoscible” (Aeropagita, 1990, p. 243), como tallar en piedra o madera. No es pues mera pasividad sino “pasiva-acción” (1990, p. 243), más allá de lo que podemos entender como conocimiento e ignorancia. No es, como cabría imaginar, una experiencia psicológica subjetiva y personal, sino “supra-cognoscitiva” (1990, p. 243). Ni el entendimiento, ni el sentido lo perciben, está más allá.

4.3. MÍSTICA ESPAÑOLA: EL QUIETISMO

La doctrina del *Quietismo*, promovida por Miguel de Molinos (sacerdote del siglo XVII), entiende lo divino como un acontecimiento que sobreviene al alma. Esta visión tiene similitudes con el pensamiento oriental del *wu-wei*, o *no-actuar* (Watts, 1999) y contrasta con la perspectiva más extendida en occidente de la espiritualidad como una conquista a través de un esfuerzo consciente. No conviene perseguir la iluminación, sino esperar tranquilamente a que se nos aparezca (Plotino, 1948). El *Quietismo*, como corriente espiritual, se extendió por Europa a finales del siglo XVI y se popularizó en el siglo XVII, solidificándose en *La Guía Espiritual* (1675) de Molinos, Documento supuso el “último gran escalón de una tradición mística, europea y española” (Molinos, 1983, p. 23). Sin embargo, su doctrina generó rechazo por parte de la Iglesia, pues de sus preceptos podía deducirse la posibilidad de una vida al margen de toda institución.

El quietista se sitúa ante el misterio, es un observador, y entiende que la contemplación, mediante un estado de recogimiento interior y pura atención, es el camino hacia la perfección. “Su papel consistirá en asistir al despertar del alma y a su caminar sin intervenir, para nada, en el proceso” (1983, p. 14). Perfección alcanzada a través del aniquilamiento de las facultades. La actitud quietista no requiere de actos ni adoración externa, una verdadera entrega y voluntad de Dios es suficiente.

En el reposo contemplativo, el alma es incapaz de pecar, lo que hace del contemplativo una persona libre. Hay dos formas de rezar: la *meditación*, Molinos utiliza este término para referirse al razonamiento, y el «conocimiento indistinto, general y confuso» (Molinos, 1998, p. 15), que es la *contemplación*. En el planteamiento místico clásico, el primero lleva al segundo, tal y como se expresa en las tres etapas de elevación mística con Dios: *purificación e iluminación* (catafática), *unión* (apofática). No así para Molinos, quien recomienda únicamente el tercer estado: “El primero se llama meditación; el segundo, recogimiento interior o adquirida contemplación. El primero es de principiantes, el segundo de aprovechados. El primero es sensible y material, el segundo es más desnudo, puro e interior” (1998, p. 37). Al abogar Molinos únicamente por el segundo, niega las dos instancias previas y, así, “tritura las tres vías clásicas” (Molinos, 1983, p. 36). Dentro del recogimiento interior y la *contemplación* hay, a su vez, dos formas de orar, la *perfecta* y la *imperfecta*. La *imperfecta* puede adquirirse y es activa, la *perfecta* es *Gracia*, infundida y pasiva. De esta última poca metodología puede seguirse. Molinos se centra entonces en la *imperfecta*, “la enseña en este tiempo el beato Juan de la Cruz (...) y conlleva el despojo activo de discursos, meditaciones y actos particulares» (Molinos, 1983, p. 62). La presencia de San Juan de la Cruz en la doctrina de Miguel de Molinos es constante, sin embargo, no se nombra al santo en sus escritos, debido posiblemente a la polémica del momento en Roma en torno a su figura (Molinos, 1998). Uno de los principales aspectos condenados de la propuesta molinista fue la defensa de la *oración interior*, pues supuso la fricción entre la *oración vocal*, instaurada en la liturgia cristiana desde el Concilio de Trento (1545 – 1563), y la *oración mental* propuesta por

Molinos (Molinos, 1983). El rechazo de la institución a esta *Guía* parece previsible cuando leemos:

“Hecha una vez la entrega y resignación amorosa en la voluntad del Señor, no hay sino continuarla, sin repetir nuevos y sensibles actos (...) Siempre ora el que hace cosas buenas; ni deja de orar sino cuando deja de ser justo» (1998, p. 86).

