



Universidad de Granada

# EL ARTISTA ENAMORADO

## METODOLOGÍA DE INMERSIÓN EN EL PROCESO CREATIVO

*Alicia Jiménez Sánchez*

PROGRAMA DE DOCTORADO: Investigación: creación pictórica,  
escultórica y su restauración

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

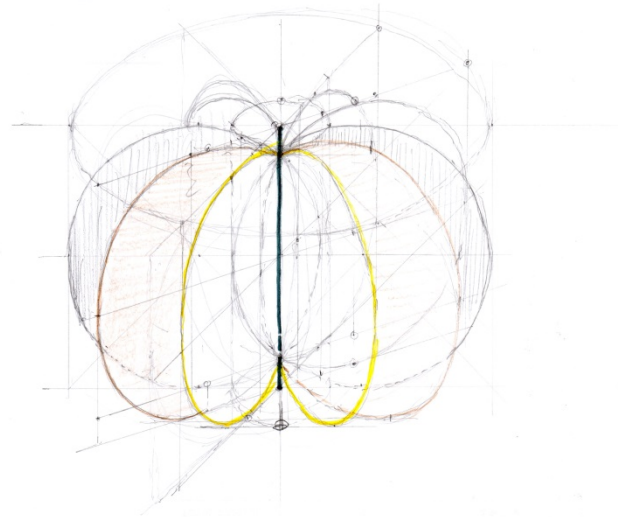
Autora: Alicia Jiménez Sánchez

ISBN: 978-84-9125-631-1

URI:<http://hdl.handle.net/10481/43128>

# EL ARTISTA ENAMORADO

## METODOLOGÍA DE INMERSIÓN EN EL PROCESO CREATIVO



AUTORA: Alicia Jiménez Sánchez

DIRECTOR: Víctor Borrego Nadal

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

Noviembre de 2015

El doctorando Alicia Jiménez Sánchez y el director de la tesis Víctor Borrego Nadal Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 9 de noviembre de 2015



Director/es de la Tesis

Fdo.: Víctor Borrego Nadal



Doctorando

Fdo.: Alicia Jiménez Sánchez



## *GRACIAS:*

*A Inés y a Vicente, por seguir siendo tan grandes y por estar siempre.*

*A Juan y a Celia, por ser mi vida.*

*A Mon, por el aliento de fondo y por enseñarme a respirar.*

*A Andrés, porque confiaba en que sí.*

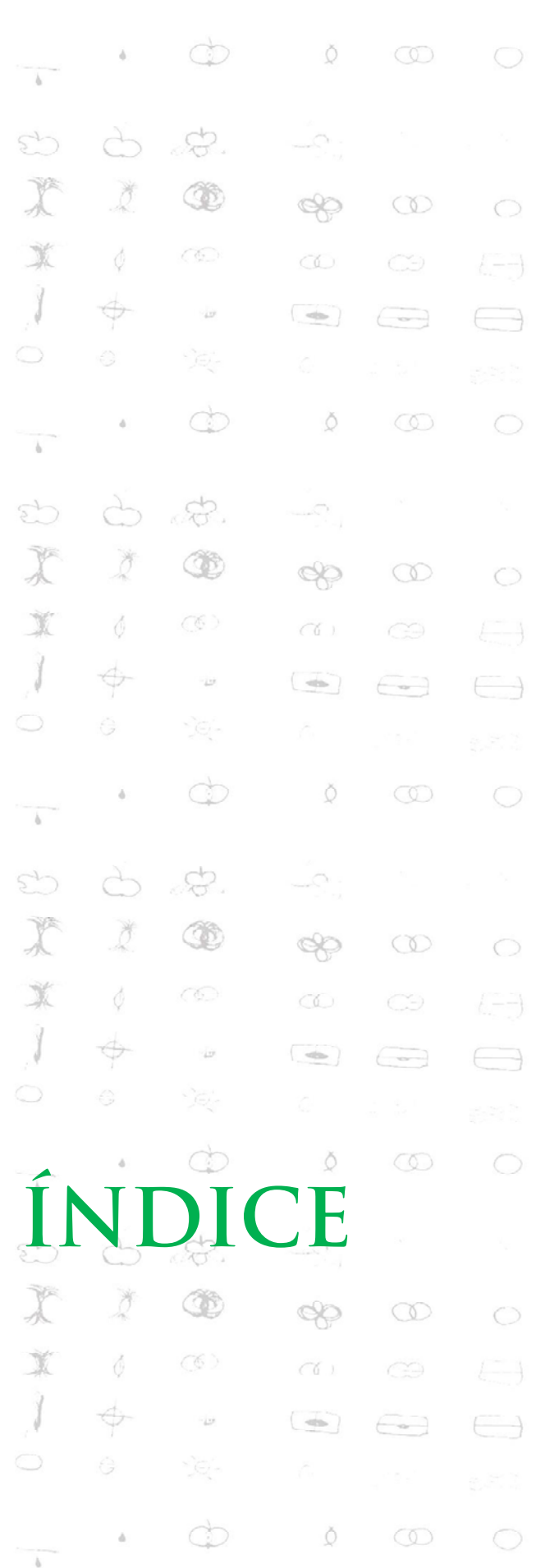
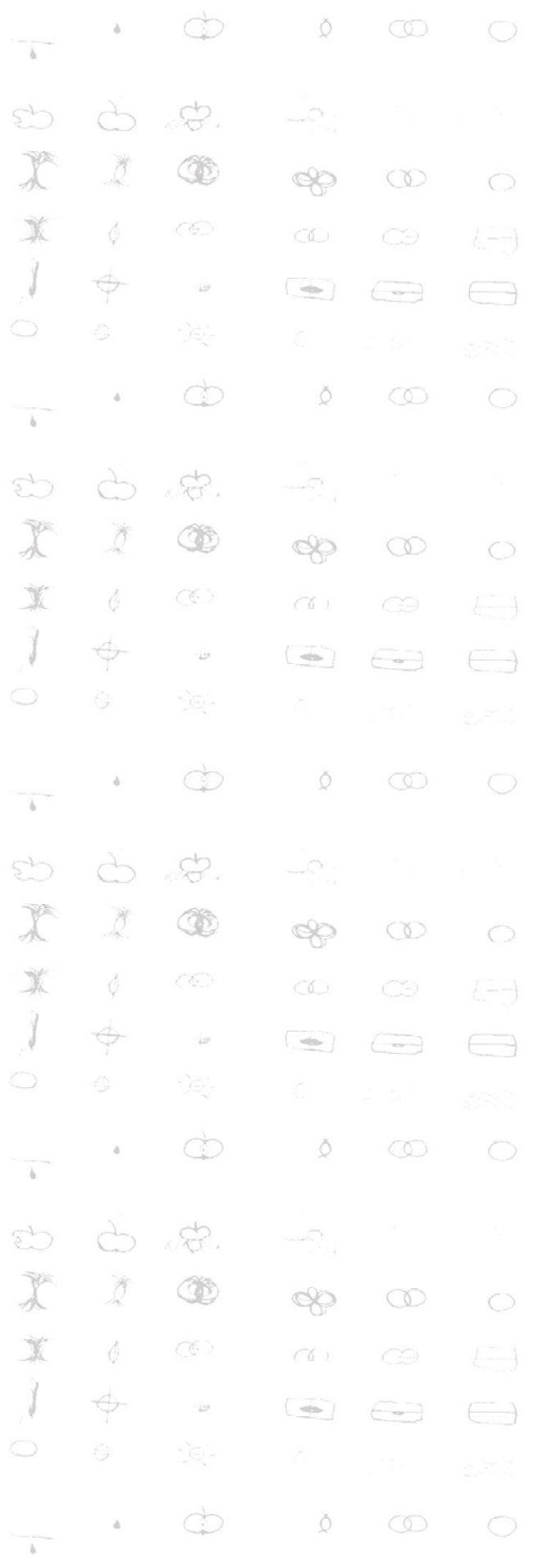
*A María y a Marta, porque estaban cuando el coche arrancó.*

*A María José, a Marta y Marco, por esos miércoles.*

*A Vero, por empujarme con un mamut en la mano.*

*A Regina, por las últimas llaves.*

*A Víctor por abrir las puertas.*



# ÍNDICE

# ÍNDICE:

9	<u>RESUMEN / SYNOPSIS</u>
11	<u>PRÓLOGO</u>
12	<u>INTRODUCCIÓN</u>
12	a. <b>Una imagen-movimiento para el proceso creativo</b>
14	b. <b>Objetivos</b>
16	c. <b>Metodología de trabajo</b>
21	<u>1. HACIA UNA IMAGEN DE LOS PROCESOS CREATIVOS DEL UNIVERSO</u>
21	1.1. <b>MIRANDO AL HORIZONTE</b>
23	1.1.1. <u>Imágenes del pre-universo. Antecedentes formales. Conocer desde lejos</u>
24	1.1.1.1 <b>Imaginar el horizonte vacío</b>
26	1.1.1.2. <b>Imaginar el horizonte como eje</b>
28	1.1.1.3. <b>Perdersse en el horizonte infinito</b>
31	1.1.1.4. <b>Una mirada hacia el Silencio</b>
33	1.1.1.5. <b>El horizonte como ilusión</b>
35	1.1.1.6. <b>El horizonte dinámico</b>
36	1.1.1.7. <b>El horizonte como ritmo</b>
39	1.1.2. <u>La mirada confusa. Interiorizar la naturaleza del caos</u>
39	1.1.2.1. <b>La mirada confusa</b>
41	1.1.2.2. <b>Lo que la idea de caos como un vacío aporta a la naturaleza de nuestra imagen</b>
42	1.1.2.3. <b>Ver el Caos como un eje</b>
43	1.1.2.4. <b>El Caos dinámico: ideas para la evocación de una imagen viva</b>

45	1.1.2.5. El caos como forma de acceso a lo ilusorio
47	1.1.3. <u>Océano</u>
47	1.1.3.1. La masa acuosa en el origen
49	1.1.3.2. Simetría cielo-mar
49	1.1.3.3. Concretar una imagen en las aguas
50	1.1.3.4. Luz en las aguas: El pleroma
52	1.1.3.5. Patrones en el origen: una inteligencia
55	1.1.4. <u>Nuestra imagen del primer estadio</u>
55	1.1.4.1. Conocer el Lugar:
55	1.1.4.1.a. <u>EL PLANETA</u>
56	1.1.4.1.b. <u>SOL ROJO, SOL AZUL</u>
57	1.1.4.2. Un planeta en un grano de arena
57	1.1.4.2.a. <u>LA ESFERA SEMILLA Y EL HUEVO CÓSMICO</u>
58	1.1.4.2.b. <u>EL HUEVO CÓSMICO</u>
59	1.1.4.2.c. <u>UNA COSMOGONÍA QUE CONECTA MENTE Y MATERIA</u>
63	1.1.4.3. Conclusiones: autoorganización
63	1.1.4.3.a. <u>SOLARIS</u>
63	1.1.4.3.b. <u>EL CÍRCULO Y EL HUEVO</u>
64	1.1.4.3.c. <u>LA IMAGEN DEL UNIVERSO COMO INTELIGENCIA</u>
65	1.1.4.3.d. <u>LA IMAGEN CONSCIENTE</u>
66	1.2. EL HORIZONTE ROTO
67	1.2.1. <u>Imágenes del nacimiento del universo</u>
68	1.2.1.1. Posicionar la mirada: visión de paralaje.
70	1.2.1.2. La simetría rota
70	1.2.1.2.a. <u>EL SALTO DE NARCISO</u>
75	1.2.1.2.b. <u>CUANDO ESA CABEZA SE RAJE, CUANDO ESA CABEZA ESTALLE...</u>

75	1.2.1.2.b.1. EL HUEVO SE ABRE
78	1.2.1.2.b.2. LA UNIDAD ANDRÓGINA
81	1.2.1.2.b.3. EL DESDOBLAMIENTO Y LA DIFERENCIA: LO FEMENINO
82	1.2.1.2.b.4. LA BIFURCACIÓN
84	<b>1.2.1.3. Mantener la tensión. El límite y la tensión infinito/finito</b>
84	1.2.1.3.a. <u>LA TENSIÓN EN LA MIRADA</u>
87	1.2.1.3.b. <u>MANTENER LA TENSIÓN PARA ENCONTRAR EL LÍMITE</u>
91	<b>1.2.1.4. Continuación y Desbordamiento</b>
95	<b>1.2.1.5. Creación en dos tiempos</b>
97	<b>1.2.1.6. Ciclos y repeticiones</b>
97	1.2.1.6.a. <u>LA MIRADA COMO HÁBITO</u>
100	1.2.1.6.b. <u>LA ENERGÍA DE LA PROCREACIÓN</u>
102	<b>1.2.2. <u>La mirada atenta. Interiorizar la naturaleza articuladora del sentido</u></b>
102	1.2.2.1. <b>La mirada atenta</b>
105	1.2.2.2. <b>Lo que la aparición de sentido aporta a nuestra imagen</b>
105	1.2.2.2.a. <u>MANIFESTACIONES DEL SENTIDO</u>
105	1.2.2.2.a.1. I-CHING: CREACIÓN Y SENTIDO
107	1.2.2.2.a.2. AUTOORGANIZACIÓN: LA APERTURA Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO
108	1.2.2.2.a.3. CAMPOS, ATRACTORES Y CREODAS: GUÍAS Y PATRONES HACIA EL SENTIDO
110	1.2.2.2.a.4. EL CAOS COMO FORMA DE ORDEN. COMENZAR A MIRAR EL CAOS COMO ORDEN
111	1.2.2.2.a.5. LA NATURALEZA INTERNA DEL <i>SENTIDO</i>
112	1.2.2.2.b. <u>LA SENSACIÓN DE ARTICULACIÓN</u>
112	1.2.2.2.b.1. LA VOLUNTAD
114	1.2.2.2.b.2. EL ERROR: UN BACHE EN LA PULSIÓN
116	1.2.2.2.b.3. LA PALABRA
119	1.2.2.2.b.4. LA MATERIALIZACIÓN

121	<b>1.2.3. <u>La catástrofe luminosa</u></b>
121	1.2.3.1. <b>La luz como sensación</b>
123	1.2.3.2. <b>Pensar, hablar, encender</b>
125	1.2.3.3. <b>Sofía y el conocimiento</b>
127	1.2.3.4. <b>La Teoría de las Catástrofes como naturaleza interna de la caída</b>
130	1.2.3.5. <b>La caída de Sofía</b>
132	<b>1. 2. 4. <u>Nuestra imagen del segundo estadio</u></b>
132	1.2.4.1. <b>Conocer el lugar</b>
132	1.2.4.1.a. <u>LA LLEGADA</u>
132	1.2.4.1.b. <u>VER EL LUGAR DESDE DOS PUNTOS</u>
133	1.2.4.1.b.1. PRIMERA IMAGEN
133	1.2.4.1.b.2. SEGUNDA IMAGEN
134	1.2.4.2. <b>La imagen: Melancolía</b>
134	1.2.4.2.a. <u>LA MELANCOLÍA</u>
135	1.2.4.2.b. <u>IMÁGENES DE REFERENCIA</u>
136	1.2.4.2.c. <u>EL INSTANTE DE CAMBIO</u>
137	1.2.4.2.d. <u>SATURNO COMO PORTADOR DE EMOCIONES</u>
140	1.2.4.3.e. <u>HERRAMIENTAS PARA ABORDAR LA LLEGADA</u>
142	1.2.4.3.f. <u>LA COMPLEJIDAD MELANCÓLICA DE LA PROCREACIÓN</u>
143	1.2.4.2.g. <u>IMAGEN NOCTURNA</u>
144	1.2.4.3. <b>Conclusiones: tránsito</b>
144	1.2.4.3.a. <u>LA SALIDA</u>
144	1.2.4.3.a.1. LA UNIDAD ROTA
146	1.2.4.3.a.2. LA MUERTE
148	1.2.4.3.a.3. LA SALIDA DEL HUEVO
150	1.2.4.3.b. <u>MELANCOLÍA COMO PUENTE</u>
153	1.2.4.3.c. <u>LA IMAGEN CONSCIENTE: EL NACIMIENTO DE LA MATERIA</u>
155	1.2.4.3.d. <u>SENTIR LA DERIVA</u>

156 **1.3. TOCAR EL HORIZONTE**

157 **1.3.1. Imágenes del universo ordenado. Acción forma de hacer**

157 1.3.1.1. **Consideraciones previas a las imágenes: el orden simbolizado**

160 1.3.1.2. **Imágenes Heredadas**

163 1.3.1.3. **El Universo Vivo**

165 1.3.1.3.a. EL ORDEN FORMAL

166 1.3.1.3.a.1. PENSAR EL UNIVERSO COMO UN TODO

166 1.3.1.3.a.2. PENSAR EL UNIVERSO DESDE UNA VISIÓN  
FRAGMENTARIA

166 1.3.1.3.a.3. PENSAR EL UNIVERSO COMO MATERIA Y ENERGÍA

167 1.3.1.3.b. EL ORDEN FUNCIONAL: AUTOORGANIZACIÓN

168 1.3.1.3.b.1. EL UNIVERSO ANIMADO

169 1.3.1.3.b.1.1. Alma universal

172 1.3.1.3.b.1.2. Los cambios

175 1.3.1.3.b.2. RELACIONES E IMPLICACIONES

175 1.3.1.3.b.2.1. El orden plegado

177 1.3.1.3.b.2.2. Relaciones entre la parte y el todo

179 1.3.1.3.b.3. ESTRUCTURAS

179 1.3.1.3.b.3.1. Patrones

181 1.3.1.3.b.3.2. Redes y estructuras

183 **1.3.2. La mirada enfocada. Interiorizar la naturaleza del universo ordenado**

183 1.3.2.1. **La mirada enfocada**

187 1.3.2.2. **La imagen del universo como sistema vivo**

189 1.3.2.2.a. LA MEMORIA COMO POSIBLE PATRÓN

191 1.3.2.2.b. ESTRUCTURA O CUERPO

192 1.3.2.2.c. EL UNIVERSO EN ORDENACIÓN CONTINUA: UN PROCESO  
VITAL

193 1.3.2.3. **Concretar la naturaleza del orden**

199 1.3.3. Ver el árbol

199	1.3.3.1. <b>La semilla y el centro</b>
203	1.3.3.2. <b>El eje vertical</b>
205	1.3.3.3. <b>Ser el árbol</b>
208	1.3.3.4. <b>El árbol del conocimiento</b>
212	1.3.3.5. <b>El agua, el conocimiento y la luz</b>
212	1.3.3.5.a. <u>EL AGUA</u>
212	1.3.3.5.b. <u>EL CONOCIMIENTO</u>
213	1.3.3.5.c. <u>LA LUZ</u>
214	<b>1.3.4. <u>Nuestra imagen de un mundo ordenado</u></b>
214	1.3.4.1 <b>Conocer el lugar:</b>
214	1.3.4.1.a. <u>LA LLEGADA</u>
215	1.3.4.1.b. <u>ENFOCAR LA IMAGEN DESDE TRES PUNTOS:</u>
216	1.3.4.1.b.1. LA IMAGEN TANGIBLE
218	1.3.4.1.b.2. LA IMAGEN INTANGIBLE
218	1.3.4.1.b.2.1. <u>El firmamento</u>
220	1.3.4.1.b.2.2. <u>Constelaciones</u>
222	1.3.4.1.b.2.3. <u>Cartografías</u>
223	1.3.4.1.b.3. LA IMAGEN INTERMEDIA: TRÁNSITO Y ESTRUCTURACIÓN
224	1.3.4.1.b.3.1. <u>Imágenes suspendidas que bajan o suben</u>
225	1.3.4.1.b.3.2. <u>Atmósfera</u>
225	1.3.4.1.b.3.3. <u>Éter</u>
227	1.3.4.1.b.3.4. <u>Energía libre</u>
228	1.3.4.1.b.3.5. <u>Conocimiento e iluminación</u>
230	1.3.4.1.b.3.6. <u>Atrapar el sol, ser el sol</u>
231	1.3.4.2. <b>La imagen</b>
231	1.3.4.2.a. <u>EL ÁRBOL DEL MEDIO</u>
233	1.3.4.2.b. <u>ENFOCAR EL CENTRO</u>
235	1.3.4.2.c. <u>EL SOL COMO FRUTO DEL ARBOL DE LA VIDA</u>
237	1.3.4.2.d. <u>EL TEJIDO CÓSMICO</u>



238	1.3.4.2.e. <u>SUMA DE ESPACIOS Y DE TIEMPOS</u>
239	1.3.4.2.f. <u>EL ÁRBOL DE LA VIDA</u>
239	1.3.4.2.f.1. EL ÁRBOL COMO EJE DE LO COTIDIANO
241	1.3.4.2.f.2. ENFOCAR EL CENTRO
243	1.3.4.2.f.3. EL SOL COMO FRUTO
244	1.3.4.2.f.4. EL TEJIDO CÓSMICO
246	1.3.4.2.f.5. ALINEAMIENTO EN EL EJE DEL PROCESO CREATIVO
248	<b>1.3.4.3. Conclusiones: el mundo sensible</b>
248	1.3.4.3.a. <u>EL SOL</u>
249	1.3.4.3.b. <u>LA SALIDA</u>
249	1.3.4.3.c. <u>EL TEJIDO</u>
250	1.3.4.3.d. <u>EL LUGAR INTERMEDIO</u>
250	1.3.4.3.e. <u>LA IMAGEN DEL UNIVERSO COMO ORDEN</u>
250	1.3.4.3.e.1. LA IMAGEN CONSCIENTE
251	1.3.4.3.e.2. ESTAR EN EL MUNDO

252 **2. DE LA IMAGEN MOVIMIENTO DEL PROCESO CREATIVO DEL**  
**UNIVERSO A LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA**

252 **2.1. BASES METODOLÓGICAS**

254 **2.2. DIFICULTADES DE CONOCIMIENTO. EL ORIGEN DE LA CEGUERA**

255 **2.3. METODOLOGÍA DE INMERSIÓN**

257 **2.4. EL RECORRIDO EN IMÁGENES**

257 **2.4.1. Primer nivel. Desde la mirada**

258 2.4.1.1. **La acción de acercamiento a lo que vemos**

260 2.4.1.2. **El enfoque que nos proporciona determinado punto de vista**

260 2.4.1.3. **Cómo lo vemos desde una fisiología concreta**

- 261                    2.4.1.4. El ser conscientes del propio acto de mirar
- 262                    2.4.2. Segundo nivel. Desde las imágenes en las que hemos resumido el  
                                proceso creativo del Universo
- 262                    2.4.2.1. Imágenes que evocan la naturaleza interna del proceso  
                                creativo del universo
- 263                    2.4.2.2. Imágenes que podrían representar lo que hemos extraído de  
                                cada estadio en su forma y contenido
- 265                    2.4.3. Tercer nivel. Desde las imágenes simbólicas que surgen durante el  
                                discurso
- 270                    2.4.4. El centro
- 270                    2.4.4.1. Como centro de la mirada:
- 273                    2.4.4.2. Como centro que se mantiene durante todo el proceso
- 275                    2.4.4.3. Como centro de un proceso vertical
- 276                    2.4.4.4. Como centro desde el que se teje el conocimiento en el  
                                mundo de lo visible (eje horizontal)

277   3. EL PROCESO CREATIVO ENAMORADO

277        3.1. EL EJE HORIZONTAL

278        3.2. EL EJE VERTICAL

280        3.3. EL CENTRO: LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

283        3.4. EL ARTISTA ENAMORADO

286   CONCLUSIONES

290   BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN / SYNOPSIS

# EL ARTISTA ENAMORADO

## METODOLOGÍA DE INMERSIÓN EN EL PROCESO CREATIVO

### **Resumen:**

Desde la asimilación y asociación de las distintas imágenes que nos llegan a partir de configuraciones cosmológicas y cosmogónicas, extraemos una imagen conjunta que representa el proceso creativo del Universo en cada una de sus etapas. Se trata de encontrar un centro de confluencia desde el que se evidencie la unión entre lo macro y lo micro, para hallar una esencia creativa immanente a todas las escalas y, por tanto, también propia de los procesos artísticos.

Observamos que el proceso creativo del Universo es similar a otros procesos de los que participa la creación plástica y visual.

La mirada y las imágenes son tomadas como guía durante el desarrollo de esta investigación. Desde ellas se deduce una metodología de inmersión en un centro, esencia de la creación. Ese centro es un espacio de experiencia desde lo sensible. En él la experiencia artística acontece integrada en la totalidad, es intensa y amorosa, es una búsqueda de continuidad en lo otro.

Al entender la creación desde una perspectiva ampliada, descubrimos la creación artística como un proceso de toma de conciencia y a la persona que crea como figura enamorada. Con esto, concluimos que “hacer es hacerse” pero también es “hacer el mundo” y “estar en el mundo”, lo cual, nos carga de responsabilidad.

**Palabras clave:** Arte, creación, intensidad emocional, continuidad amorosa, experiencia artística, amor, vibración, totalidad, proceso creativo, autoconciencia, artista enamorado, imagen, símbolo, imaginal, percepción, metodología de inmersión.

## THE ARTIST IN LOVE

### METHODOLOGY OF IMMERSION IN THE CREATIVE PROCESS

#### **Synopsis:**

From the assimilation and association of images coming to us from the Universe creative process, from cosmological and cosmogonic configurations, we extract an overall picture representing the Universe creative process in each of its stages.

The point is to unveil the merging point where micro and macro meet, in order to find an immanent creative essence at all levels.

It is observed that the Universe creative process, divided into three phases throughout the development of this thesis, evokes other psychological, biological and physical processes which share similarities with the creative process in plastic and visual creation.

Images are taken as a guide throughout this development and finally lead towards the inference of an immersion methodology in that creative centre.

Such centre is articulated, for the person who creates, as a space of experience from what is sensitive, an experience integrated in wholeness, an intense and loving experience, a search for continuity in otherness.

Once we are immersed in a wider context, we find the artistic experience as a raise of awareness. From here, we find out that “to make” is “to make oneself”, but it is also “to make the world”, and “to be in the world” -which burdens us with responsibility.

**Key words:** Art, creation, emotional intensity, loving continuity, artistic experience, love, vibration, creative process, symbol, imaginal, immersion methodology.

# PRÓLOGO

## PRÓLOGO

Antes de nada me gustaría presentar una forma de ver y entender, de vivir-sentir la realidad.

Es una especie de ceguera en la que la memoria no es tal y el saber no se hace consciente si no es por la reducción de todo a imágenes y sensaciones. Este dejarse llevar por lo emocional de las cosas hace que en circunstancias me apasione un fragmento de texto que percibo como una sensación y lo traduzco a una imagen. En ese sentir la realidad, el proceso de lectura a veces se reduce a formas y visiones, a una frase que se convierte en fundamental y que, sin querer, asocio a otra cosa que he leído, visto o sentido con anterioridad. Es en ese despiste en el que acontece el desarrollo de esta tesis. Reduciendo teorías a formas en la niebla, intuyendo en esa nube un tesoro de proceso de creación intuitivo que parece conectar toda mi percepción de la realidad, realidad, por otro lado, en la que no creo en absoluto sino como en un lugar al que hemos venido a sentir.

Esa forma de ver es una vertical que atraviesa incursiones en los procesos creativos del Universo, de la sociedad, del arte... y que vienen a trazar una forma de desarrollo que se repite en todos ellos, dejándose ver sin ver, sólo a medias, con los ojos, los oídos y la mente entreabiertos.

Inevitablemente voy a mezclar ciencia, mitos, imágenes y procesos tratando de que sean meras herramientas de un paseo por la vida, un camino mediado por lo visual, por la imagen que evocan en esa percepción extraña, entendiendo visual no solo como lo visible sino como lo pensable, soñable y creable.

Mi aportación al conocimiento sería esa, la posibilidad de pasar por la vida viendo, entender viendo, leer viendo, vivir sintiendo, sin ver ni leer lo que pone, sólo leyendo la emoción que despiertan, la pasión por ideas alternas que me permito usar como fotogramas, fragmentos de un trayecto en el que nadamos en un proceso creativo compartido y sólo comprensible desde la experiencia amorosa.



# INTRODUCCIÓN



## INTRODUCCIÓN:

### **a. Una imagen-movimiento para el proceso creativo**

Cuando el artista *imagina-proyecta-hace*, está tratando de conocer el mundo que le rodea. Educa su mirada para ser capaz de leer y construir imágenes y acontecimientos. Entiende y asimila su entorno desde y hacia construcciones mentales que se despliegan creando realidades.

El *artista enamorado* es aquel que *imagina-proyecta-hace* de forma amorosa: lleva en sí la impronta de la continuidad, del movimiento erótico. Se entiende a sí mismo como parte de un contexto ampliado desde donde mira y conoce. Es consciente de cada instante de la creación como parte de un entramado, de un imaginario enamorado, de una imagen que cambia y se transforma. Desconfía de las afirmaciones aisladas e indaga en su propio proceso creativo como parte de algo que le supera. Es así como, para este individuo, dicho proceso se configura de forma compleja, percibiéndose como algo inabarcable, como un enamoramiento desde el que proyectar su ansia de conocimiento.

Es por esto que el artista enamorado, para llegar a su misterioso objeto de amor, aquello que mueve su aventura creadora, trata de percibirlo para conocerlo, intentando configurar una imagen más que pretendiendo abordar directamente algo que reconoce inasible.

Siguiendo esta premisa, como artista enamorada, no podría sino trabajar en esta tesis en la formación de una imagen de contenido puramente psíquico<sup>1</sup> que represente una conciencia de cada etapa del proceso creativo. Este trabajo se desarrollará entonces como un ejercicio en imágenes. Cada una de ellas será resultado de una amalgama de referencias y asociaciones. Cada una tratará de facilitar la aprehensión de distintas etapas de cambio, en términos temporales, hasta asimilarse su sucesión como un transcurso dinámico. En él, cada momento de la transformación creadora va seguido del siguiente en un continuo creativo que trataremos de percibir en parámetros de movimiento.

---

<sup>1</sup>Este tipo de imágenes para Sartre trascendía al representante en una unión con la cosa, perteneciendo a la estructura activa de la conciencia que imagina. SARTRE, JEAN PAUL: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1997.

Al ser la creación un proceso de cambio, cada una de esas imágenes que representa su desarrollo desaparece paulatinamente hasta que aparece la siguiente, muta hacia la consecutiva, construyendo entre todas una ilusión de movimiento para la imagen mental. También se vive una ilusión de temporalidad. Un tiempo que no es tal, no es más que materia imaginal que muta en un eterno ahora. En esa transformación es en la que queda atrapado, se produce y hace perceptible, en su simbolizar, el proceso de creación en sí.

La *imagen-movimiento* fílmica que, para Deleuze, se presentaba en términos de no separación entre la conciencia y la cosa, entendía cada fotograma de la secuencia como idea sensible, “actualizada en materia”. La imagen era la materia y, en estos términos, aparece directamente en la conciencia. Incluso uno mismo es la imagen. La imagen es movimiento y quien la sigue la acompaña removiendo retina, cuerpo, emociones... El movimiento en que se funden imagen y cuerpo, a su vez, se produce en “un estado demasiado caliente como para distinguir cuerpos sólidos”, es energía de fusión en estado puro. Deleuze pensaba cada fotograma como un sistema cerrado, un corte móvil dentro de un conjunto infinito de sistemas cerrados “correspondientes a la sucesión de los movimientos del Universo”<sup>2</sup>.

Así, aparece la *imagen-movimiento* en este texto como un concepto capaz de ayudarnos a representar una visión mental secuencial que facilite el conocimiento y asimilación de las distintas etapas de los procesos creativos. Cada una de ellas, aparecerá en este texto representada por una imagen mental que delimita (dentro de lo que las imágenes son capaces de acotar) un sistema cerrado analizable. Al no ser materia, pero sí conciencia e idea sensible, cada fase propuesta como imagen se insertará en una sucesión de ellas a modo de conjuntos infinitos de fases que terminan por configurar el total del *movimiento caliente* en el que se desarrolla el *proceso creativo enamorado*. Desde la perspectiva del artista enamorado sumergido en ese proceso, cada etapa de la creación podría ser representada por una imagen mental, podría ser extraída o visualizada a partir de una amalgama de ideas, teorías y pensamientos que ha asimilado y asociado tal como su manera de percibir y

---

<sup>2</sup> DELEUZE, GILLES: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós, Barcelona, 1984, 318 pp., pp. 87-101.

sentir le ha llevado a entender. En cada fase nos encontramos con una imagen múltiple<sup>3</sup>, llena de contenido e información infinita, una forma arquetípica que aparece en el texto como conclusión de un ejercicio de extracción-visualización.

El convertir la comprensión del proceso creativo en un acto de visionado mental conlleva la generación de fantasmagoría pura. En la alucinación resultante la ilusión de la mente se manifiesta como un espejismo para los sentidos, facilitando con imágenes la consciencia y la capacidad de asociación. Esta *imagen-movimiento mental*<sup>4</sup> prescinde de su materia para constituirse como mediadora entre la mente y referencias diversas. En su movimiento, media también entre el conocimiento y la vida del propio proceso<sup>5</sup>.

## b. Objetivos

Los propósitos de esta tesis son:

- Visualizar (con los ojos entreabiertos y el corazón activo), distintas referencias en torno al nacimiento del Universo. Las trataremos como imágenes, no como teorías, atendiendo a las sensaciones internas que nos produce su mera existencia, asociándolas como esbozos de una realidad ilusoria creada por ópticas y saberes diversos que haremos confluir en una forma que tenga algo de todas.
- Abordar el proceso creativo desde un doble esquema. Por un lado, en horizontal, como secuencia de fases que se suceden. Por otro, de forma vertical, como una línea que transcurre entre lo macro y lo micro. Esta doble conexión amplifica el proceso creativo y sus resultados de forma multidimensional. Conecta cada momento con un todo. Amplia el proceso de

---

<sup>3</sup> Una imagen múltiple no en el sentido de reproductibilidad sino de múltiples lecturas y capaz de conectar varias dimensiones y punto de vista. Sería más próxima al concepto de imagen electrónica capaz de conectar diferencias en curso, múltiple y a la vez mediadora de sí misma, como un espectro espiritualizado. BREA, JOSE LUIS: *Las tres eras de la imagen*, Ed. Akal, Madrid, 2010. 144 pp.

<sup>4</sup> Esta imagen-movimiento mental es contenido puramente psíquico (Sartre) que deviene en imagen movimiento que ya no es materia (Deleuze) sino que, mas próxima a los parámetros de la imagen electrónica (en cuanto a contenedora de múltiples), se vuelve a aproximar, desde la función simbólica, a la creación de una realidad mental propia desde el concepto de una imagen capaz de dotar a la mente del sentido de la vista.

<sup>5</sup> Se asemeja a la imagen activa a que hacía referencia Hildebrand, generadora de un espacio virtual en el que se produce un encuentro entre la imagen lejana y el espectador. El arte crea una forma activa (provoca sensaciones de espacio) y aparente porque tiene efecto en la psique creando un espacio dentro del espectador y dominando la conciencia. VON HILDEBRANDT: *El problema de la forma en la obra de arte*, Ed. Visor, Madrid, 1988.

forma diametral, en un doble esquema de coordenadas infinitas. Nos facilita una imagen-cartografía del proceso creativo en el que fases consecutivas y paralelas confluyen. Solo a través de ella se evidencia una forma conjunta para un movimiento creativo que se podría intuir a escala cósmica, manteniendo su esencia desde lo macro, hasta lo micro.

- En este recorrido, dicha imagen cartográfica nos ayudará a comprender el proceso creativo que tiene lugar a escala cósmica con la implicación que esto tiene a escala individual, e intuir sus ámbitos de acción intermedios. Obteniendo una *imagen-movimiento mental* de ese proceso macroscópico, interiorizaremos sus aspectos en base a símbolos y metáforas con los que podremos realizar una síntesis desde la que deducir y comprender, o más bien seguir intuyendo, la naturaleza del proceso que nos ocupa.

- Iremos encontrándonos con la aparición de un proceso creativo en cuya naturaleza interna nos sentimos implicados a varios niveles. Desde esa implicación, las imágenes resultantes permitirán desarrollar una metodología de inmersión en la esencia del proceso creativo universal. Es en esa inmersión en la que podría acontecer una vertical que conectase con el sentido del proceso creativo en el que el *artista enamorado* desea situarse.

Desde ahí el *artista enamorado* podrá contextualizar su creación en una perspectiva ampliada y encontrar un patrón ejemplar dinámico para definir, desde la *percepción amorosa*, el propio concepto de proceso de creación. La percepción amorosa surge como un concepto capaz de unir la mente y la materia desde el sentimiento de continuidad. Desde esa proyección, en una empatía con lo que está fuera, el artista enamorado es capaz de conocer a través de una fenomenología de la mente.

Tras ver, vuelve consciente para conocer, un conocer que será conocerse.

### c. Metodología de trabajo

La mayor escala en la que podríamos intuir el desarrollo y el acontecer de un movimiento creativo es la universal. Si miramos hacia lo macro, las formas que surgen para enfocar nuestra visión en los procesos creativos universales se centrarían tanto en el propio surgimiento y evolución del Cosmos como en el comportamiento de los procesos vitales que tienen lugar en la Naturaleza.

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, en distintos contextos, lugares y culturas se han desarrollado diversidad de mitos y teorías sobre los procesos creativos del Universo. Algunos de ellos serán en estas páginas puntos de partida desde los que recrear una visión de aproximación a los fundamentos de dichos procesos. Desde las impresiones sensibles que producen y la licencia de asociaciones imaginales que permiten entre ellos, intentaremos ver aparecer lo que buscamos: aquella secuencia en la que se desarrolla la imagen cambiante del proceso creativo del Universo.

El artista enamorado, al ser situado ante un *macro* hace inevitablemente un ejercicio de escala que, al tomar conciencia de su propio cuerpo y de su propio ser le hace sentir pequeño. Recordar una imagen en la que te sientes pequeño ante el cielo estrellado o la inmensidad del mar es sentirte humano, adherirte a tu propia escala. Podríamos llamarlo también un ejercicio de humildad, o de respeto, en el que te ves en un contexto que te sitúa en tu sitio, desprovisto de certezas. En él recuerdas tus límites. Las convicciones, más que provenir de objetividades externas, se oyen dentro. La imposibilidad de conocimiento de la totalidad y la dificultad de comprensión resuenan como un eco en el que el artista enamorado se siente desbordado. Parte así de un primer momento en el que asume los impedimentos que conlleva la observación de un sistema en el que uno se encuentra contenido<sup>6</sup>.

Como el artista enamorado, abordaremos la investigación del proceso creativo universal sumergiéndonos en la incertidumbre, confiriendo al conocimiento derivado del método científico un valor relativo. La Ciencia deja de ser aquí una verdad objetiva para ser un punto desde el que transportarnos hacia la imagen

---

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ-RAÑADA, ANTONIO: *Ciencia, incertidumbre y conciencia. Heisenberg*, Ed. Nivola, Madrid, 2004, 288 pp.

Heisenberg, al formular el Principio de Incertidumbre en 1926, ya afirmó la imposibilidad de medir a un tiempo la posición y la velocidad de una partícula y, por tanto, de predecir esas variables en el futuro, lo que implicó el comienzo de la crisis de objetividad para la ciencia, con las consiguientes dificultades de conocimiento. Así, el inicio del Indeterminismo para la Ciencia puso límites a la concreción de certezas.

que el artista enamorado persigue. Pese a sus principios de objetividad basados en la comprensión y la prueba experimental, no deja de ser la construcción de un lenguaje para manejar el mundo con éxito<sup>7</sup>. Para un acceso integrado a la experiencia de realidad necesitaremos atender, además de al *conocimiento científico*, a otras dos vías: el *conocimiento artístico* (basado en el principio de comunicabilidad de complejidades inteligibles) y el *conocimiento revelado* (procedente de un sujeto para el que todo es inteligible, ya sea por su propia conciencia o por acción de la divinidad). El resto de formas de conocimiento serían combinaciones de esta triple vía de acceso<sup>8</sup>. El conocimiento revelado se mantiene, mientras que el derivado de un supuesto científico estaría vigente solamente hasta la demostración del siguiente principio, que lo revocaría. Desde las concepciones próximas a la sabiduría perenne<sup>9</sup> supondríamos que el Universo se presenta básicamente como algo estable, pero no constante y dinámico, y que existe eternamente. Para el método científico el Universo evoluciona expansionándose desde un punto dentro del campo de gravitación universal.

La investigación que nos ocupa, centrada en la búsqueda de imágenes mentales que nos acompañen para entender el proceso creativo, se realizaría principalmente desde la perspectiva del conocimiento artístico que “pretende crear imágenes de acontecimientos del mundo”<sup>10</sup>. Esta forma de conocimiento conecta y cuestiona a la vez las ideas de verdad que se dan en el conocimiento científico y el revelado, es capaz de comunicar realidades que pueden o no ser objetivas, que pueden mantenerse o no en el tiempo.

De algún modo, las principales tendencias sobre la estructura actual del Cosmos son reflejo del modelado histórico de nuestras mentes. Nuestra manera de conocer limita nuestra concepción del mundo y nuestro comportamiento en él, así como nuestra percepción. Con estos precedentes,

---

<sup>7</sup> Basado en fenómenos demostrables que no representarían la totalidad de la experiencia de realidad. PÁNIKER, SALVADOR: *Asimetrías*, Ed. Debate, Barcelona, 2008. 383 pp., p. 156.

<sup>8</sup> WAGENSBERG, JORGE: *Ideas para la imaginación impura*, Ed. Tusquets, Barcelona 1998, 288 pp., pp. 35-47.

<sup>9</sup> El hecho de desarrollar una visión conjunta en una *imagen-movimiento* que aglutine ideas, desde las concepciones cósmicas que provienen de la Tradición (mítica, mística o religiosa) a las soluciones dadas hoy en día por la Ciencia, rompería la dualidad de estas dos vertientes tan distanciadas por nuestra Historia, y ampliaría nuestra concepción del mundo al unirse por una tercera vía visual.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

invitar a emerger a las imágenes que nos acompañarán en cada etapa del proceso creativo del Universo conlleva provocar una atmósfera intermedia de emergencia, un espacio que sería amplificado por la confluencia de aquellas tres formas de conocimiento. Los puntos de partida para esa visión conjunta estarán en evocaciones y sensaciones que, aunque proceden tanto de la Ciencia como de la Tradición, se dan al establecer asociaciones y relaciones complejas desde la óptica del conocimiento artístico. Las imágenes consiguientes establecerán un vínculo entre aquello a lo que tenemos acceso desde los sentidos y lo que no, comunicando a la propia mente consigo misma y originando conocimiento desde la complejidad que implica la conexión de aquellas tres *vías de conocimiento*<sup>11</sup>. La imagen-movimiento resultante puede servirnos para remodelar nuestra idea del Universo, aunando en cierto modo la *sabiduría perenne* con la razón de hipótesis perecederas del método científico.

Esa imagen final que buscamos para el proceso creativo del Universo sería para nosotros una forma paradójica de *realidad última* del proceso. A la vez estática y en movimiento, estable y variable, se extraería del imaginario colectivo formado por los trazos de diversos saberes para situarse en una tierra de nadie y ser como aquella “verdad a medio camino de ir y volver”<sup>12</sup>. En ella se unen configuraciones heredadas para encontrarse en una misma raíz sensible en la que confluyen observación, explicación, asociación, interiorización y experimentación de los fenómenos trazando una forma conjunta.

Los apartados que ahora siguen, cada uno sobre un instante específico de los procesos creativos que suceden en nuestro *macro*, guardan una estructura semejante en un proceso de deducción de imágenes desde la complicitad de una forma inicial de visión:

1. Los procesos creativos se inician en una acción, en una forma de hacer o suceder. Podríamos decir que dicha acción introduce la manera en que vamos a mirar el texto. Esa óptica concreta invita a nuestra mirada a acompañar al discurso, guiará y hará de nexo entre diversos antecedentes que

---

<sup>11</sup> Ibid., pp. 35-47. [“La mente produce conocimiento cuando crea una imagen de la complejidad”. Ibid., p. 43.]

<sup>12</sup> DURAND, GILBERT: *Ciencia del Hombre y Tradición*. Ed. Paidós, Barcelona, 1999. 282 pp., p. 154.

han pensado, imaginado o sentido el proceso creativo a escala cósmica. Diversas asociaciones realizadas desde nuestra forma de ver en conjunto trazarán el contorno de determinadas cualidades de la imagen que buscamos para cada etapa del proceso. La asociación, a su vez, de estos puntos entre sí parte de la acción de mirar al horizonte, atravesando tres momentos que nos acompañarán como guía e introducción de los cambios que se intuyen durante el proceso:

El proceso se inicia mediante la acción de *mirar al horizonte* (1.1). Se transforma en ver cómo el horizonte se rompe por algo que irrumpe en él: *el horizonte roto* (1.2). Cuando ese algo se acerca, o nos acercamos nosotros, lo que era un horizonte lejano e incognoscible se convierte en algo concreto y tangible, produciendo cierta ilusión de aproximación en la que, finalmente, creemos *tocar el horizonte* (1.3).

2. A continuación, en el segundo momento, se busca conocer la naturaleza interna de la imagen que formaremos de cada etapa. Para ello aparecen enunciados en los que se realizan asociaciones tangenciales que terminan por esbozar las características internas de la forma en que se concretará cada etapa. Los enunciados se entrelazan descubriendo sus simetrías, enredándose, yéndose a su lugar de origen y volviendo con ideas clave para dar forma a la sensación que nos ayudará a desvelar la imagen final.

3. En la siguiente parada esa sensación se traduce en la imagen de una sustancia conocida. Es una imagen que procede de la intuición. Es inconsciente, evocada y arquetípica. Se trata de una imagen que aparece sola.

4. Finalmente, cada etapa se concreta materializando aquella imagen arquetípica en algo conocido. En un ejercicio consciente se extraerán imágenes referencia que sean tangibles. Una imagen de algo existente y ya creado o estudiado. En esas imágenes concluyen en cada punto las características, sensaciones, naturaleza y rasgos extraídos del discurso. En esa imagen final, cada momento del proceso podría observarse desde una impronta determinada. Aparece así una imagen en la que se termina de recoger en una misma forma las formas de hacer, la naturaleza interna, la imagen evocada y el análisis consciente que se desprenden de cada una de las distintas etapas del proceso.



Este recorrido en imágenes nos ayudará a deducir una metodología de inmersión en el proceso creativo para la figura del artista enamorado, así como a situar su mirada y su centro de acción<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Para profundizar en la metodología de este trabajo, así como si se desean anticipar los resultados obtenidos como “metodología de inmersión en el proceso creativo” y utilizarlo de guía en el recorrido del texto, ver capítulo 2.



1. HACIA UNA IMAGEN DE  
LOS PROCESOS CREATIVOS DEL  
UNIVERSO



# 1. HACIA UNA IMAGEN DE LOS PROCESOS CREATIVOS DEL UNIVERSO

## 1.1. MIRANDO AL HORIZONTE



*Figura 1.1. Dirigir la mirada al horizonte.*

El problema del horizonte del Universo reside en encontrar la estructura que limita los sucesos que acontecen en él. Para nosotros aquí es, además, el punto cero, el punto de partida más lejano para dirigir la mirada. A partir de él se separan cielo y tierra, aire y agua, arriba y abajo. En él también se tocan.

Pero el horizonte es ilusión óptica, un engaño a nuestra percepción. Es juguetón y paradójico. En cuanto te acercas se aleja, infinitamente, todas las veces que haga falta y de eso sólo deduces su condición huidiza. Pero no huye ni se esconde, es simplemente lo que es en su infinitud: horizonte.

En este mirar al horizonte como si fuese el origen inasible de todo lo existente, conectaremos sucesos dispersos del desarrollo universal que parecen encontrarse en una misma localización y alejarse según nos acercamos (*figura 1.1*). Son idas y venidas en el discurso desde las que las dificultades de conocer el punto de inicio de los procesos creativos del Universo se hacen implícitas en la forma y contenido del discurso.

El primer estadio para el proceso creativo del Universo lo situaremos, aquí en nuestro horizonte, en un lugar previo a todo movimiento creacional, que no es ni cielo, ni tierra.

Mirar al horizonte es la acción a partir de la cual nuestra mente podría empezar a extraer una imagen del estadio previo al inicio, lejano y siempre determinado por nuestro ángulo de visión. Para llegar a esa primera forma, situada en los límites del conocimiento posible, atenderemos a configuraciones y teorías que al formularse en conjunto podrían coincidir en la formación de un imaginario común.

En primer lugar haremos un recorrido por distintas ideas en torno al origen. Estas ideas nos ayudarán a imaginar el pre-universo, el estado inicial en el que se inicia el proceso de creación, su contexto, su base. Con estos conceptos iremos rodeando una imagen común a ellos que nos sirvan para empezar a ver este primer momento.

A continuación desgranaremos cuál es la naturaleza de ese pre-universo y cómo se comporta. Para indagar en sus procesos internos, la figura del *Caos* nos ayudará a comprender las características del estado inicial.

Atendiendo a todo esto, en un tercer instante, a partir de una imagen visual del horizonte, nuestra visión pasa a sentir lo descrito y acercarlo metafóricamente a algo conocido y visible en el propio horizonte. La mirada se centra en el mar. El océano será la sustancia desde la que acercarnos a deducir una imagen final.

La imagen con la que concluiremos este capítulo mantiene la apariencia del océano, el comportamiento y la naturaleza del caos y se perfila coincidiendo con algunas de las características de aquellas imágenes del pre-universo que analizamos al principio. Es una imagen viva y cambiante, con forma, aliento y mente. Es océano y caos, proviene de la creación fílmica y sintetiza aquello que podríamos intuir como un posible lugar de origen para el proceso creativo: *Solaris*<sup>1</sup>.

Tendríamos aquí ideas dadas por la condición de lejanía, que ven el origen en la distancia, como una masa confusa. Ésta, ya sea pensada desde lejos o

---

<sup>1</sup> “Solaris” es un planeta al que da nombre Stanislav Lem en su novela de Ciencia Ficción de 1961. Posteriormente fue llevada al cine por Andrei Tarkovsky (*Solaris*, 1972). A partir de una imagen compuesta por ambos sobre el planeta, situamos aquí la descripción de una figura con la que vamos a representar el discurso de esta primera fase del desarrollo del Universo.

revelada desde dentro, pasa a dar forma a una imagen con la que poder pensar en las condiciones previas a lo existente.

### **1.1.1. Imágenes del pre-universo. Antecedentes formales. Conocer desde lejos**

Dentro de lo que es mantener la mirada en el horizonte de sucesos que pudieron darse en el origen del Universo nos encontramos con ideas formuladas desde el ámbito científico en los últimos dos siglos y con tradiciones milenarias cuyos resquicios aún siguen vivos en determinadas culturas. Pese a tener una procedencia aparentemente divergente mantienen una misma forma de acción coincidente en lo que nosotros venimos llamando “mirar al horizonte”, han formulado una idea de un tiempo remoto, han imaginado un origen de lo existente.

Durante el siglo XX las teorías dominantes, que, en ciencia, modelaron el Universo tal y como hoy lo conocemos, facilitaban el estudio de todos los fenómenos naturales, excepto para la situación que provocó el inicio del proceso creativo a escala cósmica. Todas las ideas coincidían en el supuesto de un estado caliente tan impensablemente denso y tan ridículamente pequeño que contenía una descomunal cantidad de energía. Incluso hoy, de lo que provocó el *Big Bang* o sobre en qué estado estaba el Universo antes de esa gran explosión, no hay certezas.

La imagen de ese estado inicial, en nuestro conocimiento, proviene de teorías científicas y de algunas representaciones mitológicas que se han ido configurando como intuiciones de esa entelequia a lo largo de los siglos. Los límites del conocimiento científico frente a las condiciones iniciales del Universo, así como su recurrencia, en este aspecto, a formas simbólicas infinitas como las singularidades, los números imaginarios y otras abstracciones que rondan la metafísica, llevan al método científico en estas áreas a un estado de objetividad a través del símbolo que se podría igualar al de la tradición mitológica. En esta última, la observación de las leyes de la naturaleza es la base de construcciones míticas en las que la identidad natural se disuelve.

En los límites iniciales, ambos lenguajes, cosmológicos y cosmogónicos, podrían diluirse en una forma simbólica y visual desde nuestra aplicación de un modo de conocimiento artístico, equiparándose para coincidir en una única primera imagen para el proceso creativo universal.

Con los ojos del conocimiento o con los de la intuición, si buscamos asociaciones y establecemos nexos ligados a la imaginación y sin ataduras a los límites del conocimiento, podremos mantener una mirada que conecte formal y sensorialmente teorías y creencias de índoles diversas. La mirada del artista enamorado mezcla sin pudor los trazos de ambas perspectivas, sometiéndolas a un solo fin: la obtención de una forma viva desde la que entender aquello que no se alcanza a comprender.

Nuestra primera parada vendrá de reunir cosmologías y cosmogonías para trazar una imagen conjunta, una metáfora que se produce al mirar a lo lejos.

Para perfilar nuestra imagen de este primer estado del proceso creativo del Universo indagaremos ahora desde la acción de mirar al horizonte. Es una mirada al horizonte desde los ojos de la imaginación. Una visión que suma y asocia buscando puntos de unión para encontrar los atributos de ese punto de partida en el que iniciar el proceso de creación del Universo. Estaremos mirando a un horizonte vacío, a una Nada que podría entenderse también como silencio. Observaremos su simetría como una característica del estado inicial. Reuniremos descripciones y creencias en torno a conceptos abstractos como el infinito. Intuiremos el movimiento eterno del viento y de las aguas que el horizonte separa, expectantes ante el comienzo de un ciclo que aún no ha empezado. Nos situaremos ante un espacio donde los sucesos pueden observarse como algo ilusorio.

#### **1.1.1.1 Imaginar el horizonte vacío**

En una correlación numérica, Horizonte sería el cero. Un número que, en sí es nada, no hay nadie ahí. Es imagen de partida y límite inicial.

Matemáticamente, la imagen de la Nada, viene representada por el número cero. Éste, como horizonte numérico, da la salida equidistante ascendente y descendientemente para un número infinito de una secuencia de números enteros en ambas direcciones. Entre ellas, es un espacio vacío que sólo se

entiende en contraposición con esa secuencia infinita y la huella que dejaría su ausencia. El cero podría entonces considerarse punto de partida para los infinitos y, a su vez, aparece ligado a dichas secuencias al no existir sin ellas. Pensar en nuestra imagen del origen como una Nada sería imposible de plantear si ahora no tuviésemos algo, de manera que su negación y su concepción vienen de la mano. El cero aparece como valor en nuestra numerología al heredarlo de India. Allí la cosmovisión que le dio origen simbólico partía de considerar como esencia de la existencia el concepto de *sunyata*<sup>2</sup>, signo del vacío, de la nada. *Sunya* es una premisa activa y esencial para la existencia, con lo que, pese a su condición vacua, existe, y por tanto, se puede concretar en forma de representación y da origen a todo el mundo de los fenómenos. La Nada original resulta entonces una entidad cuyo símbolo es cero y que, al considerarse esencial, sería la realidad primera y la última. Para despertar en esa esencia que habita en todo desde el comienzo, Nagarjuna<sup>3</sup> imaginó las cosas vacías, también al sujeto y a su propio pensamiento sobre la nada. En esa idea de vacío las cosas no surgen sino que forman parte de una condición eterna en la que no se originan dependientemente, simplemente existen desde siempre y serán en una plenitud perdurable: “si todo es vacío no habría surgimiento ni cese”<sup>4</sup>.

Desde el ámbito científico, encontramos un vínculo con esa idea de vacío inicial pensada a partir de la formulación de la *teoría del estado estacionario*<sup>5</sup>. Con ella se vacía de estados reseñables el devenir de la Historia universal. La imagen del universo inicial que se propone en él lo dibujaba como un universo que ha existido siempre, sin principio ni fin, y que se expande. Pero, al hacerlo, mantiene todo lo existente en una densidad constante, suponiendo que la materia se crea continuamente a un ritmo que contrarresta exactamente la dispersión procedente, por otro lado, de la expansión. La forma que evoca este modelo proponía una idea de Universo único concebido como un ente de creación continua, sin principio ni fin. Más que tener un punto inicial sería un

---

<sup>2</sup> COULIANO, IOAN P. y ELIADE, MIRCEA: *Diccionario de las religiones*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997, p. 92.

<sup>3</sup> NAGARJUNA: *Fundamentos de la vía media*, Ed. Siruela, Madrid, 2011, 248 pp.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>5</sup> Hacia 1948, teniendo como máximos impulsores a Herman Bondi, Fred Hoyle y Thomas Gold. Ver BARROW, JOHN D: *Teorías del todo*, Ed Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994. 248 pp., p. 60.



mecanismo en el que se asegura el equilibrio entre la tasa de creación, que sería tan ínfima que no podría detectarse directamente, y los efectos de la expansión, cuya velocidad siempre sería la misma. Tanto la existencia de un valor invariable para la densidad de materia como otro para la tasa constante de creación, necesitarían especificar unas condiciones muy precisas que no justificarían el grado de expansión actual del Universo y su contenido térmico, ni el origen de las galaxias, ni el desequilibrio de materia y antimateria, con lo que la teoría del universo estacionario único tuvo que derivar en otro tipo de hipótesis de pasado infinito.

El universo estacionario aporta a nuestra imagen la idea física de un universo inicial infinito y firme, con un movimiento equilibrado que podría vincularse a la estaticidad activa de la idea de *Sunyata*. Ambos aportarían a la imagen de este primer estado un concepto común: el de un vacío vivo que no requiere unas causas específicas iniciales para la existencia de lo visible sino que simplemente es una Nada que es potencia de todo.

Mirando hacia el horizonte, se percibe vacío, tan lleno de vacío como lleno de posibilidades.

### **1.1.1.2. Imaginar el horizonte como eje**

Nuestra mirada hacia la lejanía se esfuerza por centrar formas en el vacío. En la mirada al horizonte como eje, agua y cielo se separan simétricamente, despertando posibilidades de aparición.

En esta ocasión, partimos de asociar algunos aspectos que se describen desde la Física cuántica con otros que proceden de la mística oriental. Su descripción de la sustancia original la hemos encontrado también en la mitología nórdica.

En la imagen de la esencia del Universo que se propone desde la Física cuántica, al intentar profundizar en la idea de vacío como esencia de lo visible, también nos encontramos con la idea de simetría. Heisenberg afirmaba que la esencia de la naturaleza no residía en las partículas elementales sino en las simetrías que aparecían a un nivel más profundo entre ellas<sup>6</sup>. Esas simetrías fundamentales aparecen como una idea abstracta que, sin poderse atribuir a

---

<sup>6</sup> HEISENBERG, WERNER Y WILBER: *Cuestiones Cuánticas: Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Ed. Kairós, Barcelona, 1994, 298 pp., pp. 86-90.

las propiedades del espacio, ni a las del tiempo, nos hace pensar en relaciones que se producen en el seno de los campos cuánticos y en la formación de patrones dentro de un espacio abstracto matemático. Según estos planteamientos, lo que convierte al vacío en esencia primordial del Universo sería un alto nivel de simetría en esos campos de fuerza entre partículas subatómicas.

Una idea parecida sobre el vacío como eje podría extraerse de las observaciones que Pauli llevó a cabo a partir de la desintegración del núcleo del átomo<sup>7</sup>. La existencia de simetrías y la aparición de un fundamento de la materia sin masa ni carga confluyeron en la reconsideración del vacío como base de la materia, implicando su potencia y situando lo neutro en un origen de desarrollo de posibilidades simétricas.

Capra observaba las confluencias entre los conocimientos derivados de la Física cuántica y la mística oriental como dos vías de acceso a la idea de vacío como fundamento<sup>8</sup>. Llegaríamos con esta aproximación conjunta, desde la simetría subatómica de la Física y desde el concepto de *Tao* de la mística oriental a una imagen del origen pensada como un vacío que, desde simetrías entre opuestos, funciona como entidad dinámica fundamental.

El *Tao* se presenta bajo la apariencia de un vacío vivo<sup>9</sup>. Es previo a lo existente pero, a la vez, es su potencia. Empapa y unifica todo. Es ese *Caos* primordial lo que se entendería como principio de todo y cuyo propio origen se desconoce.

El *Tao* ya aparece como sentido profundo, “continuador” y “consumador” en *El Libro de las Mutaciones*<sup>10</sup>, donde las leyes de la naturaleza se describen como una alternancia de formas espirituales tan abstractas que pueden expresar cualquier conformación de la realidad. En él se basa todo acontecer, con lo que sería también la base primordial en la que actuaron las dos potencias que aparecen como fuerzas primarias: *ying* (oscura) y *yang* (luminosa). Estas dos

---

<sup>7</sup> PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995. 275 pp., p. 221.

<sup>8</sup> CAPRA, FRITJOF: *El tao de la Física*, Ed. Sirio, Málaga, 2000, 141 pp.

<sup>9</sup> 4ª Sentencia de LAO TSE: *Tao te King*, Eds. 29, Barcelona, 1999, 96 pp.

<sup>10</sup> WILHELM, RICHARD: *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2001, 819 pp., pp. 385-389.

energías polares universales, negativas y positivas, compensan el curso cíclico que precede a los cambios y los comienzos<sup>11</sup>.

La última polaridad entre contrarios, a partir de un eje central instalado en la idea de vacío, a la que vamos a hacer referencia, nos la encontramos en el ámbito de la tradición revisando los mitos nórdicos<sup>12</sup>. Con esta última aportación se invita a pensar la idea de simetría tomando como base el vacío desde una referencia narrativa más próxima a una imagen concreta. Estas mitologías también orientaron su mirada hacia un Gran Vacío inicial, definido en términos de simetría de opuestos, que llamaron *Ginnungagap*. Lo describieron preexistente al cielo y a la tierra, como una profundidad sin fondo. Ese hueco profundo y sin contenido se encontraba flanqueado por otra configuración simétrica de opuestos. A un lado una zona helada (llamada *Nifheim*, Tierra de Niebla) y, al otro, otra cálida y ardiente (llamada *Muspell*). En la base de ese vacío primordial había un río en el que estaban heladas unas capas sobre otras. Se describe así otra forma de simetría a partir del río como eje en un estado estable (congelado) de equilibrio entre opuestos (frío y calor).

### **1.1.1.3. Perderse en el horizonte infinito**

Mirando hacia el horizonte, lo podemos intuir como un vacío capaz de llenarse. Venimos observándolo como centro de simetrías contrarias. Es ese horizonte que situamos en el origen y que creemos ver cada vez más lejos según nos acercamos. Esa condición de ser una línea que nunca alcanza a tocarse, de mantenerse en sí como meta lejana en la que vamos distinguiendo elementos que surgen según nos acercamos. Es capaz de producir en nosotros una sensación de abismo profundo, de vacío abarrotado de emergencias que se definen según te acercas.

Una imagen de un infinito que todo lo contiene también podría evocarse desde la idea de *Caos* procedente del mundo clásico greco-latino<sup>13</sup>. Ésta se configura también como ese vacío lleno que se podría entender como una masa indistinta. En él la totalidad no es latencia, sino presencia directa en una masa

---

<sup>11</sup> Mas adelante recuperaremos este concepto en torno a la idea de ciclo.

<sup>12</sup> PAGE, R.I: *Mitos nórdicos*, Ed. Akal. Madrid, 1992, 80 pp.