Y así, esta oración no se vuelve solo interior sino continuada: “procurando continuar todo el día, todo el año y toda la vida aquel primer acto de contemplación” (1998, p. 86). El recogimiento interior, el rechazo a la verbalización del acto, así como la oración entendida como una práctica vital, expresada en el hacer cotidiano, y no tanto en un ritual estandarizado, exime al individuo del control y adherencia a un sistema unificador. Es, al igual que para el alquimista, una cuestión de pureza, los actos sensibles no hacen más que enlodar el alma quieta, confundiendo la experiencia de amor puro con los sentimientos *egoicos* nacidos de lo sensible. Hablando del silencio místico cita Molinos a San Agustín: “Que mi alma guarde silencio y pase por alto a sí misma, sin pensar en sí misma” (1998, p. 89). Éste es el motivo por el cual, en esta investigación, nos interesamos especialmente por artistas cuya práctica no verse explícitamente sobre mística, espiritualidad, el no-hacer, alquimia, etc. Es necesario, en primer lugar, desarrollar una práctica en la que *el no-hacer* se manifieste, pero que no se busque, pues entonces se acaba por *hacer*. La clave del *Quietismo* radica en comprender la omnipresencia de la voluntad de Dios al margen del yo.

Dicho de otro modo, la voluntad de Dios es la expresión del Alma del mundo a través de las cosas y los seres, llegar a ser lo que se es. Y andar resignada totalmente en la voluntad de Dios no es sino prestar atención.

5. DISCUSIÓN

Debido a las connotaciones espirituales y esotéricas que envuelven los términos que trabajamos, el lector puede llegar a sentir una falta de cercanía o conexión entre lo expuesto y su propia experiencia, o práctica artística. Nos gustaría, sin embargo, aclarar la posición desde la que cualquiera de estas líneas de pensamiento, o preceptos espirituales, está

siendo tratados. Nuestra perspectiva no es, ni más ni menos, que la de la cotidianidad: con el objetivo de poder encontrar en estos momentos, simples y subjetivos de la vida de cada persona, estímulos a partir de los cuales poder destilar procesos artísticos que tiendan hacia las cuestiones que en este texto se han tratado: La Alquimia, la *Teología Negativa* y el *Quietismo* de Miguel de Molinos. Saberse en unión y armonía con el *Todo* no requiere de estados extáticos o trances, solamente conocerlo, conocer la *Causa*, y, a partir de ahí, se “puede estar tan absorbido en los asuntos habituales del mundo como cualquier otro, pero en cierto sentido los santifica” (Watts, 1999, p. 63). Santificar es otra palabra, quizás, innecesariamente elevada. En la medida que el artista comprende la naturaleza de la totalidad, interioriza la existencia del *Spiritus Mundi*, mediante el pensamiento poético. A través de las interrelaciones poéticas, el artista puede ir descubriendo esos hilos que nos hablan de la *Causa*. Véase, por ejemplo, esta propuesta de Francis Alÿs, *Painting/Retoque* (2008), en la que se ejecuta y graba una acción, más o menos, prosaica: Repinta a mano, durante casi diez minutos, una línea de demarcación vial. Una acción que puede tener varias lecturas: subraya cómo las fronteras están creadas por el hombre; o, quizás, habla sobre su definición o indefinición, mensaje que se potencia por el lugar de la acción, el canal de Panamá. Esta es una posible lectura, quizás la más evidente, pero no la única.