<sup>13</sup> MONDOLFO, RODOLFO: *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*, EUDEBA. Buenos Aires, 1971, 135 pp., pp. 40-45.

informe. El origen era imaginado a partir de un estado indiferenciado. En ese horizonte del que va a emerger todo, *Caos* es un espacio abierto donde la confusión, el desorden y la indivisión actúan como aglutinantes de la simiente de lo que será el mundo. Irrumpe en la lejanía como un mar enfurecido e indomable. Inestabilidad y oscuridad coinciden en un espacio donde los contrarios, en vez de mantener la simetría y la estabilidad de un vacío inactivo, se estorban y se empujan coexistiendo sin orden alguno. *Caos* aporta a nuestra imagen la idea de vacío, pero de un vacío lleno y vivo. Era un principio generador óptimo, condensador de fuerzas preexistentes a todo, productor de un universo que surge por la acción de lo que alberga en su interior. *Caos* se mantiene en un infinito temporal. Siempre estuvo y siempre estará como entidad eterna: se extiende en el tiempo infinitamente quedando fuera de él, incluyéndolo y trascendiéndolo.

Estaríamos aportando a nuestra imagen del primer estadio el concepto de infinitud al reconocer que no hubo un principio, que el estado inicial de lo que parte lo creado es eternidad en estado puro.

Si pensamos en el modelo cosmológico consensuado actualmente en torno al *Big Bang*, dicho modelo contempla también la coincidencia de todo lo existente como algo que se encontraba contenido en un mismo espacio previo a la explosión. La expansión del Universo observada por Hubble estaría así originada en la concentración inicial de todo lo existente en un mismo punto minúsculo, que incluiría la totalidad del espacio físico y de toda la materia del Universo. Esta idea también aporta a nuestra imagen la preexistencia de la totalidad como potencia de ser.

De la *Relatividad General*<sup>14</sup> se desprende que el estado inicial debió de comprender densidad de materia y curvatura de la geometría *espacio-temporal* infinitas. Einstein había abordado el espacio del Universo como un continuo de geometría *espacio-temporal* en el que se vinculan espacio, materia y energía a través de la luz. Esa singularidad matemática, sin volumen, remontaba el inicio a un punto en el infinito.

---

<sup>14</sup> La *gravedad* aparecía como una propiedad de ese continuo espacio-temporal que se curvaba cerca de la materia en un mundo de cuatro dimensiones, en el que cualquier movimiento es relativo. Einstein introdujo, en sus ecuaciones de campo, la constante cosmológica. Con ello regulaba artificialmente la densidad y el elevado estado térmico inicial, haciéndolos más uniformes. EINSTEIN, ALBERT: *La Teoría de Relatividad Especial y General al alcance de todos*, Ed. Amancio Ruiz de Lara, Madrid, 1923, 127 pp.

Estas concepciones del principio provenientes de la Ciencia dan a la imagen del comienzo que buscamos valores de eternidad y de firmeza, presentándolo como un universo dinámico en sí.

La relatividad y la Física cuántica comparten la idea de una máquina de *materia-mundo*, dentro del campo de gravitación universal, basada en un sistema cósmico de campos y energía pura que nos daría nuevos datos para la construcción de nuestra imagen: el Universo existe eternamente no como un universo constante, sino como una eternidad estable.

El concepto de eternidad va ligado formalmente a la idea de infinito, se extiende en el tiempo sin límite. La diferencia es que el primero alude a algo que permanece en el tiempo, mientras que el segundo es una propiedad numérica que puede aplicarse a todo lo que inconmensurable, a todo lo que no puede medirse.

La imagen del comienzo aportada por Einstein dotaba, simultáneamente, de valores eternos y de firmeza a los comienzos de un universo que no se podía comprender como un universo dinámico por sí solo. Dejaba abierta una puerta a la acción creadora de lo divino, permitiendo su coexistencia con la idea de *Yavhé* como creador del mundo para la tradición judeo-cristiana. Esta tradición cree en el origen relatado en el libro de El Génesis. En él, la descripción del estadio previo a la creación vendría dada en su comienzo por este enunciado: “En primer lugar, en principio, creó *Aelohim*, (determinó en existencia potencial, Él, los Dioses, El Ser de los Seres) la entidad de los cielos y de la tierra”<sup>15</sup>.

El horizonte adiestra nuestra forma de mirar: perfila nuestra imagen en términos de infinitud, de vacío potencia que todo lo contiene. Estaríamos ante un comienzo atribuido a una entidad abstracta e indefinida, preexistente, viva, con capacidad de ser y hacer ser.

---

<sup>15</sup> Hemos considerado adecuado acudir a la traducción literal del Génesis según su primitivo significado hebreo, ya que así evitamos distorsiones de traducciones posteriores. El resultado de la traducción del hebraísta D' Olivet, está realizado en clave ocultista, quedando mucho más abierto que otras traducciones más literales posteriores.

D'OLIVET, FABRE: *La lengua hebrea restituida*, Ed. Humanitas, Barcelona, 2010, 304 pp.

#### 1.1.1.4. Una mirada hacia el Silencio

Nuestra vista al horizonte adquiere una imagen muda en la que susurra el leve ruido de las aguas y del viento. Esta mirada permite no escuchar, el horizonte no dice más allá que la quietud, no grita desde lejos.

Si visualizamos el vacío-potencia desde la imagen sonora que nos proporcionan distintas referencias del comienzo, entraremos un poco más en las características internas de ese primer momento del que todo parece surgir, en el que todo acontece.

De la tradición maya, en el “Popol Vuh”, deducimos también esa situación inicial de vacío contenedora de potencia latente a la que nos hemos referido con anterioridad. El vacío aparece reflejado así: “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo”<sup>16</sup>. No había existencia alguna, sólo el cielo en toda su extensión (infinito) y el mar en calma, “el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo”. Ni movimiento, ni ruido. “Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche”.

El cielo extenso y las aguas inmóviles, como proyección del estado inicial, devuelven, de algún modo, nuestra mirada hacia el horizonte que los separa. La simetría del reflejo del cielo sobre las aguas en calma aporta con su sonido forma a la imagen que estamos construyendo sobre el primer estadio. Mientras, el potencial creador de ese vacío es representado por la divinidad, llamada el Corazón del Cielo, inmersa en las aguas: “El *Creador*, el *Formador*, *Tepeu*, *Gucumatz*, los *Progenitores*, estaban en el agua rodeados de claridad”<sup>17</sup>. Eran energía o potencia aún no pronunciada, sonido disuelto y confuso en el vacío de lo preexistente.

Como para Cage<sup>18</sup>, en nuestra imagen del comienzo, silencio y sonido adquieren la misma importancia compositiva. No sólo como alternancia temporal en bloques de tiempo dentro del proceso de creación, sino como principio sensorial en el que son la misma cosa, se contienen y son potencia

---

<sup>16</sup> ANÓNIMO: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, 185pp., p. 23.

<sup>17</sup> [énfasis añadido] *Ibíd.*

<sup>18</sup> CAGE, JOHN: *Silencio: conferencias y escritos*, Árdora Eds., Madrid, 2002, 288 pp., pp. 220-222.

conjunta, pudiendo así representar el punto de partida del que parte la creación<sup>19</sup>.

En esta misma visión de las cosas, en el Evangelio de Juan<sup>20</sup>, en coincidencia con Dios, se sitúa la Palabra como principio luminoso anterior a todo. Aquí el silencio es ausencia de palabra y la palabra potencia de ser: “Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe”. Anterior al Verbo pronunciado nada existía, sólo Verbo y vacío. El Verbo no pronunciado es latencia pura, posibilidad de ser, es silencio con la palabra inactiva.

En semejante consideración con la palabra como raíz del origen está la cosmogonía *dogon*. En ella, la palabra aparece también como imagen central. La sitúa en un principio previo a la creación, como un verbo inmóvil, como la unidad de un silencio perfecto. *Amma* es el único dios creador, cuya palabra se asocia al aire, y es dueño de la vida y de la muerte. Sostiene al mundo entre sus manos como un padre y su cuerpo se confunde con el Universo. *Nommo*, emparentado con *Amma*, es el Verbo que habita en las aguas y promueve la fecundidad y la vida, como Verbo y Héroe civilizador. El acto de emitir o callar la palabra comprende un hecho totalmente trascendente que configura todo el universo *dogon*, y conecta el origen con cada nueva vida<sup>21</sup>.

Las últimas aportaciones y asociaciones de nuestra imagen del comienzo como silencio, o como sonido latente, las extraeremos de una mirada a la *teoría de cuerdas*<sup>22</sup>. Esta teoría ha sido construida como una música de fondo para la estructura del Universo. Intenta unir en armonía los conceptos de la teoría cuántica y de la relatividad general para configurar una propuesta a nivel subatómico que se pueda ver afectada por la gravedad. Para hacerlo afirma que, a un nivel subcuántico e imperceptible, todo lo visible está compuesto de cuerdas. Estas cuerdas, abiertas o cerradas se enrollan sobre sí mismas y a la vez vibran como las de una guitarra. Dependiendo de esta vibración, de este movimiento, de un sonido imperceptible, surgen todas las formas del Universo y las relaciones entre ellas, a nivel de energía, espacio, materia, etc. Para

---

<sup>19</sup> Creación que es autocreación.

<sup>20</sup> STEINER, RUDOLF: *Comentarios al Evangelio según San Juan*, Ed. Rudolf Steiner, Madrid, 1988, 252 pp.

<sup>21</sup> CALAME GRIAULLE, GENEVÈVE: *Etnología y lenguaje. La palabra del Pueblo Dogon*, Ed. Nacional, Madrid, 1982, 622 pp., p.111 y ss.

<sup>22</sup> GREENE, BRIAN: *El universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., pp. 392- 400.

nuestra imagen, esas cuerdas forman parte de un mar de filamentos que interactúan entre sí mediante una sola fuerza. Su vibración podría asemejarse a la vibración creadora de la palabra a cuya definición hemos aludido con anterioridad<sup>23</sup>.

Como en nuestra mirada al horizonte, un origen de la creación observado desde el silencio o desde el sonido latente se hace compatible con la idea de vacío potencia, de infinitud y de eternidad con la que veníamos articulando las cualidades de nuestra imagen del comienzo. Igualmente nos reconduce a lo inabarcable en la lejanía, a los límites de lo perceptible sensorialmente como los límites de lo cognoscible, a la necesidad de intuir una imagen para comprender.

#### **1.1.1.5. El horizonte como ilusión**

Allá donde no alcanzamos a percibir con los sentidos las formas se sugieren, se imaginan, surgen de ver sin los sentidos.

En la grandiosidad de los conceptos absolutos en los que venimos buceando para encontrar nuestra imagen del comienzo surge el cuestionamiento de los sentidos y de lo demostrable empíricamente como una característica más de la mirada a lo lejano.

Pero nuestra imaginación es como es porque nuestros sentidos son como son. Así que nuestra visión del previo a la creación irá ligada inevitablemente a lo que conocemos y a cómo percibimos.

Mismamente, el hecho de reconocer las nociones de “momento previo al *Big Bang*” como afirmaciones configuradas puramente desde las leyes de la Física, está condicionando, a su vez, nuestra percepción del Cosmos, es decir: “nuestra cosmología es como es porque la Física es como es”<sup>24</sup>. Al reconocer esto Stephen Hawking, configura “un universo sin borde espacial, sin principio ni final en el tiempo y sin lugar para un Creador”. Lo vacía de los atributos heredados por la tradición y la ciencia. En ese proceso conforma una imagen de eternidad espacio-temporal que se inserta en un universo cuya base es la postura del cosmólogo, la mente del observador, creada, en este caso, a partir

---

<sup>23</sup> Retomaremos esta idea de cuerdas o cuerdas vocales más adelante como vibración creadora que da a luz al mundo, al Verbo.

<sup>24</sup> HAWKING, STEPHEN W.: *Historia del Tiempo*, Ed. Crítica, Barcelona, 1988, 245 pp., p. 15.



de las leyes de la Física. Esa imagen consciente de su distancia a lo heredado, se configura sin cese ni límites, y conlleva entonces el concepto de ilusión. En esta negación autoconsciente la propia Física, como forma de conocimiento, se cuestiona a sí misma<sup>25</sup>.

Desde la tradición, la visión cosmogónica de determinadas tradiciones es en raíz autoconsciente de esos límites del conocimiento y la percepción, aceptando desde sus fundamentos la idea ilusoria de todo lo existente. La danza de *Shiva*<sup>26</sup> también nos recuerda que las formas múltiples del mundo son ilusorias, son *maya*, no son fundamentales sino que pueden cambiar mientras la continuidad de la acción divina de creación y disolución siga precipitando la ilusión del movimiento cósmico.

La misma teoría de cuerdas es otra forma de acceder a una imagen semejante de lo ilusorio. Piensa en todo nuestro universo como una parte de una extensión cosmológica muchísimo más amplia, múltiple, donde podría haber otros universos cuya luz no nos llega y que, por tanto, no podemos percibir.

La confluencia de estas formas de ver el Universo, en nuestra observación al horizonte, le aportan las características de una mirada capaz de descubrir el carácter ilusorio de lo real. Asocia conceptos que reconocemos que imaginan el mundo y sus límites. Podríamos decir que no conocemos sino que imaginamos la realidad desde distintos ámbitos, inventamos configuraciones que al final se deben a nuestra forma física, a las sensaciones y percepciones físicas, a lo que nuestra mente es capaz de extenderse. Acabamos intuyendo que la realidad ilusoria en que convergemos parece estar delimitada por lo que somos capaces de imaginar. Al despojarnos de lo aprehendido, lo imaginado se hace infinito y al pensarse y sentirse, al interiorizarse, se hace real, parte de una realidad ilusoria.

Encontramos un aspecto de nuestra imagen del comienzo determinado por su característica fundamental: el comienzo es una entidad ilusoria. Incognoscible e inabarcable, lejana como nuestro horizonte, solo puede imaginarse.

---

<sup>25</sup> PRIGOGINE, ILYA: *Tan solo una ilusión*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983, 336 pp.

<sup>26</sup> COOMARASWAMY, ANANDA K.: *Danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, 120 pp.

### **1.1.1.6. El horizonte dinámico**

Al reconocer lo lejano como insondable o sólo conocible por el acto de imaginar, el adentrarnos a pensar en la imagen del comienzo se vuelve una acción creativa.

Teniendo esto en cuenta, el acto de imaginar acompaña a cada idea del comienzo, al margen del ámbito en que se produzca. Cualquier imagen que obtengamos así es cambiante, está sujeta a configuraciones sutiles. Toda creación de información, de energía o de materia surge de un acto de imaginación activa. Ese mismo acto de dar forma al inicio podría quedar contenido en la propia acción. Podría incluso desaparecer la intención de configurar una imagen del inicio si dotamos de importancia al hecho en sí de imaginarla. Si hacemos esto, es el dinamismo creador como fuente en sí quien cobra importancia. Desprovistos de la imagen que venimos intentando perfilar, profundizamos en su no apariencia, trataremos de entender sus dinámicas, la pensaremos como energía viva.

En esta tesitura, pensar en la acción de Shiva nos hace ver la generación del Universo desde sus comienzos como algo que surge en una condición dinámica. Shiva unifica y sostiene con su ritmo los fenómenos de muerte y renacimiento, simbolizando la cadencia de la alternancia de los ciclos de creación y destrucción eternos del mundo. Para nuestra no imagen del comienzo va ligada a un estado previo a su acción que sería "*la noche de Brahman*", en la oscuridad de esa noche la naturaleza está inerte. De cualquier forma, Shiva es la energía eterna, con lo que se la sitúa en un momento previo al comienzo, en una secuencia eterna de ciclos con su danza de la creación.

La imagen de su danza hace del horizonte al que venimos mirando, un lugar dinámico. En ese movimiento, la divinidad es representada en poder del conocimiento, simbolizado por las llamas que surgen de un loto, y sosteniendo en sus cuatro manos la música de la creación. Con esta representación Shiva es portadora del sonido inicial, es quien podría hacer vibrar las cuerdas o hacer emerger el sonido de la palabra para activar el proceso de creación del Universo. También, al aparecer representada con la lengua de fuego, símbolo

de la muerte del universo presente, es imagen del eterno equilibrio entre la vida y la muerte<sup>27</sup>.

Ligada al Tao nos llega una imagen del origen configurada en torno a la idea de creatividad infinita que es también aquel vacío al que hicimos referencia. Es una imagen que nos remonta a un tiempo mítico en el que ambas fuerzas estaban en armonía y calma, en un estado de unidad perfecta en el que no existía acción por parte de nadie, sino que todo se basaba en un movimiento espontáneo<sup>28</sup>.

Pensar en ese movimiento de creación continua hace que el origen no se sitúe en un punto, del mismo modo que al imaginar la Teoría de cuerdas, se nos abre una vía a toda una prehistoria del Universo, a un despliegue anterior al instante cero que proponía el *Big Bang*. La imagen de nuestro estado previo ya no estaría concentrada en un punto, sino que nos devolvería a un espacio, universos y tiempos infinitos.

La imagen que hemos venido perfilando se convierte aquí en una no-imagen que es fuerza en estado puro. Es dinamismo, es acción. Es acción eterna, es preexistencia infinita, es origen continuo.

#### **1.1.1.7. El horizonte como ritmo**

Podríamos acercarnos ahora a esa no-imagen que es fuerza en estado puro. Si mantenemos nuestra mirada fija en el horizonte, se pierde y se nubla hasta no verlo. La contemplación del horizonte hace que se desvanezca cualquier aparición. En esa suspensión de la mirada que venimos ejercitando, el ojo se ciega hasta que empieza el oído a escuchar la cadencia de las olas. Entonces escuchas, ves y sientes el movimiento, primero como algo disuelto, como un murmullo. Luego como un ritmo en el que todo lo que acontece parece estar dotado de una alternancia entre silencios y apariciones.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Al igual que sucede en los campos cuánticos. “Esta idea viene reflejada en el paraíso taoísta descrito por Chiang: “El hombre de la antigüedad, cuando todavía no se había desarrollado la condición caótica, compartía la plácida tranquilidad del mundo entero. En aquel tiempo el ying y el yang estaban en armonía y calma; su descanso y su movimiento discurrían sin ser alterados; las cuatro estaciones tenían sus épocas definidas; nada recibía daño alguno, y ningún ser humano llegaba a un final prematuro. Los hombres poseían la facultad del conocimiento, pero no tenían ocasión de emplearlo. Era el estado de unidad perfecta. En aquel tiempo, no existía la acción por parte de nadie, sino que todo era una manifestación constante de la espontaneidad”.

CAPRA, FRITJOF: *El tao de la Física*, Ed. Sirio, Málaga, 2000, 141 pp., p. 49.

Para volver a dirigir los sentidos a intuir la imagen que venimos persiguiendo, trataremos igualmente de atender a las cadencias que se dan en el movimiento interno de lo que antes llamábamos una no-imagen. Esa energía esencial y dinámica puede ser ahora la base desde la que profundizar en las características internas de nuestra imagen buscada y desde donde intentar conocer su comportamiento.

La alternancia de los ritmos de creación o la idea de Universo cíclico estarían marcando un compás al que podría adherirse el concepto de comienzo conjunto en el que venimos trabajando.

Los ciclos de creación y destrucción que mencionamos anteriormente ligados a la danza de Shiva se presentarían para nuestra imagen también desde otra perspectiva. En ella, Penrose nos ofrece una en la que es el propio universo físico y no la divinidad (aunque en nuestra imagen del comienzo veamos y entendamos a ambos como la misma cosa) quien aparece inmerso en ciclos de auto-emergencia eterna. Es un paradigma al que llama: “Cosmológico Cíclico Conforme”. En él define nuestro universo presente como una *eón* dentro de una ilimitada sucesión de ellos en la que cada uno tiene su respectivo *bang*, dando lugar a una eternidad de universos que evolucionan temporalmente. Sostiene un esquema de universo basado en una *hipersuperficie*, a cuyos lados habría extensiones suaves de espacio-tiempo con una sustancia sin masa cuyo comportamiento estaría gobernado por ecuaciones invariantes. Éstas permitirían que la actividad de dicha sustancia continúe en ambas extensiones del espacio-tiempo. De esta manera, presenta un espacio de fases que describe la totalidad de los estados posibles de toda la actividad física en uno u otro lado del tránsito, donde cada fase previa y presente se extiende más allá para convertirse en un *Big Bang* para una nueva fase de universo. Se crearía así una sucesión infinita de ellas donde, cada una, tiene su propio universo en expansión<sup>29</sup>.

Se configura así una sucesión de emergencias dentro del movimiento dinámico. Esa sucesión de fases se puede asociar como secuencia formal a la idea de alternancia entre un estado de tensión y declive que, en el *Tao*, veíamos que mantenía en movimiento las energías *ying-yang* y las impulsa a

---

<sup>29</sup> PENROSE, ROGER: *Ciclos del tiempo*, Ed. Debate, Barcelona, 2010, 290 pp., p. 118.

unirse. Estamos ante distintas formas en las que se hace pensable la renovación continua de la creación.

Se entra así en una imagen de representación cíclica del comienzo original para la que esa *nada-potencia* inicial se convierte en una mutación perpetua de ciclos de energía eterna, sin comienzo.

En términos de ciclos semejantes y de sucesión de fases alternas de emergencia y declive se podría insertar también la forma de continuidad que propone Martín Bojowald. Tras rastrear el Universo en sus orígenes, afirma que el volumen era mínimo, pero no nulo y la energía máxima pero no infinita. Piensa en una geometría espacio-temporal similar a la de nuestro universo capaz de contraerse en un *Big Bounce* (gran rebote) en el cual, al menos uno de los parámetros del universo anterior no sobreviviría. Se trataría de una especie de “olvido cósmico”, si se le mencionase en términos de memoria universal, que originaría, a diferencia del modelo de Penrose, que cada nuevo universo en su ciclo sea diferente al anterior<sup>30</sup>.

Otra vía queda abierta para imaginar la sucesión de universos desde la teoría de cuerdas. Señala a cada agujero negro, con su enorme densidad de materia comprimida, como posible semilla de nuevos universos imperceptibles. Tampoco para los *dogon* la creación del universo presente habría sido la única. De hecho, parten de que la primera creación de *Amma* fue fallida<sup>31</sup>.

Esa atribución de ciclos de emergencia de universos, para configurar nuestra imagen, la dota de una fuerza interna llena de “resurgires”. Esa esencia que se percibe en movimiento en el horizonte al que miramos, sumerge a nuestra imagen en una dinámica interna que podría verse ordenada por ciclos de nacimiento y muerte. Pasaríamos a concebir la forma del comienzo como la de un transcurso vital a escala cósmica.

Hemos venido configurando los trazos externos desde los que podría perfilarse la forma de nuestra imagen de la primera parada. Ha sido nuestra actitud de observar en la lejanía la que nos ha permitido entresacar algunos rasgos de su silueta. Reconocemos un horizonte lejano al que hemos atribuido las características de un vacío-potencia, de una quietud silenciosa. Nuestra mirada al horizonte ha observado, desde la experiencia de otros, su simetría, su

---

<sup>30</sup> BOJOWALD, MARTIN: *Antes del Big Bang*, Ed. Debate, Barcelona, 2010, 416 pp.

<sup>31</sup> CALAME GRIAULLE, GENEVÈVE: *Etnología y lenguaje. La palabra del Pueblo Dogon*, Ed. Nacional, Madrid, 1982, 622 pp., p.111 y ss.

infinitud, su carácter ilusorio y los movimientos internos que lo mantienen vivo. Hemos escuchado su ritmo, su latido y su silencio.

Se nos ha presentado como un vacío-potencia inconmensurable. Como un silencio preexistente, como una eternidad animada, como una continuación cíclica, como un no principio, como mera ilusión. Con conclusiones tan absolutas y abstractas permanecemos en la idea del comienzo como en un lugar desconocido y difícil de abarcar en el que todo es posible.

En cambio, tenemos sensación de conocerlo un poco en su misterio, de haber delineado las grandiosas características de sus detalles. Lo pensamos contenedor de posibilidades, a veces como un Todo, a veces como una Nada y necesitamos seguir dándole forma, conocer su naturaleza, poder describirlo para interiorizarlo.

### **1.1.2. La mirada confusa. Interiorizar la naturaleza del Caos**

#### **1.1.2.1. La mirada confusa**

Traemos hasta aquí en nuestro recorrido una imagen del estado primordial que se formularía como amalgama de visiones de diversas fuentes. Con estos indicios de lo que podría ser el punto de partida del proceso creativo del Universo, nos gustaría ahora profundizar en su naturaleza interna. Trataremos de conocer ahora la sustancia inicial a la que se ha atribuido el estado primero a escala cósmica.

Esa comprensión del Universo inicial como una entidad concreta, por muy abstracta que sea, con un nombre propio, nos ayudaría a tratar esas características dispersas como una sola cosa. Esta unidad inicial procedería de una concepción del Universo como algo cambiante, como entidad viva y en evolución, desde un comienzo oscuro y remoto que probablemente se hubiese dado en el infinito. Por ello podría ser adecuado buscar una figura inicial cuyo concepto haya ido igualmente evolucionando a la vez que se han sentado las bases de la historia del pensamiento en nuestra sociedad occidental.

*Khaos*, como concepto, evolucionó de un primer significado en torno a lo ilimitado como algo “hueco”, “lo muy abierto”, al sentido con el que ahora entendemos la palabra “caos”, como desorden.

La imagen del *Caos* podría ser adecuada, ya que nos ha acompañado en los últimos dos mil años, desde los pilares greco-latinos en los que se asienta la historia del pensamiento occidental hasta hoy día, donde la evolución del concepto se utilizaría tanto en lenguaje coloquial, como para estudiar la organización de sistemas en el mundo físico, estando presente de ambas formas en la naturaleza del universo cotidiano.

No es objeto de esta Tesis tanto tratar esta evolución en concreto como esbozar la trayectoria del *Caos*. Con ello podríamos adherir la evolución del concepto y su naturaleza interna a las implicaciones que tendría su interiorización en un determinado proceso de creación, ya sea a escala universal o a escala individual. Con esto estaríamos reproduciendo y sintiendo una imagen que nos precede como personas, para poder entender, desde dentro, el estado del proceso creativo en que nos encontramos.

Para comenzar, fijaremos nuestra mirada en una descripción del Universo mítico. En una concepción del Universo en estado de cambio, como son *Las Metamorfosis*, se configura una narración en la que el Universo mítico trasciende su escala para concretar con cierta plasticidad la complejidad del Cosmos. Ovidio<sup>32</sup> sitúa en el origen un estado indiferenciado. Con él hace referencia al *Caos* como una masa informe. A través de una descripción de lo que aún no era en el comienzo, perfila el abismo más profundo como un lugar en el que la totalidad no es latencia sino presencia directa de contenidos que aún no están definidos. Ese espacio abierto, la confusión, el desorden y la indivisión actuaban como aglutinantes de la simiente de lo que sería el mundo. La masa caótica se describía como un mar enfurecido e indomable. La inestabilidad y la oscuridad aparecen entre sus atributos y los contrarios, en vez de mantener la simetría y la estabilidad de un vacío inactivo, se estorban y se empujan coexistiendo en un movimiento continuo.

En esta descripción tendrían cabida los conceptos que han perfilado nuestra imagen en el capítulo anterior. *Caos* sería una idea aglutinante. Podría darse como consecuencia del recorrido de nuestra mirada al horizonte remoto:

---

<sup>32</sup> OVIDIO: *Las Metamorfosis*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, 651 pp., p.3.

El vacío-potencia de la imagen que venimos conformando empezó en un ejercicio de vaciado mental. El estado primordial era una Nada y, arrastrando su esencia llegamos a la ilusión de que todo lo existente estaba empapado de esa nada. Pero ésta aparecía repleta de algo que permitía conocerla en su vacuidad. Tenía potencia de llenarse y ser todo. Simétricamente contenía las dos cosas, la totalidad de lo que no era y todo lo que era. Ese caos inicial, que todo lo comprendía, sujetaba también el tiempo infinito de la repetición cíclica de los sucesos y la alternancia de las energías. Su eternidad formal y espiritual hace que entendamos nuestra imagen como un silencio absoluto, como un previo sin forma, contenedor de todos los ciclos de creación.

Tendríamos una imagen del comienzo creada a partir de las sutilezas de lo que nos precede en el mundo existencial, a veces descritas en abrumadores conceptos abstractos y demasiado amplios. Relacionarla con el Caos hace que nuestra imagen pase a ser una idea compuesta de imágenes del mundo conocido. Con esto los conceptos absolutos e intangibles empiezan a tener propiedades del mundo tangible y se dejan entrever.

#### **1.1.2.2. Lo que la idea de “Caos como un vacío” aporta a la naturaleza de nuestra imagen**

Nuestra idea del comienzo se estaba dibujando como una especie de aliento infinito o de espíritu totalizador que mantiene al Vacío como potencia en la raíz del Universo. Esa esencia configurada sin materia es, en cambio, contenedora de ella. Está repleta de potencia de existir.

La imagen de un Vacío lleno de posibilidades se empieza a hacer tangible con la idea de Caos como vacío abarrotado. Se configura en los parámetros de lo tangible con las propiedades de lo amorfo, como la misma masa informe, indiferenciada y hueca en la que la tradición greco-latina había nombrado al *Khaos*.

La imposibilidad de conocer el punto de partida de la creación del Universo hace que sintamos el instante del comienzo como algo que se nos escapa de las manos. Algo que no podemos abarcar y que, en forma y emoción, se nos presenta tan extremadamente amplio y vacío que la sensación de absoluto puede embargarnos. Del mismo modo, si en el problema está la clave,



mantener la mente abierta y vacía, como el propio *Khaos*, puede ser un punto de partida fundamental para empezar a imaginar este primer instante.

Lo hueco, lo vacío, lo profundo, aparecen como cualidades del comienzo en varias referencias consultadas<sup>33</sup>. Esa confluencia en la descripción de una inmensidad vacía, acuosa, viva, eterna y contenedora de todo, se nos presenta como el lugar donde podría abrirse paso a todo lo existente. El inicio es mezcla y a su vez es nada.

A partir de *Caos* como vacío extraemos:

- Desde su naturaleza, esa sensación de vacío que procede del exceso.
- Desde su idea de comienzo, la imagen de un abismo inundado.

### **1.1.2.3. Ver el *Caos* como un eje**

En la simetría perfecta del *Caos* como vacío-potencia parecen coexistir los opuestos en perfecta unidad: materia y antimateria, vacío y lleno, inmovilidad y dinamismo. En su alternancia indistinta, es una mezcla profunda de todo y, a la vez, nada. Es no concreción, es nuestro actualizado concepto de desorden, su antiguo concepto de apertura. Es recipiente de elementos confusos y esencia mixta, en armonía y unidad, en una misma existencia previa al origen. Es espontáneo y armónico. Une lo fútil y lo eterno en la densidad del primer momento. Para nuestra primera imagen de los procesos creativos del Universo materializaría aquello donde lo no realizado es un pleno de posibilidad.

*Caos*, sin luz y sin nombre pronunciado aún, se presenta para nosotros como un espacio-tiempo complejo en el que cada una de sus partes aún no se percibe como fragmento separado, es potencia de ser distinción, es infinidad de probabilidades y direcciones aún no tomadas, es suma de opuestos que coexisten empujándose, enfrentándose y a la vez unidos en la misma masa. Con esta intuición los mitos se refieren a él respetando su naturaleza misteriosa y la ciencia basando ese respeto en un análisis de lo caótico en términos de complejidad.

Esta visión nos sumerge la cabeza en aquel agujero inundado, encharcando nuestros sentidos. Divide nuestros esfuerzos. Ciega una mirada embebida que

---

<sup>33</sup> El hueco profundo que conformaba *Ginnungagap*. Además de en la raíz de la palabra *khaos* en visiones cosmogónicas como la nórdica y otros vacíos que hemos imaginado.

empieza a ver doble y se dirige, siendo la misma, en direcciones opuestas. Se hace consciente de que, en el comienzo, los contrarios, están disueltos en un mismo líquido, tienen la misma raíz, es más, son la misma cosa.

#### **1.1.2.4. El *Caos* dinámico: ideas para la evocación de una imagen viva**

Si atendemos a la diversidad de principios de autoorganización que se han relacionado con la idea de “lo caótico”, vemos para nuestra imagen, una relación de conceptos en las que el dinamismo estaría ligado al *Caos*.

Desde el Universo mítico, la unidad caótica aparece representada como el “monstruo primordial” que esconde todas las potencias tras su negrura. Se presenta como una masa confusa y abismal de mezcla y choque de opuestos. *Se relaciona con el símbolo de la serpiente tendida y dormida –aún no despierta- y con los conceptos asociados de orgía, tinieblas, “no división”, “no manifestado”, amorfo, y “confusión acuosa”*<sup>34</sup>. Mircea Eliade sitúa este primer instante en un momento en el que las cosas aparecen condensadas en el inicio de una temporalidad de carácter cíclico. En ella tiene lugar “la eterna vuelta al caos”. Esta imagen del origen estaría insertada en un principio del tiempo cíclico no lineal, anterior a las cosas creadas, único, infinito y abismal.

Las ideas de movimiento, latencia y autoorganización aparecen bajo nuestra mirada como herramientas de acceso a entender la posibilidad de un comienzo dinámico, a partir de una entidad viva. Las distintas perspectivas desde las que se accede al *Caos* podrían encontrar en estas ideas un punto de intersección ligado al origen. Tendríamos, para nuestra imagen del inicio, un potencial que se desata a partir de un punto de inflexión, como aquella entidad dormida que podría despertar en cualquier momento y ser generadora.

Vamos a pensar ahora en aquella masa informe del inicio como una mezcla adormecida. Su latencia interna, podría imaginarse como un movimiento interno de la misma naturaleza que el que se desencadena en los sistemas caóticos. Un sistema caótico es un sistema sin leyes aparentes, donde azar y necesidad se complementan para conducir una suerte de orden. Si nada los desestabiliza evolucionan hacia el equilibrio. Lejos de él, son las *estructuras*

---

<sup>34</sup> ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, 174 pp., pp. 26-27 y 62.

*disipativas*<sup>35</sup> quienes establecen la aparición de formas coherentes y autoorganizadas. Fundan en el caos cierto orden, implicando una evolución activa que evita continuamente el equilibrio. De esta manera podemos comprender cómo, de algún modo, un orden perfecto, el dinamismo y el caos podrían ser la misma cosa, en términos de una dinámica llena de energía.

Ese caos inicial, en el que todo se presenta unido, es una masa llena de una serie de diferencias que alimenta y produce infinitamente, de manera que, como potencia de ser, permanezcan vivas e interconectadas y con la posibilidad abierta de autoorganización<sup>36</sup>. Si nos tomamos la licencia de establecer asociaciones formales podríamos vincular a esta forma de autoorganización aquella imagen de los contrarios empujándose en el seno de una masa informe. Serían simetría en movimiento. Serían “no equilibrio”. La masa informe original se comportaría como un sistema caótico que genera condiciones que no se pueden alcanzar de forma espontánea. Una masa que, para entrar una y otra vez en el eterno retorno al caos, al que hacía referencia Eliade, y para mantenerse viva tendría que incorporar en sí energía cíclicamente. Tendría que abrir el sistema, aparentar estabilidad y mantener el equilibrio, tener una entropía mínima y conservar su energía. Tendríamos el origen así en una entidad inicial viva, que se duerme y se despierta en ciclos de energía.

Si seguimos indagando en la idea de caos como sistema complejo, y si atribuimos los hallazgos a nuestra imagen del inicio, llegamos a la conclusión de que: la acción de los despertares de ese animal inicial es imprevisible y su sueño es ligero.

En términos de complejidad, en la dinámica de sistemas no lineales, Poincaré observó que se producían divergencias entre causa y efecto, llevándole a plantear la posibilidad de que en determinados sistemas, por simples que fuesen, podían darse resultados indeterminados: un sistema simple podía desatar la mayor complejidad<sup>37</sup>. Eduard Lorenz<sup>38</sup>, por su parte, observó la

---

<sup>35</sup> PRIGOGINE, ILYA: *Tan solo una ilusión*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983, 336 pp., pp. 93, 159-160.

<sup>36</sup> PRIGOGINE, ILYA: *Las leyes del caos*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005, 155 pp. pp. 27-28

<sup>37</sup> Como podrían ser los planetas en órbita. BRIGGS, J. Y PEAT, F.D.: *Espejo y Reflejo: Del Caos al Orden*, Ed. Gedisa. Barcelona, 1994. 228 pp., p. 28.

<sup>38</sup> LORENZ, EDWARD N.: *La esencia del caos*, Ed. Debate, Barcelona, 2000, 232 pp.

sensibilidad de sistemas no lineales sumamente simples que podían producir fenómenos impredecibles, definiendo el “caos determinista” como la sensibilidad extrema que presentan los sistemas caóticos a las condiciones iniciales. Así cualquier evento podría llegar a alterar un sistema completo.

La serpiente inicial estaría dormida pero en estado de alerta, de manera que cualquier estímulo que percibiese, por ínfimo que fuese, podría haber desatado un universo entero.

#### **1.1.2.5. El caos como forma de acceso a lo ilusorio**

A menudo, al pasar del estado dormido al estado despierto los sueños se pierden en el camino, no los recordamos. En esa transición la memoria se pierde, lo soñado se empieza a sentir como algo irreal y el lugar en el que despertamos también se percibe como apariencia. Ese puente a través de la ilusión es un estado de confusión que bien podría asimilarse desde la propia naturaleza del Caos inicial.

Para nuestra imagen del comienzo bien pudo darse que en este proceso se perdiera la memoria de las condiciones iniciales, que nunca podrían conocerse con precisión<sup>39</sup>. Como olvido cósmico también señalaba Bojowald la entrada de un ciclo a otro del Universo.

La propia complejidad del caos bien podría entenderse como “crisis de percepción”<sup>40</sup>. Sería una acumulación de conocimiento desordenado que, en un instante, se encuentra superpoblada, interconectada, autosemejante y efervescente. En ese punto su balance energético se desarrolla en base a un grado de ordenación aún precario. Capra fija los límites del caos en lo que ya se asume como estable, como orden, como estructura permanente, en aquello que estamos preparados para ver.

El animal deja de estar dormido y abre los ojos en su propia habitación. Despierta y ve lo no nuevo, lo igual, lo semejante a nosotros, lo que podemos percibir y comprender sin dificultad, tiene una referencia previa en la que insertarlo.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> CAPRA, FRITJOF: *Sabiduría insólita: conversaciones con personajes notables*, Ed. Kairós, Barcelona, 1994, 393 pp., pp 274-273.

Interiorizar y conocer la naturaleza del caos, hacerla cómplice de nuestra imagen del comienzo, asimilarlo como una característica del origen que permanece en lo cotidiano, nos ayuda a liberarnos de nuestras limitaciones, a percibir lo impredecible en los parámetros de lo conocido, lo no nuevo o lo semejante a nosotros. Nos acostumbra a integrar lo desconocido en nuestra experiencia de lo cotidiano, en nuestra forma de hacer, pensar e imaginar. Nos sitúa en un punto de vista en el que podríamos diluirnos en el caos.

Es así como llegamos a suponer que nuestro punto de partida para los procesos creativos del Universo, configurado en términos de unidad caótica, mezcla oscura o vacío-potencia, alberga en sí una forma de organización que permanece. Desconocemos los límites de dicha estructura, el caos parece no tener fronteras, de manera que, para nosotros, se presenta como algo sin precisión.

La imagen matemática del caos, se esboza entre muchos decimales y representa el universo variado, sumergido en una función compleja. Pese a esto se perciben en la sistematización de esta complejidad ciertas leyes de ordenación matemática, de sensibilidad dinámica a las condiciones iniciales, que nos hacen imaginar el caos como un estado ilusorio en el que tanto lo complejo como lo simple son posibles, asimilándose como valores subjetivos.

En su teoría del *orden implicado*, David Bohm alude también a un orden subyacente a toda la realidad, e implícito en todo, que se pliega en cada parte siendo interminable hasta en lo más pequeño. Señala que no existe el desorden, con lo que el Caos no es más que orden complejo. Para él todo tiene algún tipo de orden, y el problema de no entender esos órdenes está en “nuestras mentes en estado de caos mirándolo todo de forma fragmentaria” y buscando una verdad única en algo fluctuante, de orden infinito y de complejidad caótica<sup>41</sup>. En un orden infinito, sometido a las formas de complejidad caótica como el que describe Bohm, podría parecer que los fenómenos tienen un sentido, una dirección, una razón de ser e incluso un orden interno<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> BOHM, DAVID: *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, 178pp.

<sup>42</sup> Esta intuición de “Sentido” también en ESCOHOTADO, ANTONIO: *Caos y Orden*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, 390 pp., p. 94 y ss.

Dentro de la complejidad que se aloja en la variedad del sistema mundo, podemos encontrar regularidades ocultas que nos ayudan a entender lo informe como forma en sí. Lo real se implanta como ilusorio y lo irreal se confunde en lo tangible. De esta manera la serpiente dormida en el fondo del mar sigue siendo parte de las propias aguas, se intuye como imagen en el abismo acuoso, puede ser ilusoria y real a la vez.

### **1.1.3. Océano**

#### **1.1.3.1. La masa acuosa en el origen**

Venimos contorneando una imagen en la que poder inscribir la situación de un primer momento para el proceso creativo a escala cósmica. También nos hemos asomado a su naturaleza interna. Hemos admitido nuestros límites perceptivos e intentado abrirlos con el acto de imaginar. También con el de integrar en nuestra forma de mirar aquello que no vemos, lo que desconocemos, lo que queda fuera de lo que realmente percibimos. En este ejercicio, es nuestra percepción la que se amplía y lo real queda cuestionado como tal. Los límites se abren y la imaginación toma las riendas.

En este punto empezamos a ver una imagen concreta del comienzo. Esa imagen se intuye con la esencia acuosa del Caos inicial, con sus impulsos y sus paradas, en una continuidad cíclica en la que lo latente duerme y despierta. La masa acuosa en el origen.

En la eterna vuelta al Caos de la temporalidad mítica, la esencia inicial permanece. El mundo físico es representación del espíritu eterno que habitaba en el Tiempo primero y así, desde el interior se puede conectar con lo no manifestado de ese tiempo primordial. Nuestra imagen del origen surge desde dentro, interiorizamos sus posibles atributos hasta que su naturaleza también termina por tener una forma cuya esencia podrá mantenerse en todo el proceso. Es como si el Cosmos hubiese preexistido en un estado espiritual que se mantiene como Espíritu Absoluto.

Ese fundamento inicial fue reflejado por los mitos de creación de Heliópolis<sup>43</sup> como la existencia única de *Nun*, “las aguas oscuras y abisales que se extienden por todas partes hasta el infinito”. Se trataba de un océano primordial, de contenido indistinto y sin forma, se igualaba a la Nada. Todo lo tiene fundido en sus aguas, al igual que el Caos, sin que una cosa esté fuera de la otra. Entre sus elementos difusos no hay separación y cada contenido implica al resto. Esta confluencia amorfa constituye en *Nun* la unidad de disolución primordial. Es fuente de vida. Nos reafirma la imagen de una masa acuosa que, como hemos visto anteriormente, se manifiesta como aquello que en sí no es nada pero que alberga la multiplicidad y la potencia de todo.

El océano primordial, como proveedor de vida latente era representado en ocasiones como una gran serpiente, *Nehebkau*, que era, para la cosmogonía egipcia, la posibilidad de vida que surgía de las aguas. La serpiente portaba en sus anillos todas las energías vitales de lo existente pero en un estado aún no realizado. Esa latencia activa de lo que aún no era, hacía confluir todo en un principio creador, *Atum*. Era, al igual que *el corazón del cielo* al que hace referencia la tradición maya, la chispa de la vida que podría liberar a todo de su potencia de ser. Las aguas primordiales, con ambas esencias, se entendían en una pasividad inercial.

El vacío-potencia al que venimos refiriéndonos empieza así a tomar forma en el océano para nuestra imagen.

En las aguas confluyen en una misma imagen rasgos formales que hemos ido extrayendo en nuestro recorrido y se acercan de distinta forma a la idea de vacío-potencia: El vacío caótico de *Nun* unido a la potencia de ser de *Atum*. El espíritu de *Sunya*, el *Tao*, la *sustancia cuántica*. Todos ellos evocan un sentimiento de disolución en el océano de lo informe.

En los movimientos del océano, de la ida y venida de sus olas, de sus corrientes internas, pueden observarse secuencias cíclicas. De la observación de los ciclos en la naturaleza se evocan formas que engloban conceptos eternos, como la alternancia entre las energías opuestas *ying* y *yang* o los ciclos de vida y destrucción de la *danza de Shiva*. También podemos remover con los ciclos del océano, como si de una pócima acuosa se tratase, y conectar

---

<sup>43</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 368 pp., p. 54 y ss.

en la masa las semejanzas entre las secuencias de universos conformes de Penrose o la emergencia de cada diferente universo de Bojowald. Esta imagen de la complejidad de un espíritu primordial eterno iría implícita en los movimientos cíclicos de la inercia de la marea oceánica.

### **1.1.3.2. Simetría cielo-mar**

Estamos asociando las semejanzas que encontramos entre las distintas cosmogonías para encontrar en el interior de la imagen oceánica características que podamos asimilar como origen. La imagen de una fuente que emana aparecía en el principio, en la mitología nórdica con la figura de *Ginnungagap*, reteniendo en las aguas congeladas una simetría inicial en la que separaba frío y calor y, en definitiva, todos los contrarios que coexisten en el primer momento. También en las *aguas-verbo*, generadoras, la cosmogonía *dogon* situaba a *Nommo*, el espíritu de la vida.

En la indistinción acuática primordial no habría todavía arriba o abajo ni delante o detrás, así que la simetría de los opuestos se presenta perfecta. La imagen de las aguas en la esencia del origen hace de la simetría inmóvil un vacío intenso, firme pero dinámico y eterno, cuya profundidad abismal empapa de un espíritu de unión perfecta la potencia de todo lo existente.

### **1.1.3.3. Concretar una imagen en las aguas**

La apertura de la densidad marina, fuente de energía y potencia, es impredecible y, como el monstruo primordial, capaz de tragarse todo. Contiene el infinito y la posibilidad de vida en sus aguas. Parece estar llena de particularidades activas e interactivas, animadas por retroalimentaciones no lineales y con la capacidad de producir cualquier cosa, desde sistemas autoorganizados hasta autosemejanzas fractales, pasando por el desorden caótico impredecible.

Es también la unidad animada en que se escondería el Caos primordial tras la apariencia de unificación oceánica a la que hemos ido acercándonos. El caos primordial, como océano, reaparece así como una masa confusa de energía activa y viva que conecta todo. No es desorden, sino orden aún no descrito, no comprendido y no creado. Es un vacío de energía fluctuante y amorfa, aún no



manifestada ni dividida y cuya manifestación dormida parece ser el principio anterior a la creación del mundo, cuando la tiniebla y la luz aún se encontraban confundidas.

Un mar de energía demiúrgico daba lugar al *Primum Mobile* de la tradición helénica, un fundamento que, tras la creación, mantendría el movimiento de todo el sistema esférico universal después de *Khaos*.

#### **1.1.3.4. Luz en las aguas: El pleroma**

La imagen de un vacío que se comporta como un mar de energía en movimiento se concreta en nuestra imagen del comienzo en la masa oceánica, acogiendo la totalidad en estado latente. Esa latencia en sí se concreta como un centro de energía creadora en la masa confusa.

Para la cosmogonía gnóstica la energía primordial es un alma universal: el *Pleroma*<sup>44</sup>. Se trata de la totalidad perfecta en la que se reúnen la diversidad de características celestiales que forman la jerarquía de la esfera divina. Dentro de esa unidad estaba, en lo más alto, un espíritu indestructible, no comprensible e inmutable que, en las alturas invisibles e innombrables, era un Eón perfecto, supraexistente e inabarcable. Como otros comienzos que hemos visto “a través de las eternidades inconmensurables vivió en el más profundo reposo”. Era llamado el *Pre-principio*, *Pre-padre* y *Abismo*. Con él, en ese primer momento de la totalidad, vivió *Énnoia* (llamada también *Pensamiento*, *Gracia* y *Silencio*), en ella sembró un *principio de todas las cosas* que daría lugar a una sucesión de eones que configuran esa totalidad divina. Ese principio fue *Intelecto* (*Padre* y comienzo de todas las cosas) que emparejado con *Verdad*, dio lugar a *Palabra* y *Vida*, de los cuales surgieron *Hombre* e *Iglesia*, componiéndose así una estructura compleja de 30 eones de pares que emanan de la unidad<sup>45</sup>.

Esa pureza del inicio, previa a lo creado, es presentada también, desde otra perspectiva gnóstica, como espíritu virginal rodeado de agua “pura” y viva. Desde este aspecto el principio es la *Luz*, cuyo reflejo en las aguas dio lugar a

---

<sup>44</sup> Es la unidad primordial, perfecta de la que emanan los opuestos. Etimológicamente proviene del griego y significa “llenar”. El concepto de Pleroma fue importado desde la Tradición gnóstica a la Psicología a través de los trabajos de C.G Jung.

<sup>45</sup> Ver sistema valentiniano en JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000, 416 pp., p.206.

la presencia de *Ennoia*. Se genera así el inicio del mundo manifiesto, a partir de la androginia inicial inscrita en el reflejo de lo divino<sup>46</sup>. En este fundamento inicial, es la nada plena de la que nace toda la realidad quien aparece en una perfección acuosa. En un movimiento cíclico de uniones divinas va generando el pensamiento y el ser dentro de esa dimensión superior previa a lo creado.

La cosmogonía psicológica de Jung también sitúa el origen en un pleroma. De la unidad emana el movimiento básico desde donde surgen los arquetipos y los elementos formativos de la estructura de la mente y el espíritu. Situaba su esencia en un punto intermedio entre materia y mente. Al igual que en otras figuras del estadio inicial en las que estamos buscando nuestra imagen, no era ninguna de las dos sino un “acontecimiento eterno que se repite varias veces de modo irregular”<sup>47</sup>. De ese infinito temporal surgen el orden y las distinciones de la creación, siendo en sí un estado previo formado por una sola inteligencia con su propio imaginario. Para Bateson, esta unidad inicial sin distinciones ni diferencias cobra interés en separación con la sustancia. Sobre todo, cuando no se la percibe como unidad contenedora de ideas sino como una entidad que alberga fuerzas e impactos, siendo posible que contenga arquetipos sólo en caso de que éstos se entiendan en términos de potencia<sup>48</sup>.

Tenemos con esto, para nuestra imagen un agua-potencia, un océano cuya capacidad luminosa engendra pensamiento y materia.

Peat, al estudiar la unión de mente y materia en el concepto de sincronicidad, también las conecta en una unidad primordial. Lo hace en un símil con el estado de vacuidad que hemos descrito desde el punto de vista de la Física: vacío y perfectamente lleno, eterno y plegado hasta en el punto más pequeño<sup>49</sup>. Es el nivel sutil de donde surgen las estructuras y patrones que no están ni en la materia ni en la mente, es el fundamento infinito e informe que proporcionará las distinciones de la *creatura*<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Esta visión del Pleroma aparece en “el sistema del Apócrifo Juan”. *Ibíd.*, p. 222.

<sup>47</sup> JUNG, CARL GUSTAV: *Respuesta a Job*, Ed. F.C.E., Madrid, 1998, 132 pp., p. 53.

<sup>48</sup> BATESON, GREGORY: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998, 355 pp., pp 310-326.

<sup>49</sup> Al igual que el universo holográfico plegado en cada uno de sus interminables puntos al que hacía referencia Bohm.

<sup>50</sup> PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995, 275 pp., p. 225 y ss.

La imagen de la luz en el océano da forma a la chispa de energía viva en el interior de las aguas. Son destellos de pensamiento en estado durmiente, de sueño, latencia y vibración en el vacío. El corazón del cielo late en las aguas, la luz interna calienta el mar provocando su movimiento, alterna corrientes cálidas y frías, hasta dotarlo de dinamismo. Un dinamismo que vibra, tan cotidiano como el de la imagen del agua que hierve en un cazo.

#### **1.1.3.5. Patrones en el origen: una inteligencia**

Poner en nuestra imagen el foco de calor en un solo punto concentra en una imagen simple todo lo pensado. La fuente de calor agita las aguas revolviéndolas y cambiando su estado. El agua del mar que hierve en un cazo se evapora y cristaliza. Se hace humo sutil, que se diluye en lo intangible. Se hace materia tangible en cristales de sal. Esa división de la unidad no es aleatoria, sino que sucede igualmente una vez tras otra siempre que haya calor. Pero según la composición del agua, la cantidad de calor, el recipiente y otros factores, las formas que toman el vapor de agua o los dados de cristal difiere en cada ocasión. Algo permanece y algo cambia cada vez.

Es así como en la experiencia de lo físico hay patrones que varían mientras que otros subsisten.

En la aparición de patrones en la naturaleza de las especies, prefijados o no por un orden previo, es donde Sheldrake fija su atención para formular la *hipótesis de la causación formativa*. En ella, habla de la existencia de *campos mórficos* que poseen una especie de memoria intrínseca, haciéndose responsables del desarrollo y el mantenimiento de la forma, la organización de la percepción, etc. De esta manera, incluso cada forma de conducta implica una memoria que, en base a hábitos, puede hacer que el comportamiento animal evolucione con rapidez, “como si a través de la resonancia mórfica se construyera una memoria colectiva”<sup>51</sup>. Cada campo podría estar influido por campos de nivel superior que dependen de lo que ha ocurrido en el pasado y de lo que está ocurriendo en el presente. Éstos podrían aplicarse a todos los niveles de organización en una forma de creación evolutiva que lo envuelve

---

<sup>51</sup> SHELDRAKE, RUPERT: *De perros que saben que sus amos están camino de casa y otras facultades inexplicadas de los animales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, 383pp., p. 353.

todo y cuyo origen se debe a la propia naturaleza de las cosas. Desde este supuesto, Sheldrake se plantea una cuestión acerca de la posible idea de la existencia de un campo primitivo universal, fuente de los patrones y orden del mundo.

Ese campo primitivo universal actuaría como una especie de inteligencia capaz de crear pautas en la totalidad. Pensar en una unidad en la que las ideas de las cosas, en relación con leyes eternas, preexisten a su materialización nos remite a la tradición platónica. En el mundo de las *Ideas* se da pie a retomar el concepto de *anima mundi*. El Alma contenía todas las almas, teniendo ésta la función intelectual entre otras<sup>52</sup>.

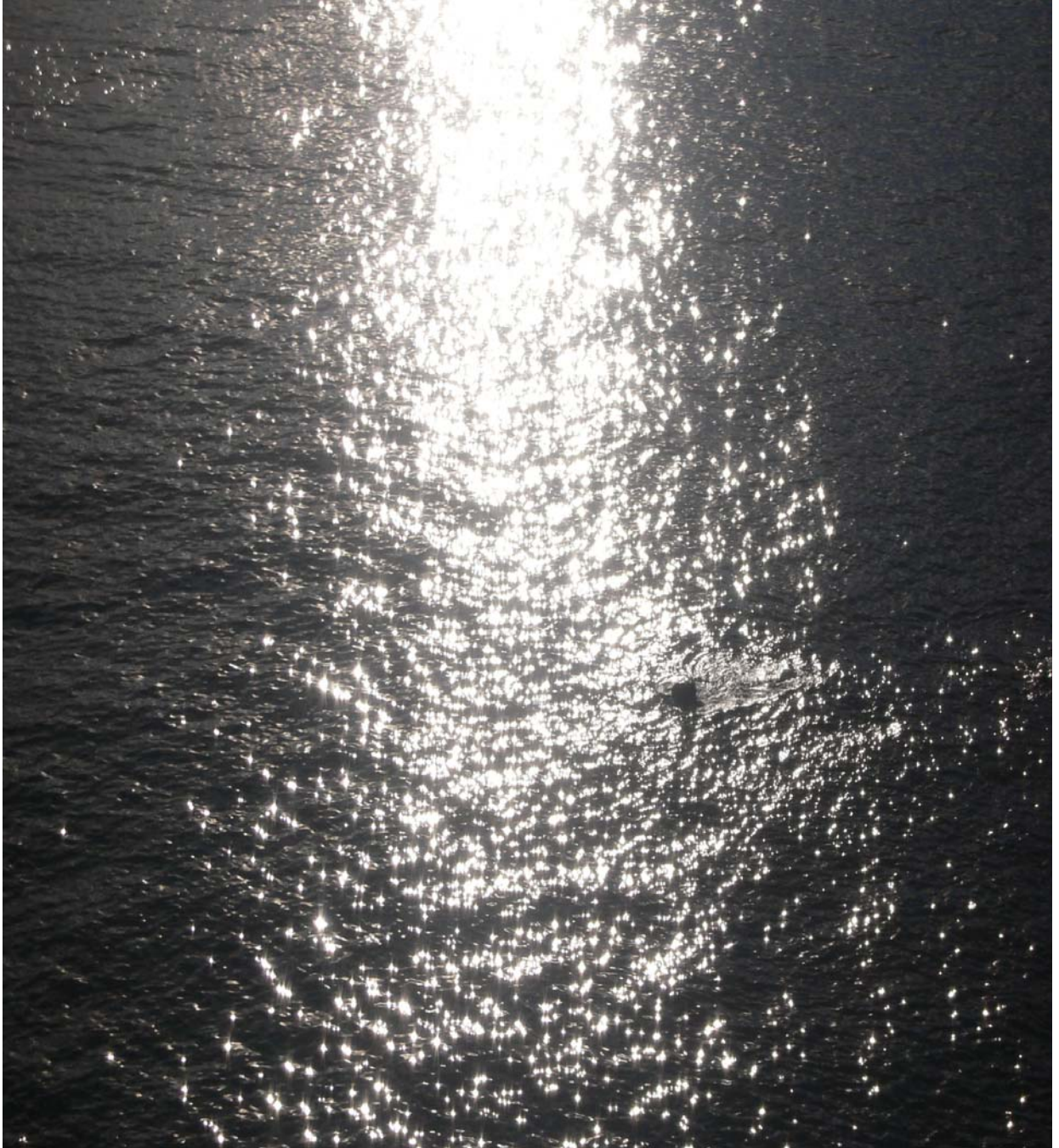
Plotino llamó *Inteligencia* a un lugar en el que se debatían las Ideas. La *Inteligencia* poseía autoconciencia perfecta y contemplaba las formas en sí (no imágenes de las formas). Contenía en sí potencialmente todas las inteligencias.

Esa fuente de actividad originaria, para nuestra imagen del momento primero, se ha instalado en los límites de nuestro conocimiento, llamándose divinidad o leyes de la naturaleza y, ya sea como alma del mundo, como inteligencia o como campo del mundo, no deja de ser ese vacío original lleno de potencial creativo.

La imagen de la luz en el agua o de un mar de energía configura un comienzo en un océano en el que la luz del sol se funde en su superficie y atraviesa las aguas (*figura 1.2*). Es un océano silente, móvil y cálido. Nuestra configuración del punto de partida para el proceso creativo del Universo materializa un origen con la misma naturaleza que una mente quieta.

---

<sup>52</sup> SHELDRAKE, RUPERT: *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos en la naturaleza*, Ed. Kairós, Barcelona, 2006. 572 pp., p. 491-93.



*Figura 1.2. Imagen de la luz en el agua desde la que podríamos pensar en el océano como primera imagen evocada en el proceso creativo del Universo.*

#### **1.1.4. Nuestra imagen del primer estadio**

##### **1.1.4.1. Conocer el Lugar:**

Mirando hacia el horizonte donde se unen el conocimiento revelado y el científico, en un estado de las cosas o principio enigmático previo a la emergencia creativa del Universo, las imágenes que esperábamos encontrar ha venido tomando forma. Ese dibujarse nos ha obligado a sumergirnos en las ideas de océano e inteligencia.

Un océano inteligente, en forma celeste, que ya fue formalizado por la literatura y el cine, vuelve ahora a nosotros para simbolizar todo lo que gira en torno a nuestra imagen del primer estadio de los procesos creativos del Universo: *Solaris*<sup>53</sup>.

Al igual que los principios de la existencia del Universo, o el instante previo a su creación, *Solaris*, en su existencia literaria, dio pie a múltiples conjeturas científicas: En “el campo de los estudios solaristas”, con cada nueva hipótesis se desestimaba la anterior y surgían nuevos enigmas. Del mismo modo, en torno al planeta se estaba creando una mitología contemporánea fundada en la idea de que era un cerebro gigante y que era “objetivo último de la existencia y suma de la vida”. El planeta se había llegado a considerar como algo que hablaba directamente de lo humano, sobre todo del horizonte límite de nuestra propia capacidad de conocimiento.

Nuestra imagen se presenta, concretándose en el límite de nuestra comprensión y nuestra percepción, como una inteligencia de masa oceánica.

##### **1.1.4.1.a. EL PLANETA**

Es un astro desolado cuya superficie es un océano con algunas islas rocosas desperdigadas por su gran extensión. Su órbita es inestable y gravita entre dos soles, uno rojo y otro azul.

Como el vacío-potencia, quizá estuviese privado de vida pero era capaz de iniciar acciones útiles a escala astronómica. En este sentido, se decía que a partir de una forma primitiva preoceánica entre cuerpos químicos y cambios de órbita repentinos había atravesado, de un salto, la evolución terrestre, hasta

---

<sup>53</sup> LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, 236 pp.

ser un océano homeostático: había evitado fases celulares, vegetales, animales y el desarrollo nervioso y cerebral, sin tener que adaptarse al medio hasta llegar a una especie “dotada de razón”, y lo había conseguido hacer directamente, hasta ser, como es, una masa viscosa pensante.

#### 1.1.4.1.b. SOL ROJO, SOL AZUL

En su actividad mental se había demostrado que era capaz de imponer el trazado de su órbita aplicando teorías científicas que conocía perfectamente. Esto convertía su movimiento en algo impredecible que quizá, al encontrarse en un sistema heliocéntrico dual, comportado por los dos soles, fuese la única forma de conciliar la oposición de éstas energías (rojo/ azul, calor/ frío, femenino/masculino, círculo/cuadrado) en una misma unidad con comportamiento caótico aparentemente caprichoso.

El hecho de que la imagen primordial de Solaris pueda asociarse a los comienzos del Universo con su forma planetaria no se debe sólo a que lo primero que se formó en nuestro universo fuesen planetas y galaxias, sino también a que su naturaleza onírica alude a la esencia de las formas arquetípicas. Recordando uno de los sueños que Pauli<sup>54</sup> narraba en su correspondencia con Jung, podríamos encontrar también la raíz de la relación entre lo primordial y lo planetario en la influencia de Kepler. Para éste último, de herencia platónica, la geometría era lo más sublime, la imagen primordial de la belleza del mundo en la mente divina. El sol, en el centro, como fuente de luz y calor, los cuerpos celestes a su alrededor. Las circunferencias y esferas planetarias eran reflejo de la armonía divina, tanto en sí como en sus relaciones formales. Los cuerpos celestes, en su forma esférica, albergaban la trinidad, Dios en el centro, su Hijo en la superficie y, de la armonía entre ambos, el Espíritu Santo era el responsable. Desde esta visión heliocéntrica de las cosas, Solaris, además de corresponderse con esa forma primordial de perfección divina cómo esfera planetaria, con su dualidad solar, estaría administrando la concordancia entre una dualidad divina. Dicho de otro modo, estaba lidiando con una dualidad del alma, o de la inteligencia, que actuaba

---

<sup>54</sup> MEIER, CARL A.: *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG: Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 383 pp., pp. 278 y ss.

directamente sobre su esfera realizando transformaciones materiales en el océano.

#### **1.1.4.2. Un planeta en un grano de arena**

Una forma de relación entre lo macro y lo micro en un primer estadio del proceso creativo del Universo podría extraerse. Un orden replegado en la parte hace que la perfección en la esfera planetaria, en el alma o en la mente, trascienda conectada hacia el todo, como habíamos visto que ocurría en el orden implicado de Bohm.

La condensación de todo el universo en un volumen ínfimo aparecía también en los orígenes del *Big Bang*. Una esfera, como un planeta, centenares de trillones de veces más pequeña que el núcleo del átomo, contenía el universo entero en un punto de máxima densidad y calor. Esa unidad viscosa e ínfima, desolada y rodeada de vacío viviente, permanecía incandescente y activa por la energía latente que se proyectaría en la explosión primordial, o bien, por la influencia de las diferencias entre la oposición de dos estrellas en el caso de ver nuestra imagen en Solaris. El grano confundido entre la arena, un planeta difuminado en el firmamento.

Esa misma unidad inicial, de curva esférica, ya sea a modo de planeta o de semilla original, dará origen a todo, todo el universo y/o todo el pensamiento, conteniendo en la mínima cantidad de materia la máxima complejidad en forma de densidad y energía.

##### **1.1.4.2.a. LA ESFERA SEMILLA Y EL HUEVO CÓSMICO**

Es la unidad perfecta que acoge lo divino como potencia, ya sea semilla o planeta. En términos de mito cosmogónico, esa unidad curvada que todo lo contiene es el *huevo cósmico*.

Como él la semilla condensa la información de todo lo que será la planta o el árbol, toda la esencia y el patrón que, con las condiciones adecuadas, proliferarán, crecerán desarrollando vida y evolucionarán. Incluso en un origen ancestral de todas las formas de vida en nuestro planeta una imagen semejante viene proporcionada por la idea de una forma común llamada *LUCA* (*Last Universal Common Ancestor / Último Antepasado Común Universal*). En



ella los tres dominios de la vida encuentran su raíz en la misma materia. Según esto, todas las especies compartimos los componentes moleculares que conforman todo tipo de células, así que lo que nos distingue es la forma de organización de esa materia orgánica, en base a relaciones físicas y químicas que determinan lo que es la vida<sup>55</sup>.

Esa raíz común, cuyas variaciones en términos de organización determinarían las especies, se presenta igualmente en el enigma del comienzo como misterio de nuestro principio biológico y del de la vida en la Tierra.

En la imagen esférica y planetaria de *Solaris* también se reflejan esas cuestiones del comienzo común incierto: algunos estudiosos habían admitido que su océano era una formación orgánica (viva), los biólogos lo pensaban como una forma primitiva gigantesca de célula fluida en forma de unidad monstruosa, una “formación prebiológica” que rodeaba el globo como una envoltura coloidal”<sup>56</sup>. Otros hacían hincapié en que aquella estructura organizada había evolucionado extraordinariamente hasta ser una entidad compleja.

#### 1.1.4.2.b. EL HUEVO CÓSMICO

Así la imagen del antepasado de todas las cosas, las especies y los dioses, así como de la creación del Universo, recae sobre una forma orgánica primordial en la misma naturaleza circular del huevo cósmico. Contiene el principio de ordenación del Universo en el seno de su cáscara, aparece sumergido en la oscuridad como ente rodante en un espacio ilimitado. Esa forma de huevo cósmico se recoge en mitos de Polinesia, Indonesia, India antigua, Irán, Grecia, Fenicia, Letonia, Estonia, Finlandia, África occidental, America Central y del Sur. El mito en torno al huevo, así como su repetición, son signo de emergencia de una nueva situación cósmica o acontecimiento primordial<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> MORÁN, FEDERICO: *Fundamentos Biológicos de la vida humana*. En VVAA: *Ciencia y Hombre* (Actas de las VI Jornadas de Diálogo Filosófico), Ed. Murillo, Madrid, 2008, 489 pp. pp. 129-134.

<sup>56</sup> LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, 236 pp. pp. 25 y 26.

<sup>57</sup> ELIADE, MIRCEA: *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2000, 658 pp. pp. 578 y ss.

En la unidad perfecta del huevo que condensa la información para articular todos los principios de organización como una inteligencia, suele aparecer también esa dualidad de principios polares a la que hemos hecho referencia anteriormente, partiendo de un mismo padre o una misma raíz. Dos polos de una misma luz representados por dos soles, rojo y azul (como se suele representar el antagonismo polar), aparecen produciendo movimientos enfrentados como opuestos. Pero también son miembros de una misma unidad, Solaris, donde su convivencia pasa de ser unidad caótica a ser unidad indiferenciada y que, como la divinidad andrógina, reabsorbe todas las formas.

#### 1.1.4.2.c. UNA COSMOGONÍA QUE CONECTA MENTE Y MATERIA

Cuestiones semejantes eran planteadas por los estudiosos de Solaris, en términos de relaciones entre materia y espíritu, espíritu y conciencia. Las percepciones sensoriales y un orden cósmico aparentemente arbitrario podían ser coincidentes en imágenes internas preexistentes que eran desatadas por objetos externos y su comportamiento. Esta sincronicidad psicológica sobre la que habían compartido intuiciones Jung y Pauli<sup>58</sup> en torno al inconsciente colectivo, se manifestaba en Solaris como un juego desatado por el planeta hacia sus visitantes. Era capaz de hacer realidades desde el inconsciente psíquico de cada uno de ellos y a la vez les contenía a todos.

Ese comportamiento lúdico hizo que se cuestionase la posibilidad de que ese océano fuese una entidad viva, y menos aún racional, puesto que se “habían interceptado fragmentos minúsculos de un monólogo prodigioso e inabarcable que se desarrollaba en las profundidades de un cerebro desmesurado, y escapaba forzosamente a nuestra comprensión<sup>59</sup>.”

En ese sentido aparece una divergencia entre el carácter de Solaris en el libro de Lem y la adaptación llevada al cine por Tarkovsky, que ofrecen distinta imagen de la mente planeta. En el primero, Lem daba importancia a la presentación del planeta como una inteligencia pueril, propia de un niño de diez años, ofreciendo una visión que no se inclinaba ni por la mística del planeta ni

---

<sup>58</sup> MEIER, CARL A.: *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG: Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 383 pp. pp. 278.

<sup>59</sup> LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, 236 pp. pp. 29 y 30.

por la capacidad científica de conocerlo. En la segunda, pese a su edad mental, el planeta está dotado de la parte de divinidad que reside en lo inconsciente<sup>60</sup>, situándonos en el plano propio de las creaciones de su director. Esas dos vertientes ya estaban plasmadas en los puntos de vista de los estudiosos del planeta en el libro de Lem: algunos *solaristas* habían decidido que los fragmentos inconexos que les llegaban pertenecían a una construcción inteligente, quizá genial pero que no dejaban de ser “producciones absurdas”, “engendradas por el delirio”, siendo partidarios de pensar el planeta como un “océano autista”<sup>61</sup>.

Otros habían afirmado que el océano pensante de Solaris (*figura 1.3.*) era un cerebro gigantesco, prodigiosamente desarrollado, que llevaba varios años de ventaja a nuestra civilización como un modo de conocimiento superior, un sabio o “yogui cósmico”, cuya actividad se separaba del mundo material<sup>62</sup>. La figura del niño de 10 años atribuida a la inteligencia de Solaris da pie a la interpretación, en este sentido, del planeta como un lugar de emergencia, ya que tanto el niño como el embrión, en la meditación de los yoghis, surgen en su mente como representación del cuerpo espiritual, del cuerpo sutil permanente<sup>63</sup>.

En cualquier caso, Solaris se encontraba inmerso en un proceso de “autotransformación ontológica”<sup>64</sup>. En ambas formas aparece contrapuesta la posibilidad que se muestra en varias visiones del principio: como sistema abierto, intercambiando información y energía con el exterior, o como sistema cerrado, aumentando su propio desorden y entropía.

---

<sup>60</sup> Prueba de ello es que en el final de la película el protagonista se encuentra en una isla del océano Solaris donde el planeta ha construido una réplica de su casa natal de la que su propio padre sale a saludarle y él, con la fusión de la figura paterna con el espejismo divino en el que se encuentra, se arrodilla ante él.

TARKOVSKY, ANDREI (Director). (1972). *Solaris* [película]. URSS: Mosfilm Studios.

<sup>61</sup> LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, 236 pp. p. 33.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> MEIER, CARL A.: *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG: Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 383 pp., pp. 254 - 255.

JUNG, CARL GUSTAV Y WILHEM, RICHARD: *El secreto de la flor de oro*, Ed. Paidós, Madrid, 2009, 212 pp.

<sup>64</sup> LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, 236 pp., p. 33.



Figura 1.3. Fotograma de la película Solaris de Andrei Tarkovsky (1972)

En cualquier caso se ve que Solaris funcionaba más como un sistema abierto, ya que dialogaba con los estudiosos que más se habían acercado a su órbita extrayendo imágenes de su inconsciente y de su pasado. Quizá lo hiciese porque “los contenidos psíquicos, por lo tanto también los arquetipos, se modifican sólo en el caso de ser observados”<sup>65</sup> y así podía mantener su forma pensante dentro de una forma de mente colectiva, constituida por los retales que incorporaba y creaba en su diálogo con sus visitantes.

Pensar a Solaris como una imagen del estado primordial está dentro de la consideración de que las imágenes cosmogónicas aparecen vinculadas a un proceso de adquisición de conciencia colectiva desde la materia del mundo. En esa ganancia de sentido, lo increado, lo inconsciente, lo interno, lo divino, lo invisible, lo silente, lo que no es materia, etc., pasan a tener forma física, a ser palabra, forma o vida.

Esta imagen que viene presentándose en la figura de Solaris, como principio que une inteligencia y materia potencial en una unidad perfecta, se podría concretar dentro de la estructura simbólica de la cosmogonía egipcia de Hermépolis<sup>66</sup>. En ella ese paso de lo interno a lo externo, mediación entre el plano celestial y el inferior (humano), es regulado por la mente divina. El demiurgo canalizaba el exceso de energía divina y lo ordenaba en el Universo,

<sup>65</sup> MEIER, CARL A.: *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG. Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 383 pp., p. 265.

<sup>66</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 66 y ss.

dando proporción desde su voz creadora. En su compañía, su lado femenino como orden verdad y justicia, da comienzo a la sucesión de divinidades que forman el primer grupo, previo a la creación de lo visible.

Como en la unidad inicial gnóstica y en el mito *dogon*, se articula primero el plano divino. Se inicia una secuencia de pares que representan las diferentes cualidades de lo no manifestado: *Nun* y *Naunet*: amorfía o caos, tinieblas u oscuridad, infinitud o ilimitación, escondido o no manifestado<sup>67</sup>. Como en el mito *dogon*, al tratarse del potencial de vida del estado *precósmico*, son también representados con forma anfibia, con cabeza de rana o de serpiente, simbolizando las condiciones que prevalecieron en el principio. La rana es la vida múltiple que sale del agua y es capaz de vivir entre dos medios, es un símbolo puente. La serpiente, la forma más primigenia y oscura que permanece en la sombra. Estas ocho formas del mito egipcio, en su fusión con la unidad acuosa, conforman el huevo cósmico en forma de capullo de loto. De él saldrá la divinidad solar, el pájaro de luz, alzándose desde el océano primordial. La inteligencia universal de la unidad inicial es capaz de configurar, articular y activar las leyes de la naturaleza desde esa primera distinción de divinidades en el plano celeste.

En nuestra imagen del principio como planeta- océano inteligente se condensa esa conexión anfibia entre la materia, representada por la forma planetaria y su forma acuosa, mental. Solaris es una imagen anfibia, capaz de situarse como símbolo de un origen impreciso. Capaz de entenderse como mente y como materia y de crear un puente entre ellas. Solaris resuena en el origen como unidad primordial, pero también en nosotros como imagen interna que representa a nuestra propia esencia.

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 71.

### **1.1.4.3. Conclusiones: autoorganización**

#### **1.1.4.3.a. SOLARIS**

Solaris, por su lado, ofrece una imagen de entidad conocedora de las leyes de la ciencia y de la naturaleza que le presentaba capaz de incidir en su propia órbita y cambiarla. Solaris se autocrea, al igual que hemos visto a la divinidad egipcia auto-organizar el plano divino hasta hacer emerger de esos ocho órdenes que surgen de sí al dios del sol creador de todo lo visible. Los pares de contrarios que va configurando hasta llegar al núcleo creador, se habían ido uniendo para confluír produciendo una totalidad de pensamiento y voz cuya distinción de los opuestos suma cero y es coincidencia. Los dos soles polares de Solaris podrían, en nuestra imagen, desempeñar una función semejante. Con ellos, al contrarrestarse, se conformaría el vacío latente del estado fundamental, vibrando por la tensión de la esencia de los opuestos que contiene. El punto de partida que se configura es la circularidad vacía, la circunferencia perfecta, la curvatura del huevo cósmico en el momento cero del *Big Bang*.

#### **1.1.4.3.b. EL CÍRCULO Y EL HUEVO**

Estas dos figuras pasan a representar la unidad perfecta del ánimo cíclica donde la divinidad se encuentra a sí misma. La circularidad de las mareas en sus ciclos también es fiel a ese retorno continuo a la orilla en un movimiento eterno.

“El huevo cósmico en el mar de Solaris” acude entonces a nosotros como una imagen primordial de lo indiviso, como el saco vitelino en el que confluyen todas las cualidades en una unidad, condensando todo lo que será la vida acuática del niño y su posterior desarrollo. Es también la imagen de las primeras formas de vida cuyo origen se inicia en el fondo de la inmensidad oceánica.

La semilla en el agua en el instante primordial de la *preinteligencia* tiene forma de luz en el agua, de una sustancia *pleromática* y *metamorfa* cuya superficie ondulante es capaz de generar diversas formas y de, como en el caso de la divinidad creadora, dar pie a bruscas erupciones creativas.

Tanto Solaris, como el “campo del mundo” y lo divino, como configuraciones de la idea de *preinteligencia*, plasman la existencia de un orden permanente y sutil capaz de incentivar, como último fin, la existencia física.

#### 1.1.4.3.c. LA IMAGEN DEL UNIVERSO COMO INTELIGENCIA

Como sistema autoorganizado que todo lo contiene, nuestra imagen acoge la posibilidad de que percibamos el Caos como mezcla, como una acumulación de conocimiento multidimensional desordenado. Sería una forma de conocimiento que antecede a la utilización de la memoria universal que da forma a lo tangible. Se sitúa en un instante previo a la distinción desde la que se empezará a nombrar el orden.

Solaris, como planeta de emergencia imaginativa, es el lugar en que la potencia nace directamente de un mar de energía: “un pensamiento total que se contiene totalmente a sí mismo, libre de cualquier cuerpo, estable, impasible, intangible, inmóvil. Él mismo en sí mismo, capaz de contener todas las cosas y salvaguarda de todos los seres”<sup>68</sup>.

La imagen que está esbozándose sobre la primera fase del proceso creativo del Universo cobra, en el planeta primordial de Solaris, forma de potencia integradora. Es una entidad pensante pero aún preconsciente, ya que con su fuerte actividad física aparece alejada del universo material. Se configura en un grado en el que representa un estado arcaico del conocimiento en el que lo pensado y lo materializado son lo mismo: “la expresión de un estado de cosas sospechado pero todavía desconocido”<sup>69</sup>.

Las referencias que en estas páginas han confluído en la forma acuosa y en el océano *solariano* (*figura 1.4.*), han cobrado forma de imágenes de un primer instante cargadas de fuerte contenido emocional. Son capaces de ser pensadas y de concebirse como realidades a un mismo tiempo, pese a no poder, cada una de ellas en sí misma, constituirse como certezas del estado de las cosas en el momento previo a la formación de nuestro universo visible.

Todas estas figuras actúan, en ese sentido, como símbolos del preconocimiento y como formas primordiales que, de ser materia a la vez que

---

<sup>68</sup> HERMES TRIMEGISTO: *Textos Herméticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1999, 574 pp., p.109.

<sup>69</sup> MEIER, CARL A. WOLFFANG PAULI Y CARL G. JUNG: *Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 383 pp., pp. 278-279.

pensamiento y de desarrollarse con vida propia en una realidad fantasmagórica, bien podrían ser un océano inteligente: vacío, lleno, vibrante y latente.

#### 1.1.4.3.d. LA IMAGEN CONSCIENTE

El propio proceso en que se produce esta imagen que venimos describiendo y se desarrolla en este capítulo alude a un proceso interno de creación que parte de la asociación de imágenes, evocaciones y percepciones para buscar un centro: una semilla. Desde ella podremos establecer dos puntos de tensión entre los que mente y materia se desarrollan como planos de un mismo ser y finalmente, se conectan en el proceso de hacer tangible lo creado. Interiorizar esto nos sitúa en un primer plano del proceso creativo universal que se puede *plegar* en cada uno de nosotros a través de las imágenes vividas y experimentar una salida de lo macro a lo micro, del cosmos al individuo.

Encontramos con una imagen a través de un proceso como éste es en sí un proceso creativo en el que lo preconsciente encuentra forma y materia para salir de la intuición y configurarse como algo concreto. Esa concreción hace de ello algo consciente. A partir de una imagen se abre una vía de inmersión en el proceso creativo para la artista enamorada.



Figura 1.4. Fotograma de la película Solaris. Dirigida por Andrei Tarkovski (1972).



## 1.2. EL HORIZONTE ROTO



*Figura 2.1 Mirada al horizonte en la que empezamos a ver que algo surge.*

La segunda parada de nuestro recorrido en imágenes para los procesos de creación del Universo, se dirige al horizonte pero para encontrar en él una escisión (*figura 2.1*).

Un punto sin forma, no se sabe si caído del cielo o emergido del océano, surge entre ambos para romper su simetría. Cielo y agua empiezan a separarse por algo que nos hace conscientes, al mirar, de que entre ellos hay un espacio que espera ser llenado. Un ave, un pez, una isla o una embarcación podrían iniciar con su aparición la consciencia de que la materia surge entre ambos planos y se interpone en un espacio intermedio que ni siquiera creíamos que existiese.

Ese ínfimo punto en la lejanía, cuya forma aún no reconocemos, es capaz de descomponer el equilibrio en sí y de funcionar como nuevo centro de visión. Es la localización prioritaria para dirigir la mirada hacia los posibles sucesos que pueda acarrear su espontáneo surgimiento. No es el centro en sí de la imagen, sino el centro de nuestra atención. Su emergencia marca un comienzo para la posibilidad de conocimiento. Es ese lugar alejado que, pareciendo estar más cerca de lo infinito que uno mismo, se identifica con la parte tangible más próxima a la infinitud que podríamos tocar, conocer, estudiar. Es una

coordinada en la inmensidad que invita a ser considerada como referencia principal para la exploración de la extensión vacía.

Nuestra evocación de una imagen para este segundo momento en los procesos creativos del Universo centrará su atención en el instante justo en el que se sitúa la emergencia de una nueva forma incipiente. Ese acontecimiento es el primer indicio de materialización que se hace manifiesto. Surge del inicio de actividad que conlleva la ruptura de la unidad primordial.

Esa aparición, que precede al cambio y marca su inicio, se articula como un primer signo de creatividad. Las formas de representación con que se manifiesta nos llevan a considerarla como la emanación de una diferencia en el orden primigenio.

Los diversos aspectos en los que confluyen las formas en las que nuestra mirada va a fijarse son conceptos hilados entre sí de forma que llegan incluso a contenerse unos a otros. Para encontrarse en la distancia nos ayudarán a intuir una figura desde la que interiorizar un segundo estadio en el proceso creativo desde su extrapolación en una escala cósmica. Será un punto de contacto con las cualidades internas y el desarrollo de ese segundo momento desde el que advertir el esbozo de una imagen concreta.

### **1.2.1. Imágenes del nacimiento del Universo**

Como desconocíamos cuál era el fundamento original del que surge el Universo, hemos extraído, desde las conexiones realizables entre distintas cosmogonías más o menos contemporáneas, las características que podrían concretar, en la figura de Solaris, los fundamentos propios de un estadio previo a la creación.

El momento que nos ocupa ahora, para nuestra inmersión en las características de una segunda imagen, parte de un encuentro con rasgos comunes que podrían entrelazarse en algunas ideas acerca del surgimiento concreto de la materia, del tiempo y del espacio. Confluencias en la descripción de un acontecimiento creativo a escala cósmica: el paso del estado primordial a la estructura actual del Universo.

Este tránsito, pese a los conocimientos que se puedan tener en torno a él, sigue superándonos. Nos supera en cuestiones de escala pero también porque

cada uno de nosotros, con nuestra inmensidad personal, somos una parte microscópica y activa de esa gran extensión de creatividad que nos trasciende con las dificultades que una panorámica desde dentro conlleva.

En referencia a las distintas configuraciones a las que hemos venido atendiendo y a las formas que se evocan en este discurso para la formación de una imagen concreta, vamos a observar cuál sería el desarrollo de la configuración inicial durante este segundo instante del proceso creativo del Universo.

Las distintas ideas que hemos tomado como punto de partida en imágenes son rostros afines al de nuestra propia mirada. Son configuraciones que se rompen para dar lugar a algo que surge. Nuestro macro emerge del mismo lugar donde antes solo era latencia.

A continuación vamos a centrarnos en atender a esa ruptura del primer estadio para ver distintas formas en las que sucede. Indagaremos en la posibilidad de que haya algún tipo de patrón desde el que podamos evocar a una imagen característica para este segundo momento creativo. Al igual que venimos haciendo va a desarrollarse como un ejercicio de construcción de la mirada que intenta imaginar asociaciones formales posibles entre distintas referencias.

#### **1.2.1.1. Posicionar la mirada: visión de paralaje**

Antes de entrar a interiorizar imágenes de cosmogonías y configuraciones científicas desde las que describir este segundo momento, será necesario posicionar la situación de nuestra mirada. Cuando antes era una mirada fija en el horizonte, ahora el punto de vista ha cambiado, empieza a dirigirse hacia un objeto que llama su atención.

Como el observador somos nosotros, podemos apreciar cómo el objeto que rompe el equilibrio se mueve cuando alteramos nuestra posición y al guiñar un ojo u otro de forma alterna. En esa alternancia, el objeto se desplaza de forma aparente, también cambia el plano de visión, ampliándose más hacia un lado o hacia otro.

Esta variación en la que el objeto celeste se desplaza según nuestra posición es, en astronomía, la paralaje. Vamos a mirar el cuerpo celeste que era objeto de nuestra imagen del primer estadio desde una nueva perspectiva, desde otra

posición, desde otro momento de su devenir y de su proceso vital.

Con este concepto de observación celeste, Zizek<sup>83</sup> reflexiona en torno a la idea de “visión de paralaje” como posicionamiento epistemológico. La diferencia entre los dos ángulos de visión y lo que se percibe entre ellos no sería subjetiva, sino una muestra de lo que hay. La tensión entre dos puntos, que podrían ser los de la simetría sobre la que se asienta la mirada al horizonte, tendría que ser aceptada y mantenerse. El cambio en la posición no cambia el ángulo de visión sino que directamente modifica al objeto, atisbado bajo el sesgo de la propia mirada. Esa visión sería una toma de autoconciencia, más que de conciencia de lo Otro, porque el sujeto que mira existe porque existe el objeto al que mira y viceversa.

De esta manera, la mirada se sitúa en un espacio que ve el horizonte sin que este deje de ser cielo ni agua, sino que sigue siendo ambos. Es el espacio entre ellos, es el objeto y es el observador. Es todo el proceso de mirar insertado en un proceso de devenir en el que el vacío potencial se hace concreción. Es una toma de autoconciencia.

Nuestra mirada, entonces, va a tratar de ver con los dos ojos a la vez, fijamente, manteniendo la tensión entre la diferencia. Va a tomar como posibles puntos de partida los que surgen de mirar desde distintas posiciones a un mismo sitio. En este ejercicio de visión múltiple, la mirada se abre, se amplía, se libera de sí.

Encontrar una imagen de este segundo momento del proceso creativo, en el que evoluciona la imagen de Solaris, va a ser un ejercicio de apertura desde lo concreto. Se prevé como una imagen de contingencia absoluta cuya interiorización bien podría producirnos angustia.

---

<sup>83</sup> SLAVOJ, ZIZEK: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, 473 pp.

## 1.2.1.2. La simetría rota

### 1.2.1.2.a. EL SALTO DE NARCISO

En la mirada al horizonte vemos cómo el cielo se refleja en el agua y le da su color, sus luces, sus sombras. En un silencio perfecto, el cielo se refleja en las aguas y contemplándose en ellas permanece narcotizado, no actúa, permanece en el vacío de la mirada ensimismada.

Narciso<sup>84</sup> contempla su imagen en el agua y se enamora de ella. Se olvida de comer, de vivir, para permanecer en ese estado hipnótico de autofijación. Se atrapa en sí como un sistema que se cierra en sí mismo, sin mantener intercambio alguno con el exterior, subiendo su entropía como en el interior de un sistema caótico<sup>85</sup>. Como todo sistema que se cierra en sí mismo, muere. De inanición, de pena o por ahogamiento.

De inanición por dejar de estar en el mundo material, por vivir en lo ilusorio desde su propio reflejo y olvidarse de su condición física. Es como la relación entre la vida y la muerte que se teje contenida en una tela de araña, de ella dependerá la vida del arácnido pero en ella morirán los insectos que devore, se hace casi invisible para que funcione como una trampa en la que escapar de la muerte es imposible. La red, tejida en el destino que la divinidad impone a Narciso si llega a conocerse. La trampa, el agua prístina donde se ve por primera vez. A partir de ahí, el encuentro con su imagen sólo le llevará hacia la muerte, a abandonar la existencia en aras de una ilusión de sí mismo, de su imagen en la lejanía.

De ahogamiento, por buscar la unión con su imagen cayendo en la trampa del hundimiento en las aguas oscuras que bajo su espejismo se esconden. Se sumerge en su propia sombra, para dejar su existencia tal y como venía siendo.

De pena, en un desbordamiento y angustia internos por no poder unirse con el objeto de su amor. Muere de amor a lo inasible que es él mismo.

---

<sup>84</sup> OVIDIO: *Las Metamorfosis*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, 651 pp., Lib.3., p. 96.

<sup>85</sup> Tal y como se entendería en Termodinámica.



*Figura 2.2. CARAVAGGIO: "NARCISO" (1599). Óleo sobre lienzo  
112x 92 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palacio.*

En el Narciso de Caravaggio (*figura 2.2*) la oscuridad está latente y es misteriosa. El sistema está encerrado en sí, aún no ha pasado nada más que el ensimismamiento estanco y la sombra acechante. Si acaso, la incomodidad en la posición del cuerpo de Narciso, produce la sensación de un cambio de posición latente. La simetría de la representación se conduce en un círculo compositivo entre la propia figura de Narciso y su reflejo (sombra). Ambos aparecen como formas que se intuyen desde un fondo negro, permanecen en la imagen estáticos esperando a que, como en el Narciso de Ovidio<sup>86</sup>, la muerte llegue poco a poco y sin ser esperada. Narciso la recibe desprovisto de sus cosas, complacido únicamente por sus propias cualidades, en la más tremenda soledad de su belleza ensimismada.

Absorto en sí se presenta a escala próxima del observador, desbordando el cuadro, siendo el espectador, siendo el artista, siendo Narciso.

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*

Tras su muerte, su enamoramiento es transformado en una flor que se contempla a sí misma eternamente, la muerte le ha dejado sin nada para permitirle otra forma de existencia, ha pasado a ser pura naturaleza.

El lugar donde Narciso se encuentra con su imagen es un lugar recóndito, no alcanzado antes por nadie ni por nada, un espacio virgen al que es difícil llegar, un lugar desconocido. Esta imagen tiene el mismo punto de partida que la simetría del horizonte en la que empezamos a distinguir algo en el proceso de construcción de la mirada que estamos atravesando. Estamos ante el mismo punto de partida en el que empezamos a dirigir nuestra mirada al horizonte en el primer momento.

En un segundo instante, latente en esta obra de Caravaggio, es cuando se desata la muerte de Narciso. Podríamos entenderla ahora como un verse en la lejanía, como encontrarse con uno mismo o como empezar a conocerse viéndose desde lo que se ve. Es un lugar lejano en el que empezar a conocerse a sí mismo. Este es un acercamiento que conlleva los peligros de la muerte y la transformación.

Fuera de emitir juicios sobre la soberbia y la autocomplacencia que se atribuyen ligadas al mito de Narciso, vamos a atender al sentimiento radical: su enamoramiento ciego, su razón nublada por el amor. Se llega a olvidar de sí por amar a una imagen suya que está fuera de él, es el salto al abrazo de lo ilusorio.

Si respetamos esa libertad de enamorarse de sí mismo, esta historia habla de muchas más cosas que se desarrollan en confluencia con nuestra mirada:

- Sucede en lo desconocido, en un lugar recóndito, una historia basada en una unión inalcanzable con algo inasible.
- Ahí se produce el encuentro con un foco de atención perceptivo, a partir de él otra forma de consciencia surge entre la simetría.
- Marca un comienzo desde el que empezar a conocerse, inicia un proceso de autoconciencia.
- Es aviso de la inminencia de la muerte como transformación, frente a la longevidad del sujeto, en el caso de conocerse a uno mismo.
- El encuentro con la autoconciencia puede desatarse como algo doloroso y difícil.

- El abandono del cuerpo material por una imagen da lugar a la ruptura de la unidad primordial (sujeto y reflejo) y a la aparición de una nueva forma de existencia en la que la existencia de una va ligada inevitablemente a la otra (el narciso flor y su reflejo en las aguas).

- Se inicia un salto que podría funcionar como primer signo de creatividad, con la muerte emanan diferencias en el orden inicial. Surge el cambio, empieza otra cosa, se produce una metamorfosis (El Narciso flor, narciso).

Del mito de Narciso también podríamos extraer que lo que se busca no está en ninguna parte, es ilusorio, sólo está lo que encuentras. En ese devenir de la mirada, lo que vas amando, se va perdiendo simultáneamente. Porque es una mirada que a partir de lo externo trabaja en lo interno desde un lugar en el que la unión es prohibida por el agua que hay entre medias.

La metamorfosis de Narciso se produce a partir de su sufrimiento. Nuestra mirada empatiza con la imposibilidad de su amor, con la soledad perdida en la totalidad del conocimiento inicial como una enamorada que busca a quien amar y no lo encuentra. Queda aturdida con la razón dormida. Es ella el propio motor que mueve el amor por el que sufre. Le gustaría poder apartarse de sí misma y encontrar algo en el horizonte, algo que le permita dejar de amar pero no aparece. Se acerca a la muerte pero sabe que con su fin también se da el fin de su ser amado.

El amante y el amado coincidirían en esta paralaje. Dalí se observó en el mito de Narciso en un poema en el que la autocomplacencia y el embelesamiento del artista se enfrentan al espíritu crítico en la construcción de su imagen. Narciso desaparece gradualmente, a Dalí el amor parece salvarle del agua.

" (...) Cuando esa cabeza se raje  
cuando esa cabeza estalle  
será la flor,  
el nuevo Narciso,  
Gala,  
mi narciso(...)".<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> DALÍ, SALVADOR: *Metamorfosis de Narciso*, en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003, 344 pp., p. 212.



La imagen que aparece en el horizonte y que siendo otra cosa es a la vez yo, abre el sistema cerrado, permite amar.

El salto de Narciso al agua marca un punto de inicio. El salto lo produce el observador para empezar a ver. Salta al agua al verse en la lejanía, en un cambio de posición se encuentra consigo mismo, con su propia forma de mirar. En el punto de tensión que separa a uno de sí mismo, ya no hay lucha de los opuestos, los opuestos están dentro. Con la aparición de algo en la lejanía y esta línea de visión renovada, el otro aparece como alguien que también está en nuestro interior.

De todo esto podemos deducir que esa vivencia de lo otro como uno mismo se da con una intensidad poderosa en la experiencia amorosa.

Un salto como el de Narciso en la simetría inicial podría intuirse en la imagen que hemos venido viendo en torno al vacío inicial en el proceso creativo del Universo. La simetría cuántica y el vacío vibrante aparecen como formas en el origen. Simetría y latencia unidas en la oscuridad del inicio.

De una Nada emerge una particularidad que es fruto de un estado de alta presión, de la acción de la energía oscura del vacío, y será capaz de producir un cambio en el estado inicial y provocar la existencia del Universo.

Es un salto en el vacío cuántico que podría imaginarse en paralelo a la aparición de algo que se empieza a atisbar en el horizonte. El vacío, desde su latencia, da un salto capaz de originar la materia. Es un impulso que parece haberse producido en la simetría inicial del vacío, rompiéndola. Se la describe originada por una especie de burbuja minúscula, extraordinariamente densa, caliente y con inmensa energía contenida en su seno. Esa descripción bien podría ser la del sentimiento amoroso. La explosión inicial, que bien pudo darse en una situación muy simple o por acción de la energía oscura, dio pie a la emergencia de un universo en el que poco a poco, como sucedió a Narciso, se va enfriando la energía original dando lugar al orden de cosas que hoy nos rodea.

Estamos ante un instante del proceso en el que se produce un pequeño acto creativo, un cambio en el sentimiento que la visión evoca.

Un salto capaz de romper con impacto la imagen del vacío y dar paso a la existencia, tanto de lo observado como del observador, de cada uno a través

del otro. Es un cambio de fase para la mirada que podríamos entender como un paso de la Nada a Algo, o bien, desde otra forma de existencia a la de los órdenes de lo fenoménico.

#### 1.2.1.2.b. CUANDO ESA CABEZA SE RAJE, CUANDO ESA CABEZA ESTALLE...

En el poema de Dalí sobre la Metamorfosis de Narciso, la imagen del instante en el que se desata el comienzo es una ruptura en la cabeza, un estallido. Para llamar a nuestra imagen de este segundo estadio, partimos de la idea de ese cráneo partido en el origen, del momento en el que la mente se bifurca.

Aquello que hemos llamado “el salto de Narciso”, el instante del cambio, se desataría a partir de una unidad inicial redondeada, dura, y tan fundamental como frágil.

Así se va dibujando el origen en una forma esférica similar a aquella en que habíamos visto que representaba la unidad inicial. Su fragilidad la hace portadora de una novedad que se genera desde la aparición de la diferencia, en el mismo instante en que se producen la ruptura y la separación de sus partes.

El tránsito en el que se produce el comienzo del Universo se da como ruptura, separación, multiplicación, estallido o división, apareciendo en diversas versiones del origen.

##### 1.2.1.2.b.1. EL HUEVO SE ABRE

En esta imagen cosmogónica nos encontramos con la perfección de la unidad inicial acotada por una capa externa que se rompe y da lugar a un comienzo. Es un principio divino que se encierra sobre sí mismo en la forma esférica. Su esencia como huevo del mundo, suele basar su imagen del surgimiento del Universo y de la vida en un estallido. La esfera o la burbuja perfecta se rompen y de ese reventón emana todo lo contenido en su interior. Esa brecha es un punto de inflexión desde el que nace el mundo.

Esta secuencia de aparición del huevo del mundo está inscrita en las primeras visiones que experimenta Hildegarda. Se inician en la intuición un ser celestial. Prosiguen con la aparición de un acontecimiento caótico en el que los elementos se desordenan, y la tercera visión es un instante activo, de

reconfiguración del cosmos tras el caos. Este tercer momento, incluido en la forma y fondo del huevo cósmico (Figura 2.3.), tiene como centro un gran instrumento redondo y opaco, que se eleva o desciende con irradiaciones alternas de fuego purificador. A partir de él, se genera la idea de una totalidad orgánica, viva y en crecimiento, que penetra en cada una de sus partes.

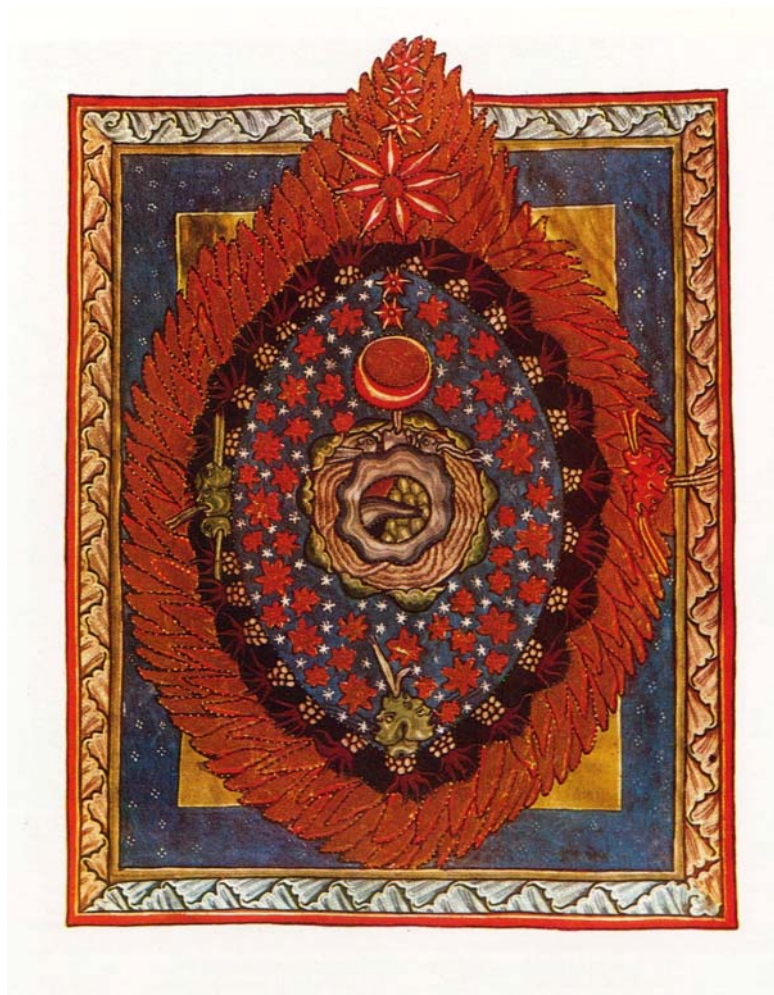


Figura 2.3. Hildegarda (s. XII). Universo. Scivias, Codex Rupertsberg, siglo XI.

Hildegarda decía tener sus visiones en estado consciente, sin éxtasis alguno. Llegaban a ella, las producía o se producían en ella, en la experiencia de una mirada interna que entendía como acción de la totalidad en la parte<sup>88</sup>.

El huevo y la transmutación a partir de él por medio del fuego, son también punto de partida en el desarrollo alquímico de la piedra filosofal. La materia y el

<sup>88</sup> VON BINGEN, HILDEGARD: *Scivias: conoce los caminos*, Madrid, Ed. Trotta, 2005, 528 pp., pp. 41-49

espíritu cambian simultáneamente en una transmutación que sucede de forma paralela por acción del fuego. Esa transmutación partía igualmente de una unidad que pasa al caos del *Nigredo* para, desde él -muerte de un estado anterior- hacer surgir una nueva alma que va tomando forma hasta alcanzar el *Rubedo*.

Para nuestra imagen de esta fase del proceso creativo del Universo, aparece la idea de la muerte ligada a la transformación y la acción del fuego como inducción al cambio. Tanto el fuego elemento como el exceso de calor en el espíritu catalizan la metamorfosis, rompen, funden, deshacen o estallan la cáscara que pasa, con sus restos, a formar parte del nuevo todo.

La ruptura del huevo aparece asociada en distintas explicaciones al origen del nacimiento del Universo, aportando a la construcción de la imagen que nos ocupa nuevos rasgos. Así, el huevo fecundado da lugar a una doble placenta que conduce su naturaleza. La acompaña en un tránsito, desde un estado acuoso de yerma oscuridad, a una partición capaz de liberar la aparición de dos principios gemelos: orden y caos.<sup>89</sup>

El caos también estaba contenido en un huevo en el que dormía *Pan Gu*, que aparece como el primer creador, origen del mundo visible. El salto se produce en un despertar de ese demiurgo y en la acción creadora que desempeña, al ver que a su alrededor sólo había oscuridad. Rompe la cáscara del huevo y la separa en dos mitades. De ese quiebro surge la materia pesada (tierra-*ying*) y lo ligero (cielo-*yang*), desatándose la separación de la polaridad entre las dos fuerzas<sup>90</sup>.

El huevo órfico, en su forma cerrada, contiene todo unido, así como los cuatro elementos. En su desgarramiento, causado por fuerzas internas, al deshacerse de su forma esférica, pasa a ser luz.

La cosmología que nos propone la ciencia, perfila para nuestra imagen ese mismo embrión del Universo. En él se encontraba comprimido, caliente y denso, con mínima cantidad de materia y con máxima energía y densidad. Emerge de un estado de energía pura a partir de un punto inestable que

---

<sup>89</sup> Como en el mito *Dogon*.

<sup>90</sup> GARCÍA-NOBLEJAS SÁNCHEZ-CENDAL, GABRIEL: Mitología clásica china, Ed Trotta, Madrid, 2004. 344 pp.

ocasionó una explosión. Fracciones de segundo después de esa descarga de creatividad se sitúa la producción de un primer cambio de fase. En él las enormes cantidades de energía primigenia contenidas en el núcleo original se desataron y empezaron a dispersarse<sup>91</sup>.

Desde estas referencias la salida del huevo nos aporta una imagen del cambio de orden. Un instante que se percibe como un cambio de orden semejante a diversas escalas.

Hemos visto que se producía en la escala de forma interna, desde la visión de Hildegarda. Es un tránsito que se produce en la materia y en el alma paralelamente en la alquimia. Un tránsito que se produce a escala universal desde cosmogonías y cosmologías. Es un instante que encuentra en la ruptura del huevo la forma apropiada para repetirse como imagen del tránsito hacia la materia, la existencia o la vida.

#### 1.2.1.2.b.2. LA UNIDAD ANDRÓGINA

El salto, el quiebro y la tensión son generadores de la fuerza y la energía, de la imagen luminosa en la que surge una figura, signo de procreación y de generación de vida. Así aparece la divinidad hermafrodita, incorpórea e invisible, que desde su unidad engendra lo múltiple, cielo y tierra, así como todas las cosas que conforman el mundo.

El fundamento de esta imagen con la que nos vamos topando, como representante de la ruptura del equilibrio del horizonte de la que partíamos y como conciencia de la diferencia entre cielo y tierra, conlleva la idea de irrupción en el orden inicial y de incitación al cambio.

Se trata de la separación y la unión que se producen a un mismo tiempo a partir de la congregación de los opuestos en una misma esencia de la diferencia, en una misma unidad andrógina.

---

<sup>91</sup> Big Bang: Las diversas fuentes científicas, pese a circunscribirse en los parámetros de distintos modelos cosmológicos cuyas diferencias afectan a elucubraciones en torno al fundamento inicial o a la estructura del Universo, parecen coincidir en la imagen que da forma al instante en el que empieza a existir el mundo materia. Las evidencias vienen dadas por los restos congelados de radiaciones que se produjeron en los primeros momentos de formación del Universo y que, hoy, se pueden observar en restos de luz fosilizada en el espacio cósmico. El hallazgo de estas microondas, junto con la expansión del Universo y el análisis de su composición química sólo cobra sentido si, en su origen, el Universo estuvo extremadamente comprimido, caliente y denso. Todo esto ha llevado a la mayor parte de los cosmólogos a adherirse a la teoría del *Big Bang*, donde se concreta el momento de emergencia del Universo en una inestabilidad, en el seno del estado primordial, que pudo haber irrumpido de golpe para dar lugar a una gran explosión.

La androginia se presenta como una cualidad de la totalidad primordial simbolizada en forma de esfera como realidad indivisa, tanto bajo la figura de la divinidad como en el huevo cósmico. Eliade señala esta confluencia en los mitos cosmogónicos como una totalidad compacta que fue fracturada para que el mundo y la humanidad emergiesen<sup>92</sup>. En las teogonías griegas el origen está en seres neutros o femeninos que se engendraban por sí solos. En la tradición hermética la totalidad conlleva la fecundidad de los dos sexos en una totalidad y alumbra todo lo que se propone conteniendo también cada parte la polaridad.

Cuando esa unidad primordial se rompe es cuando parece acontecer el comienzo del mundo conocido, se dividen cielo y tierra, masculino y femenino..., dando lugar a la concepción del mundo tal como lo percibimos ahora. Es como decir que sin separación nuestro mismo mundo volvería a ser otro. De ahí la insistencia ancestral en restablecer el paraíso, el origen, la unión, a través de prácticas rituales que manipulan fuerzas que se consideran sagradas. Con ellas se intenta la transformación humana, sembrar un nuevo comienzo desde prácticas creativas, desde una nueva percepción. “Comenzar una cosa quiere decir estar creando dicha cosa”<sup>93</sup>.

El mito del andrógino cobra así interés para nuestra imagen como “mito de la unidad perdida”. Es el “testimonio no mítico de la imposible armonía”<sup>94</sup>. Lleva en sí la naturaleza de la bifurcación y de la coincidencia, la paradoja de la unidad que se convierte en dos. Es la imagen simbólica bisexuada que caracteriza, ya sea por acumulación o por alternancia, la polarización de componentes en los arquetipos, llevando a la afirmación de que todo símbolo es andrógino y situando a la androginia primordial como principio y fin de la historia del mundo<sup>95</sup>, como *Big Bang* y *Big Crunch* del Universo.

El arquetipo de *El Mundo* contenido en la imagen del arcano XXI del Tarot (*figura 2.4.*) no es otro que ese mundo completo que hemos descrito, sólo que puesto a disposición de un proceso espiritual de toma de conciencia. El

---

<sup>92</sup> ELIADE, MIRCEA: *Mefistófeles y el Andrógino*. Ed. Kairós, Barcelona, 2001, 240 pp.

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> LIBIS, JEAN. *El mito del andrógino*, Ed. Siruela, Madrid, 2001. 259 pp. p. 249.

<sup>95</sup> *Ibíd.* pp. 252-253.

andrógino se sitúa en el centro de la unidad del huevo cósmico rodeado de las cuatro energías, emocional, material, creativa y espiritual. En el Tarot de Marsella esta figura es representada como un hermafrodita o una mujer cuyos rasgos se vinculan a la fecundidad del alma. A su vez es el centro de todo el diagrama que podría realizarse desde el despliegue de todas las cartas<sup>96</sup>. Es el punto de partida de los desdoblamientos del individuo. Es la quintaesencia con la que confluye en la perfección la totalidad. Es la coordenada central desde la que empezar a descifrar todo el entramado de cartas.

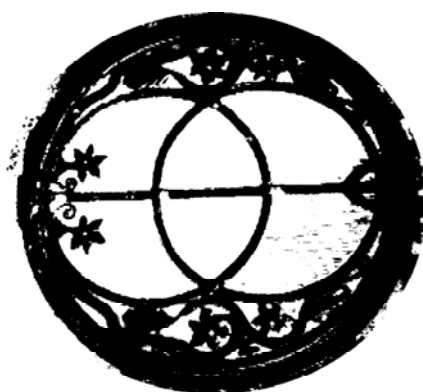


Figura 2.4. Arcano Mayor “El mundo”, Tarot de Marsella.

<sup>96</sup> JODOROWSKY, ALEJANDRO: *La vía del tarot*. Ed. Siruela. Madrid, 2005, 611 pp.

### 1.2.1.2.b.3. EL DESDOBLAMIENTO Y LA DIFERENCIA: LO FEMENINO

En la doble confluencia es en la que se basa también el símbolo del comienzo llamado la *vessica piscis*<sup>97</sup>. Es una forma geométrica que parte del desdoblamiento de la esfera y de la intersección de ambos círculos en un centro en forma de *mandorla*, próximo a la forma del huevo cósmico y a su condición hermafrodita (*Figura 2.5.*).



*Figura 2.5.* Dibujo del símbolo sagrado de la Vessica Piscis, a partir de la tapa del pozo de la vida en el Chalice Well, en Glastombury,

Esta figura está formada por el desdoblamiento de la circunferencia inicial, por la convergencia, es la intersección entre dos circunferencias, entre dos partes contrarias dentro de la misma totalidad. Es el intercambio entre dos realidades, masculino y femenino, cielo y tierra, mundo y espíritu confluyen en este símbolo. El uno se hace dos y con esta emergencia de la paridad se inicia el paso de la unidad a lo múltiple. Este símbolo es una tierra común, un espacio de todos y de nadie, una visión compartida, un punto intermedio entre la simetría.

Pese a su condición andrógina, como contenedora de todo lo posible, su forma es femenina, el lugar por el que se nace. Es el primer desdoblamiento geométrico por el que empieza a dibujarse la flor de la vida y por ello ha sido llamada *la vagina de la diosa*. Esto liga su condición a la imagen del comienzo, a la creatividad.

---

<sup>97</sup> *El dos, la diada y Números y arquetipos* en PONCE DE LEÓN, ARTURO Y FREGOSO, NINÓN: *Psicogeometría, geometría sagrada y arquitectura biológica: El poder de la vida*, Ed. Psicogeometría, Ebook, 2009, 243 pp.



Su forma ha sido adoptada por diversas religiones y culturas, llegando el pez a representar a los primeros cristianos y el ojo que dibuja a la divinidad que todo lo ve porque todo lo contiene.

Creatividad y visión, confluyen en su forma, los contrarios y la totalidad en su contenido. La potencia de ser, la emergencia y el nacimiento van ligados a esta imagen.

Como otras configuraciones que nos están acompañando en el trazado de nuestra imagen de este instante, la *vessica piscis* es la fisura en el huevo por la que aflora su contenido, por la que se da a luz a un nuevo orden, por donde emana una visión diferente. El brote de nuestra imagen de este momento creativo del Universo que nos ocupa tenía, pues, que pasar por los límites de su forma.

#### 1.2.1.2.b.4. LA BIFURCACIÓN

En la intersección que forma la *vessica piscis* es donde también se sitúa el origen de la forma de la cruz y de la representación de la conexión entre lo divino y la materia. De ahí que en ella se haya basado la construcción de templos trazando los cuatro puntos cardinales, puntos de referencia para nombrar cualquier dirección en base a ellos.

Varias direcciones confluyen en un mismo punto o, de otro modo, un punto en el centro del horizonte aparece como centro de un trazado a partir del cual se marcan las cuatro direcciones.

Desde las formas que hemos visto, tanto el surgimiento de la diferencia como la separación, la ruptura y el nacimiento confluyen como vías de apertura a la multiplicación. Son capaces de iniciar un movimiento creativo que desata el caos y abre el sistema en que se encuentra.

Pauli narra cómo la perspectiva científica y la creencia mítica coincidían en la imagen de la separación que percibió en sus sueños a través de disociaciones de componentes espectrales. Al analizar dicho contenido onírico entendió cómo la idea de nacimiento, ya fuese material o psíquico, aparece ligada a la división de un cuerpo en dos partes. Al tratarse, en sus sueños, de separaciones sólo perceptibles por medios sutiles, pensó que estarían representando una bipartición o aumento de la conciencia, una multiplicación

de las características de ésta procedente de la entrada en la conciencia de lo otro desde el mismo momento de la separación, o bien desde el propio instante irrepetible del *Big Bang*<sup>98</sup>.

El surgimiento de lo que emerge en el instante de la ruptura con un estado anterior, es donde aparece el concepto de distinción para la naturaleza de nuestra imagen de este segundo estadio de los procesos creativos del Universo. Surge como una singularidad cósmica que se presenta como capaz de romper la simetría de la totalidad primordial, cambiando la naturaleza de esa fuente de energía y convirtiéndola en fuente de emergencia.

La naturaleza de ese instante provoca en los órdenes iniciales el surgimiento de una primera bifurcación desde la diferencia.

Sí se percibe como ruptura y punto de separación pero, a la vez, es una coordenada que se distingue en la multitud de un espacio abierto y empieza a marcar una posible vía que seguir, a diferencia de otra y de otras, contemplando así la posibilidad de múltiples caminos de desarrollo.

El Universo, en el mismo momento de su creación, es cuando separa sus partes y las hace conscientes. Traspasa su naturaleza de energía para, en un descenso simbólico del cielo a la tierra, caer a tocar la materia.

Este instante de emergencia del Universo, además de percibirse como el paso de un estado de energía a uno de materia, se fundamenta en ser el punto de emergencia de ese nuevo orden.

La masa compacta del caos se fractura en dos mitades, cielo y tierra. Nuestro horizonte se divide en cielo y agua porque empezamos a ver algo entre ellos, dejan de ser unidad y algo emerge, el mundo cambia porque cambia nuestra visión.

Estas características propias de los instantes de cambio encuentran semejanzas estructurales en las formas de ruptura del fundamento inicial. Apreciamos en la formulación de las diversas cosmogonías una idea de separación que, ya sea desde la tradición o desde la ciencia, aparece vinculada al principio generador. Así, por un lado, la imagen del pájaro de luz podría ser la que sale del cascarón desgarrando en pedazos la unidad

---

<sup>98</sup> MEIER, CARL A. WOLFANG PAULI Y CARL G. JUNG: *Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Ed., Madrid, 1996, 383 pp. pp. 254 y 255.

primordial<sup>99</sup>. Por otro, la figura viene de un efecto mecánico cuántico a partir del que se habría iniciado la expansión del Universo tras romper el equilibrio térmico en que todo se encontraba.

En cualquiera de esas dos configuraciones mentales es una leve diferencia quien parece haber sido el desencadenante, generando novedad, provocando, casi como un accidente, lo observable. En ambos comienzos es, desde una acción creativa ante un estado inicialmente informe, donde al introducirse la distinción, surgen la forma y la nueva información.

Para nuestra imagen, la creación aparece así iniciada por un pequeño movimiento en el caos primigenio, anterior a todas las formas. Ese movimiento abre una vía hacia la nueva fase, produciendo un punto de disgregación entre el estado primordial, divino, propio de lo celeste y el estado fenoménico, asociado a lo terreno. Cielo y tierra se separan en un solo punto que, al conectarlos, se presenta como el lugar en que emergen los símbolos. A partir de ese centro se marcan las cuatro direcciones, es el terreno de donde surge la visión de las imágenes, donde las ideas se cosifican, donde la cosa trasciende fuera de su condición física y de donde parece surgir el Universo.

Estamos en un cruce de caminos, en una bifurcación, en ese “hecho cotidiano de la emergencia de lo nuevo y de lo imprevisto” donde ambos aparecen como “fuentes de nueva coherencia”<sup>100</sup>.

### **1.2.1.3. Mantener la tensión. El límite y la tensión infinito/finito**

#### **1.2.1.3.a. LA TENSIÓN EN LA MIRADA**

Habiendo llegado a este punto, el acto de mirar reclama poder mirar con los dos ojos a la vez, tal como nos habíamos propuesto al principio. Ahora ya sabemos que hay un punto de intersección entre la mirada de ambos y que es en él en donde emerge la figura que veíamos en la distancia. Su mirada confluye en lo que sería la visión de un ojo intermedio. Un tercer ojo que surge como necesidad para situar la confluencia de la percepción que los dos ojos

---

<sup>99</sup> Ligado más adelante, en este mismo texto, a las imágenes del desbordamiento y de la luz.

<sup>100</sup> Ver también en CAPRA, FRITJOF: *Sabiduría insólita: conversaciones con personajes notables*, Ed. Kairós, Barcelona, 1994, 394 pp., p.73

hacen del mundo. Mira al frente, empapándose de las aguas y de la materia que surge entre ellas. Es un ojo humano, terreno, instintivo, pero también un ojo sediento de verticalidad<sup>101</sup>, lo que hace que el centro de su mirada se sitúe entre la vertical y la horizontal y que su fisiología surja en donde el ojo de la visión trascendental, “en un lugar que no está en ningún sitio”<sup>102</sup>.



Figura 2.6. Mirada al horizonte en la que se evidencia el medio de visión.

Desde la distancia, los ojos gemelos se encuentran en el espacio invisible en el que se dibuja la *mandorla* en la que confluyen (Figura 2.6.). El objeto de la mirada, aquello que surge, sólo puede percibirse entero con el uso de los dos oculares, ya que uno de ellos solo fragmentaría el objeto, lo rompería. El objeto entero es coordinada, un punto desde el que empezar a cartografiar la vertical de cielo y agua, la horizontal de la pulsión hacia adelante.

---

<sup>101</sup> Visión horizontal como pulsión abyecta frente a la pulsión vertical y alusión al vértigo por imitación al mundo vegetal en BATAILLE, GEORGES: *El ojo pineal. El año solar. Sacrificios*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1997, 92 pp.

<sup>102</sup> Respecto a la visión trascendental desde las cosmogonías míticas, en CAMPBELL, JOSEPH: *Las extensiones interiores del espacio exterior*, Ed. Atalanta, Girona, 2013, 225 pp., p.176.

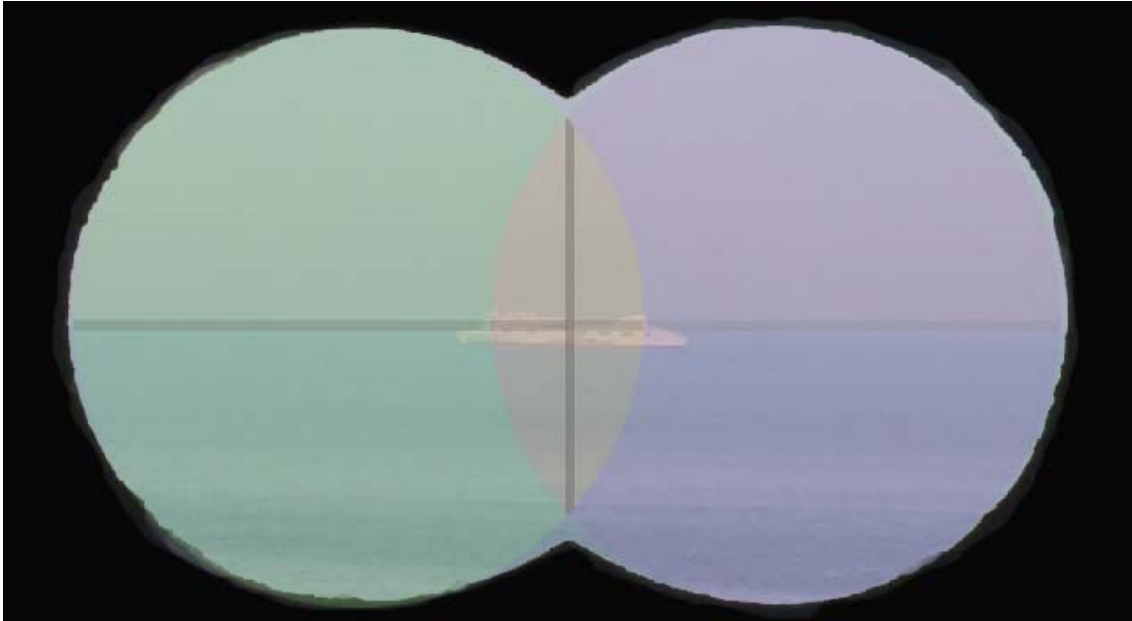


Figura 2.7. Eje de visión

Coordenadas vertical y horizontal se dibujan en la *mandorla* marcando el punto de mayor tensión entre las dos miradas, la que se traza con la línea que lleva del corazón a la cabeza y la que sigue la línea de un ojo al otro (*figura 2.7.*).

Con esa cruz se traza un puente capaz de romper la paradoja que distancia los contrarios para confundirlos con la inmensidad. El punto donde se cruzan ambas líneas coincide en un punto que empieza a marcar un *no-todo*, un lugar, un centro que sólo está en el origen de la visión de la que procede.

Si aplicamos esta visión inserta en geometría a aquel vacío infinito desde el que la tradición mítica y la ciencia han situado el origen del Universo volvemos a pensar en aquel “vacío- potencia”, en el que el paso de la “no existencia” a la “existencia” o de “nada” a “algo” se produce de forma sutil. Para situarlo nuestra visión se deslocaliza, nuestro ojo no está en ningún sitio o permanece en el horizonte.

Con la mirada fija en el *Big Bang* los parámetros físicos se hacían infinitos representando un colapso de una nada de la que surge algo. La nada se mantiene en esencia pero con otro nombre. Ella y el infinito se hacen en ese comienzo la misma cosa, inmensidad. La naturaleza de la ruptura es entonces también la de la inmensidad, es desbordamiento del vacío inicial. Por un lado se marca una línea que cruza el acontecimiento horizontal en el que la materia pasa a existir en el nacimiento de la secuencia temporal (primero vacío,

segundo ruptura, tercero materia). Por otro se marca una línea vertical entre el vacío vibrante, la inmensidad y el infinito, siendo energía en movimiento que se desarrolla en otro plano, un plano de intensidad. En su confluencia un mismo punto en el que centrar la visión.

Si en la imagen del vacío cuántico primordial lo fundamental era, más que las partículas elementales, las simetrías y otros tipos de relación entre ellas, estas formas de correspondencia se podrían considerar como fundamentos de la materia y de su comportamiento. Son las claves inmatriciales del mundo fenoménico. Así, cualquier existencia material se basa en formas de relación, geométrica, física, emocional, incluso el surgimiento del mundo, como paso de nada a algo, estaría preestablecido en los patrones de comportamiento que rigen la dependencia entre partículas. El surgimiento del mundo marca un punto desde el que se empiezan a trazar en la inmensidad, relaciones de correspondencia. Se inicia el conocimiento del mundo, su organización, su formación. Las propiedades de cualquier emergencia se podrían suponer prefijadas en ese vacío primordial y originadas en las variaciones que se producen en la ruptura de la simetría inicial, indicando desde el principio cuál es la naturaleza de nuestra imagen del surgimiento, la de la aparición de la primera ruptura.

Pero si abandonamos la visión dual, la situación abandona la esencia conjunta, pierde la tensión y se polariza. Para encontrar esa visión se impone la necesidad de guardar los polos, mantener la diferencia de potencial y, sin el temor que dispersar la mirada acarrea, entender el campo de visión abierto como un infinito en el que ir trazando coordenadas infinitas.

#### 1.2.1.3.b. MANTENER LA TENSIÓN PARA ENCONTRAR EL LÍMITE

La ruptura y la separación aparecen juntas como condición indispensable para nuestra imagen de esta segunda etapa en el proceso creativo universal. Provocan la generación de un tránsito hacia un estado en el que la disociación conlleva la consecuente aparición de algo diferente al estado inicial. La diferencia pasa a existir. Con ella, el motivo de la fractura es consciencia de divergencia y, por tanto también, punto de conexión entre dos partes.

La imagen de la separación se asemeja a un principio de discontinuidad al que

Empédocles, en su *Esfero*, llamó *Discordia*<sup>103</sup>. En el *Esfero*, ilimitado e inmóvil como el vacío infinito primordial, se producía una unión perfecta de los elementos por *Amistad*, que funcionaba como principio fusor. Pero al entrar en juego *Discordia*, como fundamento contrario que lo desintegra todo periódica y paulatinamente, se provoca la separación de los elementos y se desata la constitución de la multiplicidad en el Universo. Ambos principios son inseparables, son los polos opuestos en los que se basa un movimiento creador que surge del vacío. Si Amistad o Discordia dejasen de hacer su tarea, el movimiento general desaparecería, la perfección del *Esfero* se desvanecería. En la forma esférica del cero, del vacío y del huevo, como vimos, se contiene, desde el no-ser, la esencia viva de lo latente. Esas dos presencias simultáneas, de lo que no es y de su potencia de ser, confluyen en un punto medio de tensión. Se encuentran en el mismo lugar donde lo infinito y lo finito coinciden en una emergencia creativa. Es en el límite que marca sus diferencias donde se concibe una “antigua tensión entre lo individual y lo colectivo, la certidumbre y la incertidumbre y el caos y el orden”<sup>104</sup>.

Como imagen de esa tensión, Peat y Briggs evocan la narración de un mito polinesio de la Creación. En él se describe a *Ta'aroa* contenido en un huevo con forma de caracola que giraba en las tinieblas. Golpeó la caracola, la rajó y salió, volcándola para crear la cúpula del cielo. Más tarde salió de otra caracola que lo cubría e hizo de ella roca y arena<sup>105</sup> - la tierra-.

La imagen de la caracola (*figura 2.8.*) aparece así en este mito como unidad primordial, como latencia en donde no había nada. La caracola también es, para la cultura maya, representativa del número cero, del espacio vacío entre las cosas. En este concepto, pertenece a la existencia pero sin dejar de aludir a lo cíclico con su forma.