Hemos mostrado esta obra, tan válida para nuestro objetivo como tantas otras del artista, para subrayar cómo una propuesta artística puede llegar a manifestar el carácter trascendente de lo prosaico. Una vía para ello es, como este caso, la utilización del *ensimismamiento*, presente en una gran mayoría de propuestas artísticas, pero no enfatizada en todas ellas. De esta cualidad habla Amador Vega al plantear los tres elementos necesarios para recibir a lo sagrado, “*contemplación, sacrificio y predicación*” (2004, p. 40). Es a través de esta contemplación ensimismada, a través de la que la obra de arte puede llegar a «encarnar el misterio» (Vega, 2004, p. 40). Este objetivo supone emular o seguir el ejemplo de Cristo, quien con su vida materializa lo divino y diviniza la materia (Arola, 2020).

En la propuesta de Alÿs, como decíamos, podemos ver no sólo una reflexión política o social, sino la manifestación silenciosa, a través de la poetización de una acción, de este sumergirse en el ensimismamiento. No hace falta hablar de mística para hablar del proceso artístico. No es necesario llevarlo a ese plano de análisis, pues con esto se podría incurrir, incluso, en conexiones forzadas. La práctica artística puede llegar a ser una labor prosaica: se hace lo que se tiene que hacer, como cuando Jonas Mekas dice, dentro del segundo capítulo del filme *Destellos de Belleza* (Mekas, 2020).

«Así que aquí estoy, a solas con mis gatos, mis imágenes y mis sonidos. Y conmigo mismo. Conmigo mismo preguntándome... haciéndome preguntas sobre mí. En realidad, quizás esté exagerando. En verdad, no me estoy preguntando nada. Tan sólo estoy haciendo mi trabajo...» (Mekas, 2000).

El proceso no va acompañado necesariamente de elevación espiritual, ni revelación ni éxtasis. El proceso puede ir acompañado de calma o excitación, pero, sobre todo, está profundamente cargado de cotidianidad. Ya sea un acto performativo, pintar, esculpir, componer o editar, de lo que está lleno y rebosante el acto creativo es de presente. Éste es el sentido expresado al decirse que en el proceso creativo hay más cotidianidad que elevación espiritual o éxtasis místico. Supone algo así como una mística de lo mundano. Y en este mismo sentido se puede relacionar la práctica artística con la *vía negativa* y el *Quietismo* de Miguel de Molinos. No es cuestión de buscar expresar cierta espiritualidad o escudriñar el silencio con la obra artística. Es reconocer la cualidad inherentemente silenciosa de la práctica. El acontecimiento desarrollado dentro de un espacio, *no-espacio*, momento trascendente precisamente por su intrascendencia. La obra artística que buscara conscientemente lo absoluto, la comunión con el *Todo*, o la expresión de una verdad última, supondría, en definitiva, la exposición discursiva de un ideal determinado relacionada, en este caso, con la *Teología Negativa*, pero nada tendría que ver con el proceso místico. Esto implicaría una racionalización previa. Para poder acceder a un momento de no-mente (*satori*), es preciso no buscar un momento de no-mente. Y, aún menos, expresarlo simbólicamente en una obra.

Este no es, por lo tanto, el tipo de arte que en esta investigación abordamos. Nos centramos en *cierta pasividad interior* no revelada explícitamente en la obra. La labor del artista, cercana en este sentido a la del alquimista, parte de la transformación, radica en la descontextualización y re-contextualización de elementos previamente existentes (Goldsmith, 2011). El fuego transforma las materias primas disolviéndolas y combinándolas en una sustancia singular. La pulsión alquímica se encuentra latente en lo artístico. Ambos trabajan desde una realidad dada y, a partir de ella, crean algo diferente, purificando y sacralizando así la materia. Véase el ejemplo ineludible de los *ready mades* de Duchamp, u otras situaciones más sutiles y comunes, como al tomar una fotografía. Por ejemplo, la imagen del fotógrafo Wolfgang Tillmans, *Lacnanau (self)*, de 1986. En ella aparece pisando la arena de una playa francesa. Se puede ver la vivencia personal de un instante fugaz, intransferible y, para el espectador, anodino. Podemos ver la arena en sus pies descalzos, el logotipo de *Adidas* en el pantalón, el rosa de la camiseta, etc. Parece una imagen tomada por accidente con el móvil, pero al mismo tiempo revela y construye algo más. Precisamente por su carácter indiferente, o trivial, carente de una narrativa articulada, la imagen se vuelve capaz de contener lo que no puede ser verbalizado: un estado de ánimo. Esta fotografía se vuelve la abstracción de un determinado ambiente emocional indeterminado. Un determinado estado de ánimo indeterminado. Con el que el espectador, potencialmente, puede llegar a resonar.