---

<sup>103</sup> BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Vol.1. Ed. Akal, 2008, 1803 pp., p. 1117 y ss.

<sup>104</sup> BRIGGS, JOHN Y PEAT, DAVID: *Espejo y reflejo*. Gedisa, Barcelona, 1990, 228 pp.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 202



*Figura 2.8. Caracola marina*

Una espiral guarda su relación con la unidad perfecta de las circunferencias concéntricas. A la vez que tiende en sus extremos al infinito abierto, se desliza también hacia sí y hacia el infinito cerrado. Es el límite finito entre infinitudes contrarias. Permite contar lo incontable sin cantidad, sin dejar de ser un vacío matemático que se origina a partir de la tensión paradójica entre los límites de lo eterno, hacia lo abierto y lo cerrado. Siendo cero, en la suma de los opuestos, es uno, cuando algo surge de sí, y múltiple, cuando de su ruptura se forma lo existente.

En esa tensión de los límites, lo infinito aparece, para la Ciencia, como un fracaso de la teoría y lo finito, para la Metafísica, como un colapso de lo infinito. Con esto, para el orden de la creatividad, el límite se convierte en una referencia fundamental que identifica la tensión que se produce en él con un punto clave de emergencia.

En ese desencuentro entre los extremos llegamos a una imagen de lo liminal que funciona, además, como enlace. Es un punto en el que la idea de infinito aparece en sí como figura que trasciende la dualidad de lo que es y lo que no



es, haciendo de la barrera otra cosa distinta que se manifiesta como un colapso o ruptura capaz de unir nada y algo por medio del comienzo de una secuencia creativa interminable.

Esta imagen del límite que estamos empezando a ver lo presenta como puerta al infinito, es el paso creativo que se da para acceder del cero (del vacío) a la unidad (al número uno) en el que encuentran su lugar también ciertos paralelismos entre la *aritmogonía* pitagórica y la cosmogonía órfica<sup>106</sup>.

- Para los pitagóricos<sup>107</sup>, el cero da pie al Uno, que genera el resto de números hasta el infinito.
- De forma paralela en el mundo órfico, la emergencia de Fanes proviene de una profundidad infinita, de un mar eterno en el que las sucesivas mezclas y torbellinos que se producían formaron un huevo del que surgiría como dios creador primordial. Del huevo cósmico, círculo de eternidad perfecta, como vimos, es de donde parece surgir la unidad.

La unidad acaba en sí misma y cuando se topa con la tensión entre el límite y la infinitud, es capaz de desatar comienzos creativamente.

El acto de poner límite es un ejercicio de acotación, ordenación, y organización. Las creaciones divinas limitan el caos con orden. El mal se concibe entonces como una carencia de límite, una desorientación en la que no existen coordenadas.

La coordenada que rompe nuestra línea del horizonte señalando un punto configura la imagen de partida que señala la aparición de la tensión y la diferencia en la figura del límite. Es una referencia desde la que desarrollar y comprender el orden.

El límite se sitúa en el punto en el que una goma elástica en tensión, sujeta con nuestros dedos por ambos lados, se rompería si estiramos de ella en direcciones opuestas. Si mantenemos la tensión, sin tirar fuerte para que se rompa y sin soltar ninguno de los extremos, estaremos sujetando la medida de nuestro propio límite, estaremos sujetando el objeto para que pueda vibrar con nosotros, para que contenga energía, música, creación...

El límite es el punto hasta el que podemos estirar la tensión sin peligro de que

---

<sup>106</sup> BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Vol.1, Ed. Akal, Madrid, 2008, 1803 pp., pp.1063-64.

<sup>107</sup> ARISTÓTELES: *Metafísica*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007, 408 pp, Lib. 1, 5.

se rompa, aprovechando su propia capacidad de generación. Es el elemento fundacional de un lenguaje que empieza a ser creado. Desde la percepción del límite, se da lugar al Universo en sí.

#### **1.2.1.4. Continuación y Desbordamiento**

Por medio de la separación, tanto entre sus partes como en su fundamento, al tensar la capacidad de deseo, se constituye una suerte amorosa entre la unión distante de las simetrías rotas. Lo que era deja de ser para convertirse en alternancia y creatividad permanente.

Los mitos cosmogónicos védicos mencionan un embrión de oro que aparece como origen<sup>108</sup>. En su ruptura, al igual que el *Fanes* órfico, el *Pan Gu* chino y el *Ta'aroa* polinesio, se separan cielo y tierra, siendo el principio separador quien los sostiene. La “separación” es entonces, inevitablemente vinculable a los principios de continuidad, separación y continuidad se nos presentan como conceptos que se implican mutuamente. La imagen de la continuación aparece en el principio que desata la separación del embrión de oro védico mediante un fundamento de duración y extensión llamado *Kāma* (Deseo), con facultades semejantes a las de *Eros* y *Amistad*.

Cuando, a partir del huevo órfico, se separan cielo y tierra, surge la luz de la que *Fanes* (*Eros*) brota y desencadena la acción del viento. Llena el aire con el movimiento de sus alas doradas, que agita como torbellinos. El aire, el viento, se confunden entonces con el principio continuador cuya acción desencadena la primera separación.

Es en el aire donde se encuentra, para Parménides de forma inamovible y fuera del devenir, *El alma del Ser*. Para él sería eterna, infinita y enclavada inmóvil en un eterno presente, sin cambios y sería recolectada al respirar por el alma individual. De esa manera, pese a no haber lugar para los cambios ni los ciclos en su filosofía, sí abre un canal de comunicación entre lo individual y lo colectivo. Lo concreto y el todo aparecen, como en otras imágenes que hemos venido viendo interrelacionados en un elemento continuo que es capaz de asimilarse en cada parte que lo compone. En ese gesto de respirar el todo se

---

<sup>108</sup> BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Vol.1, Ed. Akal, 2008, 1803 pp., pp. 985-986

pliega en la parte<sup>109</sup>.

En el aliento vivificante e iluminador, asimilador del aire, la imagen de la continuidad reaparece cuando Buda centra la actividad del corazón en la respiración. En ese salir de uno para respirar, la ruptura del huevo de oro contenedor se convierte en un acto de permanencia iluminadora, siendo el primer paso tanto para nacer al mundo (o nacer el mundo) como para alcanzar conocimiento.

El aire aparece en todos estos casos como espacio intermedio, continuador entre lo divino y lo terreno. Su lugar se describe en el mismo hueco que evidencia el horizonte, ese espacio que puede ser ocupado por aves a medio camino entre lo divino y lo humano o donde se produce la salida de uno mismo para intercambiar información o comunicar con lo otro. Es el límite en el que comenzamos a desbordarnos, es donde nos diluimos.

Lo que hace que un ciclo se convierta en el ciclo siguiente, que una divinidad de pie a otra, que un universo esté implícito en otro del que proviene, aparece como una cualidad de surgimiento concebida desde una forma u orden anterior, o superior, que permite la herencia de determinadas características en una nueva forma. De algún modo, el desbordamiento es esa mecánica de concepción, determinada por una continuidad temporal de la esencia del Universo, que nos acercaría a una imagen de éste en la que su proceso de creación aparece como un acto de autodefinición, autodiferenciación o autogeneración, en el que se conserva la energía del devenir.

El principio de conservación de la energía, por el que la materia no se crea ni se destruye sino que sólo se transforma, estaría confirmando ese formato de perpetuidad creativa en el que cada nueva emergencia es un desbordamiento de energía del estado anterior. Esta idea tiene su imagen en la generación espontánea por la que un fundamento inicial como el de la deidad egipcia *Atum* daba pie al inicio de todo un ciclo de creación divina mediante una expectoración o una eyaculación desde la que desborda sus límites para desencadenar, como hace el caos desde un estado simple, la mayor complejidad.

Para los antiguos egipcios, como vimos, la imagen de la creación se originaba

---

<sup>109</sup> Para ampliar esta idea sobre la relación entre el todo y la parte ver BOHM, DAVID: *La totalidad y el orden implicado*, Ed. Kairós, Barcelona, 2008, 305 pp.

en el abismo acuoso de *Num*. En él surgía un monte desde el que *Atum-Re*<sup>110</sup> se eleva. En ese océano inicial es de donde, a partir de sus fluidos corporales, saliva y semen, se fecunda. *Atum*, andrógino, contiene en sí a sus hijos como opuestos que se van desplegando en un movimiento de generación a partir de la diferencia. Su potencia se desata mediante la formación y disolución de dualidades. En ese ejercicio de desbordamiento se sitúa el punto de arranque continuo de la diferencia que actúa como una luz cálida y vivificante del ciclo solar divino. En su desbordamiento, *Atum* provoca la acción de la serpiente, el surgimiento de una montaña, de una arcada y de su semen. Con ello trae a nuestra imagen la idea de una emanación creativa de la diferencia como algo que proviene de cualquier salida del fundamento inicial, haciendo que lo inesperado rompa el equilibrio y, en su exceso, produzca las formas. *Atum*, divinidad y fuerza cósmica al mismo tiempo, debe ser productivo y derramar en el mundo su esencia. Con ello es capaz de fertilizar, concebir y dar a luz, iniciando el devenir.

El pilar que sostiene la cúpula celeste y desborda hacia arriba la tierra y hacia abajo el cielo es arquetipo vertical del cambio de estado que se produce en la naturaleza del Universo. Es el paso del orden divino al orden de la materia. En ese mismo tránsito se desborda la tierra en el arquetipo de la montaña y la vida latente con la imagen de la serpiente es capaz de desatar el inicio de la acción, sacando a *Atum* del mar de *Nun*. Es el inicio de la vida terrena que se produce desde la expulsión del Edén para la tradición judeocristiana.

El surgimiento que rompe la esfera perfecta del huevo cósmico desde dentro desborda los límites de calor de éste, es ruptura por exceso de vitalidad en el contenido, es vida emanada del calor que se le ha inducido al huevo. El árbol que crece desde la semilla que cae, también excede su intención de acercamiento de un orden a otro en esos dos momentos, en la caída de la simiente y en la subida del árbol que crece. La simetría que se rompe e inicia la caída del orden y la aceleración calurosa de otro orden consigue en la imagen del desbordamiento eclosionar creativamente y constituirse como inicio del tiempo.

La imagen de *Ra*, como creador, surge del interior del capullo de loto en la

---

<sup>110</sup> PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995, 288 pp., p. 217.

mitología de Hermépolis<sup>111</sup>, lo desborda, lo abre, de la misma manera en que la vida desborda la flor. Como el huevo que en su apertura cede a la existencia, así ceden los sistemas abiertos para desbordar su límite, para formar parte de todo y mantener su grado de orden.

La imagen de *Ptha*, como creación terrenal de inmanencia de la divinidad suprema, modela lo material, da forma a todo, derrama lo *Absoluto* en la materia inerte<sup>112</sup>. Como *Eros* y *Fanes*, *Ptha* es continuidad divina en la existencia, está amorosamente mezclado con el mundo material, es la realización del proceso divino creador, la encarnación final de lo divino en el mundo material.

Como la naturaleza divina de *Atum*<sup>113</sup>, el Universo -en su desbordamiento y explosión conformadora- se expresa a sí mismo, sale de su estado original de soledad y experimenta la alegría plena del surgimiento.

Es así como en la imagen del desbordamiento, inevitablemente, se invita a la fusión con lo que está fuera, hay prolongación en lo que no se es. En ella, se materializa el Universo bajo una idea continuadora del fundamento inicial en la que las dualidades se mantienen fuera de sus polaridades para hacer de la separación una disolución renovada. Da pie a resurgimientos que mantienen la energía infinitamente creativa de la fuente que, en esa extensión de sí, se autoalimenta. El poder de la dualidad inicial da paso al desenlace de una serie de acontecimientos creativos que configuran el inicio del primer ordenamiento universal.

En el caso de la separación forzada de *Geb* y *Nut* para conformar tierra y cielo se evoca a una idea de creación en la que del desbordamiento en el otro, del abrazo amoroso que les funde, se arrancan las condiciones de vida para el mundo manifestado, permitiendo a los enamorados existir sólo como reflejo uno de otro: en la tierra como en el cielo (*figura 2.9*).

---

<sup>111</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 66 y ss.

<sup>112</sup> Según la mitología de Menfis. *Ibíd.*, p. 69.

<sup>113</sup> *Op. Cit.* pp. 60 - 61

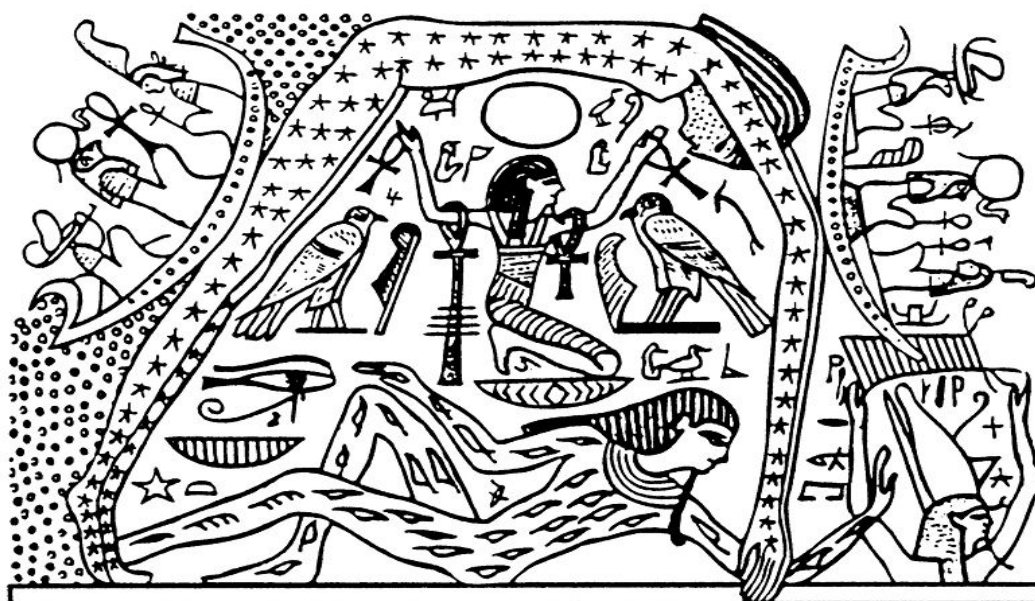


Figura 2.9. Nacimiento del mundo manifiesto. Papiro del Imperio Nuevo<sup>114</sup>.

El ave demiúrgico, con cuyo aleteo la divinidad irrumpe activamente en el equilibrio inicial, explosiona fuera de su orden y llega a la materia.

*Ra* surge del huevo, en el horizonte de nuestra imagen, como pájaro de luz. Su nacimiento y el del sol eran la misma energía rebosando<sup>115</sup>. Como sol era la divinidad suprema que acogía en sí la esencia creadora de *Atum*. Aunque su nacimiento fuese diario, la salida de luz, aludía a la creación en sí del Universo en sus excesos. Anunciaba la creación del nuevo universo materializado. Así, es la luz quien, a partir de la imagen del desbordamiento, aparece como fundamento continuador en el principio creativo.

### 1.2.1.5. Creación en dos tiempos

La imagen del surgimiento del Universo es posible que no sea una imagen fija, sino que se pueda visionar como una imagen en dos tiempos. En esa doble creación la emergencia del mundo parece darse en un primer instante como una eclosión inevitable, explosiva. En un segundo instante, la iniciativa se vuelve controlada y se materializa.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>115</sup> La energía procedente del cosmos era entendida por los egipcios como una forma tangible de la divinidad.

Tras el movimiento de tránsito del huevo órfico al mundo múltiple que originaba la aparición de *Fanes*, hay una segunda vuelta al *Uno*. En esa segunda imagen *Zeus* devora a *Fanes*, llenándose de la semilla generadora del mundo y pasando a tener su potencia creadora. Se produce así una reunificación con la que *Zeus* es la nueva “cabeza, centro y fin de todo”<sup>116</sup>.

Esta imagen de acoplamiento en dos tiempos de la energía creativa primordial también se podría extraer de una idea como la que propone la cosmología contemporánea en torno al momento de inflación cósmica: al principio en el que se condensan materia y energía, sigue la ruptura de la simetría en el momento del *Big Bang*. Todo lo contenido en la unidad inicial pasa, tras la explosión, a un segundo momento de inflación en el que el Universo se dilata repentinamente volviéndose menos denso y caliente. La salida de ese periodo de expansión acelerada determina la aparición sucesiva de partículas de materia y luz en un segundo movimiento de expansión y aceleración.

Con este doble nacimiento (*figura 2.10.*), la cosmología contemporánea y la clásica disponen el principio formal del Universo en un proceso de configuración centrado en dos tiempos creativos. En el primero se conforma la imagen de la eclosión, la ruptura y el surgimiento creativo. En el segundo se da la concreción demiúrgica en la aparición de la materia, el enfriamiento de la energía para su concreción controlada en lo visible.

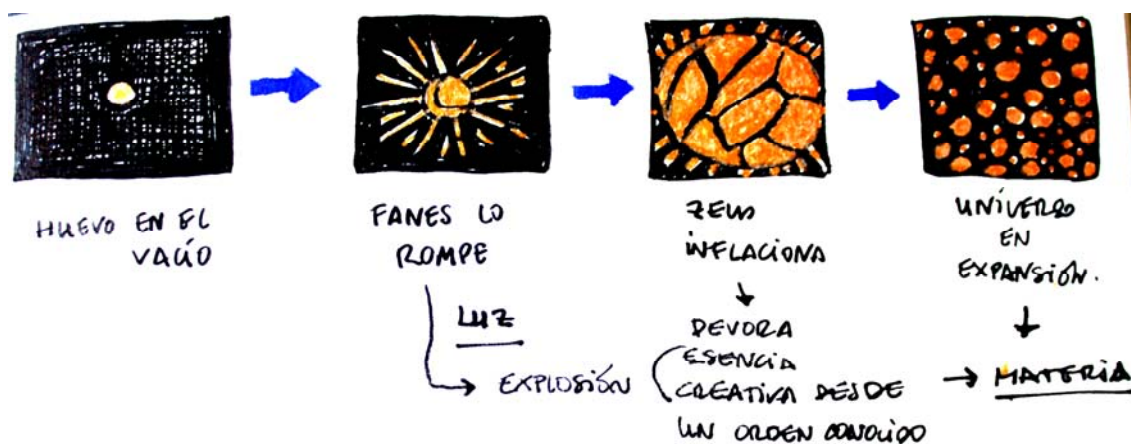


Figura 2.10. Esquema del proceso de creación en dos tiempos.

<sup>116</sup> BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Vol.1, Ed. Akal, 2008, 1803 pp., p.1108. (También esta imagen en p. 915 sobre el embarazo de Zeus narrado en la teología de Derveni).

### 1.2.1.6. Ciclos y repeticiones

En este segundo instante de los procesos creativos del Universo, configurar una imagen a partir de la idea de ciclos de emergencia admite la posibilidad de incorporar en ella un movimiento creativo pensado en forma de progresión evolutiva. Desde el supuesto, por ejemplo, de agujeros negros que funcionen como semilla del surgimiento de mundos sucesivos, se da la posibilidad de que se vaya provocando una optimización de condiciones favorables para la creación de universos. Esta idea, propuesta por Smolin, proporciona una dinámica desde la que se irían adoptando, en cada universo, los parámetros más adecuados para la creación de agujeros negros, facilitando la formación de universos y prolongando la existencia de un *multiverso*: “Después de generaciones, los descendientes de universos optimizados para obtener agujeros negros llegarán a predominar en la población del *Multiverso*”.<sup>117</sup>

#### 1.2.1.6.a. LA MIRADA COMO HÁBITO

La inclusión del ciclo, o de la repetición, del hábito y la frecuencia como signos de emergencia acompañan a *la teoría de la causación formativa* de Sheldrake<sup>118</sup>. Para él los campos mórficos que actúan sobre toda la materia constituyen la formación de patrones autoorganizados en un ciclo evolutivo basado en los hábitos de una determinada especie. La ruptura de hábitos puede generar variaciones, resonando en todos los miembros de la especie, de manera que puede afectar a los patrones de organización de ésta y generar novedades en términos de evolución. La ruptura aparece de nuevo como manifestación creativa.

Si nos permitimos la licencia de aplicar una idea así también a la escala universal, nuestro universo estaría configurado en base a una memoria semejante y, en su origen quizá pudiese estar ligado a los hábitos de universos semejantes o anteriores en los que el *Big Bang* sería un simple salto de rutina, una renuncia al hábito para generar novedad, una rareza o un cambio de fase de una continuidad que fluctúa de forma cíclica entre principios y detrimentos.

La *teoría de cuerdas*, en base a la idea de *multiverso*, conectaría así con los

---

<sup>117</sup> GREENE, BRIAN O: *El Universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., p. 400.

<sup>118</sup> SHELDRAKE, RUPERT: *La presencia del pasado, Resonancia mórfica y hábitos en la naturaleza*, Ed. Kairos, Barcelona, 2006, 572pp.



parámetros de la *hipótesis de la causación formativa*, al entenderse nuestro universo como parte de una especie más amplia de universos, entre los cuales cualquier cambio en uno de ellos podría afectar a los campos mórficos del resto.

Al suponerse toda una prehistoria del Universo previa al *Big Bang* -al cero que se convierte en uno y el uno que hace lo múltiple-, la inestabilidad que indujo el comienzo que nos ocupa, se presenta para nuestra imagen como una irrupción repentina a partir de la cual, cada punto del Universo se apartó del resto, volviendo el espacio más curvo y aumentando temperatura y densidad energética. La forma de la novedad surgió ahí en una región milimétrica bidimensional del espacio que se encontraba dentro de una amplia extensión y que apareció como una mancha de enorme calor y densidad que contendría la totalidad del Universo. Con la idea de *multiverso*, este suceso se presenta como una emergencia que no tuvo por qué ser única sino que pudo haberse producido repetidas veces en regiones aisladas diseminadas por todo el cosmos con su propio hinchamiento y evolución, convirtiéndose en nuevos universos separados, donde el proceso continuaría en una red interminable de expansiones cósmicas hasta la constitución del supuesto *Multiverso*<sup>119</sup>. Así, la emergencia excepcional se confirmaría como hábito o como emergencia cíclica usual en una visión polimórfica del universo al que pertenecemos. En él, como ya indicaba el mito polinesio de la creación, se evidencia la imposibilidad de “enumerar las caracolas de todas las cosas que produce este mundo”<sup>120</sup>.

Si esa generación de novedad se produce por herencia o por cambio de estado, el nuevo ciclo cuya emergencia nos ocupa, procedería de aquel universo anterior al que nos habíamos referido, tratándose de eclosiones ligadas a un cambio de fase que recordarían a los cambios de *eón* de los que hablaba Penrose en su *Cosmología Cíclica Conforme*<sup>121</sup>.

Es en este tipo de imagen cíclica donde, en términos de lo divino, la deidad vuelve a la unidad al cerrarse sobre sí una vez ha existido en lo creado. En su conexión constante con el ser y el conocimiento, lo divino no deja de ser

---

<sup>119</sup> GREENE, BRIAN O.: *El Universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., pp. 392-400.

<sup>120</sup> BRIGGS, JOHN Y PEAT, DAVID: *Espejo y reflejo*, Gedisa, Barcelona, 1990, 228 pp.

<sup>121</sup> En ellos el Universo pasa de una primera existencia a un replegamiento (*Big Crunch*) en el que conserva algo de su esencia anterior, pasando a convertirse en el *eón* siguiente.

constantemente la misma cosa pero en estados diversos. Padece un cambio en la forma de la materia, que pasa a existir, pero no en la esencia. Zeus devora a *Fanes* y éste es parte de él en esa nueva unidad gobernada por Zeus. En otra imagen semejante es *Atum Ra*, en la barca del sol sobre el cuerpo de *Nut*, quien es creador de los dioses. Pero *Nut*, que en esa imagen lo contiene, es la madre de lo manifiesto, de manera que *Ra*, al manifestarse en el sol, es también hijo de su hija, está contenido en ella<sup>122</sup>, configurándose una imagen activa que funciona como ciclo de contenciones de la esencia primitiva.

Por otro lado, habíamos visto que en el *Esfero* de *Empédocles* los dos principios activos, *Amistad* y *Discordia* se vinculaban contenidos uno en otro. En su alternancia cíclica, rompían cada uno la acción del otro, funcionando como separación y fusión de lo existente. Los ciclos en los que un principio unificador, que procede del vacío, es sucedido por otro separador, que conduce a lo múltiple, y éste a su vez, por su condición diversa, vuelve al vacío y a la unidad inicial, aparecen repetidas veces como secuencia iniciática de un mismo proceso con las características del que estamos desarrollando. Ese esquema señalaría otra coincidencia entre el *Esfero* y el *Ser* de *Parménides*<sup>123</sup>, apuntando a la búsqueda de la verdad como un acto de iniciación.

El carácter iniciático de la imagen cíclica está tan arraigado que, en la cosmología contemporánea, cuesta establecer un modelo en el que la expansión originada en el *Big Bang* no esté destinada a un *Big Crunch* o una fórmula semejante, en la que todo vuelva a compactarse y a empezar de nuevo. El paso otorgado por la ruptura del huevo, por la acción de *Discordia* o por la separación se presenta también como un paso que conduce de la oscuridad del vacío a la luz del conocimiento, del discernimiento y de la visión. Nuestra mirada al origen cíclico ha de tomar el ritmo de su pulsión, funcionar como un corazón que late al ritmo del movimiento de ciclos y repeticiones y que, de escuchar su latido empieza a comprender el ritmo en el que está inmersa. Nuestra mirada parpadeante se ha acostumbrado a repetir el gesto del parpadeo, abre y cierra los ojos con cierta cadencia temporal, para humedecerlos, para pensar, para recordar que el ojo también ve cuando se

---

<sup>122</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 65.

<sup>123</sup> BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Vol.1, Ed. Akal, 2008, 1803 pp., p.1154.

cierra, sigue viendo y construye el momento que el parpadeo le ha robado, lo completa en un ejercicio mental y reproduce su propia imagen del surgimiento de las cosas. Como en aquel despertar en el que el Universo surge.

#### 1.2.1.6.b. LA ENERGÍA DE LA PROCREACIÓN

Lo divino, el todo o el universo primordial, sigue activo en los ciclos del tiempo en los que surge la imagen de la creación eterna. Las energías, que emanadas del cosmos daban forma a las cualidades de las divinidades egipcias, aparecen también como fuerzas capaces de iniciar sucesivas emergencias desde el ámbito científico. Los ciclos de vida y destrucción de *Shiva* como principio creativo, las alternancias entre la acción de *Eros* y *Tánatos*, y los “ciclos del tiempo” de Penrose coinciden en una visión del Universo inmerso en una continua emergencia creativa en la que la inmanencia se hereda a través de la imagen de la procreación.

Esa herencia se hacía ya notable en la mitología egipcia en las emergencias que se daban en el plano de la divinidad. Sin casi rozar el mundo fenoménico, la teología heliopolitana se centraba en la existencia de nueve dioses que habían surgido a partir del Uno. Lo que sucedía en lo terrestre sucedía a la vez en el cielo porque lo primero era reflejo de lo segundo. Como tal reflejo la creación de lo terreno fue fruto de esa entrada secuencial y cíclica que se iba produciendo personificada en las divinidades que representaban la plasmación en el mundo sensible de las fuerzas del cosmos. A partir de esas nueve emanaciones, el nueve aparece entonces como un número que no podría superarse sin una vuelta al principio, símbolo del plano completo de la divinidad. Elevar el número de dioses a diez conectaba este número con la representación de *Horus*, donde el nacimiento de esta divinidad se corresponde con una vuelta al principio, es el reflejo microcósmico de *Atum*<sup>124</sup>. Es un inicio del ciclo divino, celeste, en lo fenoménico, la Tierra.

Así el ciclo se reinicia con la vida en la materia, la vida en la Tierra se entiende como un segundo principio que consiste en el mismo vigor de la deidad luminosa arrastrado a la existencia de la materia. *Horus*, como otras figuras intermedias que aparecen ligadas a nuestra imagen de este estadio, también

---

<sup>124</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 65.

tiene cabeza de pájaro, y en su vínculo con la luz es renacido como hijo del Sol, con lo que a veces es difícil distinguir su imagen y la de su padre Ra, de quien conserva su esencia en la Tierra. El ser humano se inicia con la imagen de Horus renacido<sup>125</sup>. Con él se marca de nuevo un punto de conexión entre los límites de lo divino y lo humano. La fusión en el horizonte de cielo y tierra se concreta de nuevo en el mismo objeto en el que se distinguen, iniciándose ahí un cambio de fase. El inicio de ciclo en lo terreno, en la materia, en la forma, en la plasmación de la imagen y en el símbolo tangible, hace que la energía del devenir se haga tangible como una sucesión de nuevos principios, origen de cambios y de engendramiento de novedades.



*Figura 2.12. caracteres egipcios antiguos de uno y diez<sup>126</sup>*

Con la ruptura del uno y la explosión multiplicadora, nuestra imagen de este estadio de la creación pasa a ser un puente visible que inicia el paso del cero al uno y de éste a la pluralidad (*figura 2.12*).

La energía inicial va, tras el estallido, congelándose poco a poco hasta definirse en unidades concretas. Va concretando formas y se enfría en el conocimiento de lo vivo y lo cambiante, de lo que se expande. Se solidifica en instantáneas únicas de supuesto orden y discernimiento para terminar uniéndose en nuestra imagen mental. De la multiplicidad, así, en ese puente de doble vía que es lo imaginario, no sería difícil volver a la unidad, siempre presente.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 63.

## **1.2.2. La mirada atenta. Interiorizar la naturaleza articuladora del sentido**

### **1.2.2.1. La mirada atenta**

En este recorrido, nuestra mirada viene de aproximarse a distintas configuraciones en las que se condensa la esencia de la fase de cambio en la que nos encontramos. Hemos visto la forma inicial de la que parte el instante que describimos, nos hemos inmiscuido en su contenido y hemos observado cómo de su dualidad se abre una brecha que inicia la salida de todo su contenido, que abre la forma inicial y se expande en distintas direcciones hasta concretarse en todo.

Ahora, nuestra mirada permanece atenta en ese punto, no tanto en el plano cósmico en el que, como Narciso, el mundo se piensa a sí mismo, si no en el momento en el que se inicia su metamorfosis y el huevo cósmico se abre. Habíamos visto como ese movimiento de apertura surge de la confluencia y alternancia de polaridades.

El instante en el que nuestra mirada fija ahora su atención a fin de intentar ver la naturaleza interna de esta segunda imagen, se desarrolla en un territorio central entre dos o más direcciones. Un punto de partida en el que nuestra propia mirada elige verse. Es el terreno en donde el círculo celeste (espíritu) y el terrestre (materia) intersectan y se penetran. Es el espacio de aparición que acota la *mandorla* que entre ambos círculos dibujan al cortarse.

Nuestra mirada se mantiene atenta a lo que surge, está en alerta a la expectativa. Sabe que está ante la imagen en la que intersecta lo dual, el lugar que simboliza el huso de la *Magna mater* y de las hilanderas mágicas, “el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución”<sup>127</sup>. En definitiva, nuestra mirada está atenta con los ojos enfocados hacia un lugar a partir del cual se da salida el parto, es el espacio del origen de la vida, la brecha de la creación por la que todo sale.

---

<sup>127</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., pp. 302-303.

Esa forma aparece en nuestro horizonte, dibujamos en ella una cruz en la que se concentra la fuerza de la visión. Pero es una visión en la que nos estamos extendiendo a nosotros mismos hasta lo que somos capaces de abarcar, de habitar. Se interioriza y se despliega hacia la amplitud: vemos aparecer una forma en el horizonte que nuestro cuerpo alcanza a ver por medio de sus ojos y para la que suponemos capaz al alma, como recurso, de transferir de ahí su atención a todos los puntos del espacio que están en la prolongación del cuerpo, hasta trazar un modelo del acontecimiento que es el lugar que el cuerpo habita. Hay un espacio neutral ente el alma y el cuerpo, un lugar desde el que mira el ojo del alma<sup>128</sup>. En este ejercicio de interiorización el pensamiento es corporal, sensorial, emocional, es autoconciencia. La Metafísica asume lo incognoscible, los márgenes, los errores. Con ello “abre el pensamiento sin desgarrarlo”<sup>129</sup>.

Se produce en este punto de conexión la emergencia de un contexto completo, toda una situación que se desata y en la que la visión permanece atenta ante el despliegue de emociones que se producen en la relación entre el cuerpo y la vida interna. Está fija en un espacio en el que la conciencia se hace cargo de somatizar lo visible y el cuerpo, somatiza lo que percibe internamente. Se intercomunican en un instante puramente sensorial que desencadena toda una respuesta en la forma de percibir el mundo.

Podríamos decir, desde esta percepción en los márgenes del intelecto y empapándonos de la emoción que esto implica, que esa vagina central que surge de la unión de dos circunferencias es el centro del que la totalidad del mundo emana. Vemos la brecha en la cabeza<sup>130</sup>.

Al rotar la imagen con los dos círculos, manteniendo el eje vertical de la *vessica piscis* como centro de rotación en tres dimensiones, nos encontramos con el despliegue de una forma toroidal que intersecta en el centro.

En esta estructura confluyen todos los elementos de la totalidad hasta el punto de enlazarse en un centro. Podríamos decir que en él nuestra visión encuentra

---

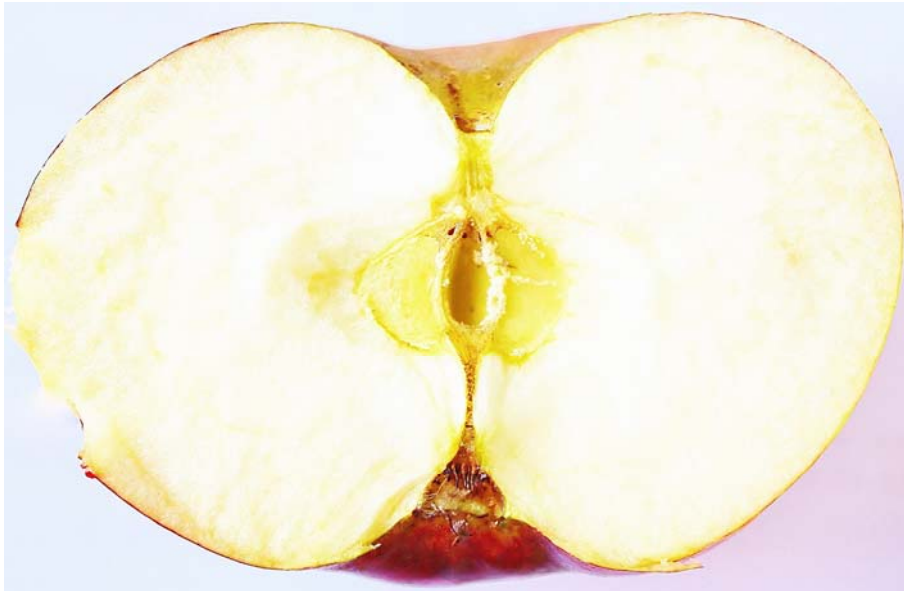
<sup>128</sup> MARLEAU-PONTY, MAURICE: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985, 72pp., pp. 39 - 40.

<sup>129</sup> Op. Cit.

<sup>130</sup> “La cabeza humana es la imagen del mundo” en *Timeo* en PLATÓN: *Diálogos*, Vol. 6, Ed. Gredos, Madrid, 298 pp.

una primera indicación de sentido, aquel punto de partida desde el que empezar a mirar o a trazar todos los puntos de una estructura conjunta.

Con la mirada atenta a esta forma damos con la imagen de la manzana, en cuya *mandorla* interior contiene también la totalidad de sus semillas (*figura 2.13.*).



*Figura 2.13. Manzana cortada por la mitad*

De esta forma nuestra visión encuentra delante de sus ojos la materia, se encuentra a un objeto sensible que emerge en el discurso a partir de una abstracción y la hace física, comestible, digerible. La manzana es la totalidad que simboliza los deseos terrestres, su desencadenamiento con la sed de conocimiento entre lo terreno y lo espiritual<sup>131</sup>.

La podemos metabolizar y que vuelva a nosotros, y nosotros a ella.

La percepción atenta a un punto se condensa así en un acto metabólico. “Al respirar sentimos nuestros pulmones llenos de aire, que no vemos, pero cuya extensión real se demuestra en cada uno de los movimientos de la respiración. Sobre todo es expresiva la fase de inspiración, al dilatarse el tórax. Nos

---

<sup>131</sup> Símbolo de la totalidad de los deseos terrestres, “de su desencadenamiento, prohibición de comer la manzana por la voz suprema que se opone a los deseos materiales”. “El intelecto, la sed de conocimiento es zona intermedia entre la de los deseos terrestres y pura y verdadera espiritualidad” en CIRLOT, JUAN EDUARDO: Diccionario de símbolos, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 305.

sentimos como elevados. Sin embargo, también la expulsión de aire como vigoroso lanzamiento al exterior o como ligera expiración puede ir acompañada de sensaciones especiales. Se siente como un gastarse o hundirse. Todas estas indicaciones ponen de manifiesto hasta que punto estamos unidos a elementos sólidos, líquidos y gaseosos del mundo exterior a través de todo el sistema metabólico”<sup>132</sup>

La mirada atenta participa de la sensación, de la cosa y del acto. Confluye con un instante en el que dota de valor sensible a un despertar, una iluminación, una caída, un error, una respiración o incluso al inicio del conocimiento, tratándose en todo momento de la misma cosa: la naturaleza del surgimiento de algo y la aparición de sentido desde la propia percepción de ese algo.

La asociación de imágenes que estamos desentrañando acompaña a nuestra mirada haciendo de guía en un proceso intuitivo en el que la visión mental y la imaginación desatan un capaz de desenvolver sensaciones tan concretas como la de encontrar sentido a una secuencia de formas.

### **1.2.2.2. Lo que la aparición de sentido aporta a nuestra imagen**

#### **1.2.2.2.a. MANIFESTACIONES DEL SENTIDO**

##### **1.2.2.2.a.1. I-CHING: CREACIÓN Y SENTIDO**

El Universo y la naturaleza se muestran creativos al presentársenos como sistemas dinámicos en los que determinados factores ejercen su atracción a partir de un punto de inflexión. Lo que en él sucede iniciará un cambio que marcará todo el desarrollo hacia una dirección predeterminada para dar lugar a la consecución de una forma final u otra.

Insertos en el devenir, los cambios que se producen en todo lo que acontece son, en *El libro de las mutaciones*, motivados por la alternancia de fuerzas universales que actúan como fundamento.

Entre la variación de esas fuerzas aparece el *Sentido* con la forma de “Lo creativo” cuando se consuman “imágenes primarias”. Esas imágenes

---

<sup>132</sup> ALBRECHT, HANS JOACHIM: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Ed. Blume, Barcelona, 1981, 244pp., p. 25.



constituyen el *Cielo*.

Cuando el *Sentido* aparece como reproductor es llamado “Lo receptivo” y habita en la *Tierra*, donde el mundo corpóreo es mera reproducción de las imágenes primarias que constituyen lo celeste.

Esta esencia del movimiento creativo en el Universo, como sentido soportado en la alternancia, consigue separar el plano de la energía del de la materia y sumergirlos en ciclos naturales en los que lo viviente se somete a continuas evoluciones.

El proceso que sigue la evolución de los cambios creativos en el Universo es reflejado en el *I-Ching* como una emergencia creativa continua que surge en determinada dirección, luego se afianza de forma rígida, más tarde se hunde y se modifica, se reestablece un nexo y finalmente el mundo vuelve a ser uno. En esa progresión se señala la importancia de mantener modificaciones para mantener un movimiento perpetuo a fin de que aquello que se produce esté en sí dotado de fuerza regenerativa, orgánica y duradera<sup>133</sup>.

Así es como la naturaleza que caracteriza a este segundo estadio de la creación del Universo, en base a las imágenes que hemos ido viendo, cobra fuerza con la continua aparición de sentido auto-renovado, de creación en continua emergencia, que podría llegar a explicar todos los fenómenos del mundo.

Las múltiples potencialidades que veíamos en el principio primordial y que se manifestaban como partes en las que un dios hermafrodita se engendraba a sí mismo, aparecen también como punto característico de lo que se sitúa mitológicamente en los orígenes de la creación.

El surgimiento del movimiento creativo que hace acontecer todas las cosas desde los orígenes estaría basado en una alternancia constante entre diferencias y similitudes fundamentales. En esa mutación que es capaz de cuestionar todo lo prefijado es donde la mente individual, psicológicamente, puede liberarse permaneciendo continuamente atenta, alerta y consciente. Puede hacerlo al abrirse a nuevas preguntas, nuevos órdenes y nuevas formas de relación desde la comprensión de la creatividad en sí misma como un orden

---

<sup>133</sup> WILHEM, RICHARD: *I-Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2001, 819 pp., p. 388.

que conlleva el cambio y donde se van adaptando las diferencias que surgen  
134 .

#### 1.2.2.2.a.2. AUTOORGANIZACIÓN: LA APERTURA Y LA BÚSQUEDA DE SENTIDO

Otra característica de la naturaleza de este estadio, desde la perspectiva de los procesos internos, que deviene de ese ejercicio de autocreación en el que la divinidad crea el mundo saliendo de sí o quebrando la esfera, es que nos hace salir de nosotros para evolucionar fuera de lo que somos.

Se trata, en definitiva, de una apertura de límites, de una atracción por lo ilimitado que no cesa en el momento en el que se sale de la esfera sino que se extiende y se perfecciona congelando las formas hasta articular la creación de un lenguaje. El ejercicio creador que se atribuye a lo divino crea, pero a la vez, en ese movimiento demiúrgico, inevitablemente la divinidad se autocrea. De la misma forma, en este estadio, el Universo se crea a sí mismo y produce todo lo visible.

Si entendemos la divinidad o la emergencia del Universo como un fenómeno orgánico, casi podríamos hablar de esta autocreación en términos de autopoiesis<sup>135</sup>. Circunscrito como un gran sistema que se autoorganiza como algo vivo, proyecta, en esta etapa que estamos analizando, un “salto de orden” o un “salto al orden” en el que nuestra mera aparición puede ser un simple error, voluntad prefijada o mera necesidad del sistema orgánico que nos contiene. Un sistema vivo autopoietico estaría dotado de una estructura intrínseca, de un patrón invariable que es capaz de regular dentro del propio sistema el surgimiento y la desaparición de elementos, respondiendo a los cambios externos y manteniendo la identidad del sistema dentro de esa línea maestra, fija y eterna, dentro de una esencia o de una matriz. Los seres vivos se entienden, en estos términos, como redes de fabricación molecular que interaccionan con su propia producción. En cierto modo, la naturaleza que se esconde tras la imagen del demiurgo y del universo autoemergente se daría también así a nuestra escala.

---

<sup>134</sup> BOHM, DAVID: *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, 178 pp., p. 44-46.

<sup>135</sup> MATURANA, HUMBERTO R: *De Maquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: la Organización de lo Vivo*, Editorial Lumen, Barcelona, 2004, 136 pp.

El instante del surgimiento creativo del Universo se caracteriza por pertenecer, entonces, a una imagen orgánica de éste. En la idea de un planeta Tierra orgánico, vivo y con entidad propia como Gaia, también se acoge la acción de un fenómeno de autocreación que nos trasciende y cuyo comportamiento autoorganizativo y creativo nos supera, repitiéndose esa pauta en las formas naturales hasta en lo más pequeño. Este instante de emergencia creativa o eclosión de vida aparece como característica fundamental que parece preprogramada, como impronta de sabiduría, grabada en las conductas orgánicas.

En cualquier caso, los sistemas vivos, ligados a este tipo de comportamientos autoorganizados, se permiten continuas emergencias ligadas a un orden porque son sistemas abiertos que, en su apertura, producen un continuo intercambio con lo que les es externo.

#### 1.2.2.2.a.3. CAMPOS, ATRACTORES Y CREODAS: GUÍAS Y PATRONES HACIA EL SENTIDO

La naturaleza de nuestra imagen, desde una perspectiva del surgimiento entendido como aparición de sentido, se podría vislumbrar también desde conceptos de diversa procedencia pero con propiedades semejantes que funcionan como guías o patrones dentro de esa aparición de sentido.

Desde los sistemas caóticos dinámicos, por ejemplo, el orden que inyectan con su aparición las estructuras disipativas va dirigiendo la evolución de todo el sistema creativamente. Esta dirección se decanta hacia un punto u otro, que va articulando la forma final del sistema hacia un conjunto o estructura cuyas características proceden de las pautas iniciales de desarrollo de esa evolución. Ese punto al que parece dirigirse el sistema se llama *atractor*. De alguna manera llama a las formas desde lejos, las articula irremediamente como si se tratase de una llamada de predestinación que se manifiesta desde la sensibilidad a las condiciones iniciales del sistema y con el primer punto de inflexión. El *atractor* sirve de meta concreta, hace de región de referencia hacia donde se dirigirá el sistema evitando tender hacia el infinito y dota, de alguna manera, al sistema caótico de sentido para partir de un punto<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> El atractor articula ese sentido en sistemas dinámicos, ya sea en un punto fijo (para sistemas en equilibrio), en un ciclo límite (para sistemas periódicos) o en una estructura fractal (para los caóticos).

Otra idea que aparece, en Física, como intuición que nos ayuda a comprender la naturaleza del sentido es el ya visitado concepto de “campo”. La formación de un embrión, por ejemplo, se produce en el seno de campos que rigen los procesos de formación y que sobrepasan su constitución visible. La forma vendría dada, entonces, no sólo por lo físico, sino también por algo que la supera y que no es visible<sup>137</sup>.

En el concepto de *campo*, como causa de emergencia creativa en el universo vivo, dialogan la naturaleza del sentido y la de la autocreación. Es la marca a la que todo sistema vivo debe su organización típica y sus actividades específicas, así como las formaciones a las que da origen y las actividades que desempeñan. El *campo* conforma el carácter de las formas y hace surgir órdenes definidos. A estas capacidades de estructuración, preparadas incluso para dirigir desarrollos concretos de órganos con cualidades características individuales, se les fue llamando *campos de individuación*<sup>138</sup>. En este concepto de *individuación*, así como en el usado en Psicología<sup>139</sup>, el sentido y la autoorganización también aparecen conectados.

Los *campos de individuación* evolucionaron hacia el concepto de *creoda*. Las *creodas* funcionan como vías que marcan progresos diferentes en el desarrollo *morfogenético*. Canalizan estructuras hacia formas concretas bien definidas. En ellas, cualquier alteración en el desarrollo normal podría desviar el patrón de caída original hacia una posición distinta de la vía de cambio canalizada. Como llevan a puntos finales de desarrollo parecen autoorganizarse en dirección a un objetivo. La *creoda* en sí, como punto de inflexión que caracteriza el inicio de la forma, actúa como incitación al cambio para la estructura primordial preexistente. Se manifiesta como germen que posee la impronta de un patrón definido y específico<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> Según el cual un sistema vivo estaría constituido por el embrión visible (o huevo, según sea el caso) y un campo: Cada organismo tiene su propio campo morfogenético y dentro de cada campo, a su vez, hay una jerarquía de campos.

SHELDRAKE, RUPERT: *La presencia del pasado, resonancia mórfica y hábitos en la naturaleza*, Ed. Kairós, Barcelona, 2006, 572 pp., p. 160.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 161. (Sobre la evolución del concepto de *creoda* heredado de Waddington).

<sup>139</sup> Más a fondo en JUNG, CARL GUSTAV: *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, 336 pp.

<sup>140</sup> SHELDRAKE, *Op. cit.*, p. 162.

La naturaleza de *campos*, *atractores* y *creodas* nos ayuda a visualizar intuitivamente aquella esencia en la que sentido y capacidad de autocreación son parte de la misma cosa, siendo fundamentos característicos de la naturaleza del momento que nos ocupa.

#### 1.2.2.2.a.4. EL CAOS COMO FORMA DE ORDEN. COMENZAR A MIRAR EL CAOS COMO ORDEN

Hemos visto como la imagen que estamos formando en torno al nacimiento del Universo se nos presenta ligada al fenómeno de autocreación y a la capacidad del Universo de evolucionar por medio de la ruptura de órdenes y simetrías. La introducción de un elemento aleatorio podría caracterizar el surgimiento del Universo. Podría estar desatando toda la creación al abrir la posibilidad de que la determinación, cuya vía de destino aparecería marcada por un patrón subyacente, y la espontaneidad, cuya naturaleza se manifestaría con la propia emergencia de ese elemento aleatorio, sean formas complementarias y no necesariamente antagónicas en la aparición de sentido. Aparentemente también las cualidades de la materia y la antimateria se nos presentan contradictorias pero, unidas, son capaces de configurar formas de vida y de emergencia con carácter propio.

Lo aleatorio, por su parte, puede darse como generador espontáneo de distinción para la ruptura de simetrías que aparecen en los primeros estadios del Universo. El caos, a cuya naturaleza ya nos aproximamos en el origen, enuncia contener el universo de la contradicción al completo para las formas míticas pero, para la ciencia, cobra sentido como simetría rota. La intervención que aparece en el caos es, entonces, la introducción ínfima de distinción e información nueva en una mezcla inicialmente informe e indistinta. Es creativo cuando hace surgir simetrías rotas, cuando rompe con un orden para constituir otro. Podría, por tanto, ser capaz de romper la dirección de lo amorfo para guiarlo hacia la forma desde la introducción de una leve diferencia.

Por medio de la acción continua del caos se rompen cada vez distintas formas de relación y simetría, llegando a concretar niveles cada vez más superiores de orden.

La naturaleza del surgimiento del Universo se vería, desde la acción sucesiva del caos ya en las distintas fuerzas y partículas de la materia cuántica, como una manifestación de simetrías que se rompen. Esto sucede como una acción evolutiva que se dirige hacia la manifestación de la materia: “en el nivel más profundo de la materia del Universo comienza un acto de ordenamiento en términos de simetrías abstractas que evolucionan de un estado fundamental simétrico. La materia, en cierto sentido, sería un reflejo o representación de estos patrones fundamentales; o más bien, la simetría y la estructura material forman los dos lados de un orden más profundo”<sup>141</sup>.

De esta manera, el surgimiento de la novedad en la materia, que en términos de nuestro discurso sería la emergencia del universo fenoménico, viene de la irrupción de nuevas formas de organización en el orden original, que, desde la perspectiva de ese quiebro, se nos presenta como algo estable y simétrico.

El universo visible, lo manifiesto, sería una expresión de un orden subyacente en el que, por su esencia, surgen nuevas formas de estructura continuamente y en ese emerger, con los cambios, es un sistema que evoluciona hacia un nuevo orden de significación.

#### 1.2.2.2.a.5. LA NATURALEZA INTERNA DEL *SENTIDO*

La intuición de sentido, en sus diversas formas (en el devenir, en los procesos internos, como una sucesión guías o patrones, o bien como emergencia de orden), se manifiesta desde pequeñas emergencias en lo tangible que implican cierta inexorabilidad del destino. La sensación de sentido, ya venga de la divinidad, de decantaciones naturales orientadas a la repetición de ciertos patrones o de un orden subyacente a la naturaleza de las cosas, aparece ligando el ámbito de lo físico con lo intangible. No es extraño que la naturaleza del *Tao*, como *Sentido*, se perciba como una acción inagotable y eterna cuyo efecto da vida a todos los seres de forma espontánea.

La naturaleza interna del sentido se hace por primera vez manifiesta, para nuestra mirada, como un punto de inflexión que acontece en la esencia confusa. Funciona como una pulsión irrefrenable que acontece como un puente entre dos mundos, entre lo que aún no existe y lo que ya es. Es el impulso de

---

<sup>141</sup> PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995. 275 pp., p. 139.

una acción que renueva todo con sabiduría omnipresente: en su eternidad, el *Sentido*, renueva lo existente con un movimiento incesante en el que se manifiesta “cada día una vez más tan magnífico como el día primero de la creación”<sup>142</sup>. Digamos que en su acción repetitiva, diaria, a la vez que se va dando forma, se señala como real, se auto-realiza.

#### 1.2.2.2.b. LA SENSACIÓN DE ARTICULACIÓN

##### 1.2.2.2.b.1. LA VOLUNTAD

El lugar donde las ideas se materializan en el acto creativo es también donde la intención inicia la acción de la voluntad creadora.

Ovidio nos ofrecía una imagen en la que esa voluntad se vinculaba a un paso hacia el orden. Desde un estadio previo en el que dominaba la contrariedad y la oscuridad, *Dios* o *Natura* redujeron todo a otro estado más perfecto y más seguro. Tierra y aire se separaron por deseo divino y, en esta imagen, por una división organizadora, se produjo el paso de la discordia a la paz y el orden<sup>143</sup>.

Es así como, tanto en esta imagen como en otras que hemos visto, la divinidad aparece como conciencia, como intención que surge de lo incontenible con un requerimiento de orden. Ese principio organizador, es a veces un dios creador que entra en conflicto consigo mismo o con su entorno, provocándole la voluntad de crear novedad. En otras ocasiones son varios dioses, que, de su diferencia, engendran el mundo circundante. En otras, es el observador quien se empeña en encontrar un origen para los sucesos a fin de acercarse al principio del Universo, de la materia y del tiempo.

Nuestra imagen de este segundo estadio en el proceso creativo del Universo aparece vinculada a la voluntad, en cualquiera de estos casos, a raíz de un esfuerzo ligado a una creatividad incontenible. El esfuerzo de un parto, una arcada del creador tras un pequeño malestar, el desbordamiento de *Atum* al eyacular, son principios de nacimiento de organización y surgimiento de novedad.

---

<sup>142</sup> WILHEM, RICHARD: *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2001, 819 pp., p. 387.

<sup>143</sup> OVIDIO: *Las Metamorfosis*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990, 651 pp., pp. 30-65.

Lo visible encuentra en la voluntad un principio de ordenación que se materializa por medio de la concreción de la forma o del símbolo. Ya se llame a ese acto de concreción estructuración, disipación, fractal o espacio fase, es la puerta que abre camino a los primeros pasos entre la abstracción y la estructura propiamente dicha. Es el nacimiento del orden. Es la formación de pequeñas estructuras en el caos que, bien surgiendo del conflicto entre los contrarios, o bien de la voluntad, obligan a un esfuerzo de generación, de creación, innovación y de asimilación del cambio. Son la explosión que da a luz, son las estructuras que pautan el nacimiento de la vida y la existencia. Es por la voluntad divina que se inicia el acto separador que en el libro del Génesis da comienzo a la creación.

“3. Y dijo (declarando su voluntad), Él --el Ser de los Seres: --Será hecha la luz; y fue hecha la luz (elementización inteligible).

4. Y consideró, Él --los Dioses, esta luz como buena e hizo una solución (determinó un medio de separación) Él --Los Dioses, entre la luz (elementización inteligible) y la oscuridad (fuerza compresiva y endurecedora)”.<sup>144</sup>

La voluntad creadora de la divinidad, ligada a la consecuente aparición de la luz desde la palabra es también una imagen que se repite en los orígenes de la tradición maya, en la que *Tepeu* y *Gucumatz*, en el *Corazón del Cielo* (zona de luz en la oscuridad de las aguas primordiales), hablaron sobre la vida y la claridad. En su diálogo mostraron su voluntad creadora con la finalidad de que aclarase y amaneciese, así como con intención de determinar quien sería quien produciría el alimento y el sustento. “Tierra” --dijeron- y al instante fue hecha<sup>145</sup>.

La voluntad implica inteligencia deseante.

Pensar en un universo creado, en un comienzo creativo para el principio de nuestro mundo, conlleva una existencia previa que, consciente o inconscientemente, desea materializar sus ideas. Es la imagen de la voluntad

---

<sup>144</sup> D'OLIVET, FABRE: *La lengua hebrea restituida*, Ed. Humanitas, Barcelona, 2010, 304 pp., p.19.

<sup>145</sup> ANÓNIMO: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, 185 pp., pp. 23-25.



quien lleva a la divinidad al diálogo con su entorno, a articular la palabra creadora. Es la imagen de la voluntad quien incentiva en nosotros el deseo de conocimiento del origen y activa la explosión del inicio para ir enfriando el Universo con la comprensión de sus partes.

Schopenhauer<sup>146</sup> la entendía en el seno de todas las cosas, como su esencia íntima no como su causa, la voluntad es “la cosa en sí”. Es la primera fuerza de movimiento en la naturaleza, por delante de la inteligencia, incluso condicionando al conocimiento. La voluntad aparece así ante nosotros como esencia del vacío, preexiste a la razón, a la luz. Incluso la razón depende de la voluntad ciega. Es independiente, es irracional, instintiva y espontánea. Es emergencia ciega. Su foco originario y natural como centro de la realidad está sumergido en las tinieblas más desoladoras. Quiere objetivarse en realidades y “está hambrienta y es cazadora de sus propias representaciones”.

La voluntad aparece así ligada a su proyección externa en el mundo sensible y en ese hecho es portadora de sufrimiento, pues desgarrar su unidad para manifestarse en individualidades que, ante el todo, se igualan.

#### 1.2.2.2.b.2. EL ERROR: UN BACHE EN LA PULSIÓN

El sufrimiento y el dolor de la salida, hacen que ésta sea percibida como un error, como algo no deseado.

Solamente en el parto, el dolor físico se ve recompensado inmediatamente con el nacimiento de una vida, con la euforia y el estado de bienaventuranza que el encuentro con el nuevo ser provoca.

La idea de error entonces, deja de percibirse como rotura o como elemento no deseado para asimilarse en la totalidad de un proceso en el que acontece como mero bache en la salida de la pulsión creadora.

La propia búsqueda del conocimiento implica así la aparición de puntos de vista diversos, el error, como la ilusión, se dota de reconocimiento en el desarrollo del proceso.

El error, como en su condición de fuente de dolor no puede ser algo administrado por la benevolencia divina, ni algo propio de la perfección de la unidad inicial ni del vacío primigenio, aparece en nuestra mente como una

---

<sup>146</sup> SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Orbis, Barcelona, 1985, 214 pp.

imagen que nos llega desde abajo. La emergencia se produce, en la creación del Universo, en un descenso desde la imagen de lo celeste a la de lo terrestre, o bien, como un alzamiento frustrado que produce un desgarramiento entre el cosmos tiniebla el *Dios Luz*<sup>147</sup>, del que está separado.

En la imagen del error, la creación del Universo acontece desde la materia a partir de figuras míticas de las características del *Ptha* egipcio, esencia de la creación terrenal. Esta sustancia divina suprema da forma a lo material derramando la esencia primera en la materia inerte. Se identifica con el acto terreno de la procreación, está amorosamente mezclada con el mundo material. Realiza todo el proceso creador divino de la encarnación en la materia<sup>148</sup>. Para esta sustancia lo terreno se presenta como parte del espíritu absoluto, pero como una caída en la que se prolonga o, más bien, como un alzamiento de lo terreno en su cualidad de creación divina. En cualquier caso, es frustración en una bajada o en una subida interrumpida.

En otras imágenes del error como causa de la creación, el concepto aparece vinculado a un comienzo accidental del Universo o bien a ideas de inicio de fase en las que, como en el caso de Bojowald<sup>149</sup>, se proponen modelos de surgimiento del Universo en los que un “olvido cósmico” podría ser el causante de la aparición de una nueva etapa.

La diferencia y el error aparecen continuamente ligados al acto evolutivo. No evolucionamos si no vivimos el error. Los fallos, en la Naturaleza, se dan continuamente como fenómenos de ruptura de simetrías desde los que se introduce un elemento aleatorio que permite la evolución. Según Jacques Monod, las células actúan de dos maneras: por emergencia, que les permite multiplicarse sin variaciones en su estructura, o por teleonomía, que permite variaciones que hacen surgir nuevas formas que, al repetirse, hacen que los organismos se adapten con más facilidad al cambio e incluso que evolucionen. Así, la equivocación y la evolución, el cambio y la creación van ligadas. En la Naturaleza, son los procesos caóticos los que originan los cambios. Perturban

---

<sup>147</sup> Cosmología en JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000, 416 pp., p. 65 y ss.

<sup>148</sup> Compañía divina menfita identificada con procreación en NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 368 pp., p. 69.

<sup>149</sup> BOJOWALD, MARTIN: *Antes del Big Bang*, Ed. Debate, Barcelona, 2010, 416 pp.

el orden de un sistema de la forma más simple, aparentan ser una inestabilidad ínfima o un pequeño error, para hacerle progresar hasta convertirse en algo totalmente impredecible<sup>150</sup>. El error produce un cambio de sentido, hace que un proceso se perciba como creativo.

#### 1.2.2.2.b.3. LA PALABRA

Es en la imagen de la palabra dicha, así como de su surgimiento, donde se tangibiliza directamente el pensamiento en la aparición de la cosa significada y como signo, la palabra, es simultáneamente pensamiento. El hecho de “decir la palabra” es, para las imágenes de los orígenes, base materializadora de una voluntad de procedencia abstracta. Las cuerdas (ya sean cuerdas vocales o las partículas más elementales), con su vibración, inician la configuración de las formas. La imagen se produce cuando pensamos en la cuerda o la goma que se sujetan en tensión entre dos puntos. De hacer vibrar el elemento en cuestión surge el sonido.

Tanto *Dios*, como *Tepeu* y *Gucumatz*, iniciaban la creación por Voluntad y Palabra. De hecho, la voluntad divina parece ser la principal causa para que en una concepción religiosa del mundo las cosas pasen, sucedan o sean creadas. De la misma manera la imagen de *Thot*<sup>151</sup>, es en la que coexisten el corazón de *Ra*, el lugar donde reside la voluntad cuando es incontenible, y su lengua. Con ambos poderes es el símbolo del principio organizador, es quien asigna un lugar a cada existencia, es quien ordena y mide. Para la mitología egipcia de *Hermépolis* era el demiurgo universal. Era el señor de la Luna, que toma medida al Sol (a *Ra*). Era mente divina, verdad y justicia. Con todo ello, se manifestaba como dueño de la palabra y todo lo que lleva al orden lo hacía por medio del *logos*.

La imagen de la palabra aparece también como símbolo de la acción creadora y fundamento esencial en la concepción del mundo *Dogon*. Como habíamos visto, el huevo del mundo representaba al personaje materno de la creación *dogon*. *Amma* había fecundado el huevo con su palabra (fundamento de la cosmogonía *dogon*), dando lugar a una doble placenta con dos gemelos

---

<sup>150</sup> Ver BARROW, JOHN D.: *Teorías del todo*, Ed Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994, 248 pp., pp. 141-145.

<sup>151</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 368 pp., p.69 y ss.

andróginos de carácter polar, uno rebelde, otro salvador y principio organizador. Éstos forman parte de las ocho parejas representadas por siluros que bajaron en el arca divina a la tierra. Su condición versátil, en lo divino acuático y lo terrestre, era representada por la forma anfibia, que les permitía contener la palabra en silencio en el agua y formularla en la tierra. Es así como, para los *dogon*, la existencia se produce en dos planos: el plano anfibio de la preexistencia, como divinidad o *pleroma*, y el plano de la existencia física o material. Los primeros hombres anfibios, en cambio, tenían facilidad para comunicar ambos modos, lo interno y lo externo: eran un puente simbólico entre la vida acuática silente del niño en el útero materno, con sus órganos preparados para la palabra (silencio-latencia) y la activación de la voz al nacer<sup>152</sup>. En aquel verbo inmóvil que antecedió a la existencia en la oscuridad acuosa (Silencio) aparece el sonido como ruptura. El acto creativo se introduce como signo de impureza, de abandono de la unidad inicial. Se produce un desorden que irrumpe por la acción del personaje mítico del *Zorro Tramposo*. Eso da pie al espacio y al tiempo del mundo fenoménico. En otra versión del origen, la cosmogonía *dogon* sitúa la vibración primordial del verbo inicial como determinante. Desata paulatinamente la esencia y, posteriormente, la existencia de las cosas. El Universo y el hombre aparecen en esta imagen creados a partir de esa vibración primordial que avanza de forma helicoidal a partir de un centro desde el que se produce una constante expansión<sup>153</sup>. La vibración del sonido de la palabra se constituye así como imagen del acto generador.

Ese acto de “alumbrar la palabra” irrumpe en la perfección del silencio, lo que parece producir numerosos riesgos, ya que con él se aproxima la acción divina a la humana: se antropomorfiza la acción divina y se carga de trascendencia el hecho humano. La palabra mantiene entonces, en todo caso, un valor iniciático, en el que su emisión o su silencio van ligados a la condición original del mundo. En cualquier caso, la palabra pronunciada es un nacimiento en el que participa todo el cuerpo, se arriesga todo el sólido vital, concibiendo el

---

<sup>152</sup> CALAME GRIAILLE, GENEVÈVE: *Etnología y lenguaje. La palabra del Pueblo Dogon*, Ed. Nacional, Madrid 1982, 622 pp., p.111 y ss.

<sup>153</sup> COULIANO, IOAN P. y ELIADE, MIRCEA. *Diccionario de las religiones*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997. 368 pp., pp. 36 - 37.

lenguaje como algo que se desata degradando la armonía perfecta y silenciosa del inicio.

Para la imagen del proceso creativo del Universo que se empieza a configurar, a través de pensar esa forma en la que la palabra creadora irrumpe creativamente configurando la existencia, el acceso a la totalidad de lo manifestado aparece como el inicio de un lenguaje.

La totalidad de lo que sería la revelación divina se contiene, para la tradición hebrea, en las puertas de la palabra y el lenguaje en un punto tan esencial como es una sola letra. Todo el Talmud está contenido en el Génesis, todo el Génesis puede encontrarse en su primer capítulo, el primer capítulo en su primera palabra, la primera palabra en su primera letra: el *Aleph*<sup>154</sup>. Como consonante representa únicamente un movimiento inicial de la laringe previo a una vocal a principio de palabra. (Nuestra imagen recurre con ese movimiento a la esencia de la vibración de la cuerda). El *Aleph* es el elemento del que proviene cualquier sonido articulado y donde la cábala judía ha considerado que se sitúa la raíz espiritual de todo el alfabeto y, con ello, del habla humana. Ese movimiento inicial en el que arranca la transición a cualquier lenguaje comprensible contiene también aquello que Israel escuchó como comienzo del primer mandamiento divino y es, por tanto, el lugar donde se condensa todo lo que le fue revelado. En sí es transición y voz inarticulada y, según Scholem<sup>155</sup> no tendría un contenido específico, sino que sería contenedor de esa totalidad de la que arranca el orden del lenguaje.

De esta manera, el primer movimiento no es un *logos*, sino que es una “voz de fuego”, es el punto donde se unen la voluntad y la acción, siendo el primer movimiento creativo la luz que enciende la palabra creadora. De nuevo en nuestra imagen aparece la explosión de contenido, la transformación de la potencia en ser, el estallido que crea el mundo. Es un movimiento en que caos y orden son la misma cosa: alumbramiento. El orden, concedido desde la palabra y la luz, inicia la articulación del lenguaje y de la creación divina.

En la traducción del hebreo del libro del Génesis que hace D'Olivet, la creación del mundo visible es a la vez la creación de un mundo espiritual. Se da el paso

---

<sup>154</sup> SCHOLEM, G: *La Cábala y su simbolismo*, Ed. Siglo XXI, México, 1992, 230 pp., p. 37.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 37 y ss.

de lo uno a lo múltiple, de lo Absoluto a lo relativo, lo no manifestado a lo manifiesto. Los personajes son fases no fenoménicas, son fuerzas espirituales o entelequias que dan paso a lo fenoménico:

” Y asignó nombre, Él -los Dioses-, a la luz, Día (manifestación universal) y a la oscuridad le asignó el nombre de Noche (negación manifiesta, mutación de las cosas); y fue occidente y fue oriente (liberación e iteración [= repetición]). Tal fue el Día primero (primera manifestación fenomenal)<sup>156</sup>.

El orden sobreviene al mundo y éste se mantiene en continua construcción al ser nombrado. El nombramiento, ya sea mítico, científico o simbólico, materializa lo existente a partir de la medida tomada de nuestras propias pasiones. El universo que emana de la vibración de la palabra se articula como un lenguaje que empieza a formarse en el primer gesto de la garganta y que somete nuestra percepción a sus formas.

#### 1.2.2.2.b.4. LA MATERIALIZACIÓN

Bajo la acción de nuestra mirada atenta, la naturaleza de la imagen que se viene desocultando lleva impresa consigo la articulación de la palabra como forma de aparición de sentido y como invitación a la concreción. Esa concreción se desata dando pie a lo tangible, al despliegue del mundo táctil, el acto creativo desde el que se desprende la creación del mundo o su emergencia no es otro que una materialización de potencias preexistentes.

Esa materialización se produce en un acto doloroso que funciona como marca de una dirección concreta para la unidad inicial pero que conduce el desarrollo que da pie a la nueva existencia.

Las figuras en imágenes desde las que la simetría inicial había sido percibida como quiebro, suceden a la no existencia conformando el Universo en un ejercicio doble de articulación creadora para nuestras mentes. Por un lado, suponen una explicación intuitiva, más o menos observable, de esa emergencia. Por otro, son un ejercicio de asimilación y comprensión. En ese

---

<sup>156</sup> D'OLIVET, FABRE: *La lengua hebrea restituida*, Ed. Humanitas, Barcelona, 2010, 304 pp.

punto intermedio de hacer consciente algo a la vez que se tangibiliza, surgen las figuras arquetípicas en torno a la imagen de un demiurgo. *Hermes-Toth*, por ejemplo, es el *logos* creador, que funciona como pensamiento, dios de fuego, aliento vital, vida y luz. Con todas esas cualidades es creador del mundo a medida que plasma su pensamiento en voz y existencia. En esta intuición de la divinidad como articuladora del mundo, la imagen demiúrgica es una forma de consciencia del propio proceso creador. Es el comprender o seguir de cerca las acciones de un *logos* creador que surge como pensamiento y se articula como voz, que dialoga, comunica y, a la vez, en esa fusión con su entorno, crea: en realidad, no es otra cosa que la configuración de un proceso de autocreación. En él la raza humana intenta comprender el mundo, pensarlo, articularlo y hacerlo surgir como trascendencia consciente e irremediable.

A la vez que “la materialización” aparece como cualidad de nuestra imagen, ésta cobra forma. La percibimos como una certeza formal en la que casi, desde pensarla, recobramos la sensación táctil. La manzana que cobraba forma ahora invita a ser comida (*figura 2.14*).



*Figura 2.14. Manzana.*

### **1.2.3. La catástrofe luminosa**

A partir de la mirada atenta, la sensación que se produce en nosotros tras esbozar la naturaleza interna y describir los contornos de nuestra imagen, toma la forma de un desarrollo poético desde el que articular el instante del proceso creativo del Universo en el que venimos sumergiéndonos. Una sensación se hace manifiesta desde un suceso que indica la coincidencia de dos momentos en uno: una caída y un brote de luz acontecen simultáneamente. La catástrofe luminosa aparece como una sensación previa desde la que preparar los sentidos para concretar la descripción de una imagen concreta para el momento en que el Universo surge. Esta sensación se produce en un espacio de tránsito, un punto intermedio entre las metáforas brindadas por la luz y las de la oscuridad.

#### **1.2.3.1. La luz como sensación**

Venimos hablando durante todo el discurso de un principio de todos los tiempos en el que un espacio muy pequeño, ligado a la idea de vacío, eclosionaba repentinamente como un nudo de energía que se desataba propagándose repentinamente. A partir de ese instante, además de ir configurándose fuerzas y partículas, surgen también los fotones, como paquetes mínimos de luz que, en una especie de difusión veloz en cadena, empiezan a dar lugar a las primeras radiaciones de luz.

En un solo rayo de luz se contiene todo un flujo de paquetes de fotones diminutos que se comportan como partículas de tamaños proporcionales a la frecuencia de la onda luminosa. De esa manera, la luz tiene propiedades de partícula y a la vez de onda, comprendiéndose entre esa dualidad<sup>157</sup>. Es materia y energía en estado puro. En ese punto medio entre ambos estados produce sensaciones múltiples: alumbra, permite ver y emanar vida simultáneamente.

Pensar en una imagen desde la que el Cosmos es “dado a luz” es abrir la puerta de un interruptor que se enciende hacia la consciencia de lo existente.

---

<sup>157</sup> GREENE, BRIAN: *El Universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., p. 116-123.



En ese instante, la luz que alumbra es la diferencia que encontramos con el estado anterior del vacío.

La luz, como el aire, proyecta continuación entre lo que alumbra. También es el primer momento en que se trasciende la barrera de la oscuridad para dar origen a lo visible y a la materia.

En su concepción iluminadora, de acceso al conocimiento de lo fenoménico, puede aparecer también, ligada al origen, vinculada al calor y al fuego. *Ra* mismo, para *Hermépolis*<sup>158</sup>, surge del huevo-loto que las deidades que formaban la divinidad primordial habían posado sobre la “Isla de las Llamas”. El sentido figurado de este fuego permitiría calentar la forma ovoide fecundada desde la que se daría a luz el inicio del Universo por medio de una ruptura en la que pasa a hacerse manifiesto lo existente.

De la tradición nórdica, en el vacío de *Ginnungagap*, nos llegaba la imagen de una región de luz, al sur de la niebla, de donde surgía la brisa caliente que desató el primer movimiento creativo. Fundió el hielo, y con esas gotas se formó el gigante de escarcha, *Ymir*<sup>159</sup>, que por partenogénesis, dio lugar a todo lo creado.

La mancha caliente que contiene al Universo previamente al hinchamiento, el huevo dorado y la gran energía contenida en el punto original aparecen como fórmulas ardientes desde las que llegamos a esta imagen del movimiento inicial. Calor, energía y luz aparecen como cualidades ligadas al origen.

De la oscuridad fría y vacía surge la luz también para las teorías científicas que proponen la similitud entre las condiciones primordiales del momento del *Big Bang* y las que se dan en el centro de los agujeros negros. En éstos últimos se aprecia una gran densidad de materia comprimida que podría ser la semilla de un nuevo universo, que, a su vez, podría irrumpir a la existencia mediante una gran explosión<sup>160</sup>. Para estas teorías, luz y oscuridad entablan una relación física en la que una es germen de la otra, dejando la puerta abierta a ciclos creativos de alternancia entre ambas.

---

<sup>158</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 66 y ss.

<sup>159</sup> PAGE, R.I: *Mitos nórdicos*, Ed. Akal, Madrid, 1992, 80 pp., p. 58.

<sup>160</sup> GREENE, BRIAN: *El Universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., pp. 399-400.

En otros términos, el paso del estado de energía al surgimiento de la materia se concibe como un alumbramiento del orden de las cosas. Los elementos de la naturaleza parecen surgir, como vimos, de voluntades divinas que aprenden la *Palabra* y que, con ella, engendran y reproducen. La Naturaleza, sus elementos y criaturas surgen como luces de las potencias divinas que dan forma a un cosmos sin límites.

El esperma divino, el primer fuego, el dios que se autoorganiza y se engendra a sí mismo, también se inscriben en un ciclo de creación en el que la deidad se da a luz, se va iluminando hasta conformarse por medio de la acción de un *logos* activo capaz de domesticar la materia amorfa. La Palabra es a la vez vida y Luz que nombra: ilumina, señala y hace visible.

### **1.2.3.2. Pensar, hablar, encender**

La voluntad en el pensamiento, la articulación de la palabra y el surgimiento de la luz parecen tres cualidades del origen de la creación que se van dibujando para nosotros íntimamente relacionadas.

Primero, el pensamiento divino aún en el vacío primordial, desde su voluntad, manifiesta su deseo en forma de latencia de ser.

Después, esa voluntad que es una pulsión, es verbalizada y articulada. Al nombrar y materializar en el mundo fenoménico el pensamiento, la divinidad, por medio de la emanación del sonido, lleva a cabo un salto creativo.

Por último, ese salto funciona como un cambio de fase que, creativamente, da a luz toda la existencia de lo visible.

De esta manera, el Pensamiento, la Palabra, y la Luz se presentan como tres formas consecutivas de una misma esencia creativa que se hace manifiesta. Esta confusión entre los tres conceptos se puede apreciar en diversas imágenes en las que sus condiciones aparecen entrelazadas:

- En el *Poimandres* la Palabra surge de la luz divina y llega a la naturaleza húmeda, como unión íntima entre ellas. En esa imagen del comienzo, Dios engendra al demiurgo, que es quien, en el mundo inferior de lo fenoménico, crea y pone en movimiento los elementos y los poderes planetarios. En esa mezcla oscuridad y luz aparecen en el comienzo, la primera engendra a la segunda, de manera que la Palabra es el medio por el que se lleva a cabo ese

acto de iluminación que va desde el pensamiento a la plasmación del mundo inferior<sup>161</sup>.

- En la tradición maya el acto creador viene promovido por la zona de luz del vacío inicial. Se entiende también como creación de la Tierra, como emergencia del mundo fenoménico. Los iniciadores de este acto “ejecutaron después de pensar y meditar sobre su feliz terminación”<sup>162</sup>.

- En la tradición egipcia esta interrelación entre el pensamiento y la palabra, como generadores de lo visible se manifiesta directamente en el hecho por el cual el demiurgo *Atum*<sup>163</sup>, pensándose a sí mismo como el artesano *Ptah*, medita sobre los demás seres, los pronuncia y así vienen a la existencia. En esta mitología el mundo surge con el nacimiento del sol, luz y calor natural, creador principal de nuestro mundo y director de los ciclos de luz. La vida surge aquí de un demiurgo que piensa y que, originando la palabra, inyecta la creación en un diálogo con lo existente.

La voluntad, que se materializa como pulsión, podría percibirse como un reflejo de la divinidad que surge como resultado espontáneo: “El espíritu virginal está rodeado por el agua *pura* [también, viva] de Su luz” (...) “a través de Su reflejo en ésta, surge el primer duplicado espontáneo de la divinidad, que tiene como resultado la hipóstasis de Su Pensamiento”<sup>164</sup>. La existencia de la divinidad, junto con la existencia de su reflejo, participa de la constitución completa del ser andrógino primordial en el seno luminoso de la unidad inicial.

La luz se enciende cuando la energía procedente de dos polos opuestos, coincide en la imagen del ser andrógino, así como en la imagen de la “simetría primordial” que nos llega desde la cosmología contemporánea.

En el Universo, a altas temperaturas, la simetría es mayor y el comportamiento de las partículas parece menos complejo. A esas temperaturas extremas, la imagen que evoca la ruidosa explosión de los primeros instantes del *Big Bang*,

---

<sup>161</sup> *Poimandres* en TRIMEGISTO, HERMES: *Textos Herméticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1999, 574 pp., pp. 73-75. (Sobre la naturaleza húmeda de la palabra).

<sup>162</sup> ANÓNIMO: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, 185pp., pp. 23-25.

<sup>163</sup> TRIMEGISTO, HERMES: *Textos Herméticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1999, 574 pp., p.109.

<sup>164</sup> *El mensaje del dios extraño* en JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 416 pp., pp. 222.

como la palabra, rompe el silencio, nos presenta el origen de la luz y nos conduce a la existencia de “una forma especial de materia”<sup>165</sup> que ahora no somos capaces ni de imaginar. De esa materia procede todo lo existente.

En una abstracción de la imagen luminosa del estallido, materializado como voluntad creadora, la luz no surge como acontecimiento aislado, sino como un fenómeno que origina lo múltiple y enciende el Universo. Ese fenómeno de la luz generadora es lo que, aplicado al grado de conciencia, Jung vinculaba con el arquetipo al ver relación entre la emisión de la luz física y el fenómeno psicológico de la *multiplicatio*<sup>166</sup>: El alma podría ser portadora de la luminosidad del inconsciente colectivo y con ello podría hacerse tangible la condición de esta como parte continuadora de un todo.

El deseo erótico, voluntad amorosa, como imagen de luz o calor, es la principal manifestación de continuidad y cohesión. Es en lo que las personas y en el mito produce el desbordamiento para articular el lenguaje y la vida. En el centro mismo del deseo y en su manifestación por medio de la palabra, la continuidad se hace manifiesta como iluminadora del lenguaje que crea el mundo: la palabra es el primer paso a lo manifiesto y, como tal, aparece en un espacio intermedio y paradójico que no es el estado primordial vacío ni tampoco el mundo constituido. Con su devenir es consciencia de que lo manifiesto no pertenece sólo a este mundo. Con ello da testimonio de una creencia y es síntoma de una inconsistencia de ser que sólo encuentra como salida la huida hacia delante<sup>167</sup>.

### 1.2.3.3. Sofía y el conocimiento

En la imagen gnóstica de Sofía<sup>168</sup>, en su relación con lo divino, con la pasión y con el deseo de conocimiento, así como en las consecuencias de todo ello,

---

<sup>165</sup> BARROW, JOHN D. *Teorías del todo*, Ed. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994, 248 pp., pp. 151-152.

<sup>166</sup> MEIER, CARL A., *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG: Un intercambio epistolar 1932-1958*. Alianza Ed., Madrid, 1996, 383 pp., p. 257. En una nota al pie, Jung interpreta el fenómeno de la luminosidad múltiple como un pequeño fenómeno de la conciencia relacionado con el arquetipo.

<sup>167</sup> Ideas semejantes en: LIBIS, JEAN: *El mito del andrógino*, Ed. Siruela, Madrid, 2001, 259 pp., p. 249.

<sup>168</sup> En el símbolo de Sofía, Cirlot aúna varias acepciones: “la mujer como ánima (alma del hombre) y como guía espiritual. Según el gnóstico Tolomeo en su Carta a Flora, Sofía es la intermediaria entre el alma del mundo (demiurgo) y las ideas (pleroma) o plenitud, conjunto de eones opuestos al mundo fenoménico. Según los místicos Jakob Böhme y George Gichtel (siglo XVII), Sofía, la virgen divina, se hallaba originariamente en el <<hombre primordial>> (Eliade, Méphistophélès et L’Androgyne, Paris 1962). Ella la

encontramos una de las últimas referencias para nuestra figura de este estadio. Sofía aparece en el *Pleroma*<sup>169</sup> gnóstico como el último *eón* de la stirpe divina<sup>170</sup>. Por ella, en su caída por ansia de saber acerca de lo incognoscible, nace toda la realidad.

Sofía forma al Demiurgo. Éste es creador de todas las cosas que vienen después de él, físicas y psíquicas. Crea el Universo a partir de nociones erróneas que tiene del mundo invisible, divino. Con ello, la creación se articula como una caída en la materia, en la que el error y la inconsciencia del demiurgo, se materializan en una mala copia de lo divino. Con esa acción deficiente se establece una función de límite entre los dos mundos, un límite que separa lo divino incognoscible de lo tangible e imperfecto. Ese límite ha sido marcado por el propio acto de la creación del mundo fenoménico que, a partir de ahora, será entendido también desde la imagen de la caída.

La caída de Sofía ocurre cuando es expulsada del *Pleroma* por querer conocer la divinidad máxima e incognoscible. Esa ambición la destierra, cesándola como parte de las cualidades divinas que conforman el *Pleroma*. Sofía, aunque castigada a añorar el estado primordial, lleva a cabo un salto valiente hacia la creación tangible que se manifiesta como comienzo del defectuoso y admirable mundo fenoménico<sup>171</sup>. Su comportamiento evidencia una diferencia insalvable entre lo cognoscible y el deseo.

En la cosmología contemporánea, el intento, por parte de los estudiosos, de evitar los extremos infinitos, así como de conocer los orígenes, muestra una y otra vez la caída de Sofía intentando conocer una divinidad inabarcable. El Universo es, en realidad, una pequeña parte de una extensión más amplia, “un

---

abandonó y no puede existir salvación sin volver a encontrarla. Esta idea se relaciona con la de la amada (Daena) persa; fue recogida por los cátaros, e informa el pensamiento romántico (Novalis, Hölderlin, Poe, Wagner). Una alegoría brutalmente figurativa de esta idea la facilita la mitología griega con Atenea saliendo de la testa de Zeus (virgen=pensamiento). De otro lado, Sofía, en el gnosticismo, corresponde a la Shekina de los cabalistas; es el <<alma en el exilio>>, hipótesis divina, cual señala Gershom G. Scholem, en *Los orígenes de la Kabbale* (Paris 1966)”.  
CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 420.

<sup>169</sup> *Pleroma* es el término gnóstico con el que se nombra el conjunto de las características de la divinidad en el inicio. JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000. 416 pp., p. 207.

<sup>170</sup> *Ibíd.*

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 208-209 y ss. (Función del límite), p. 214. (Demiurgo)

universo que forma parte del enorme número de universos-islas que están dispersos por todo un enorme archipiélago cosmológico”<sup>172</sup>.

El intento de conocimiento y la caída consecutiva son, inevitablemente, dos caracteres que se suceden desde la naturaleza mítica a la científica. Con ellos se evoca continuamente una separación que implica una unión constante en forma de “orden que se manifiesta a partir del caos informe”.

La fundación del lenguaje se produce también a raíz de un intento de articulación de la esencia innombrable. El silencio mantenía al andrógino en su perfección, pero, cuando la simetría se rompe, la palabra cae. La palabra es, entonces, imagen que señala la brecha, es herida<sup>173</sup>, separación. Es, como el exilio de Sofía, aislamiento de aquello sin lo cual no somos completos, fractura en la continuidad pero voluntad de continuación.

La imagen de Sofía viene así ligada al conocimiento y a la caída. Es una irrupción creativa que origina el error (y la angustia de la apertura) por el que se evidencia la diferencia en el gesto del derrumbamiento. Pero también es salida a lo otro, voluntad de saber lo que no se es.

#### **1.2.3.4. La teoría de las Catástrofes como naturaleza interna de la caída**

Hemos hablado de rupturas, quiebros, separaciones, saltos.... En todas esas imágenes el punto de inflexión aparece como un cambio súbito e inesperado, como una eclosión repentina que produce una transición de un estado a otro.

Científicamente se han intentado modelar este tipo de fenómenos mediante ecuaciones que funcionaban para procesos continuos pero que, a la hora de abordar discontinuidades, fallaban. Cuando René Thom propuso su “Teoría de las catástrofes”<sup>174</sup> intentó plantear un desarrollo matemático complejo que emulase el comportamiento de sistemas dinámicos. Lo consiguió mediante funciones que producían formas geométricas múltiples. Afirmaba que en sistemas dinámicos, que tienden a adoptar espontáneamente un estado y que tienen un comportamiento que está determinado por diferentes factores, se

---

<sup>172</sup> GREENE, BRIAN: *El Universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., p. 396.

<sup>173</sup> LIBIS, JEAN: *El mito del andrógino*, Ed. Siruela, Madrid, 2001, 259 pp., p. 249. (El autor cita en este contexto la obra de Jérôme Peignot).

<sup>174</sup> THOM, RENÉ: *Esbozo de una semiología: Física aristotélica y la teoría de las catástrofes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, 299 pp.

puede encontrar un número limitado de discontinuidades diferentes. En cada una de ellas se suele dar una catástrofe, lo que él entiende como un salto brusco en el valor de alguna variable.

Con esto Thom entendía que se originaban los cambios de estado de dos maneras: lineal, cuando a un punto regularmente le sucede otro, y catastróficamente, cuando se produce una necesidad de salto. Esta última, la catástrofe, nos supone en medio del caos, en un acontecer que se produce a base de sobresaltos y donde el cambio constituye lo real.

La catástrofe es, entonces, un paradigma de transición discontinua de un estado a otro. Puede separar sucesos estables, con lo que compatibiliza cambios insólitos y determinismo. Facilita una solución intermedia para una concepción del mundo que podría aglutinar el *sentido*, que se hace tangible en épocas de estabilidad, y la alternancia de inconsistencias que facilitan la *autoorganización* y el dinamismo de los sistemas.

En el Universo mítico también la creación surgía de la sucesión entre dualidades que alternaban fusión y separación, pasando de potencial puro a ser energía y materia en un ciclo constante. La teoría de Thom ayuda a comprender el comportamiento de las totalidades, la organización y otras características de los fenómenos complejos en la naturaleza desde una cosmovisión que implica la unidad.

La catástrofe funciona como un pequeño impacto capaz de desencadenar una avalancha de choques entre partículas diferentes, generar la diferencia y provocar trayectorias distintas, que desde un punto macroscópico no se aprecian. Con ella, sistemas complejos pueden ser modelados por otros más simples y deterministas. Lo más insignificante, *lo infraordinario*, el quiebro, la ruptura o la aparición de la diferencia, por pequeños que sean, pueden originar un conjunto ilimitado de mecanismos complejos, produciendo cambios profundos que marcan el comportamiento global de todo el sistema.

Con la emergencia de una zona catastrófica se relaciona la aparición de elementos tales como la no linealidad, fluctuación, bifurcación y autoorganización. Nociones, todas ellas, que también aparecían ligadas al concepto de *estructura disipativa* y que, como esencia catastrófica, alimentan la creación de formas dentro del caos por medio de estructuras inestables preparadas para adaptarse continuamente al cambio. Estas estructuras, al ser

entidades alejadas del equilibrio, su desarrollo interno, así como los procesos que dan lugar a su nacimiento, evolución y desaparición, están regulados por transferencias de entropía al entorno. También su propia estructura evoluciona en una más compleja, debido a la capacidad que tienen para transformar la energía e información que reciben del entorno. Las *estructuras disipativas*, al mismo tiempo, transportan desorden interno al entorno, evolucionando mediante su autorregulación. Mantienen la tensión entre dos necesidades que surgen en un punto de inflexión caótico: dar al entorno y recibir de él. Pueden hacerlo porque están en constante búsqueda de formas de organización y saben cómo transformarse en sistemas más complejos. Perciben el surgimiento catastrófico, son sensibles a las condiciones iniciales, y, con ello, se consiguen estructurar caóticamente salvaguardando la capacidad de evolución del sistema. Cuando en medio del caos, en un punto catastrófico, aparece una estructura disipativa, surge la aportación de energía y materia necesarias para convertir ese quiebro en una fuente de orden que posibilita la evolución del sistema.

Con esto Thom planteaba el entendimiento del caos en un devenir cíclico, sin que la *catástrofe* sea destrucción, sino considerándola como una fuente de ruptura y cambio impredecible conectada a todo un sistema complejo en el que cualquier variación puede ser relevante a la hora de la evolución del sistema hacia un amplio abanico de posibilidades.

Todos los procesos, expansibles o no, científicos o míticos, se dan en estas condiciones de alternancia entre caos y orden, ilusión y realidad, surgimiento de la catástrofe y aparición de una nueva estructura. Se dan dentro de estructuras de disipación.

En las propias tragedias griegas la catástrofe aludía al momento en que los dioses castigaban al héroe mítico, le daban la espalda con un escarmiento que suponía arrebatarse algo o, de algún modo, producirle dolor para que entrase en otra forma de orden. Ligada a ese origen, la palabra *catástrofe* proviene del griego *catá*, cuyo significado es *caída*.



### 1.2.3.5. La caída de Sofía

De carácter catastrófico es la expulsión del *Pleroma* que sufre Sofía. Ella, como vimos, es el último *eón* que surge en él, y como parte integrante de esa unidad luminosa divina, su expulsión de la unidad supone un quiebro en ésta.

En el reino de la luz gnóstico, en el *Pleroma*, había quince pares de espíritus celestes (quince unidades andróginas). Esta formación perfecta del origen divino primordial es rota cuando sus integrantes entran en crisis. Sofía pretende conocer al Padre supremo, a lo incognoscible, superior a todo pensamiento. En esa ofensiva ansia de conocimiento, con la que Sofía quiere suprimir su distancia con el Absoluto y saber de los límites que lo permiten, ante la imposibilidad de alcanzar esa perfección primordial, es castigada y arrojada fuera del *Pleroma*.

Con ello se produce un enfrentamiento en el que Sofía se levanta contra el límite. Se encuentra con la limitación en el conocimiento del Absoluto y es ese tope quien la aleja de la Grandeza inefable. De ahí vuelve a sí misma convencida de que el Padre es incomprensible y de que es imposible conocer el principio.

En este instante, en donde surge el concepto de límite, es donde también surge la *crisis*. En el hallazgo de la demarcación es donde se produce la caída de Sofía.

Esa caída, quizá marcada por el amor (como intento de continuidad fuera de los límites de la propia Sofía), quizá por la presunción o la insensatez, ocasiona una precipitación hacia la materia, hacia el mundo terreno del caos y de la sombra, alejado de la jerarquía divina.

En esa caída intenta establecer un nuevo mundo con la concepción de un Demiurgo, un creador que concibe todo lo terreno como una mala copia del mundo divino, por tener conceptos distorsionados de esa referencia<sup>175</sup>.

La caída es así entendida como una catástrofe provocada por una salida de la luz en su paso hacia la sombra, comprendiendo como ésta a la materia, sombra imperfecta del mundo de excelencia divina. Así comienza el universo

---

<sup>175</sup> JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000, 416 pp., p. 208.

fenoménico, como hundimiento en la materia, en la existencia en la tierra sin sutilezas.

El ser humano, en la figura de Sofía, abandona la percepción divina, el mundo de lo correcto y las referencias en un peregrinaje hacia el universo material. En ese derrumbamiento basa su conocimiento en lo perceptible por los sentidos, en la visión, en la aparición de información y de novedad. Esa caída, vivida como una ruptura dolorosa, es un drama en el que el mundo y el *Pleroma* se separan<sup>176</sup>, en estos términos, sólo podría ser restaurada mediante un sacrificio originado por un deseo de vuelta al orden perdido.

En la idea de sacrificio es donde la oscuridad puede ser de nuevo superada por la luz como resurgimiento, nacimiento de un cambio novedoso, como acto creativo. Sacrificio como superación.

Los sistemas sensibles a las condiciones iniciales son capaces de superar la barrera del caos y darle forma coherente, marcando el inicio de una vía nueva de ordenación.

El Pagu chino que daba su vida para que pueda existir el mundo, así como la pasión de Cristo, son dos imágenes que funcionan como ejemplo de esa predisposición para el alzamiento tras la caída.

“Al entrar en el agua turbia, el agua viva se lamentó y lloró... Al mezclar el agua viva con la turbia, la oscuridad entró en la luz”<sup>177</sup>.

Como hemos visto para nuestra imagen, el nacimiento creativo del Universo se considera un paso de la fuerza abstracta a la conformante, de la materia pura a la ordenada, desde el contenido energético a la forma material. En ese instante es donde la mudez y el silencio, al caer en el mundo fenoménico, eran rotos por la palabra. El caos, la crisis o la caída propician la aparición de un mundo de imágenes, un mundo en el que se acota lo cognoscible imponiendo límites desde una ceguera impulsada por el pasional deseo de comprender la forma de un todo.

---

<sup>176</sup> Ibid., pp. 209-210

<sup>177</sup> Ibid., p. 216.

## **1. 2. 4. Nuestra imagen del segundo estadio**

### **1.2.4.1. Conocer el lugar**

#### **1.2.4.1.a. LA LLEGADA**

En el instante en el que el Universo eclosiona y se da inicio a la emergencia del mundo, evidentemente la imagen de Solaris revienta por los aires. Aquella esfera perfecta de pensamiento y potencia encuentra en sí un punto de inflexión, un quiebro en su inmensidad oceánica que ya venía señalado por la imagen del horizonte roto. La unidad divina de la imagen mítica, de la ciencia de Kepler y de tantos otros, es alterada.

Esta nueva imagen en la que muta el orden prefijado en la precreación, es el giro por excelencia, es un vuelco radical que hemos visto en forma de caída, de catástrofe, de separación, de sacrificio, de ruptura o incluso de explosión.

Este gozne convierte energía latente en luz, luz en materia. Es un principio y es un final, pero al ser tan fugaz y tan intenso requiere atención sobre el propio instante creativo en que surge: la emergencia.

Viniendo de la catástrofe, de la luz y del hecho mediador entre dos planos -que se definía en el acto de la caída de Sofía en lo terreno- se empieza a divisar a lo lejos una luz que se acerca sobre el horizonte hacia nosotros.

Se trata de un punto pequeño, una coordenada en el aire que, al aproximarse se agiganta y ciega, haciendo que la memoria no recuerde ya la inmensidad inicial y sólo vea ese cero en el aire, consciencia del aire, del lugar donde surgen las cosas.

Un ser alado, murciélago o dragón, aparece suspendido junto al lejano foco de luz en el aire, su pancarta dice: MELANCOLÍA.

#### **1.2.4.1.b. VER EL LUGAR DESDE DOS PUNTOS**

Así es como en nuestro silencioso, vacío y quieto horizonte primordial aparece una presencia que rompe el equilibrio. Aparece un ser intermedio, capaz con su vuelo de ascender y caer, de bajar y elevarse sin que podamos saber cual es su sitio. Este ser lleva en sí la imagen con la que queríamos encontrarnos.

Se articula en representación de este estadio de emergencia del Universo desde dos iconos melancólicos que se crearon en torno a la idea de irrupción, esencialmente creativa, en un orden conocido<sup>178</sup>.

#### 1.2.4.1.b.1. PRIMERA IMAGEN

Un planeta lejano se desplaza de su órbita, se acerca y choca contra nuestra imagen de Solaris. Su forma irrumpe en el orden y la mente *solariana* eclosionando con sus formas. Lo contenido en el planeta se desvanece entre luz y ceniza. Esa imagen de planeta vivo, que generaba pensamiento en un mar de energía oceánica, onírica e inteligente, despeja en su disolución toda forma de consciencia e inconsciencia, pasa a desvanecerse como tal y, al diluir su forma líquida y mental, por exclusión, sólo podría pasar a ser fuego y materia que se esparcen. He aquí, en esta imagen, el instante del *Big Bang* que confluye en un ciclo de fases cósmicas con un *Big Crunch*, un principio y fin que, para nuestra imagen, son la misma cosa.

Previo a la explosión, en un halo de precognición sobre el acontecimiento solo habría *Melancolía*. En la experiencia de haber conocido el primer estadio y ahora formar parte de la explosión y del segundo estadio creativo, si hubiese una figura que hubiese podido estar entre los tres sitios, no sería otra que la de un ser melancólico.

#### 1.2.4.1.b.2. SEGUNDA IMAGEN

La Melancolía, sentada en su silla y viendo venir de lejos el foco de luz que supone el riesgo del planeta que se acerca, en una instantánea tomada antes del impacto interplanetario, aparece como un ser alado, intermedio. Es conocedora de lo que va a pasar, añora un orden trascendente que no conoce pero que intuye, o bien, un equilibrio existente que aún no se ha roto pero que sabe efímero. La realidad práctica le parece banal y, aun rodeada de símbolos de orden y de armonía, su expresión es de lástima y desazón, está envuelta en una abrumadora tristeza.

---

<sup>178</sup> Los dos iconos a que nos referimos aquí se aclaran dos páginas más adelante.

## 1.2.4.2. La imagen: Melancolía

### 1.2.4.2.a. LA MELANCOLÍA

Desde la Antigua Grecia hasta el Renacimiento, el exceso de *bilis negra* era la causa fundamental de las enfermedades mentales. La melancolía, uno de los cuatro humores, responsable de los temperamentos, de los cambios, de la personalidad y la salud de las personas, tenía su origen en ese líquido generado en el hígado. Era el filtro orgánico ligado al bazo, con cierta correspondencia física con el infinito. Según Artaud, para los *Ciguri*, el hígado era el órgano inconsciente que separaba lo que existía de lo que no existía en una labor de sanación y curación de obsesiones evitando prejuicios previos innecesarios<sup>179</sup>. Por ese vínculo al infinito aparecía como un órgano metafísico capaz de enlazar la nada con algo.

De esta manera, el órgano melancólico es un puente simbólico entre estadios que atraviesa un punto de enajenación hacia el infinito, a partir del cual surge una certeza creativa. También aparece ligado el ansia de infinito, a lo nuevo y lo desconocido, en la figura de los marineros de la Grecia Antigua. Según Mondolfo, esa conexión heredada con el infinito les provocaba cierta atracción hacia lo enigmático, hacia la superación de límites y hacia el paso de lo conocido a lo desconocido. La voluntad de superación, el vencimiento de la dificultad y la exploración eran características inseparables de la figura del navegante que se esforzaba por dar un paso adelante en el conocimiento del infinito<sup>180</sup>. Esta idea podemos vincularla a la del intento de conocimiento de lo inasequible desde la paulatina superación de límites.

Los síntomas del carácter melancólico se definían como una inmersión en la oscuridad del alma caracterizada por una profunda desazón.

Vinculadas al carácter melancólico, ya Aristóteles reseñaba personalidades memorables que destacaban por su creatividad o por una inteligencia destacable. Empédocles, Heracles, Platón, Sócrates, así como “casi todos los poetas” eran “claramente melancólicos”. “Las mentes creadoras, por lo menos en opinión de los antiguos, están enfermas, alojadas en un cuerpo dominado

<sup>179</sup> ARTAUD, ANTONIN: *Los tarahumara. El rito del peyote entre los tarahumara*, Ed. Barral, Barcelona, 1977, 156 pp., p.21.

<sup>180</sup> MONDOLFO, RODOLFO: *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*, EUDEBA. Buenos Aires, 1971, 135 pp., p.17 y ss.

por la bilis negra, origen de la locura”.<sup>181</sup>

Es por esto que la melancolía, pese a la tristeza que supone la caída desde lo celeste, el abandono del estado primordial o del edén, para entrar en el Universo creado o desplomarse en la aparición de la materia desde la tranquilidad del vacío, aparece como una herramienta posibilitadora de cambio. Es un humor donde la catástrofe y la generación de novedad van unidas, haciendo que nos pueda ayudar a configurar nuevas formas, incluso nuestra imagen de este estadio.

#### 1.2.4.2.b. IMÁGENES DE REFERENCIA

Tomamos como referencia, como decíamos antes, dos iconos fundamentales que, como símbolos cosmológicos, aquí nos ayudarán a profundizar en las entrañas de este momento de surgimiento universal de forma paralela:

Por un lado, una imagen-movimiento: *Melancolía*, film de Lars Von Trier (2011) (figura 2.15).

Por otro, una imagen fija, una instantánea: *La Melancolía I*, grabado a buril de Alberto Durero (1514)<sup>183</sup> (figura 2.16).



Figura 2.15. Fotograma de “Melancolía”, Lars Von Trier, 2011.<sup>182</sup>



Figura 2.16. Grabado a buril de Durero, “Melancolía I”, 1514.

<sup>181</sup> VV.AA: *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993, 336 pp., p. 230.

<sup>182</sup> VON TRIER, LARS (Director): (2011) *Melancolía* [película]. Recuperado el 8 de agosto de 2011 desde <http://www.melancholiathemovie.com/>

<sup>183</sup> DURERO: “Melancolía I”, (Grabado a buril), 1514, 31 x 26 cm. Este grabado de Durero forma parte de

Nuestra imagen móvil, e intento de comprensión de este instante, se configurará tomando como base una confluencia entre ambas, en torno a las implicaciones de la figura melancólica como representante del momento en el que el Universo pasa a existir.

#### 1.2.4.2.c. EL INSTANTE DE CAMBIO

La melancolía se nos presenta como una imagen que irradia la experiencia catastrófica que este momento comprende con respecto al estado anterior. En ella se vive una expulsión del paraíso, un alejamiento de la perfección divina en la que el instante melancólico no puede más que sentir nostalgia de absoluto.

Sabiéndose surgido en un mundo de materia, como Sofía o como cualquier otra caída en la materia de los órdenes celestes, el comienzo del Universo para los preceptos cósmicos hace surgir partículas y fuerzas elementales, como el melancólico sufre su explosión de existencia hacia un lugar al que no pertenece. Se ha topado con el paso de un sentimiento oceánico a un mundo de límites y barreras en el que ahora una emergencia de materia marca el principio de muchas. Rompe el estado inicial por una alteración autogenerada e inevitable desde la que entra en una nueva situación, en la que diluye la totalidad de sus límites y rompe sucesivas barreras para intentar volver a restaurar el orden que conoce.

En la catástrofe melancólica se separan silencio y ruido, y la ilusión confluye con el sentimiento de realidad y certeza. En ella la simetría se hace ruptura. Infinito, finito y centro encuentran su relación con la inmersión en conceptos como eternidad, muerte y principio respectivamente.

La imagen de la melancolía tendrá el carácter de los principios de ciclo. Le corresponde una naturaleza de la emergencia que aúna la caída, la luz y el despertar.

La luz como conocimiento, como nuevo orden, como nueva organización. En ella se produce el inicio de la articulación del lenguaje, el primer movimiento de la laringe que produce un cambio de fase a lo sonoro, un despertar a lo terreno tras la pérdida de lo celeste, un cambio de coordenadas con otro centro. La melancolía habita en el mundo del pensamiento desde el de la voz y las cosas.

---

las estampas maestras: "El caballero", "La muerte", "El diablo" y "San Jerónimo en su gabinete".

Añorándolo, se da a una doble existencia.

Tanto *Horus* como *Sofía* proponían una vuelta a un nuevo principio en la tierra. El de *Horus* estaba enlazado con la presencia de los ciclos cósmicos y divinos en lo terreno, el de *Sofía* era más traumático y melancólico, un comienzo en una vida a la que no pertenece, una disolución del centro divino inicial para arrastrar nostalgia de él a un mundo imperfecto material en el que lo mundano carece de sentido.

El vacío del primer estadio, tanto en la imagen brindada por Trier como en la de Durero, con este segundo que toma forma desde la imagen melancólica, empieza a llenarse por una luz que surge en el horizonte y que funciona como certeza de un espacio intermedio, de que algo se mueve y de que se produce un cambio. La imagen melancólica podría así entenderse como el nacimiento de la divinidad inmensa en los límites de la materia.

#### 1.2.4.2.d. SATURNO COMO PORTADOR DE EMOCIONES

En ambas imágenes de referencia, la presencia de un astro a lo lejos es símbolo crucial del carácter melancólico. En la película, un planeta amenaza en chocar contra la Tierra. En la segunda, un astro se acerca marcado por el signo volátil de la melancolía.

Ambos cuerpos celestes parecen dotados de la carga de Saturno. El círculo neoplatónico renacentista de Ficino<sup>184</sup> comprendía ese planeta, el más alejado de La Tierra conocido en aquella época, como raíz de los estados de ánimo melancólicos, asociando el carácter saturnino a los humores de artistas y creadores y, en definitiva, a toda genialidad que se pudiese vincular. La tristeza y la desazón propias también eran cosa de Saturno que, al ser el astro de revolución más lenta, también era el astro de las desviaciones y demoras, volviendo a la gente “apática, indecisa, lenta”<sup>185</sup>.

Esas características del espíritu saturnino se denotan en nuestras imágenes de referencia. Así se puede observar en los personajes sedentes del grabado de Durero, así como en la película, en el carácter del personaje de Justine, y en imágenes como la de una madre que camina con su hijo en brazos mientras se

---

<sup>184</sup> FICINO, MARSILIO: *Tres libros sobre la vida*. Asociación española de neuropsiquiatría. Madrid, 2006, 212 pp.

<sup>185</sup> SONTAG, SUSAN: *Bajo el Signo de Saturno*. Debolsillo. Barcelona, 2007, 211 pp., p. 122.



le hundan las piernas en el fango, o la de una novia que, frenada por cintas grises que entorpecen sus piernas, intenta seguir corriendo (f.19). La lentitud, la torpeza, la inmovilidad y la impotencia parecen síntomas melancólicos que corroen pensamiento y corazón, languideciendo el alma, la imaginación y la memoria, así como modificando las sensaciones.



Figura 2.17. Fotograma de *Melancolía*, Lars Von Trier, 2011.<sup>186</sup>

La esencia de esa lentitud es la de la sangre pesada e impura que el corazón no puede repartir por el cuerpo para alimentarlo, siendo el principal fundamento que parece tener la culpa de los impedimentos melancólicos de nuestra imagen, uniendo cualidades del organismo y del pensamiento<sup>187</sup>.

Esa impotencia paralizadora marca a Justine durante la primera parte de la película, denotando cierta atracción por la tristeza, el silencio, la amargura y la inmovilidad. Esas fueron también características inerciales propias de la desesperación y del estupor sombrío de las melancolías que, en el siglo XVIII, se entendieron como *locuras sin delirio*. En ellas, los enfermos "no quieren

---

<sup>186</sup> VON TRIER, LARS (Director): (2011) *Melancolía* [película]. Recuperado el 8 de agosto de 2011 desde <http://www.melancholiathemovie.com/>

<sup>187</sup> FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993, 125 pp., p.70

abandonar su cama... cuando están de pie no caminan sino cuando son obligados por sus amigos o por aquellos que los sirven; no evitan a los hombres; pero parece que no ponen ninguna atención a aquello que se les dice, y nunca responden".

Saturno es considerado el planeta que da poder y riqueza, pero a cambio de la felicidad. Aparece asociado a la vejez y al dolor, a la muerte y la locura, pero también al estudio y a la creatividad, es funesto y noble a la vez, es la melancolía y el ingenio<sup>188</sup>. Con esta conjunción de atributos para Saturno, Panofsky intuye en el grabado de Dürero una imagen en la que la incapacidad de trabajo, la pereza y el vacío conviven con la inteligencia lúcida: La figura humana se presenta sumida en un sentimiento infinito que parece ser fruto del sufrimiento contemplativo, del disgusto por la vida. Su energía meditabunda parece renunciar a la actividad a causa del pensamiento y la pérdida de sentido<sup>189</sup>. Melancolía e ingenio creativo se presentan, bajo Saturno, ligados al absurdo y a la pérdida del objeto de deseo, como trastornos de la razón<sup>190</sup>.

Otra característica del estado melancólico es el gusto por la soledad. Evitando, indiferente, la compañía de todo lo que no sea signo de la pasión dominante, el melancólico deambula sin saber a dónde.

El punto que surge en el horizonte, como primera coordenada y primer impulso, se encuentra solo en la inmensidad primordial que rompe, la aborda desde la tristeza de su pequeñez y se reconoce melancólico.

La soledad del mundo, del alma y de la existencia se produce así bajo el síntoma que proviene de esa imagen. En *Melancolía*, Justine es concedora de la soledad, afirma "estamos solos" y, con la certeza de esa soledad, arrastra un sentimiento de la vida como algo demoníaco que le ayuda a afrontar el cambio apocalíptico sin miedo. "El mundo está lleno de maldad" –dice- y, ante ese enunciado de abatimiento y desidia, la visión del planeta que eclosiona contra La Tierra le resulta reconfortante: "Nadie nos echará de menos".

---

<sup>188</sup> KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F: *Saturno y la melancolía*, Ed. Alianza forma, 1991, 528 pp.

<sup>189</sup> Panofsky en *Ibíd.*, p. 389 y ss.

<sup>190</sup> Panofsky en *Ibíd.*, p.501.

#### 1.2.4.3.e. HERRAMIENTAS PARA ABORDAR LA LLEGADA

Esa impronta de maldad a la que hace referencia nuestra protagonista parece implícita en la naturaleza del Universo. Dice Barrow, aludiendo a nuestra imposibilidad de pronóstico acerca de la creatividad imprevisible del Universo: “El Universo puede ser sutil y malicioso al mismo tiempo”<sup>191</sup>. Somos incapaces de distinguir lo que se puede atribuir a las leyes de la naturaleza y lo que surge directamente del umbral caótico del azar.

Esta paradoja ante lo cognoscible está implícita en la imagen que nos da Trier. En ella se contraponen dos utensilios para especular acerca de si el planeta se dirige hacia La Tierra o, en cambio, como señala la representación científico-tecnológica que se hace en la película, la evitará en su trayectoria (*figura 2.18.*).

Uno de los útiles, representante del raciocinio técnico, es el telescopio, artefacto que, para Goethe, “confunde el sentido común” y hace a la gente pensarse más lista de lo que es: “sus sentidos externos pierden el equilibrio a la par que su capacidad interna de juicio”<sup>192</sup>.

El otro, un palo con un alambre que, como herramienta infantil de observación astronómica, desde su artística precariedad, delata la evidencia que el saber científico niega. Es la obra de arte “que nos enseña que no hemos visto lo que vemos”<sup>193</sup>

Como en los paradigmas de Khun, la Ciencia se aferra a las teorías establecidas, negando incluso hechos que los contradicen, hasta que lo nuevo se acumula obligando al salto.

---

<sup>191</sup> BARROW, JOHN D: *Teorías del todo*, Ed. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994, 248 pp., p. 155

<sup>192</sup> NAYDLER, JEREMY: *Goethe y la ciencia*, Ed. Siruela, Madrid, 2002, 244 pp., pp. 52-53.

<sup>193</sup> “Una obra de arte debería enseñarnos que no hemos visto lo que vemos”. Distancia entre imagen e imaginación *Introducción al método de Leonardo Da Vinci* en PAUL VALERY: *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*, Ed. Visor, Madrid, 1996, 141 pp.



Figura 2.18. Fotograma de la película "Melancolía", de Lars Von Trier<sup>194</sup>.

Es así como la fe en la ciencia para los cálculos de la trayectoria del planeta se hundan en manos de una de nuestras imágenes ya visionadas: el error.

El choque imprevisto que se produce rompe el orden previo, el estadio perfecto y comprensible de lo conocido y lo transforma en otra cosa, dejando de existir tal y como se conocía.

Es así como la conexión entre caos y orden aparece también ligada al origen desde el acontecimiento melancólico de nuestra imagen. Dos personajes lideran esa confrontación antes del cambio. Claire parece tratar de interponer orden en el caos, es perfeccionista, controladora y luchadora. Justine, al contrario, en su carácter melancólico, personifica la acción del caos, desea el cambio continuo. En el último tramo de la película, en lo que para nuestra imagen sería el punto de inflexión de la creación del Universo, la explosión, los papeles se invierten y Claire se torna débil a medida que se acerca el planeta para eclosionar, mientras que su hermana, Justine, se fortalece equilibradamente para afrontar la catástrofe.

---

<sup>194</sup> VON TRIER, LARS (Director): (2011) *Melancolía* [película]. Recuperado el 8 de agosto de 2011 desde <http://www.melancholiathemovie.com/>

#### 1.2.4.3.f. LA COMPLEJIDAD MELANCÓLICA DE LA PROCREACIÓN

En una situación límite, en el cambio de fase, nuestro personaje de la imagen saturnina sabe que lo práctico carece de sentido, inclinando sus rasgos hacia el gusto por lo complejo.

La imagen saturnina que Susan Sontag nos da de Walter Benjamín<sup>195</sup>, extrae de los recuerdos de infancia de éste paseos con su madre en los que su terquedad hacía de pautas insignificantes de conducta pruebas de aptitud para la vida práctica: “<<Mi hábito de parecer más lento, más torpe, más estúpido de lo que soy, tuvo su origen en tales paseos y tiene el gran peligro concomitante de hacerme creer que soy más rápido, más diestro y más astuto de lo que en realidad soy>>. Y de esta terquedad proviene, <<antes que cualquier cosa, una mirada que parece no ver siquiera la tercera parte de lo que percibe>>”<sup>196</sup>. Aparece así como cualidad de nuestra imagen melancólica, de nuevo, la lentitud como una característica temperamental que, junto con el desatino que implica observar demasiadas posibilidades sin sentido práctico, conlleva la caída por culpa de la morosidad de las emociones.

Son la lentitud de la distracción en el instante de explosión de lo múltiple y el aferramiento terco que anhela ser superior, quienes marcan nuestra imagen melancólica desde las cualidades del carácter saturnino de Benjamín. El melancólico, como el artista, parece estar excluido del orden social, no conformarse, moverse en el margen.

En nuestra imagen saturnina todo resulta complejo, lleno de significado, nada es directamente lo que parece sino que es algo más difícil. Digamos que en su divagar, lo melancólico, no es sólo lo que parece porque da un rodeo a través de su propia sombra, la reconoce como parte de sí y no sabe a que atenerse: “La ambigüedad desplaza a la autenticidad en todas las cosas”<sup>197</sup>, lo que hace renegar de la ingenuidad. “El ojo no velado, inocente, se ha vuelto mentira”<sup>198</sup> y el palo con alambre del niño es prioritaria herramienta de conocimiento.

---

<sup>195</sup> SONTAG, SUSAN. *Bajo el Signo de saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007, 211 pp., p. 117 y ss.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>197</sup> Benjamin W, en *Ibid.*, p. 131

<sup>198</sup> *Ibid.*

#### 1.2.4.2.g. IMAGEN NOCTURNA

Tanto en la estampa de Durero como en la película de Trier, la nocturnidad configura el centro de la imagen melancólica. Es en la noche donde parecen tener lugar los acontecimientos creativos. Los melancólicos, en su rodeo por la sombra, hacen de la oscuridad virtud, consiguiendo así ver más lejos. Aparecen como seres nocturnos "oscuros, opacos, y tenebrosos" que, desde el mundo de la tiniebla, arrastran un desorden impotente<sup>199</sup>. Su actividad, principalmente nocturna, y las causas de su melancolía parecen residir en un agotamiento y perturbación del espíritu causado por grandes y súbitos temores, así como por largas meditaciones sobre un mismo objeto, sin que esto les permita reparar, hacer circular o formar algo fijo<sup>200</sup>.

Melancolía se presenta en la nocturnidad como imagen de la depresión contemporánea<sup>201</sup>. Como cometa (Durero) o como planeta (Trier) que se acercan en la oscuridad, se relaciona con el *Sol negro*. Esa luz aparece en una temporalidad suspendida entre los tiempos, es guía en una noche oscura del alma<sup>202</sup>.

Esta fase oscura, en la que se encuentra nuestra imagen desde el proceso melancólico, no es otra que la propia de los ciclos naturales. Asimilar las fases lunares donde el astro aparece, crece, mengua y desaparece durante tres noches de tiniebla, hace de la oscuridad un signo de pertenencia a las concepciones cíclicas en las que, en manos del cambio, nada se presenta definitivo. El Universo parece así, por su naturaleza, ligado a la catástrofe y a la muerte, como suceso indispensable para la regeneración<sup>203</sup>. La muerte ligada a la soledad y la destrucción aparece en la imagen de la melancolía como inevitablemente adherida a un momento oscuro de la existencia.

---

<sup>199</sup> FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993, 125 pp., p.70.

<sup>200</sup> Según Dufour en *Ibíd.*, p.41.

<sup>201</sup> KRISTEVA, JULIA: *Sol negro. Depresión y melancolía*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1991, 212 pp.

<sup>202</sup> BARTRA, ROGER: *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001, 268 pp. También ver "la noche oscura del alma" en San Juan de la Cruz.

<sup>203</sup> ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, 174 pp., pp. 88 -89.

### 1.2.4.3. Conclusiones: tránsito

#### 1.2.4.3.a. LA SALIDA

##### 1.2.4.3.a.1. LA UNIDAD ROTA

Desde una concepción cíclica, los opuestos se necesitan para ser creativos y perpetuar la vida en su alternancia. En la propia esencia física del Universo, la materia predomina sobre su sombra, la antimateria. Esta asimetría entre las partículas configura pequeños desequilibrios esenciales entre aniquilaciones y evoluciones que reconocen que, en efecto, nuestro universo pueda ser “sutil y malicioso al mismo tiempo”<sup>204</sup>.

Agamben señala la clave de comprensión de la Melancolía de Durero “en el espacio entre Eros y sus fantasmas”, como un “trastorno del deseo que la amenaza desde dentro”<sup>205</sup>.

Trier ofrece un paseo melancólico por dos dramas: dos planetas que chocan, dos hermanas cuya fortaleza se alterna, dos predisposiciones al cambio y a la muerte en las que la más melancólica parece la más creativa.

Desde el estadio primordial algo se proyecta hacia delante invadiendo el momento de la imagen que nos ocupa. Dentro de la secuela de las bodas paradójicas entre los opuestos, entre Eros y Tánatos, donde la unión sexual imita a la muerte, la melancolía se reconoce como una confrontación sin unidad. Surge dentro de un sistema causal que se manifiesta como una unidad rota en la que, de la unión de los opuestos surge la fuerza. Justine, el día de su boda, en su intento de hacer felices a los demás, provoca el fracaso y el hundimiento de su personalidad. La novia que avanzaba con lastres de tiras grises se identifica con Ofelia (*figura 2.19.*), como novia muerta en vida que no valora el ritual en el que se ve inmersa.

---

<sup>204</sup> BARROW, JOHN D: *Teorías del todo*, Ed. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994, 248 pp., p. 155.

<sup>205</sup> AGAMBEN, GIORGIO: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Barcelona, 1995, 288 pp., p. 49.





*Figura 2.19.. Ofelia, pintura al óleo de Millais, John Everett, 1852. Tate Britain, Londres.*

Para el melancólico todo se presenta vacío. Incluso lo ritual, dador de sentido por excelencia, carece de fundamento. El vacío inicial se mantiene en él como esencia, pero bajo la sensación de un sentimiento desolador. Eso produce en el estado de ánimo una añoranza desmesurada de la perfección inicial, del primer estadio que una y otra vez se rompe. Provoca una nostalgia de la unidad perdida, un anhelo del paraíso perdido y de la continuidad desde la que la experiencia erótica surge como activadora de las fuerzas secretas de la vida. La nostalgia es manifiesta hasta que choca con el límite de la muerte. Para el melancólico, activador inconsciente del principio de alternancia, Tánatos es conducido desde el deseo, desde la continuidad, pero desde el deseo de muerte. Ahí se diluyen la forma y las tensiones, facilitando de nuevo la emergencia.



#### 1.2.4.3.a.2. LA MUERTE

Es así como la idea de Bataille de una erótica que aprueba la vida hasta la muerte, hace de ambas una unidad indisoluble desde la alternancia<sup>206</sup>. El cataclismo provocado, en nuestra imagen, por dos planetas que chocan, es el horizonte límite de la experiencia erótica. En ese horizonte se articula un “resorte secreto” que hace saltar el viejo orden por los aires y ofrece la ilusión de salir de los propios límites, de ofrecer un punto de fuga o una válvula de escape.

El melancólico vive con la muerte, se le antoja necesaria para sostener su estado de ánimo, es el objeto por el que su pasión se consume y se satisface. Justine desea naufragar, añora una muerte repentina, el cataclismo que la saque de una órbita donde lo que más se le plantean son dudas respecto a su intento de parecer normal. En ese divagar busca el dolor y el drama, incluso los provoca, porque el sufrimiento le hace sentir y sus objetivos, en ese sentir, se hacen más reales.

Su carácter melancólico subyace en esa pasión de amar el amor que se alimenta de obstáculos y prohibiciones, uniendo sexo y muerte en el inconsciente colectivo de numerosas mitologías<sup>207</sup>. El melancólico, al haber experimentado la sensación de frustración o fracaso, no puede evitar desear el cambio y, por tanto, propiciarlo. Justine personifica la demolición controlada del orden, la muerte inevitable que llega como premonición en una boda, en un supuesto instante de unión donde todo eclosiona en sufrimiento y culpa (*figura 2.20.*).

---

<sup>206</sup> BATAILLE, GEORGE: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2007, 312 pp., p. 72 y ss. También en LIBIS, JEAN: *El mito del andrógino*, Ed. Siruela, Madrid, 2001, 259 pp., pp. 242- 243.

<sup>207</sup> ELIADE, MIRCEA: *Mefistófeles y el Andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001, 240 pp.



Figura 2.20. Fotograma de la película *Melancolía*, Lars von Trier, 2011.<sup>208</sup>

Esa obsesión por la muerte que provoca pausas en la percepción melancólica facilita la lectura del mundo, se manifiesta inerte por instantes, potenciando la comprensión de éste para quien lo contempla desde esa perspectiva. La catástrofe causa alteraciones intensas, excediendo la capacidad de respuesta de aquello a quien afecta, motivando su ingenio, su regeneración y su adecuación al cambio desde un acontecimiento que se antoja doloroso. En la imagen melancólica, como en las catástrofes de Thom, estos impactos no son acontecimientos excepcionales, sino que forman parte del propio devenir, de una realidad de puntos irregulares a lo largo del tiempo que, en determinado momento, se bifurcan y obligan a saltar en otra dirección. La catástrofe, como se ve en la película de Trier, se puede negar, o bien, aceptar de antemano. Justine sucumbe a su carácter melancólico sin que parezca tener conciencia de pérdida alguna, vive en el desasosiego de un pasado que no fue y un futuro que no será y que configuran al personaje obligadamente en los parámetros de la tristeza, el silencio, el éxtasis y la misantropía. Trier utiliza la metáfora apocalíptica como indicio de un estado anímico, facilitando, de forma inversa,

---

<sup>208</sup> VON TRIER, LARS (Director): (2011) *Melancolía* [película]. Recuperado el 8 de agosto de 2011 desde <http://www.melancholiathemovie.com/>

una figura cosmológica para nuestra imagen de surgimiento del Universo y de cese del estadio primordial.

La melancolía cobra interés para nosotros como mitología contemporánea cuando recuerda a ese diluvio que aniquila a toda la humanidad para preparar el camino de advenimiento de una especie nueva y regenerada, cobra interés para nuestra imagen como salvación periódica del hombre. Cuando el mito de la creación se produce cada año, en el instante mágico del ritual, vivos y muertos son contemporáneos y en ese drama apocalíptico, muerte y vida, *eros* y *tánatos*, coinciden en la imagen del fin del mundo<sup>209</sup>.

Así, de alguna forma, es nuestra relación con el cosmos la que modula las almas y viceversa. Fenómenos naturales y psicológicos se encuentran conectados en nuestras imágenes de la melancolía, las almas aparecen como espejos del Universo y luchan por adaptar lo que sucede a aquello que les domina en un lazo psíquico semejante al de la concepción egipcia del cosmos: como sea arriba sea abajo. Pero la verdad del cosmos o de la divinidad se resiste a ser proyectada, en lo terreno, en el reino del conocimiento.

#### 1.2.4.3.a.3. LA SALIDA DEL HUEVO

La ruptura con la verdad primordial se produce así en el mismo instante en que acontece la locura. En la ruptura se separa el principio y la locura surge como una alegría que procede del drama de la separación, es la salida del cascarón del pájaro de luz que deshace la unidad primordial y acompaña al mundo manifestado.

La melancolía libera sus cualidades organizadoras de la sustancia en que habían permanecido prisioneras, con tristeza, lentitud y negrura en un arrebatado de locura se manifiesta como ruptura con la verdad. Ligado a esta emergencia de miedo impotente aparece un movimiento desordenado del espíritu y un estado defectuoso del cerebro<sup>210</sup>, desorden que afecta al estado primordial y símbolo manifiesto de una imperfección inherente al mundo físico, no divino.

---

<sup>209</sup> Sobre la repetición y la salvación periódica de la humanidad en ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, 174 pp., p. 66.

<sup>210</sup> Foucault, Michel. "Historia de la locura". Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 1993. 125 pp., p.69 -70.

Todos los movimientos que surgen del estado melancólico tienen el designio del surgimiento impotente: la melancolía es una agitación débil, sin poder ni violencia, que no va por los caminos abiertos sino que busca vías nuevas y luego languidece<sup>211</sup>. Su naturaleza es la de la oscuridad, el hundimiento, el choque, la consciencia de la caída de una estrella de la que la figura alada en la estampa de Durero tiene constancia.

Pero nuestra imagen melancólica puede languidecer pero no se agota. Surge en un instante de choque, se manifiesta como una explosión en la que emerge la luz, luz que luego se apaga, se enfría y se disuelve entre lo múltiple para ir percibiéndose inerte, comprensible y cognoscible. Parte del instante de la separación, de la fragmentación en la que el fundamento primordial se hace materia. En esa dilación, la melancolía se sabe fragmento, incluso antes de la ruptura, de la crisis o de la catástrofe. La ruptura del orden anterior incita al cambio, al alegre movimiento creativo en el que el fragmento se despoja de sus ataduras, consciente de que la muerte ha sido.