La imagen puede resultar trivial, pero contiene la proporción adecuada de banalidad y misterio, necesaria para transformar una situación o gesto *infrave* en algo que no podría haberse encontrado por sí mismo en la naturaleza, “se trataría, pues, de hacer posible la experiencia del ser propio del hombre, el fluir de la experiencia (...) señalar las condiciones de manifestación posibles y necesaria de la experiencia inagotable» (Zambrano, 1989, p. 11). Estamos hablando de una imagen que no supone, en sí misma, una presentación de lo real, ni siquiera una representación de lo real, sino más bien un medio por el que el dardo llega al ojo, aludiendo al *punctum* barthesiano (Barthes, 2009). Lo que se di-

suelve en el *punctum* es la cotidianeidad y cuando se descubre lo habitual y lo ya comprendido trastocado, se escapa del patrón racional, y así se abre una puerta hacia algo diferente (Lynch, 2021, p. 28). Este es el caso de Jonas Mekas, quien cerca de sus 80 años edita una serie de grabaciones caseras, recopilando memorias de las últimas décadas: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Mekas, 2000). Una película de casi cinco horas en las que el cineasta presenta una ordenación, en principio arbitraria, de estas cintas. Mekas nos insiste, una y otra vez, en que en la película no pasa nada. Vemos diferentes escenas, todas alegres, de su familia y amigos. Y no pasa nada, pero en esa *nada* ocurren para Mekas los milagros. Es una película centrada en el germen primero de la creatividad, del material con el que se construye la poesía y lo mágico, lo *infraleve* duchampiano (2010), lo *infraordinario* de Perec (1991), o los *destellos de belleza* de Mekas. A lo largo del filme vemos cómo a través de lo cotidiano puede conseguirse cierta realización espiritual: “Sin saber, inconscientemente, llevamos... cada uno de nosotros llevamos en nuestro interior, en algún lugar profundo, algunas imágenes del paraíso. Quizás no sean imágenes, sino un vago sentimiento de haber estado en algún lugar...” (Mekas, 2013, p. 18). Lo que este punto de vista implica es un ejercicio de purificación continuado, en el que el artista pretende expresar y articular la relación con la existencia a partir de cada una de sus propuestas, pero sin que nazca de una previa investigación racionalmente articulada, con un plan y estrategia a priori, sino de las consecuencias de su más inmediato presente. Este es el camino de la no-acción.

6. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, la *Teología Negativa* y la Alquimia ofrecen una notable resonancia con una parte de la práctica artística. Comparten el enfoque poético, están desarrolladas al margen de lo racional con una voluntad de trascendencia y la utilización de la más inmediata cotidianeidad para ello, generan nuevos espacios y ambientes propios en términos emocional/conceptual, etc.

No pretendemos plantear que todo tipo de arte es capaz de manifestar en su hacer arquetipos propios de lo alquímico o místico, pero sí evidenciar cómo la práctica artística es un camino viable para desarrollar procesos mentales o espirituales cercanos a estas ideas. Hemos podido comprobar cómo estas lógicas de pensamiento se amparan en la poetización de lo cotidiano para, al mismo tiempo, trascenderlo y comprenderlo. Éste es un rasgo alquímico extrapolable al proceso artístico.