“Lejos de perder su objeto, el ángel de la melancolía no está paralizado, sino que su conciencia se acelera y avanza hacia un espacio nuevo” En ese movimiento interno, conquista la frontera, no ha perdido su objeto amoroso, en la imagen de Durero no se muestra, pero se puede descifrar. “Con su mirada, lo construye”<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> *Ibíd.*

<sup>212</sup> BARTRA, ROGER: *El arte en la academia melancólica*, Revista: Los universitarios - Nueva época, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 22.

#### 1.2.4.3.b. MELANCOLÍA COMO PUENTE

Es así como nuestra imagen entra en su potencial creador. La creatividad, vinculada al espíritu saturnino, surge como una cualidad intersticial entre dos estados. Las figuras aladas en la estampa de Durero son puente entre cielo y tierra. La Justine de Trier está preparada para afrontar el cataclismo o el cambio con serenidad, hermosura, sobriedad y coherencia. Hasta entonces su melancolía estaba provocada por una no pertenencia al mundo en el que habitaba, por estar, pero ausente.

Nuestra imagen, en la que lo creativo surge desde la figura melancólica, aparece así como un instrumento de “otro mundo” para comunicar con lo terreno. Ya las *Musas* griegas que descendían de *Mnemósine*, mediaban en el terreno intermedio del inconsciente colectivo entre los mortales y los dioses. Brindaban un acceso a la memoria celeste, a los *Arquetipos*, a las *Ideas puras*, haciendo de la figura creadora una mera vía desde la que canalizar la fuerza primigenia hacia la materia, trayendo al mundo lo latente<sup>213</sup>. Mediante la inspiración divina, se entendía que se generaba la novedad, se traía al mundo del conocimiento lo aún desconocido. En un halo de soplo divino, de respiración, lo divino salía de sí para, en cada aliento de esa respiración, volver a sí renovado y permanecer vivo. Es ese mismo diálogo en el que *el furor divino* que permite al *Alma* estar en las almas mediante el amor, la adivinación, la poesía y los misterios, el que parece activarse de continuo en la figura melancólica desde esos cuatro accesos<sup>214</sup>.

Era melancólico el principio creador que, en la divinidad egipcia *Atum*, anhelaba expresar su creatividad como algo crucial para su identidad. La divinidad necesitaba ser productiva, derramar su esencia en el mundo y ser fecunda, todo eso es lo que le hace ser capaz de fertilizar, concebir y dar a luz, en una salida de sí mediante una expectoración, el devenir<sup>215</sup>. La naturaleza divina trataba de desbordarse más allá de su estado original de soledad y experimentar la alegría plena del surgimiento.

---

<sup>213</sup> *Teeteto* en PLATÓN: *Diálogos*, Vol. 5, Ed. Gredos, España, 2000, 620 pp., p.270, 191 d-e. PLATÓN: *Diálogos de Platón*. Ediciones Ibéricas y L.C.L. Madrid, 1968. 524 pp., p. 373 y ss.

<sup>214</sup> FICINO, MARSILIO: *Sobre el furor divino y otros textos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993, 105 pp.

<sup>215</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 60.

El dios melancólico se expresa desde su exceso de creatividad y da pie al mundo como un exceso, como desbordamiento del que, por deseo, se constituye el surgimiento del lenguaje en el mismo lugar en que se inicia el exceso, en el límite. Es en la melancolía donde se reconstruye el mundo roto para, desde sus restos, bifurcaciones y dramas, dar pie a la creación.

Es melancólico el drama en que el sufrimiento es la base de la creación de cielo y tierra desde las figuras de *Geb* y *Nut*. En el abrazo amoroso que hacía de ellos una unidad indivisa anterior al mundo, pasa a producirse la separación forzada y dolorosa, para llegar a existir el mundo manifestado desde un espíritu roto. Dolor y sufrimiento parecen ser condición indispensable para crear la vida en el mundo manifestado y la imagen de la melancolía arrastra esa certeza:

“La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio”<sup>216</sup>.

En su carácter mediador la melancolía funciona también como un simulacro de muerte en vida que nos libera del miedo a la muerte, es como una catarsis. En las catarsis las emociones son expresadas y necesitan serlo. En una de las escenas, Justine, en una librería, cambia las páginas de varios libros *suprematistas*. Como rechazo a la frialdad del racionalismo, incapaces de expresar sus emociones, pone otras imágenes más próximas a su estado anímico como “Ofelia”, “Cazadores en la nieve”, o “El país de jauja”, recuerdo del interés de Bruegel por la locura.

Por medio de las imágenes melancólicas, lo creado se da a la existencia emparentándose con los signos melancólicos de la tierra y el otoño. Al igual que en la tradición gnóstica, la materia es vista, como en la cosmogonía gnóstica, como una jaula. En la película de Trier los personajes no salen de los límites de su residencia. También en la estampa de Durero la figura está retraída entre objetos simbólicos de un escenario aparentemente material. El mal melancólico se traduce del cuerpo al alma, del humor a las ideas y de los

---

<sup>216</sup> *Duelo y Melancolía* en FREUD, SIGMUND: *Obras Completas*, Tomo 6, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, 53, p.3.

órganos a la conducta, conectando no sólo lo terreno con lo celeste, sino también lo físico con lo psíquico.

El jugo melancólico, frío y seco, permite conservar una fuerte imaginación por la que el afectado podría, en su condición consciente de fragmento de la unidad divina, tener más miedos que los demás. En la estampa de Durero, un niño alado aparece sentado junto a la otra figura como símbolo de renacimiento melancólico. También el arco iris traza un puente de alianza y reconciliación entre el lo divino y lo humano.

El carácter liminal del fragmento caído, hace al temperamento melancólico infiel a la gente y fiel a las cosas que acumula, percibiéndolas, como en la literatura barroca, como fragmentos o ruinas. La infidelidad viene de una “fidelidad más profunda, más contemplativa hacia los emblemas materiales”. Habita en un mundo caduco cuyo presente eclosionado produce al instante el enfriamiento en formas fósiles dispersas, en pedazos que invitan a ser coleccionados. Los textos del saturnino Benjamin van cargados de un ritmo en el que el fragmento se sacude de forma inconexa, entre el vértigo y el límite: “cada frase está escrita como si fuera la primera o la última”<sup>217</sup>.

La figura melancólica, sita entre dos estados aparentemente estables, no pertenece a ninguno de ellos, es don de cambio y, entre ellos, vagabundea entre pedazos inertes coleccionándolos como mundos de sentido. Ser la fluctuación misma le impide la localización específica de un carácter definido.

La melancolía parecía ser también el humor propio de los alquimistas. Como los artistas, en su progresiva conquista de la subjetividad mediante la manipulación de tangibles, partían de la oscuridad para, desde el *Nigredo* (bilis negra en el lenguaje melancólico) asociado a Saturno, ir depurando su naturaleza a través de la imaginación y la razón.

En la estampa de Durero se aprecian varios símbolos de clave ocultista que aproximan nuestra imagen de la melancolía al arranque del proceso alquímico. Conocedor de Ficino, Durero da signos de presencia de la armonía universal desde la presencia de la balanza. Los cuatro elementos, la esfera y el poliedro aparecen como formas geométricas, base de la alquimia. El emblema de la putrefacción como rueda de molino sobre la que un niño alado se sienta o la

---

<sup>217</sup> SONTAG, SUSAN: *Bajo el Signo de saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007, 211 pp.

escalera de siete peldaños como los siete pasos de perfección alquímica, son algunos de los signos que confirman las conexiones entre la melancolía y la transmutación de la piedra filosofal. Otros símbolos como el reloj, símbolo de la fugacidad de la vida, o el cuadrado mágico y las llaves, hacen de la melancolía un espacio de comunicación entre lo terreno y lo divino, donde el hombre es capaz de alcanzar todos los logros que se proponga con ayuda de “lo alto”<sup>218</sup>. Es el mismo juego que entretiene a Durero en su imagen melancólica, con la plasmación de lenguajes secretos y códigos compactos, el que distraía el carácter saturnino de Walter Benjamin en su gusto por los anagramas, los seudónimos o el coleccionismo de emblemas<sup>219</sup>. Lo oculto, lo secreto, lo complejo y lo velado son necesarios para alimentar la melancolía. Ésta avanza pese a las dificultades que ella misma se interpone con el melancólico proyectando su torpeza interior desde la materia.

#### 1.2.4.3.c. LA IMAGEN CONSCIENTE: EL NACIMIENTO DE LA MATERIA

Es en el mismo mundo en que recrea torpemente Sofía lo divino en lo terreno donde el melancólico inicia sus transacciones materiales revelando significados. Ahí es donde la melancolía aparece como una imagen en la que se produce el nacimiento del símbolo. En ella nace la palabra que desarrollará el lenguaje, es la oscuridad desde la que se permite la emergencia de luz, el nacimiento en la materia que lleva del principio ilimitado a la consumación infinita. Es surgimiento de un orden que comienza cuando se acaba, estando ligado a la esencia de las transformaciones.

Con el surgimiento del símbolo se hace la realidad, al igual que pronunciar un nombre es crear la cosa nombrada. Es dar a luz la primera imagen que se hace manifiesta tras la crisis, concebir la diferencia que distingue a un nuevo principio.

La imagen en sí aparece como mediadora entre lo que comprendemos y lo que no comprendemos. Podríamos decir que a la melancolía pertenece la naturaleza interna de las imágenes, o bien, que todas las imágenes, en ese

---

<sup>218</sup> AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO: *Filosofía oculta- magia natural*, Alianza Ed., Madrid, 1992, 282 pp.

<sup>219</sup> Scholem sobre Benjamín en SONTAG: Op. cit.



mediar, son melancólicas. Unen el caos con el orden y la emergencia de novedad.

Este tránsito del caos primero al orden es una visión representativa del Universo que, tanto en los mitos de creación como en la ciencia, va intentando hacerse entender de forma manifiesta.

La transformación creativa del Universo se nos presentaba siempre en forma de imágenes, de representaciones que, ya sean míticas o científicas, median de forma simbólica entre lo que percibimos y cómo asimilamos o tratamos de dar explicación a lo que sucede. Así, parece ser la plasmación de una imagen lo que nos ayuda a dotar de estructura al caos o a intuir su forma de orden: “El pincel sirve para salvar las cosas del caos”<sup>220</sup>.

Si la melancolía pertenece a la naturaleza interna de las imágenes, la relación entre la práctica artística y la melancolía, que tradicionalmente se ha ido dando, encontraría su espacio común en la práctica *fantasmática* “cuerpo sutil que proporciona el vehículo de los sueños, del amor y de los influjos mágicos”<sup>221</sup>. En ese lugar, como en el desarrollo alquímico en el que la materia se hace inmaterial y lo sutil se hace tangible, “lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real”. Es un espacio intermedio y epifánico “situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa”<sup>222</sup>, la figura del ángel melancólico se sitúa en el límite, junto al riesgo psíquico, dando forma a lo que no la tiene, lo que no se puede atrapar o lo que no se puede conocer al no ser que se haya perdido previamente<sup>223</sup>.

En este sentido, el espíritu saturnino de Benjamin conocía la inherencia entre la aparición de sentido y la muerte:

“<<La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición>> (...) Esto es lo que hace posible

---

<sup>220</sup> Shitao (paisajista chino del siglo XVII) en: BERGER, JOHN: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, 272 pp.

<sup>221</sup> AGAMBEN, GIORGIO: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Barcelona, 1995, 288 pp., p. 62.

<sup>222</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>223</sup> AGAMBEN, GIORGIO: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2006, 286 pp., p. 64 y ss. “El ángel como emblema de la tentativa, en el límite de un esencial riesgo psíquico, de dar cuerpo a los propios fantasmas y de dominar en una práctica artística lo que de otro modo no podría ni asirse ni conocerse”.

encontrar significado en la propia vida, en <<las ocurrencias muertas del pasado que son eufemísticamente conocidos como experiencias>>. Sólo porque el pasado está muerto podemos leerlo. Sólo porque la historia es cosificada en objetos físicos podemos entenderla. Sólo porque el libro es un mundo podemos entrar en él".<sup>224</sup>

#### 1.2.4.3.d. SENTIR LA DERIVA

El mundo es una cosa y las cosas son mundos habitables en los que el melancólico se ensimisma.

En la deriva del melancólico las cosas son pasiones, las miniaturas son objetos deseables por permitir vagar con ellas desde su tamaño portátil. Están hechas para el desapego y el tránsito.

Con el componente surrealista de encontrar la pasión en la cosa, Sontag dice que Benjamin dotó a la melancolía de alegría mediante la importancia de los significados y el desarrollo de una voluntad heroica. Para él, el cambio, situado en el carácter destructivo del creador era, el único posicionamiento ético que un escritor podía permitirse como forma de estar en el mundo. Eso se manifestaba en un desarrollo de la voluntad y el trabajo, de la acción y la alegría, de no tener interés en ser comprendido, que permitía a Benjamín no ser autodestructivo. Moderaba su pesimismo apocalíptico y su temperamento saturnino desde la ironía, donde la vacilación en un lugar donde todo se desvanecía conseguía mantener cada cosa en su sitio.<sup>225</sup>

Nuestra imagen de un universo en el que, en este momento determinado, todo pasa a existir, desde la alegría creadora de su temperamento melancólico se describiría así: El conflicto nace en el interior de una misma cualidad, en la unidad primordial, que, alterándose a sí misma en su desarrollo, se convierte en su contrario. Sus entrañas se calientan, hasta que todo su cuerpo se calcina. Los jugos temperamentales se queman, entonces todo el conjunto pasa a ser fría melancolía que avanza pese a tropiezos y contradicciones, permitiendo que, en una sucesión de emergencias creadoras llenas de vida, el Universo se expanda.

---

<sup>224</sup> SONTAG, SUSAN: *Bajo el Signo de saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007, 211 pp., p.135.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.142.

### 1.3. TOCAR EL HORIZONTE



*Figura.3.1. Lo que veíamos en la lejanía empieza a tomar forma.*

Este último estadio en los procesos creativos del Universo se caracteriza por una aproximación que conlleva entendimiento. Aquello que veíamos surgir a lo lejos, entre las dos superficies simétricas que eran separadas por la línea de horizonte, y que rompía el equilibrio, está ahora aquí.

Con su imagen, al mostrarse en un primer plano de nuestra visión, nos oculta lo distante. Lo que queda detrás o alrededor desaparece, primero para nuestra atención, luego para nosotros.

En un doble camino, nos hemos acercado a aquello y ha venido hacia nosotros. Ahora ha cobrado forma y no vemos ya el horizonte en sí, a no ser que esta figura intermedia se aparte.

Está aquí y podemos advertir y analizar su forma, su composición, su estructura, sus patrones de organización. Podemos incluso creer que lo conocemos, que sabemos qué o quién es. Alcanzamos a ver sus contornos, a comprender su naturaleza.

En sus límites nunca conoceremos por qué está ahí, de dónde surge o qué es sino por el nombre que le otorguemos, pero nos da ilusión de certeza y conocimiento, orienta nuestra visión a sus márgenes.

De alguna manera, acercarnos a esa imagen intermedia que surge del vacío, comprenderla, formar parte de ella y palparla confirma a nuestros sentidos su condición de realidad, nos da la alegría de la ilusión de conseguir lo distante, aquello que parecía ser de la naturaleza misma de la línea de fondo del paisaje. Por asociarse a ésta y arrastrar con ella propiedades de lo inalcanzable, al producirse el acercamiento, nos figuramos tocando el horizonte.

En este último punto en los procesos creativos del Universo es donde éste llega a percibirse desde formas concretas y comprensibles. Su naturaleza se hace manifiesta en los límites de lo organizado, lo conocido, lo ordenado. Su imagen casi se puede asir como un algo cosificado.

### **1.3.1. Imágenes del Universo ordenado. Acción forma de hacer**

#### **1.3.1.1. Consideraciones previas a las imágenes: el orden simbolizado**

La aparición del orden se nos presenta como resultado de un proceso de articulación de un lenguaje cuya imagen se transfiere de la alternancia entre el caos y estructuras intermedias. Se desarrolla en términos de un proceso de representación simbólica en el que el conocimiento y la comprensión, consciente e inconscientemente, colaboran en la configuración de lo que entendemos por realidad, lo ordenado.

Divinidades y leyes naturales con nuestras mismas inquietudes podrían haber sido creadas a imagen y semejanza de nosotros mismos, ayudándonos a conocer y asimilar un contexto más amplio desde la creación autoinducida de una imagen del orden del Universo que nos resulte lógica.

Desde la articulación de distintas formas de ordenación simbólica aparece la capacidad de configurar la realidad a partir de un orden de apariencias basado en lo perceptible. Pero, a un nivel más profundo, engloban una complejidad que hace de este orden un hecho puramente virtual. Sería como intentar ver la

luz del mundo sólo basándose en la medición de temperaturas, limitando al calor del conocimiento fenoménico la configuración, ordenación y comprensión del Universo.

Tanto las imágenes del orden del mundo que proceden de lo mítico como las representaciones que nos llegan desde la Ciencia, aluden a formas de correspondencia simbólica entre signos tangibles y leyes sublimes. Como podría suceder con otras formas de manipulación simbólica, son creaciones de estructuras de pensamiento y lenguaje ordenadas, apropiadas para satisfacer la necesidad racional de percepciones de proporción universal con reglas lógicas bien definidas.

En las formas de negociación de las que resulta ese punto medio simbólico es donde surgen las imágenes del orden, las representaciones de un universo en el que lo tangible y lo sublime pueden aparecer conectados al percibirse desde una perspectiva concreta. En la tradición mágica, por ejemplo, Agrippa establecía proporciones de concordancia simbólica entre las letras, como elementos mínimos de combinatoria y creación de una lengua, y los signos celestes y los planetas<sup>226</sup>. Llevaba así a cabo una forma de representación intermedia que concretaba los órdenes de la armonía universal en una tabla que resumía toda una combinatoria en la que las diversas lenguas creadas participaban de los órdenes astronómicos.

Otra imagen que atrapa la armonía universal en órdenes asimilables por medio de lo simbólico nos llega desde la tradición cabalística. Un conjunto de reglas misteriosas que rigen la interdependencia entre mundos y grados existenciales relacionan la multiplicidad y complejidad del universo creado con una cadena sin fin contenida en signos concretos. En el Zohar se describe un Todo mutuamente involucrado por un proceso mágico: (...) “allí donde tu te encuentras, allí mismo se encuentran todos los mundos”<sup>227</sup>.

También desde la tradición pitagórica nos llega una imagen en la que los órdenes de toda una filosofía de vida se sustentaban en las formas de una geometría sagrada. Los números eran, para Pitágoras, intentos de

---

<sup>226</sup> AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO: *Filosofía Oculta. Magia Natural*, Alianza Ed., Madrid, 1992, 282 pp., p. 272.

<sup>227</sup> Encontramos referencias a esto en SCHOLEM, GERSHOM: *La Cábala y su simbolismo*, Ed. Siglo XXI, México, 1992, 230 pp., pp. 134-135. También en AGRIPPA: Op. cit., pp. 9-10.

ordenamiento en los que se recogía el poder del Alma extendiéndose a todo. La *tetraktys*, número sagrado por el que los pitagóricos juraban su fidelidad, conllevaba el desarrollo de un orden en el que se contenía de forma simbólica todo el movimiento del caos al orden, desde la unidad primera, a su desarrollo y vuelta al origen (figura.3.2).

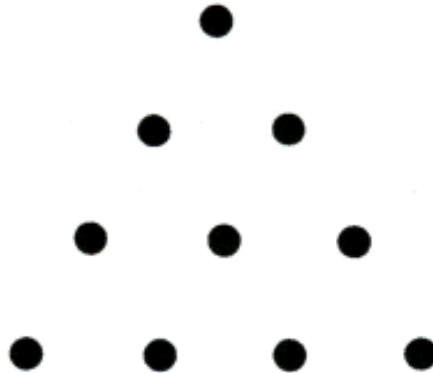


Figura.3.2. *Tetraktys pitagórica*

En ese incremento de órdenes numéricos, posteriormente, la sucesión de Fibonacci (*figura.3.3.*), desde la geometría de la espiral dorada, desprendería toda una teoría del desarrollo y la organización de lo vivo comprendida como un intento de localizar, en la sección áurea, la armonía perfecta del Universo ordenado.

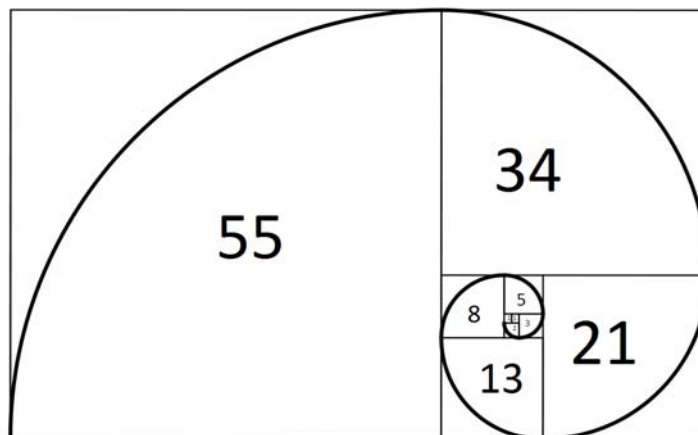


Figura.3.3. *Secuencia de Fibonacci.*

Tras la explosión original del universo caliente, en su expansión, éste va viendo como sus partes se solidifican, cómo lo inasible de su multiplicidad o lo misterioso de su divinidad, se va determinando en formas concretas, en partículas, en fuerzas.

Todas esas formas de enfriamiento en lo concreto van ordenando el mundo, van constituyendo secuelas tangibles de los sucesos primordiales, van organizando el mundo manifiesto y las relaciones entre sus partes múltiples para concretar la organización simbólica de un todo aparentemente ordenado.

Las estructuras del universo se configuran, sus partes se van nombrando mientras que simultáneamente pasan a existir y, en ese juego de articulaciones simbólicas, creemos atrapar la armonía universal y comprender su orden desde las imágenes que nos creamos de ella.

### **1.3.1.2. Imágenes heredadas**

Las imágenes que nos encontramos a la hora de pensar en el universo formalizado heredan, por un lado, su forma, a partir del desarrollo de las imágenes que nos mostraban el instante de emergencia del Universo. Por otro, se perciben como configuraciones cerradas, con sistemas de organización propios y órdenes complejos. Desde ambas raíces, el universo ordenado deja que intuyamos las formas características de este estadio de su proceso creativo.

En el capítulo anterior, el instante de emergencia del Universo era presentado en imágenes que funcionaban como puntos de partida de un movimiento creativo cuyo desarrollo daría forma a la configuración del mundo. A continuación vamos a concretar el lugar en el que la visión de dichas imágenes nos sitúa en el momento presente. A partir de su desarrollo, podemos ver el lugar en el que estamos: alcanzamos, en este punto, una forma final de organización que es el instante a partir del cual el Universo toma una estructura concreta para permitirnos poder hablar de ella, ahora, en términos de orden:

**La imagen del salto:** funcionaba como un paso a otro lado, a otra forma de presencia, era un quiebro que abría paso a lo que aquí se presenta en la imagen de un nuevo mundo formalizado.

**La imagen del límite:** otra imagen como era la de la aparición del primer límite es seguida, ahora, por la aparición de otros muchos de éstos. En una

estructura abierta, en base a la aparición o la imposición de márgenes, se va acotando una forma determinada. Desde la aparición de límites la imagen del orden se va acotando, se convierte lo infinito en finito de forma ilusoria. Surge el orden desde una aproximación a las formas, y éstas se organizan en base a relaciones entre ellas que dan pie a la creación de una estructura concreta.

**La imagen de la expansión:** el universo que en la gran explosión tenía su comienzo, tiene aquí un color distinto. El Universo, desde ese primer instante de máximo calor y energía, teóricamente, se sigue expandiendo a medida que sus elementos se enfrían. Nuestro conocimiento de esto choca con nuestra vivencia y percepción ordinaria sin que seamos conscientes de que ese movimiento evolutivo o de expansión que nos contiene nos afecta en cada instante. Es así como nuestro conocimiento contrasta con nuestra percepción y ésta limita la imagen de la expansión a la hora de intentar consignar el mundo como un todo ordenado y comprensible, acotable y asible. En cambio, si para este instante del desarrollo continuo del Universo, entendemos los órdenes de la imagen de la expansión como un movimiento continuado en el que cada acción contenida forma parte de esa expansión, si hacemos un esfuerzo por entender el orden del mundo como algo vulnerable, susceptible de variar, algo en desarrollo, la imagen del orden del mundo heredada desde la expansión se convierte en una congelación de las formas del mundo. Éstas, a partir de un instante concreto, pasan a ser cognoscibles y determinables, pero la veracidad de ese conocimiento puede resultar inútil e irreal, ya que esa congelación está dentro de un incesante movimiento “caliente”.

**La imagen de la separación y la diferencia:** por su parte, esta imagen que heredamos no se da como un hecho anecdótico sino como una característica intrínseca del orden del mundo, como una continuidad de sucesos que acontecen en el desarrollo de un orden no estático, en una forma de organización viva y en evolución.

**La imagen del paso del uno al múltiple:** si en el apartado anterior nos encontrábamos con esta imagen, aquí la aparición de lo múltiple ya ha sucedido y se organiza y estructura para que todo tenga forma, para que sea comprensible, para que se ilumine a la luz del conocimiento.



**La imagen de la salida de la oscuridad a la luz:** la salida de la caverna platónica, aquí ya se ha producido. Estamos en el instante del proceso creativo del Universo en el que la luz ya ha sido creada y todo está iluminado.

**La imagen de la voluntad:** lo que antes se nos presentaba como voluntad divina es ahora mundo formalizado.

**La imagen de la palabra:** la primera Palabra creadora ya ha sido dicha y aquí es donde se crea toda la estructura del lenguaje, esa estructura que a medida que se va diciendo implica una concepción del mundo en el que éste se enciende. Alumbra el mundo y, con su luz, lo organiza.

**La imagen de la materia:** En términos de progresión desde lo divino, este estado del desarrollo creativo del Universo no sería otro que el de la organización de un mundo de materia. El mundo creado a partir de la caída de Sofía se va alumbrando mientras crea el lenguaje que le da forma en un intento desesperado de conocerlo.

**La imagen del error:** ya no es recordada en la estructura del orden del mundo, sino que ha sido asimilada como primera coordenada para empezar a diseccionar, dilucidar y explorar un mundo abierto. La exploración que se abre desde lo que el fallo señala es capaz de crearse a imagen de la propia visión del explorador intrépido que indaga en el conocimiento de su materia. En ese viaje, el viajero articula un lenguaje para lo que ve. Desde esa asociación de órdenes simbólicos articula su concepción del mundo y lo entiende así, cree que es así. Es por ello que hablaremos de un estadio del proceso creativo del Universo cuya imagen se caracteriza por no tener sólo un orden sino por albergar la complejidad de muchos órdenes coexistiendo.

Además de basarnos en el desarrollo de las imágenes que hemos heredado del apartado anterior hacia su concreción en figuras de orden, aparece ante nosotros la posibilidad de seguir otra vía para esbozar la imagen del Universo ordenado en base a configuraciones cerradas de éste, con sistemas de organización propios de órdenes complejos.

### 1.3.1.3. El Universo vivo

Son varias las representaciones que, en su condición de imágenes del Universo ordenado como sistema complejo autoorganizado, concretan la manera en la que el Universo se constituye. Componen diversas formas de imaginar los órdenes creados o autocreados y aparecen a continuación como un punto de llegada al orden, entendido como un proceso en movimiento constante.

En la imagen de Gaia<sup>228</sup> el propio planeta Tierra concreta sus órdenes en la forma de un organismo vivo que se autorregula. Este concepto proviene de la comprensión de un orden del Universo en el que hasta los elementos aparentemente inertes son portadores de vida. Gaia tiene cuerpo y una sabiduría intrínseca de la que lo humano sólo forma una parte minúscula, lo que conlleva una dificultad de conocimiento, por nuestra parte, de las leyes naturales que sólo podríamos intuir desde lo que nos afecta directamente.

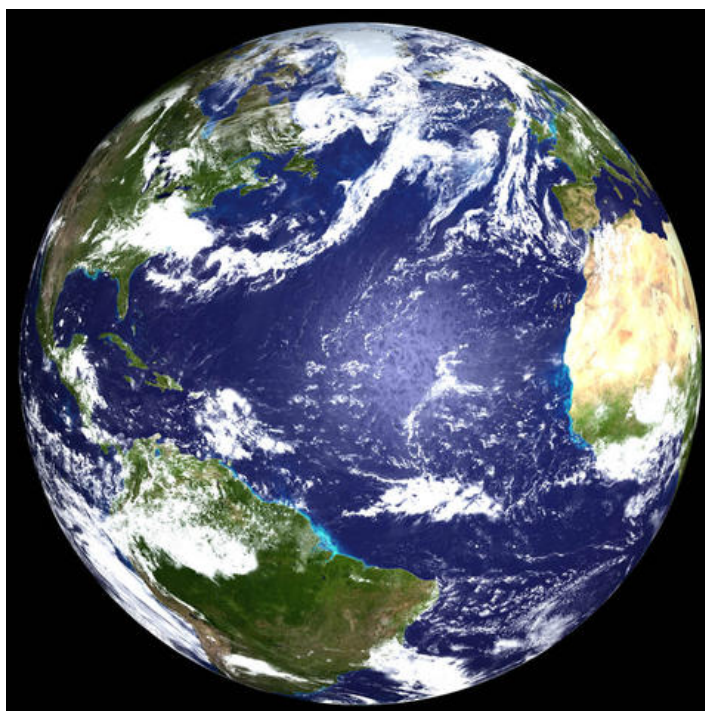


Figura.3.4. La tierra o Gaia<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> VAAA: *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Ed. Kairós, Barcelona, 1989, 224 pp.

<sup>229</sup> La esfera en nuestro discurso, pasa de ser el planeta imaginario Solaris para romperse en Melancolía y configurarse en el orden de la materia como la realidad del planeta Tierra, utilizaremos esta comparativa en el último apartado con la imagen consciente.

Imagen: *Planeta Tierra*. [México] Recuperado el 22 de abril de 2012 de <http://www.ecoosfera.com>

Desde ese concepto, todo lo que sucede en la atmósfera y superficie del planeta estaría contenido en los órdenes materiales de lo terrestre, perteneciendo a esa sabiduría o inteligencia *gaíca*, viva y en continuo movimiento de cambio (figura.3.4).

Es así como podríamos pasar a pensar en una forma de relación significativa, esencial y viva, entre los aspectos del Universo con características puramente materiales y los que se presentan como esencias mentales, no materiales, planteando ambas manifestaciones a un mismo nivel para la configuración de la imagen del Universo en los órdenes de lo vivo.

El concepto de *sincronicidad* viene a concretar esa conexión entre el nivel material y el mental<sup>230</sup>. Las *sincronicidades* son entendidas como manifestaciones de las conexiones entre ambos campos que se pueden hacer perceptibles, para nosotros, en un determinado momento o en una imagen determinada. En ellas es donde se sitúa la propia activación de las formas arquetípicas y, aunque se presentan como meras formas ocasionales o coincidencias fortuitas, albergan el entendimiento intuitivo desde la percepción de una complejidad integradora de los distintos órdenes del Universo.

Desde el concepto de *sincronicidad*, entendido como una posible forma desde la que comprender la manera en que se hacen tangibles los órdenes ocultos del Universo, se perfilan los parámetros dentro de los que, en una misma imagen, conviven activamente órdenes materiales e intangibles. Con él, lo macro y lo micro, así como las distintas mecánicas de organización o patrones de origen desconocido que se van haciendo manifiestas en el movimiento evolutivo del Universo, encuentran un lugar.

La imagen de un universo vivo implicaría, entonces, un continuo movimiento en el que, para autoorganizarse, éste plasma continuas formas tangibles que comunican directamente con sus leyes internas de ordenación. En un todo organizado, para Goethe<sup>231</sup>, la aparición de las formas en sí venía dada como un patrón manifiesto que surgía dentro de la Naturaleza misma. Esa pauta o

---

<sup>230</sup> VON FRANZ, MARIE-LOUISE: *Sobre adivinación y sincronicidad: la psicología de las casualidades significativas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999. 180 pp.

<sup>231</sup> CAPRA, FRITJOF: *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, 359 pp., p. 41.

manifestación de las estructuras de organización naturales era intuita por él como un “orden en movimiento”.

Con esta perspectiva de orden vivo, el Universo pasaría a ser entendido como algo cambiante, irregular e inestable, donde lo informe se impone como estructura. Las formas biológicas se desarrollarían, en su seno, desde una perspectiva dinámica. Las estructuras se generarían y se destruirían, los órdenes cíclicos tendrían cabida como formas de ordenación alterna de un estado de energía universal cuyo fundamento material se basaría en lo perceptible.

La estructura dinámica del Universo vivo se concebiría en sí, desde nuestra imagen, como un orden biológico. Al igual que esas formas de organización, encontraría sus límites basándose en dos tipos de orden: *el formal* o arquitectónico y *el funcional*, según sus mecanismos de coordinación <sup>232</sup>. Ambas disposiciones serían el resultado de toda la complejidad que conlleva la autoorganización del sistema.

#### 1.3.1.3. a. EL ORDEN FORMAL

Las imágenes que llegan desde esta perspectiva basan sus fundamentos, por un lado, en las evidencias perceptibles, observables para la Ciencia. Por otro, en las creencias heredadas, en nuestras limitaciones, en sistemas de ordenación congénitos y otras preconcepciones del mundo.

Así ordenamos, entendemos, imaginamos y analizamos el mundo hasta creer conocer la estructura que tiene. Las leyes que rigen su evolución y la aparición de órdenes internos, de una manera u otra, acaban articulándolo a nuestra medida.

La Ciencia lleva mucho tiempo tratando de construir un modelo del Universo que facilite su comprensión, su sustentación y su dirección, así como el conocimiento de sus límites, cómo funcionan sus fuerzas y cómo optimiza su energía interna. Saber de dónde proviene el mundo que habitamos, cómo se organizan materia y energía en distintos niveles y por qué se presenta en movimiento y en evolución, sigue siendo un reto para nuestro conocimiento.

Como venimos viendo, el orden aparente de nuestro universo cobra forma

---

<sup>232</sup> CAPRA, FRITJOF: *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, 359 pp., p. 320.

desde las imágenes que tenemos de él:

#### 1.3.1.3. a.1. PENSAR EL UNIVERSO COMO UN TODO

Como imagen que alberga la totalidad, la estructura de nuestro universo es concebida como una forma capaz de acoger lo diverso. En ella, se podrían amparar múltiples formas de organización de mundos y la existencia de dimensiones paralelas, hasta el punto de concebirse como un orden en el que conviven varios universos, tan alejados unos de otros que sus luces no interfieren alcanzándose, imposibilitando su percepción. Las propiedades físicas podrían incluso variar de un universo a otro y la vida inteligente podría ser producto de las propiedades de una forma de universo concreto. Esta teoría del *Multiverso*<sup>233</sup> tiene un doble efecto: por un lado modera nuestra insistencia en explicar los misterios del Universo, por otro, abre nuestras mentes ampliando el concepto de lo que puede haber.

#### 1.3.1.3.a.2. PENSAR EL UNIVERSO DESDE UNA VISIÓN FRAGMENTARIA

Desde una perspectiva evolucionista ligada a nuestro orden más próximo, y centrada en lo humano como culminación de lo existente, la vida continuó su ciclo evolutivo en el seno de este universo para dar lugar a la vida inteligente. Con ello dio pie a la organización en sociedades y al progreso tecnológico como forma manifiesta del orden social. Así, el orden parece haber ido surgiendo a partir del caos, desde la aparición de principios que controlan el crecimiento y la desintegración de leyes, para manifestarse concretamente en consideraciones como tomar la tecnología como nivel máximo de actividad organizada y a la sociedad humana como ejemplo de orden supremo<sup>234</sup>.

#### 1.3.1.3. a.3. PENSAR EL UNIVERSO COMO MATERIA Y ENERGÍA

En cuanto al contenido de esa estructura, hasta ahora, tenemos evidencias de que, pese a existir la materia y la antimateria, en el universo observable

---

<sup>233</sup> Respecto al *Multiverso* en: GREEN, BRIAN, *El universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp.

<sup>234</sup> *Caos, complejidad y geometría fractal* en PATIÑO RESTREPO, JOSE FÉLIX: *Computador, Cibernética e Información*, Panamericana Editorial, Bogotá, 2002, pp. 245, pp. 22-45.

predomina la primera. Dentro de ese desequilibrio de materia y antimateria, por el que se hace posible la emergencia del mundo manifiesto, se estaría produciendo un movimiento constante en la naturaleza de las partículas elementales en el que, desde esa asimetría, estarían surgiendo continuas novedades perceptibles.

La otra cosa que forma el Universo más claramente es radiación, energía en estado puro<sup>235</sup>.

#### 1.3.1.3.b. EL ORDEN FUNCIONAL: AUTOORGANIZACIÓN

Con la aparición de bifurcaciones y conexiones, relaciones y cambios, va alimentándose el mantenimiento de la temperatura interna del sistema mundo. Incorpora en su conjunto cada parte que surge, cada cambio se interrelaciona con el todo.

Como sistema vivo, el Universo evolucionaría como lo hacen los sistemas abiertos. En la producción de intercambio con un entorno vacío o con los límites infinitos, facilita la formación de estructuras organizadas y autoorganizadas en vez de tender hacia la estabilidad.

Pensar en una imagen de orden vivo, autorregulado, para la forma del Universo nos obliga a pensar en una estructura móvil, en una concepción dinámica del mundo en la que todo pertenece a una misma forma de organización. Ésta se basaría en la coordinación de varios niveles de relación y vínculos en función de una “inteligencia” que implicaría a todo.

Esta implicación de varios órdenes en uno mismo, capaz de autorregularse, nos ofrece una imagen de los órdenes de lo creado semejante a la que se articula en el mundo dinámico de las *sefirot*<sup>236</sup>. En dicho mundo la unidad de la existencia divina infinita es hallada en su despliegue creador en capas encajadas entre sí.

Esta imagen acoge la idea de que cada nivel de relación que tiene lugar dentro de esa unidad o inteligencia que todo lo abarca pueda encontrarse contenido, a su vez, dentro de cada especie del universo. Estas formas de organización configuran un conjunto en el que tanto las partes como la totalidad albergan

---

<sup>235</sup> BARROW, JOHN D: *Teorías del todo*, Ed Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994, 248 pp., p. 154.

<sup>236</sup> SCHOLEM, GERSHOM: *La Cábala y su simbolismo*, Ed. Siglo XXI, México, 1992, 230 pp.

cambios que se afectan mutuamente. Microscópica y macroscópicamente se estarían produciendo nuevos vínculos capaces de actuar a un nivel subcuántico fuera del espacio y del tiempo. El Universo entero se percibiría así como una sola inteligencia en la que cualquier relación interna se hace continua entre todas las cosas que aparecen como separadas.

Esta imagen parece autoorganizar el mundo desde la participación mutua de elementos que tenía lugar dentro de la estructura del universo esbozada por Bohm con la figura del *orden implicado*<sup>237</sup>. En ella, ningún aspecto de la realidad quedaba fuera esa totalidad.

En estos términos, se nos configura una imagen del universo ordenado que se basa en imágenes que podríamos percibir próximas a determinadas propiedades de lo autoorganizado:

- Por un lado la no estaticidad, que se podría entender como imagen de un universo vivo, en movimiento y animado, regido por la aparición de cambios (1).
- Por otro, la relación entre la parte y el todo y la aparición de patrones de funcionamiento que rigen el orden de las estructuras (2).
- Por último, la configuración de redes y estructuras que articulan nuestra imagen del universo ordenado (3).

En estas tres características del imaginario del universo organizado, la interdependencia entre las partes y la autoorganización son fundamentos de la propia dinámica de la vitalidad creativa del sistema total:

#### 1.3.1.3.b.1. EL UNIVERSO ANIMADO

La imagen del universo animado podría configurarse desde diversas perspectivas.

Desde una perspectiva orgánica estaríamos ante una percepción del Universo como algo vivo en base a órdenes biológicos como vimos a partir de la imagen de Gaia.

Desde otro punto de vista, la animación del Universo podría percibirse como continuación y progresión del estado primordial hacia otros órdenes de existencia. Trataremos esta perspectiva desde la imagen del *alma universal*.

---

<sup>237</sup> BOHM, DAVID: *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, 178 pp., p. 24.

La última perspectiva, para nuestra imagen del universo animado, atiende a *los cambios* como fuente de ordenación.

#### 1.3.1.3.b.1.1. Alma universal

La figura del alma universal, aplicada a nuestra imagen del universo ordenado como fuente de animación, está ligada a las ideas de continuación y desbordamiento (apartado 4.2.1.4 en *El horizonte roto*).

La imagen del alma universal se presenta ante nosotros como un fundamento infinito que, aunque informe en su origen, da pie al orden, al nacimiento de toda la realidad. Como fuerza primordial, aparecía en el origen como nada plena, vacía y llena. Como fundamento creativo, pasaba a manifestarse en un deseo de tangibilidad y, como alma del mundo es, aquí, fundamento del orden que todo lo engloba, es donde empiezan y acaban pensamiento y ser.

Aquella imagen del vacío cuántico que constituía la realidad más profunda como un mar imperecedero de energía virtual se nos presentaba como algo perenne. En su eternidad inundaba todos los procesos de cambio posteriores e incluso era energía pulsante a partir de la cual se producirían periódicamente posteriores explosiones dando lugar a la emergencia de universos locales.

En ese estado primordial preexistían formas de energía e información sutiles cuyos órdenes estaban ahí antes y después de que las partículas de materia se manifestasen. Podríamos decir que en ese vacío cuántico perenne el orden del Universo estaba ya implícito.

El orden del universo manifiesto sería, desde esta imagen del alma primordial, continuación del estado inicial, desbordamiento de su energía y desarrollo de su progresión.

Como en las imágenes numéricas de la tradición pitagórica<sup>238</sup>, esa forma de eternidad cambiante o de orden preexistente podría entenderse en los límites formales de una materia única, de un alma cuya armonía es extensible a todo.

La imagen de la armonía universal se presenta, entonces, como un orden paradójico entre lo fijo y lo cambiante. Próxima a las características de lo divino, tiene la capacidad de organización de un orden preexistente, dotado de

---

<sup>238</sup> AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO: *Filosofía Oculta. Magia Natural*, Alianza Ed., Madrid, 1992, 282 pp., p. 82.



un movimiento creativo a la vez que de una inmovilidad eterna:

“Aquello en lo que es el móvil no puede a su vez estar en movimiento, sino que ha de permanecer inmóvil. Y otro tanto cabría decir del motor:

—Cómo es posible entonces, Trimegisto, que los seres de este mundo se muevan conjuntamente con sus motores? Tú mismo decías que las esferas planetarias son movidas por la esfera de las estrellas fijas.”<sup>239</sup>



Figura.3.5. MANTEGNA: *Primo Mobile* [grabado] Arcano del Tarot. Italia, 1465.

La imagen de la armonía universal inundando con su fuerza el movimiento de esferas menores se produce como una correspondencia de órdenes de

<sup>239</sup> HERMES TRIMEGISTO: *Textos Herméticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1999. 574 pp., p. 104.

creación y extensión en los que la armonía resultante se inmiscuye en la organización de dimensiones inferiores. El alma y la armonía universal son las formas de la esencia del movimiento universal (*figura.3.5*).

Es la armonía universal entendida como divinidad quien da a la humanidad la mente y la palabra<sup>240</sup>. Con ellas podrá domesticar el mundo, comprenderlo, ordenarlo. Esa dote no es otra cosa que expresión del poder divino, del alma primera, de su fuerza e inmortalidad.

En el alma del mundo, se circunscriben los patrones de organización del Universo en la figura de un espíritu vivo. Es una inteligencia inicial que baña lo existente con sus leyes naturales, siendo fuente de orden.

Conoce, almacena, superpone niveles temporales, conduce la transformación de la energía y el movimiento de las estructuras, investiga entornos, relaciona sistemas, disipa, provoca inestabilidades y, con todo ello, suma, en la forma de una concepción única, todos los elementos y procesos existentes que se presentan dispersos, ordenándolos en su seno.

La imagen del alma del mundo, de la armonía universal o de la divinidad que inunda con su orden, conlleva la existencia de patrones de cambio subyacentes a los órdenes visibles. La idea de campos profundos, la implicación de sentido o la existencia de una memoria universal implícita podrían formar parte de la configuración de esta imagen.

La naturaleza del vacío cuántico de la que parecía surgir nuestra imagen del alma universal se presentaba como fuente creadora, vacía y llena a la vez. En ese vacío en vibración que se perpetuaba en todo lo existente, capaz de vaciar cada cosa en sí, la materia se presenta como un pleno de energía.

El alma universal, sería una vibración de fondo que se mueve en el vacío sin interrupción. Una cosa de distinta densidad sigue a otra y todo es un continuo de partículas cuánticas asociadas en formas diversas y acumuladas pero, en esencia, la misma cosa. Materia y mente aparecen desnudas ante esa nada, ante la fuente creadora. Se generan en un proceso continuo de vacío y energía infinita renovándose continuamente.

En esa forma extensa, que desde el origen llega al presente en forma de *ánima mundi*, el orden es un continuo vivo. En su viveza acoge el acto creativo como una característica ineludible, como un estado fundamental de la energía

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 79.

ilimitada. La creación aparece implícita en la articulación de los órdenes del alma universal. Es la incondicional fuerza secreta que activa, entre materia y mente, tangibles e intangibles, en un orden potencial eterno.

#### 1.3.1.3.b.1.2. Los cambios

Nuestra imagen del universo animado atiende a los cambios, los ciclos y la alternancia como fuentes de orden.

Los cambios hacia el orden se describen en el *I-Ching*<sup>241</sup> por una doble acción de una *fuerza domesticadora*: De un lado, la *fuerza domesticadora de lo grande*<sup>242</sup>, que se funda en el tiempo, con ella “lo firme se eleva y honra al digno”. De otro, la *fuerza domesticadora de lo pequeño*<sup>243</sup>, donde “lo firme es central y se cumple su voluntad”. Desde ambas fuerzas se alternan lo blando y lo firme y, con todo en permanente cambio, se perpetúa la aparición de órdenes nuevos. Entre ellas, vuelve siempre a surgir un estado de tensión, un declive que mantiene las fuerzas en movimiento y las impulsa a su unión. Esto hace que se reengendren cada vez de nuevo. Así se da la aparición de Sentido, que es lo que esencialmente perfecciona y consume las cosas, confiriéndoles su individualidad. A partir de ese centro, cada parte encuentra su esencia y se organiza.

De esta manera, el prototipo alternante de *orden creador* y *caos destructor* desaparece cediendo la hegemonía a una forma de organización viva desde la que se concede a cada elemento una impronta desde la que mantener ese movimiento alterno.

En la imagen de la alternancia y el cambio como formas de orden, las certezas ceden terreno a las probabilidades y lo posible aparece como el único indicio de orden que nos queda.

Desde esta perspectiva, por contraste, se acuerda llamar *orden* a aquello que sigue al *caos*, al igual que se acuerda llamar luz a lo que sigue a la tiniebla. Así, la organización viva del Universo, desde las transformaciones que en él se

---

<sup>241</sup> JUNG, C.G. en la Introducción a WILHELM, RICHARD: *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2001, 819 pp.

<sup>242</sup> WILHELM: *Ibid.*, p. 605.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 521.

producen, cuestiona el propio concepto de orden para revisarlo en términos de estructuración animada.

En este sentido volvemos a la imagen de los órdenes primitivos en la que el Universo se concibe como una secuencia de ciclos y repeticiones. Para esta imagen el tiempo no es irreversible sino cíclico. Todo recomienza a cada instante, el pasado y el futuro se conectan librándose de su carga temporal. Nada es irreversible ni definitivo, nada es nuevo. Todo aparece como repetición de arquetipos, órdenes y hábitos que ya tuvieron lugar previamente<sup>244</sup>.

Así, desde la perspectiva de lo cambiante, de la misma forma que pasado y futuro se confunden, caos y orden son lo mismo para nuestra imagen del Universo animado:

“Sucedee que una misteriosa clase de caos acecha detrás de una fachada de orden, y que, sin embargo, en lo más profundo del caos acecha una clase de orden todavía más misterioso”.<sup>245</sup>

Lo inestable, lo irregular y lo informe tienen orden propio, parecen atender a estructuras que se generan y se destruyen, a un orden cíclico que parece ser la única alternancia real del orden universal. El orden animado del universo se concibe así como imagen de un estado de energía. Aplicada la entropía al universo completo como estado de energía, en su perpetua alternancia de estructuras, se alcanza la mayor estabilidad lejos del equilibrio. El equilibrio sería la muerte, no habría intercambio, ni animación alguna y esto llevaría al sistema a su desaparición, por lo que la actividad caótica y las transformaciones se presentan como algo fundamental para la vida.

Esta relativización de la necesidad de caos o de orden en sí, interdependientes para la existencia de la vida unida al azar, sitúa nuestra imagen del universo ordenado en parámetros de organización. El orden no ha de ser estabilidad, sino fundamento inseparable del caos que se caracteriza por la aparición novedosa de estructuras y que únicamente podríamos atrevernos a definir como límite.

---

<sup>244</sup> ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*, Alianza Ed., Madrid, 2000, 174 pp., p. 90 -91.

<sup>245</sup> HOFSTÄEDTER, DOUGLAS: *Metamagical Themes: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. Basic Books, New York, 1985, 852 pp.

El universo ordenado, desde la perspectiva de los cambios, nos daría estructuras temporales sometidas a la alternancia de creación y destrucción. En definitiva, sería una estructura viva, calculada, medida, consensuada y conocida, pero variable.

La naturaleza del orden del mundo acoge en sí un mundo de materia y energía en el que esa condición le dota, como vimos desde la raíz, de una dualidad inevitable.

Las primeras distinciones que surgían se producían por la acción de la fuente creadora, que se presentaba como energía del vacío. De ella emergerían cambios y dualidades, así como contextos cambiantes. Todas las emergencias irían activando el movimiento en el que se pliegan órdenes y niveles de organización de la conciencia y la energía en paralelo a la ordenación de niveles del mundo material.

El motor de ese movimiento parece activarse desde el significado. Al producirse intercambios entre dualidades y categorías, dentro de contextos variables, se van produciendo también significados cambiantes.

El orden del mundo acoge lo divino y lo humano, lo terreno y lo celeste desde la perspectiva del mundo material en que se crea. Integra, como hacía el Caos inicial, los opuestos y las dualidades, pero adecuando el lugar de cada elemento a la forma organizada del sistema completo. En él los opuestos se encuentran unificados en un todo orgánico dentro de una entidad dinámica.<sup>246</sup>

En un orden en el que continuamente se producen cambios y transiciones del caos al orden, las pulsiones ocasionadas por inestabilidades son fundamento del movimiento creativo:

“Podemos comenzar a ver el mundo como un flujo de modelos animados con giros repentinos, espejos extraños, sorprendentes y sutiles relaciones, además de la permanente fascinación de lo desconocido”.<sup>247</sup>

Tanto lo macro como lo micro van compensando la acción de las fuerzas universales en flujos y ciclos en los que la energía primordial no se crea ni se

---

<sup>246</sup> CAPRA, FRITJOF: *El tao de la Física*, Ed. Sirio, Málaga, 2000, 141 pp., p. 60.

<sup>247</sup> BRIGGS, JOHN Y PEAT, F. DAVID: *Las siete leyes del caos*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1999, 235 pp., p.8.

destruye sino que simplemente se transforma continuamente, aboliendo el caos y el orden como estadios estancos y fundamentando, en su alternancia, el orden del mundo.

### 1.3.1.3.b.2. RELACIONES E IMPLICACIONES

#### 1.3.1.3.b.2.1. El orden plegado

“Y en esto me mostró algo pequeño, no mayor que una avellana, en la palma de mi mano, según me pareció; era redondo, como una bolita. Lo miré con el ojo de mi entendimiento y pensé: "¿Qué puede ser?". Se me respondió, de manera general: "Es todo lo que ha sido creado"”.<sup>248</sup>

La imagen de la infinidad de lo creado, puede acoger la totalidad de los órdenes revelados en algo ínfimo. La imagen de la nuez es para la Cábala un símbolo cósmico que, cerrado en sí, acoge todo el Universo. La imagen abstracta de la unidad divina del *Pleroma* gnóstico se nos había presentado interminable hasta en su punto más pequeño. A su vez, era origen de todo lo creado, de las distinciones y el orden. Cada parte de esa unidad era, simultáneamente, potencia infinita del orden divino. Según esto, cada pequeña cosa contendría en sí el espíritu del alma del mundo. La imagen del orden del mundo a que nos remiten estas figuras es la de una esencia que se repliega en cada uno de sus puntos.

En la imagen, que a partir de las teorías de Bohm<sup>249</sup>, se nos forma en torno al concepto de *orden implicado*, el universo entero se pliega interminablemente en cada uno de sus puntos. De esa manera, la imagen del orden del universo no se concreta como algo meramente observable sino como un mundo en el que los órdenes se establecen en base a redes de relaciones, a sistemas que se conectan en el interior de un sistema. La idea de orden aparece así en términos de relación y contención en el todo, aparece como un movimiento de comunicación continua del todo a la parte y de la parte al todo.

---

<sup>248</sup> NORWICH, JULIANA: *Libro de visiones y revelaciones*, Ed. Trotta, Madrid, 2002, 238 pp., p. 47.

<sup>249</sup> BOHM, DAVID: *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, 178 pp.

La figura de un todo que se repliega en cada una de sus partes es también el punto de partida conceptual para el desarrollo de la geometría fractal. Mandelbrot<sup>250</sup>, partiendo de la búsqueda de un orden interno para los sistemas, de un margen, un límite, trata de concretar las pautas de organización que pudiesen facilitar la comprensión de formas irregulares y amorfas. Su intuición partía del estudio de lo informe, del desafío de extracción de una geometría para lo impreciso. Los fractales surgen entonces como imagen de respuesta a una intuición topológica para figuras intermedias, de dimensiones no enteras, dando forma simbólica a un deseo de conexión generadora de formas. Al ser resultantes de una coherencia matemática previa capaz de dotar de cohesión a lo irregular, lo amorfo y lo abstracto, harían necesaria la revisión de nuestro concepto de dimensión<sup>251</sup>.

Las imágenes que asociábamos al orden plegado guardaban una relación de correspondencia unificadora entre el todo y la parte que ayudaba a definir el propio concepto de orden plegado.

En la naturaleza de ese orden se encuentra implícita una conexión entre la parte y el todo que actúa como un flujo de vida que articula formalmente una estructura en la que son fragmentos quienes dotan de continuidad a todo el sistema, que, a su vez, se pliega en cada una de ellos.

En la relación que, a partir de ahí, surge entre la totalidad y la parte -lo macro y lo micro- se traza una línea vertical capaz de ordenar sus diferencias en una misma naturaleza.

Desde la naturaleza de las *sincronicidades*, Jung hablaba de una aportación subjetiva que dotaba de significado a los acontecimientos externos a la mente por medio de ésta. Para Peats<sup>252</sup> se trataría, más bien, de la captación de información al ir organizando nuevos niveles de significación.

En ambos casos se podría analizar como un flujo de información universal creativa en el que la propia creatividad que dio lugar al origen del mundo, ya fuese en términos de trascendencia, novedad o diferencia, da lugar a una

---

<sup>250</sup> Sobre la creatividad orgánica de los fractales en la naturaleza ver MANDELBROT, BENOÎT: *La geometría fractal de la naturaleza*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983, 662 pp., p. 44.

<sup>251</sup> CALABRESSE, OMAR: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, 212 pp.

<sup>252</sup> PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995, 275 pp.

aportación de significado concreto. Así la parte y el todo aparecen conectados mediante una relación de significado:

“La representación divina del momento lo abarca todo, hasta el más minúsculo y absurdo detalle, porque todos los ingredientes componen el momento observado”.

253

La *sincronicidad* y la fuente creadora inicial se reducen así a una misma dinámica de información.

Las *sincronicidades* provienen de un movimiento básico y vivo. En ellas, el sujeto, como parte del orden que le contiene, descubre el sentido de un significado más profundo del Universo y de la intuición de los movimientos que fluyen desde la fuente creadora.

Llegados a este punto, la mente humana, como parte conectada a un todo, se presenta como ilimitada en su creatividad por surgir de un orden ilimitado y se abre a la posibilidad y a la flexibilidad.

#### 1.3.1.3.b.2.2. Relaciones entre la parte y el todo

La imagen de orden que nos daba la geometría fractal se basaba en la concepción de un sistema con una estructura interna ramificada en partes iguales infinitamente, con relaciones escalares y autosemejantes<sup>254</sup>. Con ello, posibilitaba la existencia de una armonía estructural y formal para los sistemas complejos. Considera la posibilidad de que existan las mismas cualidades a cualquier escala, siendo dichas cualidades el resultado de cierta inestabilidad polidimensional (figura.3.6).

En cada nivel escalar fractal estaría activo un mismo impulso creativo, la misma generación de novedad, el mismo componente, la misma materia y energía, tanto en el contenido como en la forma. Así, admiten en su forma de

---

<sup>253</sup> Prólogo de C.G Jung en WILHELM, RICHARD: *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa. Barcelona, 2001, 819 pp.

<sup>254</sup> “A efectos prácticos es suficiente que un concepto geométrico y su imagen coincidan en una serie de escalas características, que van de un tamaño grande pero finito, que llamaremos corte superior, a un pequeño corte inferior no nulo” (...) “Todas las curvas fractales autosemejantes son también ilimitadas e infinitamente finas”. MANDELBROT, BENOÎT: *La geometría fractal de la naturaleza*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983, 662 pp., p.41.



ordenación la existencia de varias dimensiones o niveles de orden y el surgimiento activo de diferencias continuas y de simetrías rotas.



*Figura.3.6. Un helecho. Geometría fractal en la Naturaleza.*

Aplicando esa imagen al orden de nuestro universo tendríamos una configuración sistémica que articula las formas como si éstas se nos presentasen inundadas de aquella energía primordial inteligente. Ésta, durante el proceso de creación de las estructuras que el Universo contiene, se va llenando de discontinuidades que son portadoras de cierta autonomía y que parecen pertenecer a la imagen de un organismo vivo, autocontenido en sus partes, que todo lo empapa.

Otra imagen que relacionaba la parte y el todo nos la daba la filosofía de Paracelso desde la medicina natural<sup>255</sup>. Hacía referencia a una correspondencia directa entre Macrocosmos y Microcosmos. El Macrocosmos llevaba en sí a todo el firmamento con todas sus potencias. Mientras, desde el Microcosmos, tratamos de mantener una relación de reciprocidad partiendo de un esfuerzo por imitar la naturaleza y descubrir sus leyes a fin de conocernos a nosotros mismos.

---

<sup>255</sup> PARACELSO: *Textos esenciales*, Ed. Siruela, Madrid, 1995, 319 pp., p. 59.

Esta relación entre lo macro y lo micro, o lo divino y lo terreno, fue entendida por la tradición gnóstica desde su herencia de la afirmación egipcia: “lo que es arriba sea abajo y lo que es abajo sea arriba”<sup>256</sup>. Con ella los órdenes divinos eran recuperados en los órdenes terrenos. Entre Dios (como imagen del todo) y el hombre (como imagen de la parte) se situaban siete esferas concéntricas, que representaban las potencias divinas planetarias que conectaban al Demiurgo con el hombre primordial, contenedor de poderes cósmicos. Lo divino era para los gnósticos la mezcla entera, renovada por la naturaleza, donde Dios se presenta invisible y a la vez muy evidente<sup>257</sup>.

La imagen de la armonía universal, desde este concepto, cobra la forma de una estructura ordenada de diferencias y divisiones todas ellas relacionadas. Las partes y el todo, la totalidad que se pliega en cada uno de sus elementos, evidencian un mundo en el que los órdenes se basan en las formas de relación.

En los diversos vínculos que surgiesen podríamos ver los datos concretos que forman lo particular, así como la participación mutua entre los elementos que forman ese orden.

En la imagen de un orden plegado en la parte, Bohm nos ofrece una visión del orden basada en la idea de superconductividad con la que el Universo se constituye en base a la articulación de órdenes de cooperación colectivos.

### 1.3.1.3.b.3. ESTRUCTURAS

#### 1.3.1.3.b.3.1. Patrones

Con la hipótesis de la *causación formativa*<sup>258</sup> Sheldrake nos da una imagen de lo vivo en la que el todo se autoorganiza en base a la aparición de patrones que facilitan la aparición de estructuras. La transmisión de información entre los organismos que conforman la totalidad de una especie actúa como una

---

<sup>256</sup> AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO: *Filosofía Oculta. Magia Natural*, Alianza Ed., Madrid, 1992, 282 pp., p. 10.

<sup>257</sup> HERMES TRIMEGISTO: *Textos Herméticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1999, 574 pp., p.115.

<sup>258</sup> La resonancia mórfica es un patrón subyacente por el cual se heredarían comportamientos adquiridos entre los individuos de una misma especie. Ver en SHELDRAKE, RUPERT: *Una Nueva Ciencia de la vida: la hipótesis de la causación formativa*, Ed. Kairós, Barcelona, 1990, 336 pp.

memoria integrada de regularidades de la naturaleza que se van dando en forma de hábitos o de *resonancia mórfica*<sup>259</sup>. Ésta facilita, desde la repetición, que se originen los cambios estructurales de los sistemas a los que se asocian. El Universo entero, desde la imagen de la *causación formativa*, estaría autoorganizándose, desde dentro de su propio sistema, sin necesidad de que la fuente de orden estuviera fuera de él o de la Naturaleza.

Así, el orden del Universo podría haber surgido desde los órdenes de la imagen de un sistema cerrado que, en un movimiento temporal irreversible, desde un punto inicial de máximo equilibrio y mínima energía libre, rompe sus márgenes para pasar a constituirse como un sistema abierto. Lo habíamos visto ya en la imagen del huevo roto. Según Capra es ahí, al desencadenarse cierta inestabilidad, paradójicamente, donde es más probable que se produzca una bifurcación o ruptura significativa que le haga evolucionar. El sistema habría experimentado una subida de temperatura según el aumento de desorden (de entropía) en su interior. A partir de ahí habría evolucionado como un caos que se dota de estructura e impulsa la vida en sistemas vivos complejos. Es así como la evolución del orden del Universo se habría podido producir en el seno de la imagen de un sistema abierto en el que la entropía se iría manteniendo desde inestabilidades que provocan la creación de estructuras y patrones.

La imagen de un universo ordenado, en base a esa aparición de patrones y estructuras, encuentra en la disipación<sup>260</sup> la fuente de su orden. Flujos de materia y energía sostienen al sistema apartado de su punto de equilibrio y facilitan la aparición de nuevas estructuras y órdenes de estructuras que pueden evolucionar con la aparición de nuevas inestabilidades que se transforman en organizaciones más complejas.

La imagen de un universo ordenado a base de una continua emergencia de patrones nos lleva a entender los parámetros de su estructuración en base a un orden animado.

---

<sup>259</sup> La resonancia mórfica es una especie de memoria subyacente en la colectividad de los seres biológicos. *Ibíd.*

<sup>260</sup> CAPRA, FRITJOF: *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, 359pp., pp. 64-69 y p.106.