“En qué medida el arte es un discurso de la verdad es algo que se debe a la desnudez de la que es capaz en su manifestación, es decir, que en el aparecer no sea el contenido lo que golpea al espectador (...) sino su voluntad de crear espacio en tono (...). En este sentido el arte cumple un propósito santo” (Vega, 2004, p. 44).

Pero esta investigación no se centra en los procesos alquímicos ni en la vía a tomar para poder conocer místicamente a Dios. Entonces ¿qué interés tiene la exposición de estos procesos? Un estudio comprometido y enfocado únicamente en estas cuestiones dará fe más fidedignamente de estos asuntos. Sin embargo, el mínimo común múltiplo de estas metodologías puede extraerse y aplicarse a la práctica artística en la actualidad. Aún más, no supondría esta investigación el mero desarrollo de una metodología sino la expresión del hacer en sí mismo. Un hacer heterogéneo, plural, relacionado con lo que el filósofo Edgar Morin (2009) ha llamado *Pensamiento Complejo*. Reflejando en estos textos, paso a paso, cada uno de los entresijos conceptuales seguidos hasta poder, más adelante, solidificarlo en práctica artística. Suponen entonces la vía mística y el pensamiento alquímico no solo un referente metodológico sino una óptica desde la que leer la realidad y los procesos y propuestas artísticos. Así como místicos y alquimistas buscan la purificación por *vía negativa*, entendiendo que dicho proceso no es más que un retorno al lugar donde ya se estuvo, éste es el camino que el artista puede, a través de su práctica, emprender. En el Oráculo de Delfos se podía leer: “conócete a ti mismo y conocerás los dioses y el universo”. O, tal y como las enseñanzas del *budismo Mahāyāna* afirman, la naturaleza básica de todos los seres es la misma que la del Buda, todos somos budas por naturaleza (Sambhava, 2021). Como el alquimista, el artista y el poeta pueden ayudar a las formas a desarrollar su potencial, esto es, a través del arte trascender la cosa e ir más allá de sí misma, a veces, a través de

la absoluta inmersión en sí mismo. Esta misma forma de proceder se expresa en *La Guía Espiritual* de Miguel de Molinos: “La experiencia de largos años (...) me ha enseñado la grande necesidad que hay de quitarlas los embarazos, inclinaciones, afectos y apegos que totalmente las impiden el paso y el camino a la perfecta contemplación” (Molinos, 1998, p. 34). Hemos podido ver cómo la *no-acción apofática* puede llegar a conferir a la existencia humana un devenir verdaderamente libre, presentando conceptos como *inactividad, inutilidad, improductividad, lo ornamental y lo lúdico* como cuestiones clave para el desarrollo, en nuestro caso desde las artes, de una vida sin fin. Ésta es una línea de trabajo que seguiremos indagando y desarrollando en las siguientes investigaciones. Es, además, una voluntad manifestada, en la actualidad, desde diferentes campos y contextos. En el libro, recientemente publicado, *Vida Contemplativa*, del filósofo Byung-Chul Han, se expresa de esta forma: “A la obligación de trabajar y rendir se le debe contraponer una política de la inactividad que sea capaz de producir un tiempo verdaderamente libre. (...) El juego es la esencia de la belleza” (Han, 2023, p. 12).

Y, en este sentido, al considerar los modos con los que, por una parte, los alquimistas y, por otra, los artistas se han aproximado a este objetivo, el siguiente paso que a partir de esta investigación se nos presenta es el del lenguaje. El lenguaje como *hierofanía*, y al mismo tiempo como farsa, como *simulacro*. Esta idea corresponde respectivamente a lo *simbólico*, como floración espontánea, y lo *alegórico*, como construcción, expresada por Mircea Eliade en *Tratado de historia de las religiones* (1974).

Este elemento común, entre mística-alquimia-arte: el lenguaje, se nos presenta como un instrumento a través del cual esta verdad incognoscible, tanto se manifiesta como se petrifica y muere. El lenguaje es el campo en el que las discusiones planteadas en este texto se desarrollan material y poéticamente. Y es, por lo tanto, nuestro siguiente objetivo problematizar e investigar los modos en los que los artistas de nuestro contexto cultural se han aproximado a él.

8. REFERENCIAS

- Areopagita, P. D. (1990). *Obras Completas*. BAC.
- Areopagita, P. D. (1991). *De caelesti hierarchia, in Corpus Dionysiacum*. Walter De Gruyter Inc.
- Arola, R. (2002). *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Siglos XV – XVII*. Mandala.
- Arola, R. y Vert, L. (2020). *La actualidad del hermetismo. El Mensaje de Louis Cattiaux*. Herder.
- Attar, F. (2022). *El lenguaje de los pájaros*. Alianza editorial.
- Auster, p. (2004). *Poesía completa*. Seix Barral.
- Auster, P. (1994). *La invención de la soledad*. Anagrama.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bosquet, F. (2003). *Concordance Mytho-Physico-Cabalo-Hermétique*. Le Mercure Deuphinois.
- Duchamp, y Narotzky, V. (2010). *Cartas sobre arte: 1916-1956; Seguido de El acto creativo*. Elba.
- Eliade, M., Cirlot, V., y Vega, A. (2005). *El vuelo mágico*. Siruela.
- Eliade. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad.
- Goldsmith, K. (2011). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- Han, B. (2023). *Vida Contemplativa*. Taurus.
- Juan de la Cruz, S. (1977). *Poesía completa*. Editorial Magisterio Español S.A.
- Jung, C. G. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Caralt.
- Kilcher, A. B. (2009). *Seven epistemological theses on esotericism*. En W. J. Hanegraaff & J. Pijnenburg (Eds.), *Upon the occasion of the 10th anniversary of the Amsterdam Chair in Hermes in the Academy: Ten years' study of Western esotericism at the University of Amsterdam* (pp. 143-149). Amsterdam University Press.
- Lynch, D. (2021). *Atrapa el pez dorado*. Reservoir Books.
- Mekas, J. (2013). *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza*. Cinema Comparat/ive Cinema, 1, (3), 10-18.
<https://bit.ly/3GlQBx7>
- Mekas, J. (Director). (2000). *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*. [Motion picture]. Estados Unidos.

- Molinos, M. (1983). *Defensa de la contemplación*. Editora Nacional.
- Molinos, M. (1998). *Guía Espiritual*. Obelisco.
- Morin, E. (2009). *El pensamiento complejo*. Gedisa.
- Pandiello, M. (2022). *Visiones de Fuego. Historia ilustrada de la alquimia*. La Felguera.
- Perec, G. (1991). *Lo Infraordinario*. Impedimenta.
- Plotino. (1948). *Enéadas: V-VI*. Losada.
- Roob, A. (2021). *El museo hermético. Alquimia & Mística*. Taschen.
- Sanz, E. (15 de noviembre de 2022). *Charla de Eloy Sanz sobre Espagiria y Alquimia*. UGR.
- Sambhava, P. (2021). *El libro tibetano de los muertos*. Kairós.
- Soto-Posada, G. (2012). *Dionisio Areopagita y la mística. Cuestiones Teológicas*, 39 (92), 215-238. ISSN 0120-131X
- Vega, A. (2004). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Universidad de Navarra.
- Watts, A. (1999). *The Way of Zen*. New World Library.
- Weber, M. (2009). *La ciencia como profesión*. Biblioteca Nueva
- Weil, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Trotta.
- Yabir, A. O. (2014). *Criterium Naturae*. Mandala Ediciones.
- Zambrano, M. (1989). *Notas de un Método*. Mondadori.