### 1.3.1.3.b.3.2. Redes y estructuras

En las imágenes míticas del nacimiento del mundo, la figura del héroe, el mago o la divinidad, eran responsables de la domesticación y ordenación del mundo. En ese proceso, todo lo que aparecía disociado en diversos lugares y dentro de un caos absoluto acababa constatando el orden más armonioso, organizando el contenido del Universo. Los demiurgos articulaban el Universo desde la plasmación de sus límites. Con ellos, el orden no es otra cosa que la aparición de márgenes variables dentro del sistema que, a veces, se acercan, y otras, se alejan, concretando en teorías de orden, en reglas y leyes de la naturaleza, los elementos que se presentan originalmente desordenados. Las matemáticas y el lenguaje se servirían, como herederas del movimiento demiúrgico, de reglas lógicas, bien definidas, desde las que crear estructuras apropiadas para saciar la necesidad racional de un mundo ordenado.

En términos semejantes a los de la búsqueda de armonía universal y a los de la aparición de estructuras, en la imagen del Universo ordenado como red, las partes que lo conforman pasan de supeditarse al todo a llegar a conformarlo sin jerarquías. Una estructura reticular para el orden universal permite, desde el supuesto de la generación continua de múltiples interrelaciones entre lo existente, una figura desde la que concebir la idea de un *orden-movimiento* universal.

Tomar, para el mundo, una imagen de *red dinámica de relaciones* es animarlo desde una imagen topológica reticular capaz de acoger propiedades que implican el cambio y la transformación continua, la creación y la disipación de energía. Una vez aparecida la imagen de la singularidad que rompía la simetría del vacío original, la información se fue organizando en nuevos niveles que, en el Universo, equivaldrían a la producción de formas cada vez más superiores de orden, extendiéndose, bajo el campo cuántico, a niveles cada vez más sutiles de materia e incluso de conciencia<sup>261</sup>.

Así es como nuestra imagen pasa a poder articularse como una trama de interrelaciones en continuo surgimiento. En ella, las formas se articularían, para nuestra imagen del Universo ordenado, como relaciones e interconexiones

---

<sup>261</sup> Ver referencia a David Bohm en PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995, 288 pp., p. 223.

entre las partes, o bien entre las partes y el todo. Poco a poco, se entregarían a la construcción de nudos y redes complejas, densas, replegadas, sometidas a fuerzas de cohesión y de interrelación dentro del orden universal.

Dentro de ese caos complejo que se disipa en el seno de sistemas que se hallan en otros sistemas, cada elemento existente se asocia al resto dentro de la formación de estructuras y redes que terminan por articular un orden universal.

Desde esta perspectiva, la imagen de la red dinámica es asumida por Capra como un orden subyacente a la totalidad en el que la relación entre el todo y las partes es interdependiente:

"(...) la naturaleza no puede ser reducida a entidades fundamentales, como bloques de materia, sino que debe entenderse plenamente a través de la autoconsistencia de sus elementos" (...) no acepta ninguna entidad fundamental en absoluto: ninguna constante, ley, ni ecuación fundamental (...) el Universo se ve como una red dinámica de sucesos interrelacionados, ninguna de las propiedades de cualquier parte de dicha red es fundamental, todas se desprenden de propiedades de otras partes y la consistencia global de sus interrelaciones, determina la estructura de la totalidad de la red".<sup>262</sup>

Desde esta imagen del Universo, en la que el orden proviene de la aparición de estructuras, cada uno de los elementos que aparecen acaba por funcionar como nodo de una red total. Ese orden que, para Bohm, se presentaba como una estructura de sistemas conectados a sistemas, implica la pertenencia a un todo en el que se produce un movimiento recíproco del todo a la parte y de la parte al todo. De ahí se concluye que la palabra "orden" sea entendida como forma de relación dentro de una proporción universal. Una estructura ordenada de diferencias y divisiones todas ellas relacionadas, un tejido que manifiesta en sus vínculos internos las propiedades que forman lo particular a la vez que forma la continuidad del esquema total.

---

<sup>262</sup> CAPRA, FRITJOF: *Sabiduría Insólita. Conversaciones con personajes notables*, Ed. Kairós, Barcelona, 1994, 394 pp., p.56.

### **1.3.2. La mirada enfocada. Interiorizar la naturaleza del Universo ordenado**

#### **1.3.2.1. La mirada enfocada**

Iniciamos este proceso de inmersión en el proceso creativo del Universo mediante el ejercicio de lo que llamábamos la mirada confusa, una mirada perdida que más tarde pasó a estar atenta a cualquier suceso en el que pudiese detectar un punto de inicio. Esa mirada atenta, ahora, se transforma en una visión un poco más general. Ya ha asimilado el acontecimiento que marcaba la emergencia y ahora se convierte en una mirada enfocada a aquello de lo que el suceso es portador.

La mirada confusa al horizonte se centró en la aparición de una forma en la distancia. Poco a poco vamos percibiendo de qué es esa forma, dándole nombre, entendiendo sus partes y perfilando su contexto.

El enfoque es la atención nítida, la sensación de certeza de realidad. Decimos sensación porque no es sino algo que proviene de la experiencia física, del efecto visual y de la interiorización de dicha experiencia visual hasta el punto de que, al empezar a ver, creemos empezar a distinguir y lo que nuestro cuerpo percibe como estímulo se convierte en sensación de certeza, de conocimiento de la realidad tal cual es.

La mirada enfocada media en esa ilusión de realidad. El foco de la cámara está borroso, vemos manchas de color, luces y sombras. La ceguera parece diluirse en el momento que la cámara enfoca y, con esa acción, aumenta nuestra experiencia de realidad. La percepción favorece a la ilusión. La realidad ilusoria se percibe como certeza en aumento, como capacidad de taxonomía, de clasificación, de extensión, separación y diferencia, conocimiento. En este punto la mirada enfocada es aquella que se dirige con nitidez a un sitio, luego al siguiente y así sucesivamente hasta que es capaz de crear todo un lenguaje, un lenguaje desde el que tiene, de nuevo, sensación de conocimiento.



Figura.3.7. Fotograma de *Desmontando a Harry*, película de Woody Allen (1997).

En “Desmontando a Harry”<sup>263</sup> el personaje de Allen (Harry) está en una sesión con su psiquiatra hablando de su bloqueo creativo. Allen habla de un actor, Mel, que ante el estupor de una de las escenas queda desenfocado (figura.3.7). El problema por el que el actor se va desenfocando parecía venir de las lentes de la cámara. El desenfoco no es de la cámara, es del actor, se le ve así a ojos de cualquier cámara o persona. Le mandan a casa a que descansa por si eso pudiera quitarle el desenfoco. Llega a casa y su mujer también le ve desenfocado “sólo un poco”- su hijo no hace más que repetírselo, compensando el modo piadoso de la mujer. Al día siguiente está aún más desenfocado y decide ir al médico. El médico decide poner gafas a toda su familia, aunque eso suponga que ahora lo desenfocado sea el mundo. El psiquiatra le pregunta “¿usted espera que el mundo se adapte a su distorsión?”.

Podríamos decir que la realidad es el mundo intermedio que se construye desde la intersección de nuestras distorsiones, es una distorsión común que se percibe desde nuestros órganos como realidad. Las distorsiones fluyen como ríos que permiten desplazamientos en el curso vital, salidas y entradas, afluencias, momentos de desenfoco y readaptación.

---

<sup>263</sup> ALLEN, WOODY (Director): (1997) *Desmontando a Harry / Deconstructing Harry* [película]. USA: Sweetland Films, 96 min.

El hombre desenfocado llena un hueco entre la biografía de Allen y la realidad. Los días de la vida de Harry que se muestran en la película son una huida con la que se defiende de los ataques que siente que otros personajes le hacen en su vivencia cotidiana, en su realidad. Él ve a los demás de una forma, los demás no se ven así, se lo echan en cara y, mientras reconstruye su visión, Harry va dejando de verse a sí mismo y los demás también dejan de verle. Se pierde e incluso descubre lo que no sabía de sí mismo ni de los demás.

Por medio de la historia del actor, es Harry quien se está desenfocando. El resto de personajes de la película están enfocados y nítidos. El desenfoco es un proceso en el que su conciencia se completa. Es un viaje a donde nadie está. Va mas allá de lo que uno cuenta de sí mismo. Ese viaje al desenfoco es el que permite una vuelta a lo real con la consciencia de irrealidad, es un viaje en el que los medios perceptivos se hacen tan evidentes que la realidad es concebida como plena ilusión.

Poco a poco, la propia personalidad de Harry se va llenando de angustia, va perdiendo identidad hasta el punto de desaparecer. Le llena de desasosiego el hecho de percibirse borroso, pero también el hecho de que los demás le vean así. En esa negociación con la realidad es en la que el actor deja de ser la persona para ser el personaje, el artista deja de ser la persona para ser la obra, nuestra mirada deja de ser la mirada para ser lo que miramos y, en ese proceso, construimos el mundo y el mundo nos construye. La ilusión va tomando forma de realidades inventadas.

La mirada ya no está atenta sino abstraída en su verdad que se enfoca en algo concreto. Ese algo es fruto de una mente atenta, dispuesta a conocer y trazar, una mente que ya no está en alerta, sino dejándose fluir en el descubrimiento de lo que es desde sus propios movimientos. La cámara enfoca y gira, con mayor o menor lucidez, construye a quien mira a través de ella. Es producto de ella pero se encuentra consigo.

La propia idea de mirada enfocada conlleva un punto de vista mediado por un objeto de visión, cámara u ojo, lente o cristalino. La forma de conocimiento deviene de la experiencia a través de ese objeto de visión. Si la lente y el ojo están limpios la visión es nítida. Si el ojo tiene lágrimas o la lente no enfoca las formas se intuyen. En el proceso de visión de la mirada enfocada hay de todo. Momentos en los que la visión llega a un límite de enfoque, momentos en que



tiene que intuir e imaginar desde las formas que ya conoce, circunstancias en que la mirada enfocada engaña al entendimiento....

Los contornos también se intuyen en la visión borrosa, la visión desenfocada desenfoca a su vez a quien ve. En la mirada enfocada, las cosas se dibujan solas sólo cuando llegas a ellas a través del desenfoco. Sin desenfoco no sabemos qué es el enfoque. Sin perdernos, no sabemos quienes somos.

La mirada enfocada es una mirada que intenta sobrevivir en los límites de lo real, que intenta dilucidarlo y conocerlo, limitarlo desde sus propios límites de visión, conocerse, verse y saber quien es.



*Figura.3.8. Gráfico marcando la vida del centro de la mirada consciente, mediante la superposición del dibujo celta de un árbol de la vida.*

La unidad esférica que se desdoblaba o el huevo que se rompe dejan que tras su acción haya un cambio. Ese nuevo mundo que se abre, como intersección de opuestos o como ruptura, es ahora donde nuestra mirada se posa. El foco de atención no está solo en un punto, se abre. Ya no es la manzana, ya no es el hecho de comerla, empezamos, desde ese efecto a ver el árbol entero. Vamos, con la mirada, siguiendo el hilo de Ariadna, hacia un centro en el que todo toma sentido (figura.3.8).

La mirada enfocada se “enfoca” a sí misma, es consciente de su lente, de la corporeidad del objeto de visión y, con él, encuentra la herramienta con la que

verse a sí misma sin dejar de ver la diversidad de múltiples coordenadas que surgen en la distancia.

### **1.3.2.2. La imagen del Universo como sistema vivo**

La naturaleza de las imágenes del Universo ordenado que hemos venido siguiendo, no nos lo presentan tanto en términos de disposición de elementos como en los parámetros de un todo conectado. Así, no cobra tanto interés el saber dónde están situadas las cosas en un determinado instante sino más bien las relaciones que entre ellas existen, articulando cambios en su disposición que son las verdaderas pautas que rigen su organización.

Hablar de la naturaleza de organización de nuestro mundo como la de un todo conectado, nos hace pensar en una definición de orden en la que éste es la esencia de las relaciones y vínculos de las distintas estructuras que facilitaban la comprensión del Universo.

Desde las imágenes que hemos visto, la consolidación del orden universal se debe más a un movimiento perpetuo y a una visión concentrada en la perspectiva ordenadora humana y su capacidad para percibir el orden del mundo, que a un orden real. Es desde nuestras coordenadas y desde los límites de nuestra visión desde donde los órdenes universales se conforman para ser asimilados.

Las cualidades de estas imágenes del orden universal, desde el punto de vista de que son plasmaciones, manifestaciones o estructuras tangibles de formas de relación entre conexiones y formas de organización menos palpables, arrastran una doble acción entre su esencia física y su esencia inmaterial, siendo su fundamento organizativo las maneras de conexión entre ambos aspectos de su naturaleza.

Si pensamos en la naturaleza de nuestro universo como un orden que se configura como flujo incesante de materia y energía, nos resultará más fácil pensar en él en términos de un sistema vivo. Veremos que en él cada parte, cada célula, cada galaxia, disuelve estructuras y elimina productos de desecho en ciclos continuos en el seno de un organismo universal<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> CAPRA, FRITJOF: *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1998, 2002, 359 pp., p. 175 y p. 274.

Las propiedades que, para nuestro orden del mundo nos llegan desde los sistemas vivos nos aproximan a una naturaleza en la que los componentes también cambian continuamente. Hay un flujo incesante de materia y energía en cada organismo. Para que un sistema se considere vivo, habría de tener:

- patrón de organización (relaciones que determinan sus características esenciales);
- estructura (corporeización del patrón);
- y proceso vital (continuidad de la estructura)<sup>265</sup>.

El orden de nuestro universo, desde las imágenes que hemos visto, parece articularse desde las tres pautas, con lo que podría considerarse orgánico. De hecho, el pensamiento sistémico considera tanto el Universo, como la sociedad y las relaciones humanas, e incluso las culturas como organismos vivos<sup>266</sup>. Considera que son sistemas abiertos en los que sus elementos, cada uno de ellos con vida propia, están conectados a todos los demás. Se interrelacionan siendo capaces de producir cambios que afectan tanto a la parte como a la totalidad del sistema total.

Cuando Bateson piensa que la estructura de la mente y la estructura de la naturaleza son reflejos una de otra está afirmando que irremediamente constituyen una unidad. Conocer los mecanismos de una podría llevar a conocer los de la otra. Morin hace referencia también en este sentido a la teoría de la información de Shanon y la cibernética de Wiener y Ashby en 1948 que "(...) inauguran una perspectiva teórica aplicable tanto a las máquinas artificiales como a los organismos biológicos, a los fenómenos psicológicos como a los sociológicos"<sup>267</sup>.

En esta misma línea, los estudios realizados sobre sistemas emergentes equiparan la autoorganización analizada en ciencias naturales y sociales. En distintos sistemas complejos se resuelven problemas de forma espontánea sin que parezca existir una inteligencia de fondo que centralice las respuestas,

---

<sup>265</sup> *Ibíd.* p.175.

<sup>266</sup> CAPRA, FRITJOF: *Las conexiones ocultas. Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*, Ed. Anagrama, 2003. 389 pp., p137.

<sup>267</sup> MORIN, EDGAR: *El paradigma perdido*, Ed. Kairós, Barcelona, 1993, 266 pp., p. 23.

como si al aumentar la escala se empezasen a formar comportamientos colectivos que van creando niveles de organización superiores<sup>268</sup>.

De cualquiera de estas formas la idea de pensar el Universo como organismo se articularía en base a la existencia de una mente común para todo el organismo, ya sea en una jerarquía ascendente o descendente, habría alguna forma abstracta de inteligencia en la que cada parte estaría disuelta y que contemplaría la interrelación de todos sus elementos.

Su acción activaría la aparición de patrones de organización que irían dando forma a una estructura en un continuo devenir, la vida del Universo como organismo

#### 1.3.2.2.a. LA MEMORIA COMO POSIBLE PATRÓN

Encontrar un patrón de organización del Universo, considerándolo una entidad orgánica, obligaría a contemplarlo desde diversas escalas. Si el patrón de organización lo buscamos atendiendo a la naturaleza del orden en movimiento, a partir del cual se desarrolla el proceso de autocreación que venimos viendo, deberíamos centrar la mirada en el instante en que el Universo empieza a presentarse como un todo ordenado y a perfilarse desde acciones complejas.

En general, podríamos repensar que la misma fuerza que impulsa al caos para ser orden se empieza a manifestar como un movimiento constante, cognoscente, de elaboración de lo que se presentaba sin forma, para que pueda llegar a percibirse por primera vez. El caos intenta descubrir a qué se adapta su estructura. También el orden mismo de nuestro universo parece tener en sí la esencia misma del cambio, parece no ser estático e integrar la acción de las fuerzas primarias que incesantemente hacen surgir estados de tensión para luego impulsar la unión y así constituir continuas regeneraciones. El orden aparece dentro de ese mismo movimiento espontáneo. Lleva en sí la acción alterna de fuerzas divergentes y, en esa alternancia, vivifica el Universo a la vez que explica la totalidad de los fenómenos del mundo.

Para Bohm, el principio básico por el que se desarrolla toda estructura, o por el que el Universo creativo configura sus órdenes, es que “toda clase de orden

---

<sup>268</sup> JOHNSON, STEVEN: *Sistemas emergentes. O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004, 258 pp.

posee únicamente un tipo de simetría aproximada o limitada”<sup>269</sup>. De esta manera, en el límite de lo simétrico y en la aparición de las distinciones, se pueden generar órdenes armoniosos que conduzcan a la evolución de totalidades, así como darse puntos de conflicto entre órdenes distintos que produzcan procesos de destrucción de órdenes parciales.

En ese proceso de transición del caos al orden del Universo, la emergencia azarosa es capaz de aportar información al sistema y, con ella, la materia llega a adquirir nuevas propiedades como serían comunicación, percepción y memoria<sup>270</sup>. A modo de rizoma, la memoria se enreda, a su vez, en contenidos de información que mantienen la conexión con todo el sistema<sup>271</sup>.

De esta manera, la naturaleza de los órdenes del mundo viene ligada a la naturaleza de la información que el Universo sostiene y, sobre todo, al almacenamiento de esta en forma de memoria.

Veámos cómo, por resonancia mórfica, Shel Drake<sup>272</sup> localizaba biológicamente a la interconexión entre las especies, situando el paso de información entre individuos como un impulso de novedad desde el que se transmitían pautas formales y patrones determinantes para la especie. De alguna manera, con ello, planteaba la posibilidad de una misma memoria para los órdenes del mundo que parece articular una especie de conocimiento implícito en la totalidad del Universo. Con esto, volvemos a aquella naturaleza que se nos presentaba a modo de inteligencia y que, esta vez, se manifiesta como dadora de los órdenes del mundo. Esa inteligencia podría estar transmitiendo y organizando información desde su totalidad a cada parte que la forma. Con ello, activaría la importancia de cada punto de energía de un mar cuántico que todo lo baña, concibiendo nociones como el espacio o el tiempo como meras distorsiones en el seno de éste.

Es cierto que la memoria se construye en su relación con el tiempo y que, si consideramos la abolición del tiempo, al verlo como una mera distorsión en un

---

<sup>269</sup> BOHM, DAVID: *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, 178 pp.

<sup>270</sup> ESCOHOTADO, ANTONIO: *Caos y Orden*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, 390 pp., p.94.  
También en PRIGOGINE, ILYA: *¿Tan solo una ilusión?*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983, 332 pp., p 24.

<sup>271</sup> DELEUZE, G. GUATTARI F : *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2000, 1976. 64 pp., p.36.

<sup>272</sup> SHELDRAKE, RUPERT: *Una Nueva Ciencia de la vida: la hipótesis de la causación formativa*, Ed. Kairós, Barcelona, 1990, 336 pp.

campo de energía, estaríamos relativizando la aparición de la memoria como tal, redefiniéndola como información pura. Al producirse el surgimiento de información en un estado de energía continuo como era ese mar cuántico al que hacíamos referencia, ésta se acumularía en niveles de información superpuestos que se determinarían como conocimiento activo.

Con esta aproximación a la naturaleza del Universo ordenado desde la memoria, podemos retomar la imagen del *Multiverso* que ya habíamos visto en la que nuestro Universo podría haber sido informado por un universo precursor<sup>273</sup>. Según ambas ideas podríamos aproximarnos a los órdenes que surgen en el mundo en base a una forma de memoria. Cada universo podría dejar sus trazas en el vacío que le contiene, con lo que éstas se superpondrían acumuladas. Entre ellos se produciría una transferencia continua de información desde universos locales que informarían a universos posteriores e incluso avanzarían más que ellos, evidenciando su predisposición a evolucionar desde la información activa, o el conocimiento, que van acumulando.

#### 1.3.2.2.b. ESTRUCTURA O CUERPO

En ese devenir de información o esa creación de memoria se estaría simultáneamente configurando una estructura compleja.

Ya hemos hablado de la incapacidad de conocer los límites del Universo, y de la debilidad de las teorías sobre sus formas. Sólo podemos conocer el Universo desde las evidencias que nuestra propia experiencia nos dan de él. Con ellas, desde la teoría de cuerdas, se intuye la totalidad como un cuerpo de energía continua. La totalidad del Universo y todo lo que contiene sería vibración en estado puro, vibración que se produciría por la actuación de los patrones de información.

Tenemos un cuerpo de energía continua... Percibimos algunos de sus órdenes y los nombramos: materia, antimateria, energía, energía oscura, vacío, tiempo, gravedad... Intuimos otros como la existencia de más universos... pero también el cuerpo del Universo puede ser directamente holográfico, ser ilusión, ser maya.

---

<sup>273</sup> GREEN, BRIAN: *El universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, 471 pp., p. 149.

La estructura del Universo, se manifiesta en lo macroscópico pero también a escala microscópica o en la vida cotidiana. Todo es el cuerpo del Universo: las Galaxias, las montañas, nuestras casas, e incluso nosotros mismos. No tenemos referencia del organismo que es el Universo sino desde nuestra propia organicidad, condicionada por un cuerpo y por una forma, así como por nuestra propia capacidad de conocer. De esto se desprende que conocer nuestra condición orgánica, en cierto modo, es conocer la propia naturaleza del Universo<sup>274</sup>.

El cuerpo del Universo se iría así formulando desde nuestras taxonomías sin que puedan conocerse sus contornos. El primer paso hacia su conocimiento implicaría excluirnos del ejercicio de exploración, empezar a conocer desde la parte hacia el todo o desde la totalidad menos la parte (n-1)<sup>275</sup>. Desde esta perspectiva, inevitablemente nuestro cuerpo sería su cuerpo.

#### 1.3.2.2.c. EL UNIVERSO EN ORDENACIÓN CONTINUA: UN PROCESO VITAL

Tomando como punto de partida un orden basado en vínculos que aparecen y desaparecen, la propia organización del Universo se articula desde una naturaleza dinámica, en los órdenes de lo que se podría entender como su propio proceso vital.

El movimiento de la primera explosión, que conlleva el paso de la estabilidad informe a la armonía universal, había producido novedad. Había sido creativo desde la aparición de la primera diferencia, desde el desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza y la evolución del Universo.

Desde esas imágenes primordiales, la naturaleza de nuestro universo, en base a las formas de creatividad que le son propias, se ha ido configurando en base a dos cualidades que coexisten en su esencia. Por un lado, se nos presenta en términos de una naturaleza eterna y por otro, evolutiva: la energía permanece y la materia cambia. La conciliación de ambas formas en una misma naturaleza del orden confirma la condición cambiante del concepto de universo ordenado. En estos términos, esta naturaleza que se presenta sumida en un ciclo continuo aparece como una potencia de orden infinito y creatividad incesante

---

<sup>274</sup> MATURANA, HUMBERTO Y VARELA, FRANCISCO: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 2003, 172 pp.

<sup>275</sup> DELEUZE, G. GUATTARI F.: *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2000, 1976, 64 pp., p.36.

que evoluciona y se desarrolla como cualquier otro organismo. Este organismo es el mismo *mundo de los procesos* universales al que se refería Whitehead, donde “todo lo que existe se crea”<sup>276</sup>.

El proceso evolutivo de la Naturaleza, como hemos visto, no está determinado por órdenes parciales sino que cada orden puede ser base de un orden superior conduciendo a nuevas estructuras. La Naturaleza es en sí una forma de organización creativa, viva, en la que, continuamente, surgen nuevas estructuras y patrones de estructuración en un proceso vital de cambio, ordenación e interrelación continua del que somos una ínfima parte.

### **1.3.2.3. Concretar la naturaleza del orden**

Para entender la naturaleza interna de los órdenes del Universo, tal y como venimos articulándola desde esa organicidad de los que somos parte, podríamos aproximarnos a algunas imágenes o símbolos en los que dicha naturaleza ha tratado de resumirse a formas de interrelación entre la escala cósmica y la humana a fin de extraer algunas conclusiones sobre cómo podríamos percibir ese orden desde formas concretas.

Habíamos visto cómo nuestra mirada se centraba atenta a los sucesos del horizonte. También hemos transformado esa mirada en un enfoque que se va dilatando a partir de un punto en él para reconstruir y comprender la totalidad de elementos de éste, enfoca y va abriendo la unidad de enfoque.

Veníamos de una figura inicial que era la unidad primordial (1), dicha unidad se desdobló simétricamente (2), encontró un tercer plano a partir de su punto de intersección (3) y de este tercer plano emergió una división a través de sus ejes (4) punto. Dichos ejes se cruzan en un punto central (5), cuyo desarrollo se despliega, a partir del encuentro de ejes y cruces, de un número creciente de coordenadas que va dirigiendo el movimiento de nuestra mirada en una evolución hacia la multiplicidad de enfoques posibles en los que podríamos cartografiar el océano (infinito) mientras lo exploramos (figura.3.9).

---

<sup>276</sup> ESCOHOTADO, Antonio: *Caos y Orden*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1999, 390 pp., p.95.



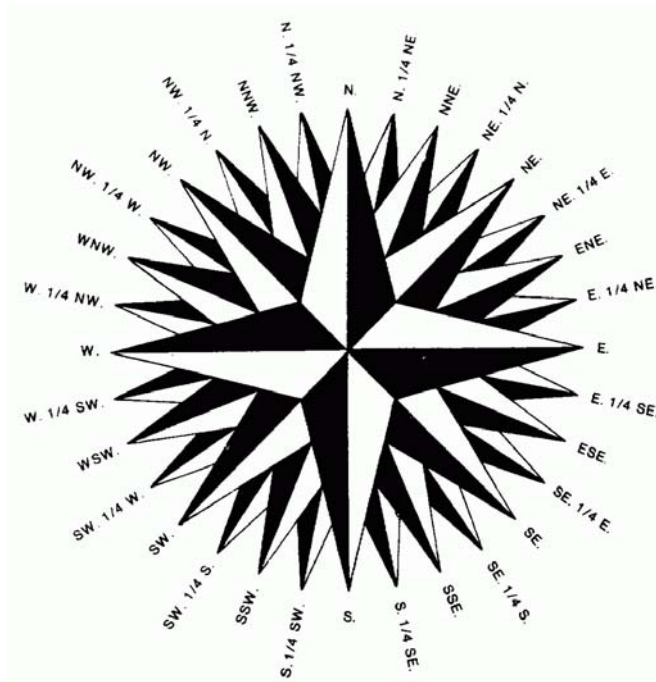


Figura.3.9. Rosa de los vientos con los cuatro puntos cardinales y sus derivaciones.

El paso de la tríada a la cuaternidad sería señalada por la psicología de Jung como un paso de un estado de actividad y del mundo interno (3) a un estado de pasividad y de situación en el mundo externo (4), la intuición del espacio como orden<sup>277</sup>. Ese orden espacial vendría representado por la igualdad de la distancia de las partes hacia el centro. Cada uno de los puntos cardinales es un aspecto divergente de la misma realidad. La superficie de la tierra, el orden manifiesto, podría sentirse como un espacio a explorar desde zonas autónomas que son mundos independientes pero conectados en un centro. La cruz con los bordes redondeados o círculos en los extremos estaría representando esta idea<sup>278</sup>

En la simbología del número cuatro nos encontramos con conceptos coincidentes en cuanto a símbolo de de la tierra, de la especialidad, de lo situacional, de los límites externos naturales, de la totalidad mínima y de la organización racional.

Por otro lado, la ordenación del tiempo derivaría de la del espacio<sup>279</sup>. El tiempo se sucede en cuatro estaciones, el espacio se distribuye en cuatro puntos

<sup>277</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 439.

<sup>278</sup> GUENÓN, RENÉ: *El simbolismo de la cruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.

<sup>279</sup> Sobre la ordenación del tiempo como procedente del espacio en CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 441.

cardinales (figura.3.10).



Figura.3.10. Tetramorfos con las cuatro estaciones. Hildegard Von Bingen. S. XII.

En el espacio tiempo de un mismo principio se constituye el proceso vital, el ciclo de la vida en la sucesión entre la manifestación y la no manifestación<sup>280</sup>.

En ese ejercicio de la mirada que veníamos haciendo, habíamos encontrado un centro (5), un centro que venía de trazar una línea vertical y una horizontal, de marcar una coordenada que funcione como punto de partida. Dicha disposición de ejes sobre un determinado centro en el plano de la imagen termina por dividir la imagen que vemos en cuatro partes, de manera que se marcan cuatro direcciones y se distinguen cuatro planos y un centro. Habíamos visto como la *mandorla* que resultaba de la intersección de los dos círculos en los que se había desdoblado nuestra visión articulaba un tercer espacio de acción con la cruz y el centro (figura.3.11).

<sup>280</sup> “En el espacio y el tiempo, de un mismo principio, se suceden las fases no manifestación, manifestación, no manifestación que constituyen el ciclo de la vida, egipcios simbolizaron o mejor dicho vieron este concepto viaje del sol y su transcurso nocturno por el mar”. *Ibíd.*, p. 444.



Figura.3.11. Mandorla trazada en el centro de visión.



Figura.3.12. Pantocrátor en el Ábside de San Clemente de Tahull.

Dentro de esa misma forma de la *mandorla* se ha representado repetidas veces, en la imaginería cristiana a la cruz de cristo o al pantocrátor (figura.3.12), rodeado de los cuatro elementos o de los cuatro evangelistas. Profundizando en esta imaginería asistimos a un despliegue en el que la representación de la divinidad primordial, en un cuerpo material como es el de la figura de Cristo, aparece en el centro de la imagen. La esencia inicial de lo divino, con Cristo, se presenta como algo palpable. Alrededor, en los cuatro planos, se suele representar a la imagen rodeada de esas cuatro fuerzas o esencias que mueven el mundo, la totalidad de la imagen encierra el concepto del orden divino. Cirlot se refiere a esta disposición de los *tetramorfos* cristianos como producto de la integración de una idea universal que procede de una tradición megalítica (figura.3.13). En ella, para conservar el orden creado al transformar el cosmos en Caos dejaron al león en la montaña celeste y pusieron cuatro arqueros en los puntos cardinales, vigilando para que nadie retorne al orden cósmico<sup>281</sup>.

<sup>281</sup> *Ibíd.*, p. 439. También esta idea en el hombre de Vitruvio y en la cuadratura del círculo, razón y emoción integradas.

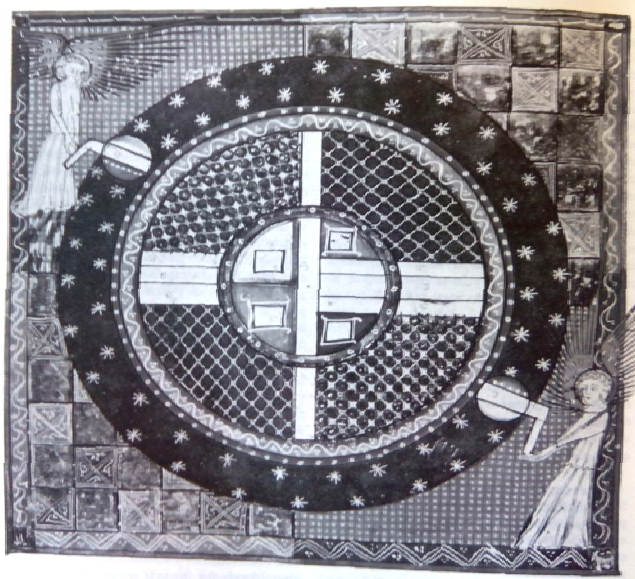


Figura. 3.13. Ángeles girando la Rueda del Universo. Miniatura francesa del siglo XIV<sup>282</sup>.

El orden cósmico, con toda la organicidad que venimos atribuyéndole, quedaría representado en ese conjunto dotado de:

- estructura o cuerpo, plasmados en una totalidad que engloba la división y que relaciona las cuatro partes y el centro,
- proceso vital, que vendría representado por la acción de los elementos o de los ángeles o fuerzas que hacen rotar la esfera y mantienen el movimiento y,
- por último, de patrones que mantienen la relación entre las leyes del cosmos y su centro, entre lo *macro* y lo *micro* (figura.3.14).

Este desarrollo de la mirada que parte de la unidad para desplegarse hacia el infinito, tiene su puerta al mundo sensible en el cuatro. Encontramos en el *tetramorfos* un símbolo en el que se condensa la naturaleza interna de nuestra imagen de este momento del proceso creativo. Con él nos encontramos ante la abstracción de una forma que acoge la complejidad de los mecanismos internos del mundo ordenado, así como de un concepto orgánico del Universo, a partir de el se organizan formas materiales y espirituales, lo terreno y lo divino, cuerpo y mente en su relación con el mundo fenoménico. A partir de él se intuye la existencia de un centro.

<sup>282</sup> Ilustración tomada de Op. cit. p. 440.



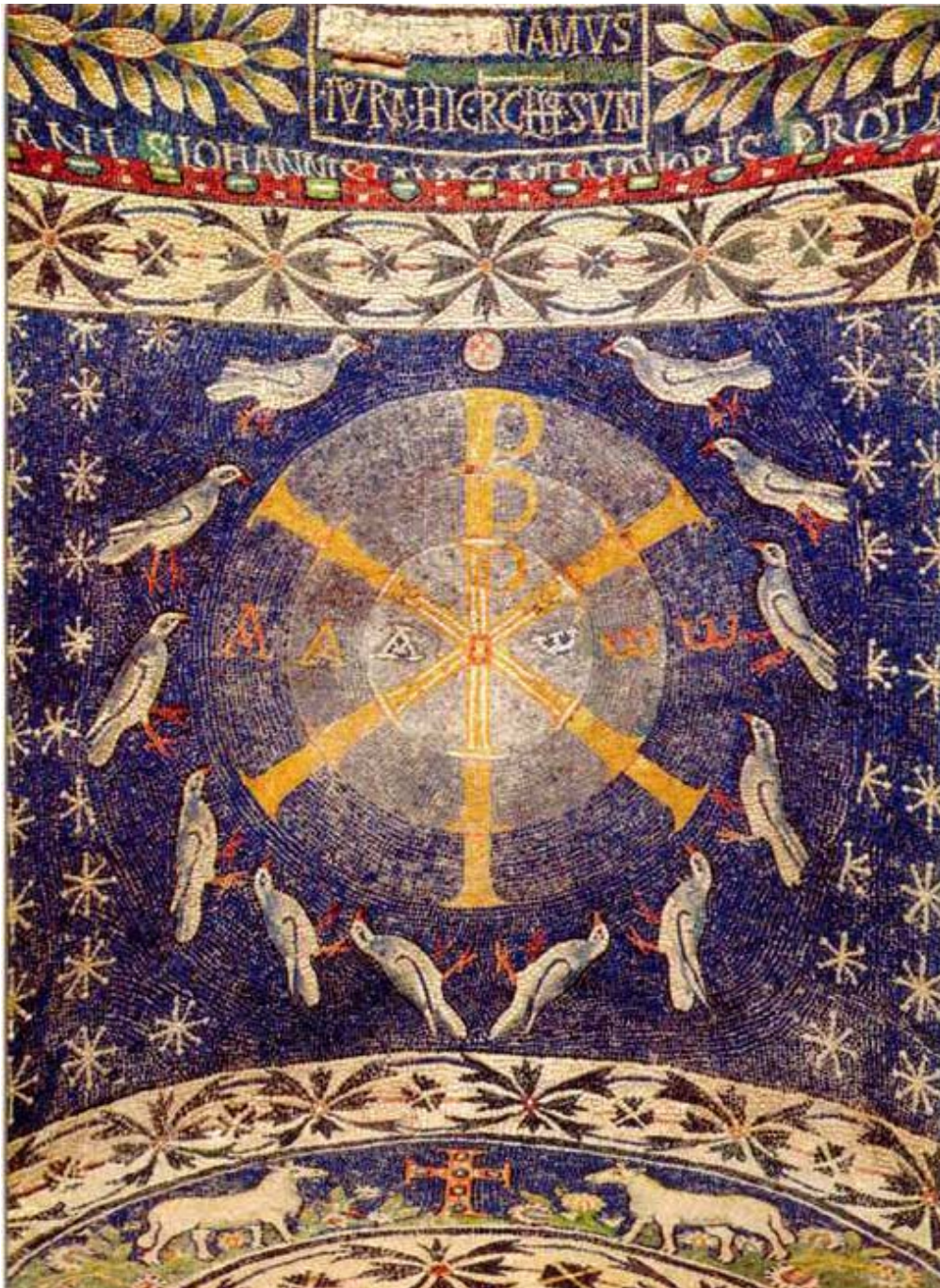
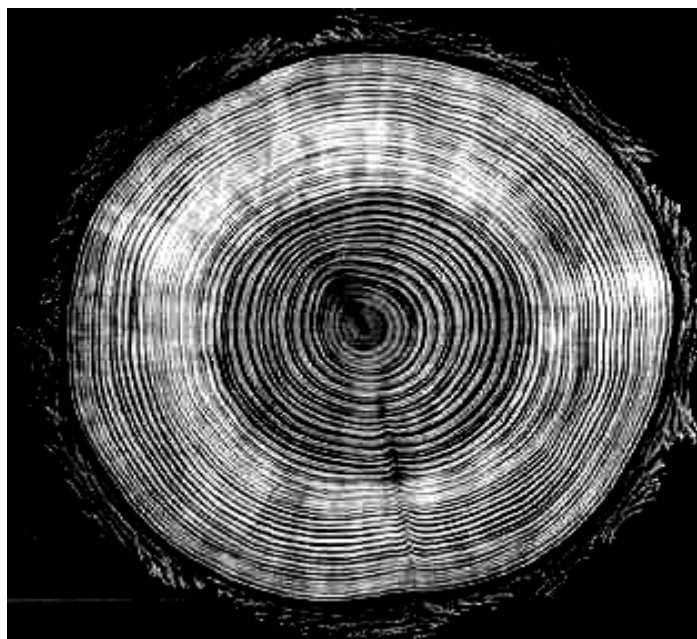


Figura.3.14. Mosaico con Crismón en el Baptisterio de Albenga (Etruria, Italia). Siglos V-VI.

### **1.3.3.- Ver el árbol**

#### **1.3.3.1. La semilla y el centro**



*Figura.3.15. Anillos concéntricos en el corte de un tronco.*

En los anillos del tronco de un árbol es donde supuestamente conocemos su edad (figura.3.15). Cada año, con el tiempo, se superpone en su crecimiento una nueva etapa, una nueva piel, una nueva línea que es producto del transcurso de las estaciones y de su paso por ellas. Son aros concéntricos que se perciben como producto de la dimensión espacio temporal del árbol entorno a un centro indeterminado. Los aros se distribuyen como un orden creciente a medida que el árbol deja crecer sus ramas y su tronco hacia la luz del sol con el contacto con el aire.

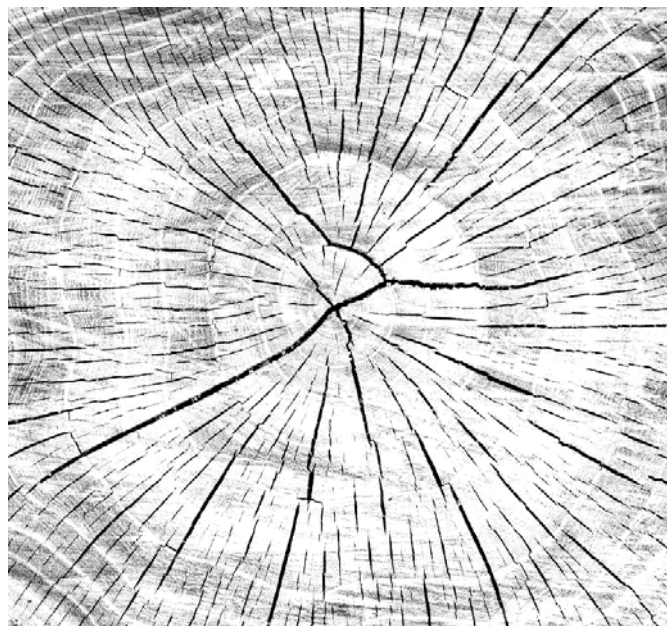
En ese corte horizontal, el árbol oculta su dimensión ascendente, capaz de unir las ramas que se alimentan de la luz y del aire y crecen hacia el cielo y las raíces que se extienden alimentándose del subsuelo.

Cuando nuestra mirada se situaba ante el mundo fenoménico y la emergencia de la materia, en cierto modo estaba intentando enfocar dentro de ese plano horizontal, marcar un punto, un área que estuviese bajo el foco de luz o bajo el enfoque de la lente.

Al incluir en nuestra mirada el símbolo de la cuaternidad, esa conjunción puramente terrena que venía del eco de las cuatro direcciones de la rosa de los vientos o que incluso incluía en nuestras cartografías el eje vertical como plano de ordenación tridimensional, pasa a verse de otra forma. El *tetramorfos* que, en la mística, alberga un principio de orden cósmico al que se le añaden las dimensiones del principio divino y su relación con el microcosmos humano, está implicando dimensiones invisibles, patrones de relación entre diversas formas de conciencia y distintos estados de ser y del Ser.

En la imagen del *tetramorfos*, de algún modo, a lo que nos aproximábamos era a esa dimensión espacial y terrena que se extiende en las cuatro direcciones pero también a otra dimensión vertical que atraviesa todo y que no es la verticalidad de la tercera dimensión ni la cuaternidad del tiempo solamente, es una implicación de la totalidad como totalidad. Es renacer en la unidad pero desde la consideración del mundo material como algo implicado en el proceso, como algo perceptible del proceso solamente a través de este punto.

La imagen del *tetramorfos* que se presenta en una circunferencia con un centro contiene un sentido semejante a la de la rueda cósmica. Es el movimiento de fondo, un movimiento que, en cierto modo entreteje la realidad con sus fisuras (figura.3.16).



*Figura.3.16. Anillos en el tronco de un árbol con grietas convergentes en un centro.*

La rueda del mundo gira y hace girar todo desde un centro inmóvil.

El centro de los aros del árbol podríamos decir que es la evolución directa del crecimiento de la semilla, es el primer tronco, el árbol joven que permanece durante todo el crecimiento de la planta. En su corte se dibuja un área, no un punto concreto, más bien una circunferencia que se supera en cada etapa de crecimiento y se rodea por otra y así sucesivamente en cada ciclo vital.

El crecimiento de las ramas atraviesa esas estructuras concéntricas, hace nudos en determinados puntos de la vertical, pero no impide que la vertical se alce de abajo hacia arriba, desde el punto donde se plantó la semilla hasta donde el árbol llegue a crecer, guardando el primer círculo en el centro.

En la semilla, que es la esencia del árbol en el sustrato terrestre, venía impreso todo lo que el árbol sería. En el plano horizontal se desarrollan todas las posibilidades de manifestación en base a ondas concéntricas que son símbolo de la perfección cíclica y de la realización íntegra de las posibilidades implícitas en un estado de existencia<sup>283</sup>

La semilla aparece también en el corazón de la manzana, se sitúa en el lugar en que centrábamos la emergencia y acción creadora, en la *vessica piscis* que se dibuja en el fruto, para asegurar su reproducción. Tal es su correspondencia formal, que si tomamos la dualidad y su lugar de intersección y la rotamos en una sucesión de dualidades que se intersectan, se dibuja la manzana con su centro activo, con el lugar donde la semilla reside.

El despliegue tridimensional de la multiplicidad de opuestos que se daba en el toroide de la manzana no deja de ser una esfera con un vórtice que hace de ombligo. Todo lleva a un centro, a una sustancia que siendo material y digerible, hace tangible la potencialidad de todos los posibles desde su convergencia en una unidad llena de infinitud de coordenadas de materia.

A través de su ombligo, la manzana está unida al árbol, se alimenta y crece, pasa de flor a fruto, sin dejar de estar conectada con una entidad de la que es parte, junto con otras tantas como ella. Crece hasta que puede ser digerida con la finalidad de que sus semillas sean diseminadas y el árbol tenga descendencia. Semilla, manzana, árbol y la totalidad del cosmos se interrelacionan en el proceso vital del árbol.

---

<sup>283</sup> GUENÓN, RENÉ: El simbolismo de la cruz, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.



El centro del *tetramorfos* representaba, igualmente esa semilla del orden cósmico cuyo centro es el plano de la trascendencia. Al representarse en un plano, el dibujo condensa su extensión en el mundo fenoménico que se activa por la acción de los cuatro elementos, pero también se eleva conceptualmente desde su centro, el centro es la semilla que hace crecer el árbol. El centro del *tetramorfos* es la semilla ascendente, que acoge la potencia de los mundos posibles dentro del orden universal.

El centro en ambos casos, el círculo central, enmarca el lugar desde el que la rueda gira. La rueda del mundo es la causa inmóvil<sup>284</sup>, la causa primera, el centro vacío que produce el movimiento, la vibración, la generación. Pero que en sí es nada.

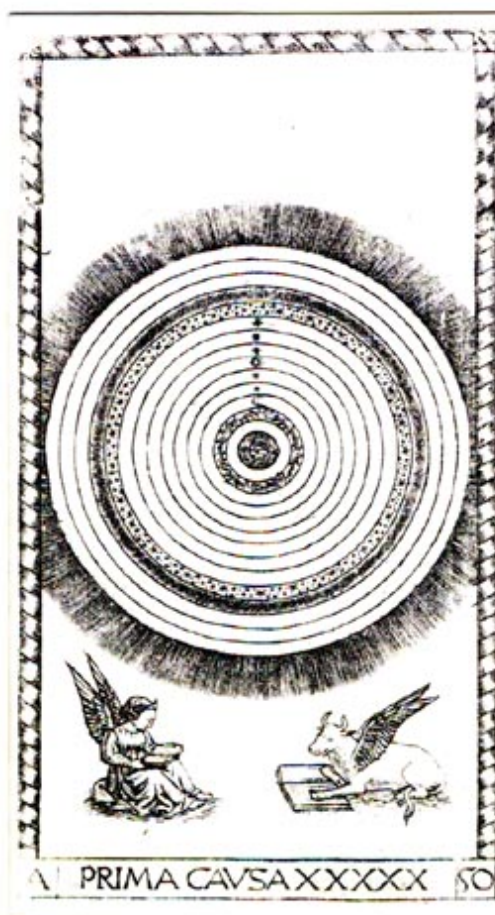


Figura.3.17. MANTEGNA: *Causa Primera* [grabado]. Arcano del tarot. Italia, 1465.

<sup>284</sup> Idea de la rueda giratoria y disco inmóvil integrados en la misma imagen a partir de CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 394.

El símbolo de la rueda integra la movilidad de su contorno y la inmovilidad del motor central, representa un transcurso en fases que acoge el movimiento de las contingencias del plano terreno y el centro místico (figura.3.17). En Alquimia la imagen de la rueda ha representado el proceso circulatorio en el que los opuestos ascienden y descienden simultáneamente. Por un lado se sublima la materia, por otro se condensan lo que no es físico. La imagen de aves que suben y bajan, que contornean la rueda y rodean el árbol.

El centro real es un centro que no coincide con la circunferencia visible<sup>285</sup>, es indefinido, podría coincidir con el lugar en que la semilla se planta, coincide con el centro de la acción de plantar no con la manifestación física del árbol. La vuelta a ese lugar de la tierra, junto a las raíces es una vuelta a un lugar en el que todavía no se ha nacido, es acceder al estado de reposo del centro, fuera de las ilusiones del mundo sensible.

En el medio invariable de la rueda cósmica, es donde simbólicamente recae, según la tradición extremo oriental, la actividad del cielo. Esa actividad dirige todo siendo no manifiesta, es el principio del que derivan todas las actividades particulares, dirige los radios hacia el exterior de la circunferencia haciendo que ruede, es la acción que traza el exterior visible, no está en la rueda, es la vibración de fondo. Coincide con aquel vacío inicial que permanece y que no se alcanza a nombrar, lo que se puede nombrar o imaginar pertenece ya al mundo de lo manifiesto.

### **1.3.3.2. El eje vertical**

La plenitud de la actividad del cielo se representa por una línea fija que une dos polos y desde la cual todo gira. Es parte no actuante y conlleva todas las posibilidades de manifestación. Une todos los estados del ser atravesándolos por sus centros. Es el llamado eje del mundo.

El eje del mundo no es temporal ni espacial, es la suma de todos los espacios y todos los tiempos. Es un centro de todo que no es ningún polo sino mera posibilidad de ser cualquiera de ellos. Se traza en el eterno presente del ojo de Shiva, no es dentro ni fuera, no es pasado ni futuro...

---

<sup>285</sup> El centro de la forma como vértice esférico universal en GUÉNÓN, RÉNÉ: *El simbolismo de la cruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.

En la *vessica piscis*, en el *tetramorfos*, en la rueda, en el árbol, el centro se proyecta hacia arriba como un deseo de crecimiento que impregna todo. En estas representaciones el eje se traza a partir del centro, a la vez que el árbol crece.

El *tetramorfos* como cuaternario espiritual se proyecta en el espacio como ciudad de cuatro torres y cuatro puertas en cuyo centro hay una torre principal<sup>286</sup>. El centro aparece también ligado a la idea del monte del mundo.

El monte y la escalera son imágenes que representan también este eje de ascenso y unión entre cielo y tierra, en la misma poética que podría situarse el árbol. Los tres mundos, inferior, central y celeste son atravesados desde la proyección del centro.

El centro, como representación espacial, está virtualmente en todos los puntos de forma manifiesta antes que en uno determinado, es potencia ya que todavía no está en ninguno. Es un centro que hace partícipes a todos los puntos de su naturaleza vibracional. Su proyección en el espacio es símbolo de la manifestación universal, siendo dispositivos que se activan en el proceso de crecimiento de las formas, radios de la rueda, ramas del árbol...

La figura del árbol entre otras, aparece ante nosotros como símbolo de ese centro del mundo. . Su vertical transforma el centro en eje, conduciendo directamente desde una vida subterránea hacia el cielo, extrayendo del suelo la vida. En su simbolismo se gesta y crece la semilla de todo lo que ha sido creado.

---

<sup>286</sup> En CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 258.

### 1.3.3.3. Ser el árbol

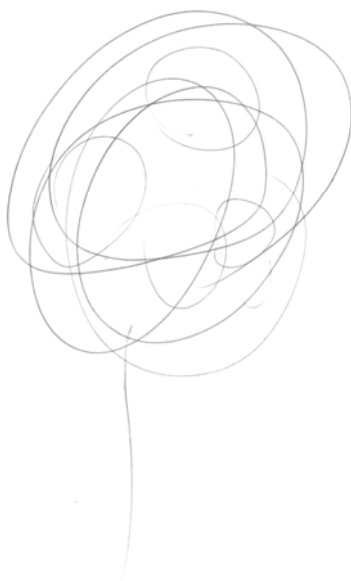


Figura.3.18. Árbol<sup>287</sup>

El árbol llega a nuestra imagen de este último estado de los procesos creativos del Universo como símbolo esencial de los ciclos vitales y la vida en el cosmos (figura.3.18). Distintas tradiciones han tomado de él las cualidades que necesitaban para sus propios mitos y rituales, asociándolos con espíritus y divinidades y venerándolos. Es imagen del crecimiento dinámico, la muerte estacional, la proliferación, la generación y la regeneración<sup>288</sup>.

Como signo de la inmortalidad, los árboles de hoja perenne retan los ciclos y la vida del árbol supera a la muerte. Esa sensación de eternidad es capaz de situar en un estado de conciencia próximo al de la realidad absoluta<sup>289</sup>.

La morfología del árbol, dotada de raíz, tronco y copa, conlleva también lo necesario para que se den multiplicidad de metáforas locales desde los poderes universales que representan<sup>290</sup>. El árbol es metáfora de la evolución de la unidad (del tronco) a la multiplicidad (las ramas).

Un camino que parte del subsuelo y que según crece se abre cruzando

---

<sup>287</sup> Árbol dibujado por mi hija Celia, a la edad de 3 años. En él podemos ver lo que es "Ser el árbol".

<sup>288</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 89.

<sup>289</sup> ELIADE, MIRCEA: *Tratado de Historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Ed. Cristiandad, Madrid, 2009, 658 pp.

<sup>290</sup> Ver en FRAZER, J.G.: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 860 pp.

distintos niveles no deja de ser un camino iniciático en el que el propio cosmos parece hacerse autoconsciente.

Las ramas, utilizadas en ritos de fertilidad en primavera, como parte activa de la muerte y regeneración en los árboles caducifolios, participaban del simbolismo cósmico de la fertilidad de la Madre Tierra.

La esencia femenina de la creación, como dadora de vida que alberga la potencia de ser, se instala en la madera. La dota de simbolismo protector, de expresión de alimento y cuidado.

La mujer del leño (figura.3.19), como mitología contemporánea, encarna la sabiduría y el simbolismo de la madera<sup>291</sup>. Porta un tronco como si fuese un bebé. Aferrada a él, la madera le cuenta sus secretos y le da claves que le hacen saber cosas que no sabe nadie. Probablemente el leño encarna la figura de su marido muerto en un incendio, pero también conecta con el conocimiento de los ciclos de vida y muerte a través de la simbología del árbol.



Figura 3.19. La mujer del leño. Fotogramas de *Twin peaks*, David Lynch, 1992.

Con esta figura también se materializa la sabiduría de la Naturaleza. Las plantas son seres inteligentes, capaces de resolver problemas, de sentir y percibir sonidos en base a vibraciones, al tacto y al agua. Al igual que el mundo animal, y habiendo evolucionado desde las mismas células en origen –sólo que en distinta dirección y con distinta manifestación-, son seres conscientes, y conscientes de su propio crecimiento<sup>292</sup>, son autoconscientes.

Como elementos del mundo vegetal, los árboles son capaces de manipular el

<sup>291</sup> DAVID LYNCH: *Twin Peaks*, serie para televisión de 39 episodios, USA, 1992.

<sup>292</sup> CHAMOVITZ, DANIEL: *What a plant knows. A field guide to the senses*, Scientific American /Farrar Straus and Giroux, USA, 2012.

entorno, de comunicarse, asociarse, de cooperar con plantas de su especie, de competir por la vida con otras. Al igual que las plantas, se comunican a través del aire mediante moléculas volátiles que portan información y también se comunican con sonido subterráneo<sup>293</sup>. Se polinizan y se diseminan hasta el punto que el árbol como organismo no se acaba en el árbol en sí sino que se extiende por todo su hábitat.

La inteligencia, en el mundo vegetal, no se concentra únicamente en sus raíces donde tienen conexiones semejantes a las sinapsis del cerebro humano, sino que son capaces de percibir muchos más estímulos que nosotros hasta el punto de poder afirmarse que toda la planta es cerebro<sup>294</sup>.

El hecho de que la figura del árbol aparezca en esta investigación relacionada con el último estado del proceso creativo del Universo parece deberse entonces a varias razones:

- Es una metáfora de lo humano y de la vida en todos sus aspectos, como símbolo de los procesos vitales y del crecimiento, atravesando los distintos niveles de su anatomía.
  - Se desarrolla con un comportamiento, que, desde la inmovilidad, parece evidenciar los patrones del universo como entidad orgánica. El árbol nace de la semilla que germina y crece desde el interior de la tierra gracias al agua, la luz y otros nutrientes, crece irguiéndose y, sin desplazarse en la horizontal, se alza hacia arriba desde su centro.
  - Conlleva una comunicación más o menos simbólica y concienical entre macrocosmos y microcosmos. El eje vertical se desarrolla atravesando todas las potencias del ser y el horizontal en la proyección en su entorno.
  - Nos cede una transferencia directa de cualidades más allá de la metáfora y del ritual: nos simbolizan porque están en nosotros.
- Además de todo esto, en los árboles anidan los pájaros portando mensajes: Bajan al suelo, atraviesan el aire, suben al cielo...

---

<sup>293</sup> MANCUSO, STEFANO: *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, Ed. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2015, 144 pp.

<sup>294</sup> *Ibíd.*

#### 1.3.3.4. El árbol del conocimiento



*Figura.3.20. Manzano.*

El árbol ha aparecido como figura en el discurso de este texto como resultado de un desarrollo de asociaciones de imágenes: en determinado instante apareció la imagen de la manzana, al enfocar en ella nuestra mirada hemos abierto el campo de visión y hemos visto aquello a lo que estaba unida, hemos visto la estructura completa. La manzana ahora nos señala su árbol (figura.3.20).

Es inevitable en este desarrollo de las formas no pasar por esta figura. Aunque no se detalle explícitamente que el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal fuese un manzano, su simbología aparece ligada al Edén y la caída de forma tradicional. El peso, la fuerza de la gravedad, también parece que inspiró a Newton bajo el manzano, así que no es extraño que el árbol del conocimiento para nuestra cultura sea éste.

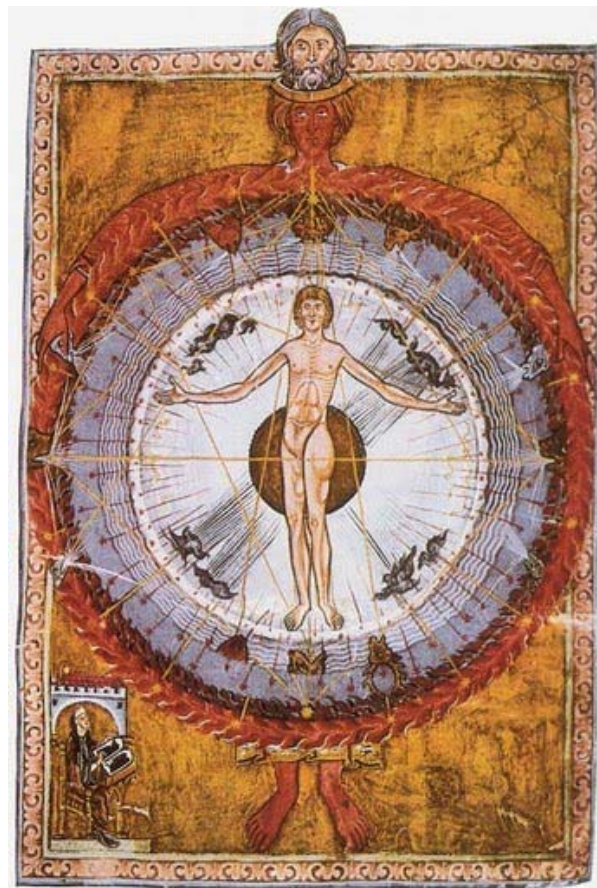
El momento en que mordíamos la manzana y melancolía tomaba forma en el presente trabajo desemboca ahora en la visión del árbol completo. Siguiendo el hilo de la rama, hemos descubierto de dónde procede el fruto. El árbol completo posee su esencia y también un laberinto de trazos de ramas en las que seguir a las distintas bifurcaciones para perderse en la anatomía rizomática de la estructura arborescente.

En el Jardín del Edén, el árbol de la ciencia del Bien y del Mal comparte su naturaleza con la de la serpiente. La serpiente ha aparecido antes en nuestro texto como guardiana de lo oculto, como entidad sumergida en las aguas en



representación del estado de latencia. En la tradición bíblica se asocia al mal, al concepto de caída, a la conciencia de lo corpóreo. Se arrastra por el suelo, por la materia. Como elemento activo en el punto de inflexión de la caída, ejerce de guardiana de lo desconocido, invitando a conocer el mundo sensible y a romper la unidad.

En otra de sus visiones, Hildegarda concibe una estructura de reconstrucción del cosmos después del Caos. En ella representa, como veíamos en el *tetramorfos* y en la rueda, la circularidad de la gran obra como una cualidad presente en todo. En ella, la naturaleza humana hace de nexo de unión entre lo macro y lo micro, se enmarca en una gran obra en el interior de un círculo blanco símbolo de la creación purificada. Algo de ella está en el centro de lo humano (figura.3.21).



*Figura.3.21. Vínculo establecido por Hildegarda entre el lo divino y lo humano mediante la figura de Cristo.*

Varios trazos atraviesan la circunferencia sorteando su paso por el centro, acotándolo entre las relaciones que establecen sus líneas al atravesar la



circunferencia de un lado a otro, de lo divino a lo humano, en varios niveles. La totalidad es rodeada por la divinidad creadora. En el centro de lo humano, si está la gran obra, aparece envuelta por el cuerpo, visto como “fruto del pecado”.

Esta visión del cuerpo como pecado que alberga en sí un espacio en el que se concilian las oposiciones y se resuelven los contrarios encuentra en el símbolo de la cruz (en donde se tangibiliza la distinción de los opuestos encontrando una intersección) el vehículo de redención. Los contrarios solo aparecen divergentes como puntos de vista exteriores y particulares del conocimiento desde la distinción.

El árbol del conocimiento se ha representado como árboles emparejados o árboles con troncos divididos en los que se mantiene el principio de dualidad. En Oriente próximo esa imagen aparecía bajo la imagen de un árbol de la vida junto a otro de la muerte. El árbol del conocimiento bíblico es, en realidad un árbol que dota de conciencia de mortalidad, que evidencia la existencia del cuerpo.

La vinculación de la muerte con el mal se evidencia en el concepto de separación. El pecado aparece como forma de destrucción de la unión, la fruta separada del árbol, crea un mundo de irrealidad en el que se produce una falsa estructura que no se corresponde con lo real. Ese mal aparece tejido en el mundo y en la propia existencia de Dios haciendo que lo divino se entienda como un organismo vivo<sup>295</sup>.

El exterior de la rueda se correspondía con el mundo de las apariencias. Como ella, la corteza del árbol cósmico, como la cáscara de nuez, aparecen en la cábala como imágenes del mal. Son el exterior, las escamas de piel seca, el residuo muerto del proceso vital.

Con la muerte de Cristo en la cruz por amor a la humanidad, la simbología de la redención encuentra un centro desde el que actuar, uniendo el plano de lo humano y lo divino, encontrando toda la psicología del perdón un medio desde el que resarcirse. Aparece así un centro desde el que extenderse hacia los planos del cuerpo y de lo sutil, un centro de continuidad entre lo existente y que no se daría sin fenómeno social: “Biológicamente, sin amor y sin percepción del

---

<sup>295</sup> SCHOLEM, GERSHOM: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Ed. Siruela, Madrid, 2012, 480 pp., p. 260 y ss.

otro no hay fenómeno social, si aun así se convive se vive hipócritamente la indiferencia o la activa negación”<sup>296</sup>.

El conocimiento, tras la caída, pasa a ser expresado en la desnudez, la inocencia de saber se convierte, al morder la manzana, en saber que se sabe. Ese conocimiento del conocimiento, obliga a estar atento contra la tentación de certeza<sup>297</sup>. Cada mundo es un mundo que traemos de la mano con nosotros y que nos tienta a producir verdades hambrientas.

Conocer se constituye así como un acto que conlleva una ética, que coincide con una toma de conciencia de la situación desde la propia estructura biológica y social<sup>298</sup>, es un fenómeno biológico. Como veíamos en relación con el concepto de Universo orgánico, no podemos conocer sino desde lo que somos. Con la caída vemos que nada es en el plano manifiesto si no se le distingue desde una acción o un verbo que le saque de la nada. Esa acción se lleva a cabo desde quien nombra o hace, es consecuencia del observador en un acto de autoconsciencia desde su entorno. Es la mirada enfocada, mediada por la lente de nuestra complejidad biológica, procesando, manejando, ordenando información del mundo que nos rodea. En ese fenómeno de autoconsciencia surge el lenguaje, desde el acto perceptivo que lleva a cabo el animal que somos. La autoconsciencia surge en el acto de comunicar y representar desde nuestro organismo y su experiencia de realidad.

En nosotros, como sucede en la naturaleza del árbol, es difícil distinguir lo que es nuestro y lo que es de nuestro entorno. Morder la manzana es metabolizar el fruto de la vida, confundirse con el contexto, dejarse ser organismo, experimentar, percibir, tener experiencia de realidad, mancharse con la materia.

---

<sup>296</sup> Maturana, Humberto & Varela, Francisco: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 2003, 172 pp., p. 165.

<sup>297</sup> Maturana & Varela: *Ibíd.*

<sup>298</sup> *Ibíd.*

### 1.3.3.5. El alimento del árbol: agua, conocimiento y luz

#### 1.3.3.5.a. EL AGUA

*En la mitología egipcia, la aparición de Atum, tras el instante en que se libera de la serpiente primigenia, se manifiesta como un árbol del que nace el mundo. Éste se corresponde con otro acontecimiento tras la aparición de la Tierra primera en las aguas abisales. En él las aguas lavan una caña en las orillas de la Colina Primordia<sup>299</sup>.*

En el punto de inflexión en el que la serpiente aparece como guardiana del conocimiento dentro del proceso vital que implica la existencia en lo terreno, también las aguas iniciales reaparecen como símbolo. El océano inferior es el espacio de tránsito que media entre los mundos de la forma, entre el aire y la tierra, entre vida y muerte<sup>300</sup>. Son fuente de vida, la figura materna a la que, con la muerte se vuelve.

El agua cruza las imágenes<sup>301</sup>, las permite fluir en el río de la vida natural y terrestre, las conduce a su sitio.

Nuestro organismo en gran parte es agua. En esa condición participa de la mediación entre lo sutil y lo tangible. El agua riega y deja crecer, sacia la sed y alimenta, comunica el cuerpo y la mente.

#### 1.3.3.5.b. EL CONOCIMIENTO

El conocimiento se da como un proceso vital que no puede constituirse sino por exploración en la existencia en el plano tangible.

La naturaleza cognitiva de nuestro orden del mundo, desde el punto de vista de lo que es perceptible por nosotros, es bastante limitada. Ya en el Mito de la Caverna<sup>302</sup>, Platón la ponía en cuestión desde una escena en la que nos llevaba a entender que lo que conocemos son meras sombras de un mundo

---

<sup>299</sup> NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p.58. Con esta cursiva vamos señalando el proceso de surgimiento de Atum como una progresión que acontece a la vez que el desarrollo de nuestro discurso en 1.3.3.5.a, b y c.

<sup>300</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 305.

<sup>301</sup> Idea del río de la vida de Heráclito y también en BACHELARD, GASTON: *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, 248 pp.

<sup>302</sup> *Alegoría de la caverna* en PLATÓN: *La República*, Libro 7, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

más amplio. El *Mundo de las Ideas*, de las formas y del orden, se presentaba conformado por una unidad de realidades universales. Las *Ideas* no están sometidas a cambio, son eternas, invisibles, no materiales, *atemporales* y *aespaciales*. Lo sensible, en un plano ontológico inferior, poseerá también cierto tipo de ser, dado por la imitación o participación de las *Formas*. La tarea de las acciones creativas del Universo es, entonces, hacer que la materia amorfa, existente desde siempre, tome rasgos semejantes a las *Ideas*. En este sentido, el conocimiento se nos presenta como la labor que une lo informe, el mundo de materia, con lo ideal, mundo de la energía intangible y las formas preestablecidas, mundo que se corresponde con el arquetipo divino.

*La caña enraíza y crece.*

#### 1.3.3.5.c. LA LUZ

*En la oscuridad vuela un pájaro de luz que se posa en la caña, es Horus, una vuelta al principio*<sup>303</sup>.

La naturaleza de nuestra imagen de los órdenes del mundo en base a la luz se presenta como un alumbramiento que, a su vez es conocimiento. Cuando la luz se hizo es cuando se dio nombre a lo visible. A medida que la luz se va extendiendo, el conocimiento sobre la faz del Universo se extiende allá donde esta apunta. La luz articula y señala lenguajes permitiendo la visión del mundo. Es la energía que baña el todo para que exista y, con ella, recuerde que necesita de su calor para seguir vivo.

El sol, calor iluminador era la esencia mítica que alumbraba la vida y ordenaba con sus ciclos el tiempo del mundo, de la siembra y las estaciones. La divinidad se presentaba a raíz de aquello como forma lumínica: El *salvador de la luz*<sup>304</sup>, del más allá, se aventura por el mundo inferior. Iluminando la oscuridad abre un camino. Sana el quebramiento divino: luz y oscuridad, conocimiento e ignorancia, orgullo y piedad.

La naturaleza del orden se presenta, en numerosas imágenes, ligada al

---

<sup>303</sup> La aparición de Atum como vuelta al principio en NAYDLER, JEREMY: *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003, 363 pp., p. 58. (aquí señalada con cursiva): *La caña enraíza y crece/ En la oscuridad vuela un pájaro de luz que se posa en la caña, es Horus, una vuelta al principio*.

<sup>304</sup> JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000, 416 pp., pp. 19- 65.

conocimiento y la luz. Incluso la fluctuación de energía y la alternancia de materia y antimateria son fórmulas en las que el Universo establece sus órdenes desde las inestabilidades de un movimiento caótico fundamental para la vida. El impulso de la oscuridad a la luz, la voluntad de orden y conocimiento, son parte de ese mismo ejercicio en el que se trata de atrapar a la incomprensible e infinita energía del Universo. Con esa acción, la naturaleza del Universo encuentra su orden y sus límites en justamente eso, no tener orden ni límite, sino en sumergirse en un proceso de interrelación global en el que el conocimiento, la energía y la fuerza no dejan su movimiento.

El conocimiento así, no deja de ser un acto mental. Es la experiencia de la revelación, la recepción de la verdad. Su efecto en el alma transforma al propio conocedor, permitiéndole ampliar sus límites en su aproximación a la totalidad, dotándole de existencia en lo divino.

En ese proceso de alumbramiento que, a su vez es iluminación interna, el que conoce se va aproximando al orden armónico de la totalidad, un orden que sólo podría ser perfección última<sup>305</sup>. En ese movimiento, la reciprocidad entre la parte y el todo hace que conocer sea ser conocido. El esfuerzo por conocer genera las formas de aproximación al todo desde lo que llega a la parte desde la mente suprema: el mundo manifiesto.

### **1.3.4. Nuestra imagen de un mundo ordenado**

#### **1.3.4.1. Conocer el lugar**

##### **1.3.4.1.a. LA LLEGADA**

Como una dura caída a nuestra actual realidad del Universo, Solaris saltó por los aires en su choque melancólico. Las formas perfectas, primordiales y originarias, dieron paso a la materia y, en la vasta existencia de ésta, aparece nuestra triste condición de entender el Universo ligado a la cosa.

Un fragmento, perdido en la inmensidad, focalizaba nuestra mirada en un acercamiento a la cosa que surgía en el horizonte. Esa parte del todo está

---

<sup>305</sup> *Ibíd.*

ahora aquí, distrayéndonos de mirar a la extensión abierta con sus perfectos contornos. A medida que se acerca, o nos acercamos, vamos congelando sus formas en nombres, en relaciones de correspondencia entre elementos, en maneras de disposición y funcionamiento.

Melancolía, al chocar con Solaris, dejó restos planetarios procedentes de ambas esferas expandiéndose en el espacio interestelar. Las altas temperaturas, los fragmentos y los restos de los órdenes preexistentes se desperdigaron.

El nuevo orden del Universo, poco a poco, va congelando los elementos desperdigados en formas concretas que, disueltas en la inmensidad, configuran la multiplicidad de restos que surcan el vacío. Las formas de éstos, a medida que el cosmos se expande, se nos van presentando como imágenes cercanas que nos dan indicios de lo que pudieron ser y evidencias de lo que, para nosotros, son ahora. Incapaces de ver la totalidad, vemos la parte más próxima del todo. Vemos próximo aquello que había surgido en la lejana línea del horizonte, a medio camino entre cielo y agua, y cuya naturaleza parece ser puramente material.

#### 1.3.4.1.b. ENFOCAR LA IMAGEN DESDE TRES PUNTOS

La imagen de nuestro universo ordenado, tras atravesar diversas formas y naturalezas de ser, llega así a concebirse hoy desde una incapacidad generalizada para ver lo grandioso en toda su amplitud.

En las imágenes del mundo que hemos ido revisando, el orden de éste se ensambla a partir de varios aspectos:

- Por un lado, una estructura reticular que mezcla e implica el todo y la parte. Acoge lo múltiple y lo organiza, conectándolo más que ordenándolo.
- Por otro, una energía activa en toda esa estructura que, continuamente, genera vida en su seno.
- Por último, una forma de autoorganización, con comportamiento orgánico, basada en los cambios que se producen en el interior del sistema total. Ésta une los aspectos físicos de su estructura con la energía que circula

en el sistema. Con ello, actúa como tangibilizadora de los órdenes intangibles en la materia.

Así llegamos a una esencia que puede entenderse como ordenadora del mundo en base a esos tres aspectos: lo tangible, lo intangible y las relaciones vitales entre ambos. A partir de ellos podríamos clasificar las cualidades del mundo manifiesto en tres niveles de existencia:

- A lo tangible se ligan todos los aspectos de la materia. Viene representado por el mundo terreno, por lo medible, los lenguajes contruidos, las ciencias puras...

- A lo intangible se asocian emociones, conciencias, información, ideas, divinidades, ámbitos celestes, la imaginación, la energía...

- En un terreno intermedio está el mundo de los procesos, la autoorganización, la emergencia de patrones, las conexiones, las relaciones, las *sincronicidades*, la magia, los rituales y otros puentes entre materia y energía.

Es así como nuestra imagen de este tercer estadio, en el que nos acercamos a las formas del Universo ordenado, se manifiesta de distinta manera dependiendo de la perspectiva desde la que sea mirada. Su proximidad mayor o menor a los órdenes de la materia, los de la energía o los de las relaciones intermedias será determinante para ver, en la misma concreción universal, una figura u otra.

Siendo conscientes de que en el universo de lo múltiple tres perspectivas no demuestran la totalidad de ángulos de visión, nuestras tres imágenes del tercer estadio del Universo podrían acoger en sí conmutaciones infinitas entre ellas que sacien la necesidad de cada mirada oblicua.

#### 1.3.4.1.b.1. LA IMAGEN TANGIBLE

La imagen del Universo ordenado quizá se vea degradada por las limitaciones que implica la concepción desencantada de un universo sometido a nuestra practicidad.

La energía cósmica, los órdenes universales, las leyes de la naturaleza, son cosificadas en nuestro orden del Universo contemporáneo, definido desde nuestros propios límites, hasta el punto de que incluso su enunciación se hace

cuestionable.

Por un lado, somos conscientes de que los órdenes del Universo nos superan, de que la energía cósmica, los cuerpos celestes y, en general, todo lo que no somos nosotros mismos está ahí. Por otro lado, eso se nos olvida constantemente y lo delimitamos a nuestra medida.

Desde una perspectiva totalmente ligada a lo terreno, el Universo entero, con sus relaciones de reciprocidad entre los órdenes de lo macro y lo micro, la parte y el todo, culmina aquí su orden desde la perspectiva humana en la imagen de un objeto metafórico.

Nuestra imagen contemporánea del orden del mundo podría concretarse, ante nuestros ojos, como mera tecnología funcional. Una simple *placa solar* creada para captar con todos los medios científicos a su disposición la energía del astro principal para la vida del planeta podría ser el centro de nuestra mirada (figura.3.22). Aunque sometida a las necesidades de supervivencia humana, es capaz de establecer una conexión con el cosmos desde la energía que de este nos llega. De ella se servirá para actuar en la dirección para la que su uso haya sido destinado. En su estructura interna acoge una trama capaz de adquirir y transformar recursos, actúa como prótesis de las propias necesidades que se han creado las sociedades humanas y abre una perspectiva también hacia esos otros órdenes que se nos articulan a mayor proximidad y que veremos en capítulos posteriores.



figura.3.22. Destello del sol entre placas solares

Como objeto mediador es capaz de hacernos conscientes de esos dos órdenes, el de lo cósmico o lo celeste (lugar de energía universal que tradicionalmente pertenecía a lo divino) y el de la materia en la que está sita y de cuya estructura depende su funcionalidad. La *placa solar* resulta así un



objeto mágico, algo sagrado, en lo que somos capaces de unir los órdenes cósmicos a los humanos y de encontrar sentido y orden específicos, aun desde una perspectiva materialista.

Quizá hubiese sido más adecuado que, en este punto, nuestra imagen fuese directamente Gaia o una forma de organización orgánica en la que las fuerzas cósmicas sean más plausibles. Pero en la caída a los ordenes de la materia que cosifican el Universo, la concepción del universo del aquí y el ahora, no deja de ser una mala copia de los órdenes que se estimaban como pertenecientes al mundo de las *Ideas*.

Desde una perspectiva concreta, como esta en la que la creación de órdenes materiales nos obliga a ser coherentes aquí con la cosificación, con la practicidad, con la sintomática caída en la materia de nuestra perspectiva del Universo, una *placa solar*, sencilla, la más simple, la de un objeto pequeño, un reloj, una calculadora de bolsillo o una lámpara de jardín, quizá sea bastante más que lo que podríamos pedir para acoger la totalidad de nuestro mundo en una sola imagen.

#### 1.3.4.1.b.2. LA IMAGEN INTANGIBLE

La mirada que se dirige hacia lo impalpable se acaba encontrando con los límites de lo desconocido.

En el terreno incógnito, la desocultación sólo se puede llevar a cabo desde pequeñas incursiones a su profundidad o bien, desde la lejanía, con intuiciones que ayuden a dar nombre a lo que se percibe.

La ocultación puede esconderse en la esencia del vacío, también en la clandestinidad y en la multiplicidad abrumadora. En cualquiera de los tres lugares, llama desde lejos a nuestra visión para desvelar puntos iluminados que vayan ligados a facilitar su conocimiento.

##### 1.3.4.1.b.2.1. El firmamento

La noche estrellada, en su plenitud, posee, en su imagen, ambas nociones. Es la oscuridad de lo nublado, lo lejano e intocable. A la vez conlleva la claridad de lo múltiple, del orden perfecto en el que cada luz tiene su lugar exacto en el momento preciso para que la totalidad del Universo siga funcionando.

Los astros en el cielo estrellado se presentan como un orden perfecto para las tradiciones míticas (figura.3.23). Para la ciencia, marcan las evidencias perceptibles de lo infinito, lo que nos supera y lo que desconocemos, abordándose como un misterio abierto a la especulación sobre los límites, las leyes que lo rigen y los órdenes que esconde.



*Figura.3.23. Fotografía tomada por el Telescopio espacial Hubble (2011).*

Tras la primera explosión, los órdenes de materia, luz y fuerzas que fueron originándose cobraron forma en los cuerpos celestes, que en su supuesta expansión mantienen el pulso del primer instante creativo ya desde sus formas congeladas y desde sus relaciones dinámicas. Nuestra imagen del Universo ordenado cobra así la forma de infinitos puntos de luz dispersos sobre la oscuridad intensa.

El mundo de las esferas divinas, configurado desde el plano de las esferas fijas, traza un orden perenne e inmóvil capaz de dominar y establecer las leyes de la totalidad y ésta encuentra representación en formas semejantes a las de

nuestro firmamento. El cielo estrellado es la imagen por excelencia del orden que nos envuelve y que, a nosotros, ínfimos elementos en su seno, nos acoge a su antojo.

El plano celeste, desde una perspectiva mítica, se articulaba como lo divino, contenía esos órdenes de lo incognoscible y se evidenciaba como representante de un nivel superior. Ese mundo, como el del pleroma, estaba claramente organizado, cada parte cumplía su función en un ascenso hacia la jerarquía divina.

En el firmamento abierto se mantienen las funciones pero se pierde la jerarquía. Cada esfera divina y de luz conlleva su función aunque esta sea desaparecer. El Universo se articula, para nuestra imagen, como una red múltiple de cuerpos autónomos que establecen relaciones con otros, siendo interdependientes.

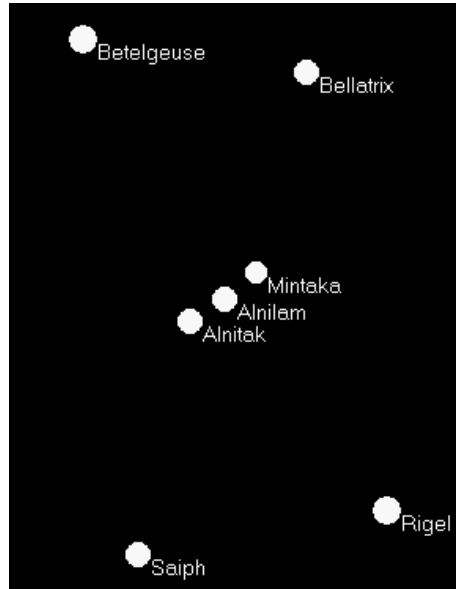
Ordenar el firmamento infinito, desde la limitación humana, es un intento por conocer lo macro desde la exploración y la denominación de lo nuevo, como hacían los demiurgos. Así, cada punto de luz aparece ligado a un pulso del misterio con el orden y el conocimiento. La luz, como símbolo de ese orden, baña todo lo que existe, lo señala, es su fundamento y la esencia continuadora, es onda y corpúsculo, energía y materia a la vez. Como elemento tangible e intangible, comprende los distintos niveles de orden.

Captar esos órdenes del Universo, en base a la imagen del cielo estrellado, confiere a lo humano cualidades que habíamos visto propias de los mitos de creación, pero, en este caso, lo hace devolviendo la mirada de la parte al todo, desde abajo hacia arriba, de lo terreno a lo divino, como quizá ya fuesen voluntad de ese trazado vertical las narraciones míticas.

#### 1.3.4.1.b.2.2. Constelaciones

El proceso de conocimiento limitado sobre el cielo estrellado no es otro que la creación de una cartografía que bien podría satisfacer las curiosidades de los navegantes griegos sobre el infinito y que, desde las culturas más antiguas, aparece como una práctica inevitable para la necesidad de conocimiento humano para expandir sus límites:

Primero es preciso disponer de una coordenada, un punto. Es preciso dar con una estrella polar que, inmóvil, sirva de faro, de referencia para volver siempre y seguir explorando. Nombrarla para que pase a existir (figura.3.24).



*Figura.3.24. Algunas estrellas de la constelación de Orión con sus denominaciones*

A partir de ahí, sólo falta establecer relaciones de lugar, comportamiento y posición con las luces circundantes. El explorador del cosmos, así, lo conoce mientras lo descubre y se pasea. Nombra las referencias, establece hilos de conexión y figuras concretas hasta conformar un mapa de aquello donde alcanza a llegar y varias ideas acerca de donde no llega (figura.3.25).



*Figura.3.25. Constelación de Orión*

El proceso resume la hazaña en darle orden por la palabra a la parte y definir su forma luego. En el nuevo nivel, en el conjunto, volver a hacer lo mismo: dar orden por la palabra y definir su forma.

#### 1.3.4.1.b.2.3. Cartografías

Así se va creando un lenguaje de organización para los órdenes cósmicos que nombra y narra figuras míticas en las formas ilustradas resultantes, desprendiendo dichas narraciones desde las propiedades de esas formas que configuran el mapa celeste, asociándolas a cualidades míticas y divinas. Ya sea en base a sus puntos de luz, a las acumulaciones de estos o a los huecos oscuros que se producen entre ellos, se derivan acontecimientos y relaciones de las formas que estructuran los órdenes divinos. Esa selección de fondo o figura<sup>306</sup>, basada en el punto de luz o en las sombras como conformadoras de imágenes, articulan una concepción distinta de las narrativas e imágenes en función de la coordenada inicial para comenzar a ordenar-nombrar el punto de partida. El ojo de cada civilización o cultura ordenante pasa así a articular el plano divino a su medida (figura.3.26).

Aquí, el surgimiento de la Palabra también concede un movimiento demiúrgico desde una mirada desde abajo hacia arriba. En él, la voluntad de ordenación es la raíz de un lenguaje universal, con lo que el hecho de que “la única tarea que le quede a la filosofía sea el análisis del lenguaje”<sup>307</sup>, abre, más que cierra, el campo de acción de ésta.

En la articulación de un lenguaje universal, cada cosa aparece dentro de su lugar y con una estructura propia. La mente organizadora de ese lenguaje, ya sea humana, como señalaba Aristóteles, y en correspondencia con la realidad<sup>308</sup>, o procedente del mundo de las Ideas separadas, como hubiese dicho Platón, percibe y, con su entendimiento de aquello que le llega, acoge lo múltiple en la estructura de un todo ordenado.

---

<sup>306</sup> ARNHEIM, RUDOLF: *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, 553 pp.

<sup>307</sup> Wittgenstein citado por HAWKING, STEPHEN W: *Historia del Tiempo*, Ed. Crítica, Barcelona, 1988, 245 pp., p. 235.

<sup>308</sup> ARISTÓTELES: *Tratados de Lógica (Órganon)*, Ed. Gredos, Madrid, 1982, 852 pp.

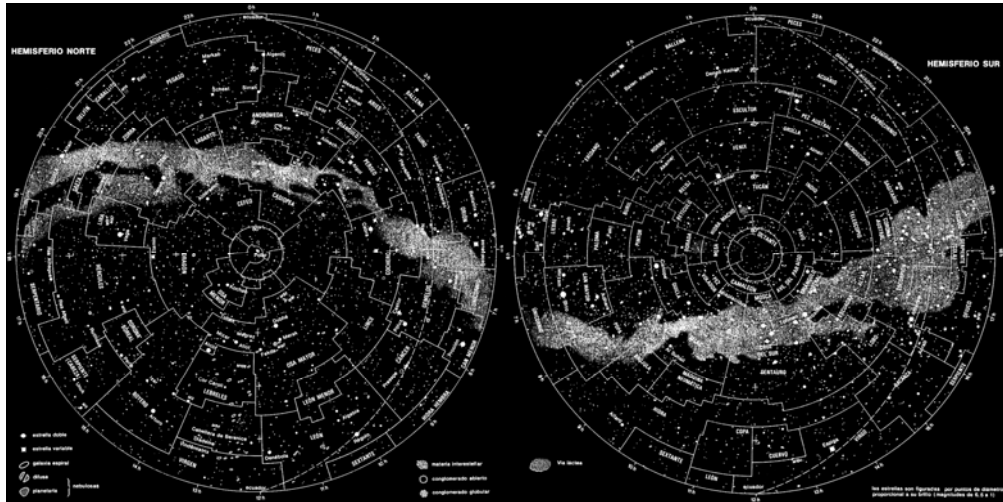


Figura.3.26. Mapa celeste.

El Universo ordenado en toda su amplitud, aun viéndose regido por las leyes de la naturaleza en vez de por los ordenes divinos, nos obliga a orientar la mirada hacia órdenes superiores que tanto la cábala como la ciencia, tratan de conocer. Con la mirada fijada en esos órdenes que nos superan, la visión del cosmos se presenta como un todo ordenado en el que cada punto distante en el vacío oscuro se percibe como un cuerpo iluminado con órdenes propios. Así, dentro de estos parámetros, nuestra imagen de este último estadio de los procesos creativos del Universo, no puede sino presentarse como una entidad física bien estructurada que acoge, como hace el firmamento mismo, toda esa energía del cosmos y la reparte entre sus partes.

Los elementos de la primera explosión, del choque Solaris-Melancolía, se dispersaron así configurando el cielo estrellado. Un mapa sin autor o de creadores múltiples con puntos de luz dispersos en la oscuridad del cosmos.

#### 1.3.4.1.b.3. LA IMAGEN INTERMEDIA: TRÁNSITO Y ESTRUCTURACIÓN

La figura del orden del Universo que va cobrando forma en estas páginas se articula desde esa separación entre los órdenes del universo tangible y los de lo intangible. Por un lado está el cielo, por otro la tierra, lo divino y lo humano separado, las ideas y la materia.

En un terreno intermedio, es donde acontecen y se pueden percibir imágenes de tensión y conciliación entre los opuestos. Las distensiones entre el bien y el mal, las *sincronicidades*, los rituales, y otras formas de negociación entre lo

intangible y lo tangible aparecen en este lugar.

En cuanto a las figuras concretas que aparecen en ese territorio, son imágenes y acontecimientos propios de dos naturalezas divergentes: materia y energía suceden a un tiempo durante la exploración-ordenación del espacio infinito.

#### 1.3.4.1.b.3.1. Imágenes suspendidas que bajan o suben

El explorador que surca las extensas aguas del mar en su navío de materia se somete a la energía y el movimiento de los mares durante su viaje para cartografiar nuevos territorios. En la tormenta, donde las fuerzas de lo que viene de arriba se hacen manifiestas, la humanidad ha visto siempre formas de manifestación de ese mundo que le supera. El fuego de San Telmo, cuya percepción revela la presencia divina personificada en la acción del patrón de los marineros, la aurora boreal y otras manifestaciones excepcionales han dado pie a la articulación de creencias en las que las manifestaciones de la energía del Universo se atribuían a poderes celestes (figura.3.27). Todas esas imágenes nos hacen ser conscientes de un terreno intermedio en el que se hace latente la disposición del Universo para que proliferen herencias míticas y desarrollos científicos.

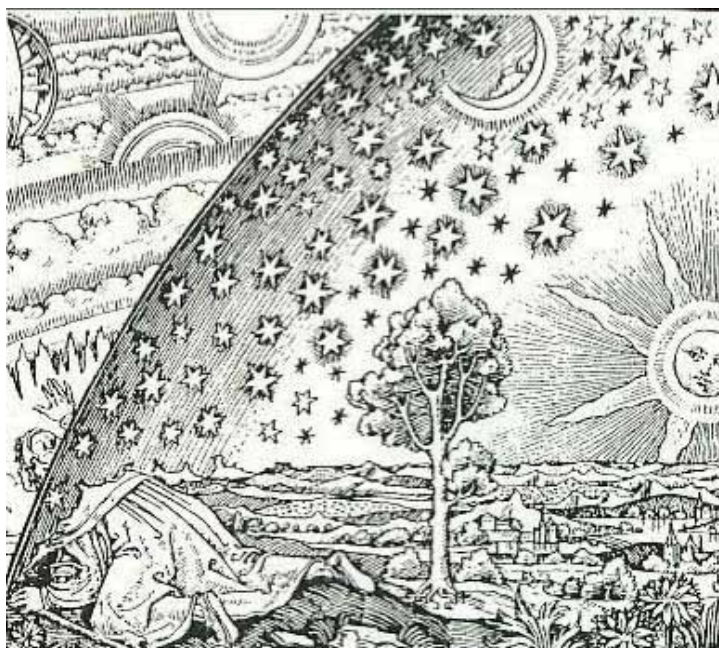


*Figura.3.27. El "fuego de San Telmo" sobre algunos mástiles de barcos.*



#### 1.3.4.1.b.3.2. Atmósfera

Lo divino y lo humano aparecen así separados por un pequeño límite en el que lo celeste se manifiesta con poderosas incursiones en lo terreno que, por su parte, intercede en la formulación de lo extenso con más o menos tímidos accesos hacia aquello que le supera (*figura.3.28*).



*Figura.3.28. Misionero medieval encontrando el lugar intermedio*<sup>309</sup>.

El ámbito de lo terreno y lo humano, la materia, sacia su curiosidad abriendo los límites que le han sido dados e intentando colarse en los órdenes divinos. Con ellos, como el explorador, mira más allá de su propio territorio y busca más lejos.

En este sentido, la propia atmósfera aparece como una imagen intermedia, que, con acceso a lo terreno y lo celeste, negocia y frena sus relaciones e influjos. Desde su posición privilegiada, impone sus condiciones y se encarga de ordenar nuestro mundo, de limitarlo y regularlo.

#### 1.3.4.1.b.3.3. Éter

Aristóteles definía como éter al quinto elemento, la esencia de la que se componían todos los objetos que se encontraban en el exterior de la atmósfera

---

<sup>309</sup> Grabado incluido en FLAMMARION, CAMILLE: *L'Atmosphère: Météorologie Populaire*, París, 1888, p. 163.



terrestre. El éter pasó, en la Edad Media, a ser la sustancia que llena todo el espacio, extendiéndose sus propiedades a los dos planos del orden universal, dentro y fuera de la atmósfera.

Esa sustancia que formaba todo y que, históricamente, había superado la acción de la estipulación de límites y de su ruptura, se hacía tangible de forma mágica como una esencia que se encontraba en todo. Aparecía como algo sacro que se podría manifestar tanto en rituales cotidianos, científicos y místicos, como en cualquier otra forma de conexión con la esencia del orden del mundo. Esa conexión con el todo hacía de esa esencia una sustancia capaz de representar el espacio intermedio, que, por su omnipresencia se construía como el espacio de existencia de lo sagrado.

Más tarde, desde mediados del siglo XIX, nuestra imagen del éter se estaba desarrollando, poco a poco, como un medio contradictorio: parecía un sólido elástico de gran rigidez que permitía la propagación de ondas y de luz sin ejercer ninguna acción sobre los cuerpos que se movían en su interior<sup>310</sup>. Desde ese concepto Einstein afirmaría la comprensión del espacio como medio dinámico y que, por tanto, no podía estar vacío.

Hemos visto cómo el vacío cuántico se determinaba como algo que realmente no estaba vacío sino que en él tenían lugar numerosas fluctuaciones capaces de crear partículas virtuales generadoras de fuerzas. La comprensión del vacío como un espacio latente de energía, difícilmente perceptible, hacía pensar en la noción de éter como un espacio lleno de ella.

En cualquier caso, Tesla dedujo que del éter se podía extraer energía por ser omnipresente, lo que a su vez imposibilitaba su percepción, haciéndonos olvidar su existencia e infinitud<sup>311</sup>. Fue capaz de extraer la energía del vacío para convertirla en fuente inagotable desde la fisicidad de la materia del éter como portador de ondas y partículas (f. 3.29.). Al igual que el mar extenso portaba los navíos de los grandes exploradores, el concepto intermedio de éter era portador de electricidad en un orden de energía universal.

---

<sup>310</sup> VVAA: *El siglo de la Física*, Ed, Tusquets, Barcelona, 1992, 267 pp., p. 17 y ss.

<sup>311</sup> Todo lo referente a Tesla ha sido consultado en TEODORANI, MÁXIMO: *Nikola Tesla*, Ed. Sirio, Málaga, 2005, 136 pp.

#### 1.3.4.1.b.3.4. Energía libre

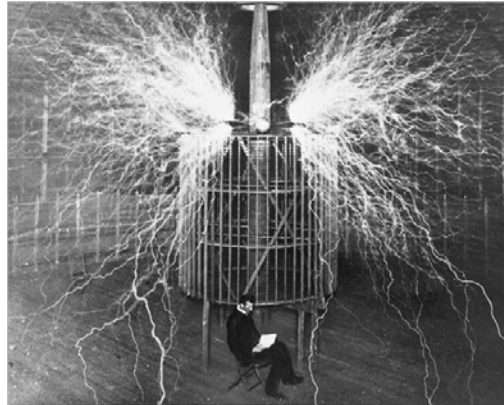


Figura 3.29. Tesla en su estudio junto a su Bobina<sup>312</sup>.

En septiembre de 1894, Tesla publicó un artículo donde exponía sus teorías acerca de la luz, el éter, el Universo y cómo la energía del cosmos podía ser aprovechada. Decía que podía hacer que una máquina, en el centro de una habitación, funcionase tan solo con la energía de su entorno. Ese artilugio, como nueva imagen intermedia, era capaz de aunar la energía del cosmos y de la materia en un solo objeto, administrando y canalizando energía desde esa fuente infinita e inagotable que era el propio Universo. Esa *energía de punto cero* era capaz de funcionar con un mecanismo formado por una bobina de electroimanes que aprovechaba la propia energía del aire de su alrededor y se autoalimentaba. Como imagen intermedia, unía los dos órdenes de nuestro universo, almacenaba enormes cantidades de energía y utilizaba, para su propio funcionamiento, una cantidad mínima.

La *energía libre*, así la llamaba, se encontraba en todas partes en forma de iones y electrones libres. En base a ese concepto, construía lo que para nosotros, por su articulación, va a ser descripción de otra de nuestras imágenes intermedias:

Reconocía como principales fuentes de energía el Sol, la Tierra y los rayos cósmicos. La fuerza eléctrica que se producía entre el Sol, gran esfera de electricidad y carga positiva, y la Tierra, cuerpo con carga negativa, sería capaz

---

<sup>312</sup> Tesla Warden clyffe Proyect. Recuperado de [www.teslaciencia.org](http://www.teslaciencia.org) el 22 de diciembre de 2007.

de permitir el aprovechamiento de la energía cósmica. Al centrar sus objetivos en condensar energía en un lugar entre la Tierra y su atmósfera superior iría acumulando esa energía para posteriormente transformarla en energía eléctrica. Afirmaba que la mayor parte de las luces de la época, por no pensar hoy en toda la energía que usamos actualmente, era malgastada.

Tesla estaba convencido de que el ambiente natural en que vivimos estaba dotado de las propiedades de esa imagen intermedia, capaz de canalizar energía del cosmos en escalas inferiores. Creía que existía, espontáneamente, un sistema de conducción eléctrica y que en un terreno intermedio, en la región entre lo terreno y el comienzo del espacio, se retiene toda esa cantidad de energía. La atmósfera reaparece, bajo sus ideas, como un lugar en el que se separan-limitan dos cargas opuestas por la acción aislante de los gases que contiene.

Desde esas concepciones, como en un objeto mágico, lo múltiple y lo divino pasaban a ordenarse extendiendo y aprovechando, en la configuración de una idea, toda la energía del cosmos a lo largo de la extensa materia terrestre (*figura.3.30*).

#### 1.3.4.1.b.3.5. Conocimiento e iluminación

El ansia de conocimiento, la apertura de límites, la exploración, provocan al científico igual que provocaban al marinero para conocer los límites de su universo y ordenarlo. Los vínculos entre lo celeste y lo terreno, la energía del cosmos, el aprovechamiento de su energía, la luz, las manifestaciones hacia abajo y el aprovechamiento de esos poderes celestes, así como el conocimiento de su influjo y de su dimensión, pudieron haber sido algunos de los aspectos de nuestra imagen intermedia que funcionaron como motivaciones internas para que Tesla llegase a desarrollar sus descubrimientos científicos.



Figura.3.30. Fotograma de la película "The prestige", Christofer Nolan, 2006.<sup>313</sup>

En sus invenciones se organizaba lo múltiple, conciliando varios niveles y varias dimensiones de realidad desde una energía omnipresente que inundaba todas las formas de materia y existencia. Esto se hizo palpable en hechos como el de haber conseguido transmitir energía eléctrica, sin cables, a un tubo de vacío, haciendo que éste se iluminase por medio de resonancias eléctricas. También consiguió encender, controlando las frecuencias de corriente eléctrica, varias lámparas colocadas a varios metros de él. Incluso la energía del sol, astro que habíamos visto como representación viva de la divinidad en varias tradiciones, fue captada por Tesla en una de sus invenciones.

El conocimiento y la luz vuelven así a aparecer unidos como esencia ordenadora desde una concepción diferente a la que veíamos anteriormente con la placa solar. Ahora los órdenes de la materia y los de lo celeste se ven aunados en una noción del todo que se esboza desde el concepto de *energía libre*. La practicidad de la placa, cambia al ser revelación del Universo en lo tangible, emancipándose de la condición meramente material y comprendiendo

---

<sup>313</sup> NOLAN, CHRISTOPHER (Director). (2006) The prestige [película]. USA: Coproducción USA-Reino Unido; Touchstone Pictures / Warner Bros. Pictures, 130 min.

los órdenes esenciales que, desde la energía, habitan en la continuidad del todo.

El conocimiento y la luz son extendidos así por formas creadas artificialmente. Son ampliados desde órdenes que, poco a poco, imponen su propia estructura sin llegar a emancipar del todo al astro de lo divino ni a crear la naturaleza artificialmente.

#### 1.3.4.1.b.3.6. Atrapar el Sol, ser el Sol

Desde la esperanza de que algo nos siga ligando a la inmensidad, siempre nos queda la naturaleza mágica o sagrada de ver la cosa cotidiana como imagen concreta de lo inconmensurable.

Nuestra imagen del orden del mundo podría así resumirse en aquella maravillosa red a la que Frazer, en 1922, hacía referencia en “La rama dorada”<sup>314</sup>: En un puerto de los Andes peruanos encontraba los restos de dos torreones en ruinas en dos lomas enfrentadas. En sus muros, había unos ganchos cuya función consistía directamente en sujetar una red que se extendía de torre a torre. Esa malla estaba proyectada para atrapar el sol. No con una finalidad útil en apariencia o de practicidad inmediata, sometiendo lo celeste a las necesidades de lo humano, sino como un diálogo entre lo divino, contenido en el gran astro, y lo terreno. Con ella, el universo de lo humano atrapaba lo celeste por medio de la materia. El objeto mágico conectaba las tramas cósmicas con las tramas de los tejidos reticulares terrestres y atrapaba ese orden en un instante sagrado. Hoy, los restos de esas ruinas han desaparecido completamente, así como los datos de su situación, quedando tan sólo la imagen plasmada por el antropólogo.

La memoria de ese momento se queda para evocar una imagen en la que atrapar el sol, como en toda acción mágica, es, a la vez, ser el sol.

---

<sup>314</sup> FRAZER, J.G: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. 860 pp., p.109.

## 1.3.4.2. La imagen

### 1.3.4.2.a. EL ÁRBOL DEL MEDIO

“El querubín con su espada llameante ha recibido la orden de abandonar su custodia del árbol de la vida y, al hacerlo, toda la creación se consume, apareciendo infinita y sacra, cuando hasta ahora se ha mostrado finita y corrupta. Esto sucederá a través de una mejora del goce sensual. Pero antes deberá ser expurgada la idea de que el cuerpo del hombre es distinto de su alma. Si las puertas de la percepción fueran purificadas todo se aparecería la humanidad tal cual es: infinito. Porque la humanidad se ha encerrado hasta el punto de ver todas las cosas a través de las estrechas grietas de su caverna”.<sup>315</sup>



*Figura.3.31. Árbol de la vida celta (Dibujo).*

En medio del Jardín del Edén, cuatro ángeles custodian con sus espadas llameantes, para que no sea alterado el orden del cosmos, el árbol de la Vida (figura.3.31). Nada corpóreo parece así poder acceder a él. Aparece separado, como resultado de una división que tuvo lugar en la imagen del árbol del conocimiento y que aleja lo extraído de la experiencia corpórea de lo sobrenatural. Lo divino se vuelve inaccesible tras la caída y la pérdida del sentido de eternidad. Ambos árboles parecen coincidir en el centro del paraíso como caras de una misma moneda, como los símbolos primitivos del árbol de

---

<sup>315</sup> BLAKE, WILLIAM: *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, Ed. Visor, Madrid, 1983, 207 pp., p. 53.

la vida y el árbol de la muerte<sup>316</sup>. En estas contraposiciones se evidencia la dualidad de los opuestos que se hace manifiesta en la caída.

El árbol de la Vida, surge del centro de la dualidad, donde se cruzan las dos formas de existencia, terrena y divina, vida y muerte, bien y mal, confluyendo en el eje del mundo.

El árbol de la vida y el de la ciencia se sintetizan en la cábala desde la simbología de los *sefirot*<sup>317</sup>. Su disposición, como árbol de la vida, se despliega en una composición en la que la unidad y la dualidad se trazan en tres vías. El árbol *sefirótico* ofrece un espacio intermedio de mediación entre los opuestos que se integran o encuentran su equilibrio restaurando el estado primordial (figura.3.32).

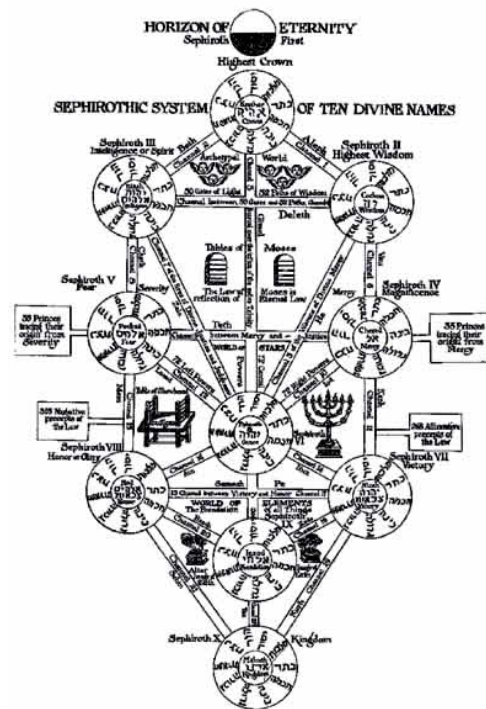


Figura.3.32. Árbol de la Vida, Athanasius Kircher. S. XVII.

La misma vía del centro se encuentra reflejada en el símbolo de la cruz. Tras la redención, la imagen de Cristo entre los dos ladrones comunica los tres mundos del espíritu.

<sup>316</sup> CAMPBELL, JOSEPH: *Las extensiones interiores del espacio exterior*, Ed. Atalanta, Girona, 2013, 225 pp., p. 148.

<sup>317</sup> SCHOLEM, GERSHOM: *La Cábala y su simbolismo*, Ed. Siglo XXI, México, 1992, 230 pp.

La dualidad, como hemos venido viendo, se presenta necesaria como mera fase de superación y de cambio. “Es el proceso de manifestación universal: todo parte de la unidad y vuelve a la unidad, en cuyo intervalo se produce la dualidad”<sup>318</sup>.

En el plano físico sólo se puede conocer el movimiento de un punto en relación a otro punto<sup>319</sup>. No estar movido ni desgarrado por la tensión de los contrarios equivale a no estar en el cosmos<sup>320</sup>.

La vuelta al centro restaura el estado primordial y recupera el sentido de eternidad original. El eje central permite la circulación de energía divina. Por el árbol de la vida la humanidad asciende desde su naturaleza inferior hacia la iluminación espiritual, la salvación o la liberación del cielo de la existencia. Desde el árbol de la vida, la vertical es el eje del mundo desde el que se encuentra el centro.

#### 4.3.4.2.b. ENFOCAR EL CENTRO

La mirada enfocada encuentra en la vía media el lugar de observación, es el lugar de aparición del eje inmóvil del mundo. En él se ven las imágenes paradójicas en las que el universo físico se libera de sus leyes. En esa libertad se producen los actos intermedios, el vuelo, el juego, la creación. Con estos mecanismos de mediación la experiencia de lo sobrehumano ya no está separada más allá del tiempo sino que está en todo, como espíritu de lo visible.

“Penetramos en ella en el sueño y las visiones, y regresamos al despertar. Tales experiencias interiores nos han revelado que las apariciones que de ella provienen son de una naturaleza luminosa reveladora de energía vital no solo nuestra, sino de todos los seres vivientes”.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> GUENÓN, RENÉ: *El simbolismo de la cruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.

<sup>319</sup> Según la *Teoría de la Relatividad* en EINSTEIN, ALBERT: *La Teoría de Relatividad Especial y General al alcance de todos*, Ed. Amancio Ruiz de Lara, Madrid, 1923, 127 pp.

<sup>320</sup> ELIADE, MIRCEA: *Mefistófeles y el Andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001, 240 pp., p. 46.

<sup>321</sup> CAMPBELL, JOSEPH: *Las extensiones interiores del espacio exterior*, Ed. Atalanta, Girona, 2013, 225 pp., p.148.



La cuerda, la montaña, el árbol, la escalera, el puente, son sus herramientas. Los pájaros son, junto con el aire, la naturaleza móvil del árbol. Herramientas y seres unen, en el mundo mítico, el comienzo de los tiempos con el cielo y con la tierra, asegurando la comunicación entre dioses y seres humanos.

En ese plano intermedio, la unidad primordial, en su naturaleza andrógina, conserva su esencia como centro creativo, permite una vuelta al origen, pero es una vuelta en el orden:

El árbol cósmico estaba enraizado en las aguas del inframundo. Desde ellas atraviesa la tierra para llegar al cielo.

En el centro de la promesa de la *Jerusalén Celestial*, una vez los conflictos sean abolidos y el paraíso recuperado, se presenta el árbol de la vida. De él parten cuatro ríos hacia los cuatro puntos cardinales. Ya no son el agua del inframundo sino su evolución en el orden manifiesto<sup>322</sup>.

El Caos desaparece para dar paso al cosmos.

El árbol de la vida, ligado a la simbología del agua, con una serpiente en su base que representa la energía incontrolada que fluye en espiral desde la tierra hacia su centro, tiene debajo una fuente de alimento espiritual.

Las imágenes que venimos pensando del árbol de la vida sobre el agua proyectan inevitablemente en la superficie de este su forma arbórea. En ese reflejo las ramas se invierten hacia abajo y las raíces hacia arriba. Si tomamos el mundo de las apariencias como reflejo y tornamos la imagen desde el eje acuoso, las raíces del árbol inferior se alzan hacia arriba<sup>323</sup>. En este ejercicio visual, el árbol cósmico permite a sus raíces extraer fuerza espiritual del cielo, para extenderla en todas direcciones. Con ello, el plano de lo real se alza en un nuevo orden y el de lo visible es mero reflejo (figura.3.33).

---

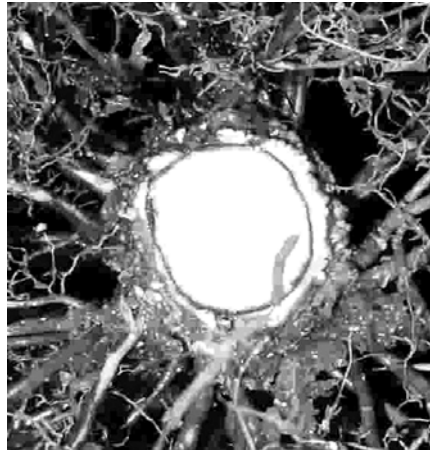
<sup>322</sup> GUENÓN, RENÉ: El simbolismo de la cruz, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.

<sup>323</sup> Como símbolo recurrente en la cábala y otras tendencias místicas.



*Figura.3.33. Imagen invertida del reflejo de los árboles en el río.*

#### 1.3.4.2.c. EL SOL COMO FRUTO DEL ÁRBOL DE LA VIDA



*Figura.3.34. Corte de tronco en el que las raíces o las ramas desde el centro dibujan un sol.*

El sol es símbolo de la energía que emana del árbol del mundo, es su fruto<sup>324</sup> (figura.3.34).

---

<sup>324</sup> *Ibid.*

En su recorrido por el cielo manifiesta los ciclos diarios, atraviesa el curso de la nocturnidad para terminar iluminando el día. En ese proceso, pasa de la oscuridad a la luz y de la tierra al cielo, es símbolo de los estados del alma en el proceso alquímico pasando por las distintas fases de color: el sol negro del *Nigredo*, el blanco del *Albedo* en el cénit y el *Rubedo* con su tonalidad roja en amanecer y atardecer<sup>325</sup>. En ese simbolismo en el que su ciclo se une con un proceso espiritual evidencia su supremacía por encima del cuerpo, haciendo de la sutileza de la luz una prioridad deseada por la materia.

El alma sutil, ligado en su proceso de sublimación al transcurso de la luz solar aparece como principio de generación de un cuerpo organizado, como perfección primera. El cuerpo natural pasa a presentársenos, en estado perfecto dotado de órganos y realizando actos de la vida porque su yo es el alma.

En esa relación entre lo corpóreo y lo espiritual como luz, vamos a detenernos en lo que a esta imagen podría aportar la cosmogonía trazada por Roberto Grosseteste en el siglo XIII<sup>326</sup>. Toda ella está basada en la luz y afirma directamente que la corporalidad primordial es directamente la luz.

La luz se expande en todos los sentidos, de forma que un punto luminoso puede engendrar una esfera de luz tan grande como se quiera a menos que un cuerpo opaco se interponga. Cuerpo y materia son vistas por él como sustancias simples sin dimensión. Piensa que ello sólo es posible si se consigue desde una forma que se propaga en sí e instantáneamente en todos los sentidos dotando a la materia, en esa difusión, de extensión. Observa que la única capaz de esto sería la luz. Con ello distingue dos tipos de luz:

- *La lux*, luz de fuente irradiada desde una forma o acto del cuerpo primordial. Es una luz primordial simple.
- *El lumen* que, emanando de la *lux*, es un flujo luminoso que se difunde a partir del cuerpo primordial cuya complejidad creciente brota de la primera esfera.

Con esta imagen en la que cuerpo y luz son lo mismo, el fruto del árbol de la vida pasa a imaginarse presente en todos los órdenes del mundo, sin distinción

---

<sup>325</sup> CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, 520 pp., p. 423 y ss.

<sup>326</sup> WÉBER, EDOUARD: *La luz Principio del universo, según Roberto Grosseteste*. En revista *Axis Mundi*, nº3, Primavera 1995, Arenas de San Pedro, Ávila.

entre la materia y lo sutil. La relación entre alma y cuerpo ya no es de dualidad o de interdependencia, sino que son la misma cosa, situándose con la luz en la esencia del árbol del medio.

Así, el fruto del árbol es la luz intrínseca a la existencia a todos los niveles. El árbol de la vida conduce directamente al sol, a la divinidad entronizada en las ruedas cósmicas.

#### 1.3.4.2.d. EL TEJIDO CÓSMICO

La luz como fondo en todo se establece en la imagen del universo ordenado como elemento de articulación formal.

El sol es el final feliz del contacto con el árbol de la vida. Como tal fruto, su condición es la de realizarse en orden. En esa realización, el sol es el bien tejido.

A su vez, “es tejedor cósmico del día y las noches”, “la araña cósmica que se desenvuelve a sí misma en hilos surgidos de la materia primordial”<sup>327</sup>. Parte de un centro construyendo su tela hacia todas las direcciones (figura.3.35).



*Figura.3.35. Araña tejiendo su tela.*

---

<sup>327</sup> ELIADE, MIRCEA: *Mefistófeles y el Andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001, 240 pp., p. 66.

Como tal, el sol es también un principio de comunicación entre los elementos del mundo, es la esencia transpersonal que articula y crea y, en esas acciones en las que sigue ligado por un hilo a lo que proyecta, se produce a sí mismo. El sol teje la duración temporal y la existencia física y es, en ese proceso, imagen de la conquista del sí mismo<sup>328</sup>.

En la mitología india el tejido neumático de las cuerdas cósmicas es representado por la *red de joyas de Hyndra*. Ajusta la unidad de lo vivo en una imagen primordial que revela la estructura del Universo. Todo es producido por la articulación de esa trama en una unidad bien ajustada.

Las cuerdas cósmicas se comunican con el cuerpo mediante la respiración, si se rompen el Universo desaparece. Si se relaja la tensión, la vida queda en suspenso. La desarticulación es no ser, todo lo que es está integrado y articulado.

Con todo esto, el árbol de la vida, se nos presenta como una imagen clara de la totalidad de la creación.

#### 1.3.4.2.e. SUMA DE ESPACIOS Y DE TIEMPOS

Desde nuestra condición humana, la totalidad de la creación y los órdenes del cosmos son imposibles de conocer ni de imaginar si no es desde nuestra propia existencia. Es aquí donde el símbolo del árbol de la vida cobra forma, ligado a la propia experiencia de la realidad. La condición orgánica de nuestro cuerpo lidia con el entorno, las emociones, las sensaciones, las relaciones, los sentidos... que son guías fundamentales en ese proceso.

En los mismos términos en que la luz se esparce por el Universo y lo hace no solo visible sino que lo articula, la propia vida se entiende como un proceso de existencia en el que atravesamos distintos niveles de existencia biológica, física, psíquica, anímica...

En esa deriva que se manifiesta en lo cotidiano, experimentamos los ciclos repetidas veces, desde un solo nacimiento físico hacia una sola muerte.

Pero nuestra existencia, al igual que el día a día, no es sino el resultado de sumas de espacios y de tiempos que se suceden y se articulan para situarnos

---

<sup>328</sup> Ibid. p. 67.

continuamente en la experiencia del presente. Un presente producto de una memoria que se orienta en determinado sentido.

El árbol de la vida es en sí un símbolo de una forma de vivencia en la que lo cotidiano transcurre conectado a otras escalas de una misma esencia de ser.

En sus raíces, nacemos desde la placida oscuridad acuosa del seno materno. En un estallido tan doloroso como placentero, venimos al mundo. Empezamos a manejar en un medio seco un cuerpo que no nos pertenece aún, que desconocemos y que no es capaz de hacer aún lo que nuestra conciencia le pide, aprendemos, entre la frustración y el deseo a controlarlo y a esperar. Nos caemos y nos levantamos y, en ese transcurso, nos vamos emancipando de la figura materna para desplazarnos hacia la exploración de nuestro propio lugar de ser. Como una rama que se abre separándose del árbol.

En ese desarrollo universal de lo humano, Terrence Malick articula un dispositivo fílmico desde el que despliega la búsqueda del eje en el que se alza "El Árbol de la Vida"<sup>329</sup>. En él desarrolla un encuentro consigo mismo, desde su propia biografía, en todos los aspectos de la existencia.

Reestablece los vínculos perdidos entre el macro y el microcosmos en una superposición de tiempos, espacios, ritmos y puntos de vista, que conectan con el orden cósmico desde la experiencia mundana.

#### 1.3.4.2.f. EL ÁRBOL DE LA VIDA

##### 1.3.4.2.f.1. EL ÁRBOL COMO EJE DE LO COTIDIANO

"Las monjas nos enseñaron que había dos caminos que puedes seguir en la vida: el de la naturaleza y el de la gracia. Debes elegir cual vas a seguir.

La gracia no busca agradarse a sí misma, acepta ser desairada, olvidada, no agrada. Acepta los insultos y las heridas.

La naturaleza sólo busca agradarse a sí misma y conseguir que otros la agraden... Encuentra razones para ser infeliz cuando todo el mundo que la rodea resplandece y el amor sonrío a través de todas las cosas.

---

<sup>329</sup> MALICK, TERRENCE (Director): (2011) *El Árbol de la Vida* [película]. USA: Fox Searching Pictures/ Riverroad Entertainment, 133 minutos.

Nos enseñaron que nadie que amara el camino de la gracia acabaría mal. Yo te seré fiel, no importa lo que me suceda".<sup>330</sup>



*Figura.3.36. Fotograma de El árbol de la vida, Terrence Malick, 2011. Los niños trepando por el árbol en la puerta de su casa.*

Como un árbol de doble tronco, la película de Malick se contextualiza en esa disyuntiva entre lo natural y lo divino (figura.3.36). En ella, aparece la muerte como experiencia dolorosa que hace cuestionarse tanto la justicia divina como el orden natural y caer en una vía intermedia que no es ni uno ni otro sino el eje entre ambas visiones que se mantiene presente a lo largo de toda la película.

La muerte aparece ligada a la experiencia de dolor pero también es una toma de conciencia que se enciende entre dos universos, el de un padre autoritario – personificación de lo natural en los términos en que se cita arriba- y el de una madre amorosa – personificación de la gracia. La dureza de la naturaleza y la benevolencia divina se intercambian en una danza continua durante toda la película hasta confundirse en una sensación intermedia.

Otras dualidades como la relación entre la vida y la muerte, la ciencia y la religión, el Universo y la familia, van confluyendo en un mismo eje en el que la separación parece tomar la vía del medio desde una visión panteísta del

---

<sup>330</sup> *Ibíd.*



Universo. La naturaleza y la gracia confluyen en una visión de la vida en la que se presentan grandiosas y sobrenaturales tal como son.

El dolor de una pérdida conecta el eje de confluencia a diversas escalas para que el personaje de Jack O'Brian asuma la existencia de un lado oscuro de la naturaleza y la justicia divina. El árbol permanece simbólicamente presente en la película durante los recuerdos de infancia todo el tiempo en la puerta de su casa, de mayor no tiene ese árbol de referencia y necesita recuperar la mirada al pasado. Como JOB (iniciales de su nombre), ha de ver la espalda de Dios y encontrar su centro de nuevo. Malick refleja desde este personaje una historia autobiográfica con saltos hacia la niñez, al presente y futuro de su ciclo vital que también parecen alineados con los ciclos vitales del cosmos y del mundo biológico.

La falta de vinculación en la vida y la recurrencia a las imágenes de la infancia como lugar de encuentro con la inocencia inicial y la esencia de uno mismo conviven con el perdón, el sentimiento de culpa, el miedo y el amor. Pero la película, como el cosmos, la vida personal y universal, fluye, haciendo visible la savia del árbol: elementos que se sumergen, ríos de lava, lágrimas, gotas de aceite que se unen, una célula en el fondo del mar que evoluciona a la vida fuera de él.

#### 1.3.4.2.f.2. ENFOCAR EL CENTRO





Figura.3.37. Fotograma de *El árbol de la vida*, Terrence Malick, 2011. Mirando al cielo en pleno bosque<sup>331</sup>.

El árbol de la vida es recorrido por Malick, y por el espectador, en un ejercicio de contemplación que atraviesa la historia biológica, el microcosmos, la cotidianidad de una familia y la historia cósmica.

Toda la película es un vuelo sin prisa por la temporalidad de una mente que se busca a sí misma. Suceden cosas tan cruciales y simbólicas como “seguir sin prisa el vuelo de una inmensa nube de pájaros”.

Cada plano de la película, cada instante es parte de una realidad simbólica en la que nada aparece por casualidad sino que está cargada por el sentido de estar conectado a un centro. Como en la visión del mundo del Medievo, todo es más de lo que parece, la divinidad muestra sus dos caras y oculta aquella a la que todo está conectado<sup>332</sup>. La realidad aparece cargada de sentido, desocultando en el sentido *heiddegueriano* la esencia de la poesía que subyace en la totalidad del Universo.

Malick circunda ese centro del Universo que no se puede encontrar y, como una flecha emocional lo proyecta hacia el centro humano, como si siempre hubiese estado ahí.

"Antes de saber que te amaba, creía en ti. ¿Cuándo tocaste mi corazón por primera vez?"(...)

Apuntar con la cámara al cielo, al sol, a las relaciones afectivas, al amor intenso e incluso al dolor reflejo de la pérdida de un ser querido, son dinámicas emocionales de encuentro con el sentido. Lo lúdico y el amor, el amor a todas las escalas. La lava que llega al agua, el nacimiento. Mirar al cielo desde el centro de un bosque. La belleza del Universo baña todo con su luz.

*“Ayudaos el uno al otro  
amad a todo el mundo  
cada hoja, cada rayo de luz,*

---

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> Sobre este tema ver Eco, Umberto: *Arte y belleza en la Estética medieval*, Ed. Lumen, Barcelona, 1999, 214 pp.

*perdonad...(...)"<sup>333</sup>*

La mirada se alza en vertical buscando el centro creativo repetidas veces en un diálogo con lo divino. Relativiza nuestro dolor y nuestra vida, nos despoja. La imagen de una máscara que se hunde o de un adulto caminando en el desierto hablan directamente de ese vaciarse por dentro, del tiempo en el desierto para encontrarse de nuevo. Una y otra vez aparece en la película el corazón, el amor y la intensidad de lo que nos supera, aparecen como recorrido repetido por el árbol de la vida, como referencia al centro de un eje que conecta la vertical con la horizontal y que encuentra su sitio en el corazón.

*"(...) El único modo de ser feliz es amando,  
si no sabes amar  
tu vida pasará como un destello.  
Sé bueno con los demás.  
asombrate,  
ten esperanza (...)"<sup>334</sup>*

Así el corazón se evidencia como el centro del que emanan las fuentes del árbol de la vida.

#### 1.3.4.2.f.3. EL SOL COMO FRUTO



*Figura.3.38. Fotograma de El árbol de la vida, Terrence Malick, 2011.*<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> Ibid.

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> Ibid.

Como gran recorrido que es por el árbol de la vida, la película de Malik cede espacio a la luz como un personaje más. Grandes exteriores, miradas deslumbradas por el sol, imágenes cósmicas de su recorrido y la integración de los ciclos naturales de vida y muerte son algunas de las formas en las que el astro rey aparece como fruto de este árbol (figura.3.38).

La película se narra en una frecuencia en la que cada secuencia está aparentemente desconectada de la siguiente, fluye en una lógica de la existencia total. Las leyes de la obra no son las leyes del cine, sino las de los espacios tiempos de un universo que vibra hasta en lo más pequeño.

El sol, como gran tejedor alimenta los ciclos de la vida en metáforas a distintas escalas, ciclos de vida y muerte ante los que todo se igualan.

El sol es metáfora repetida de esa visión de la naturaleza sagrada, con su flujo baña todo. El Universo, con su historia cósmica y biológica, se evidencia, desde una concepción tomista, como un ser vivo paralelo.

#### 1.3.4.2.f.4. EL TEJIDO CÓSMICO



Figura.3.39. Fotograma de *El árbol de la vida*, Terrence Malick, 2011.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> *Ibíd.*

Malick nos muestra la vida como una suma de todos los espacios y todos los tiempos (figura.3.39).

Los distintos instantes en el transcurso de una vida son nodos de un tejido más amplio. Son una superposición de espacios y tiempos difusos. Las dimensiones espacio temporales coinciden en un mismo plano, entretejidas: los sueños, los recuerdos, los pensamientos, el presente, lo que será, los tiempos cósmicos y los espacios que fueron este mismo espacio son atravesados por el mismo tejido, vistos desde la misma luz.

En ese tejido es donde Malick muestra el trazo de una cosmogonía contemporánea en los términos de tejido cósmico. Proyecta imágenes que resultan de una experiencia profunda, de una forma de existencia que ha sido asumida con la toma de conciencia de la propia situación existencial, de un “modo específico de existir en el cosmos”. Como las imágenes y los mitos de tradición espiritual, traza una conexión cósmica en la que todo se afecta mutuamente y todo aparece ligado, por un cordón umbilical a la fuente, al eje, al centro. La totalidad se ve tejida por una potencia misteriosa y vivir es depender de algo, interpersonal o divino<sup>337</sup>.

En ese tejido visual, Malik despliega las múltiples dimensiones del mundo y las diferentes apariencias de cada suceso: la misma imagen desde distintas perspectivas espaciales, retazos de distintos tiempos de la mente, la temporalidad cósmica...

El mundo fenoménico y la profundidad de lo más íntimo, la relatividad de nuestras biografías y el cosmos absoluto también se entretajan en la trama.

Cargada de belleza, la película se desarrolla desde múltiples intersecciones, encuentros y cruces. La conexión con el cosmos y con los seres queridos, la comunicación entre la vida cotidiana, individual, social...

El tiempo de la mente individual y de la universal. Lo dicho y lo no dicho, el presente, la experiencia, la vivencia ausente, los sueños y los recuerdos aparecen como fragmentos que se articulan en un mismo plano. Malick configura la película evocando la trama de nuestras vidas. En ella, fuera de lo que podríamos entender por justicia divina, todo parece ajustado a la perfección dentro de una lógica que no es la nuestra.

---

<sup>337</sup> ELIADE, MIRCEA: *Mefistófeles y el Andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001, 240 pp., p. 66.

En ese plano conjunto todo se disuelve y las distintas formas de existencia convergen, aparecen unidas:

- Por una parte, el tiempo de la historia universal y cósmica, el tiempo de la vida sobre la tierra, el tiempo de una caricia.
- Por otra, las distintas formas de existencia y de organismos, lo celular y lo planetario, el cosmos con sus formas semejantes en todo.... Del agua a la vida, de las células al cosmos.

#### 1.3.4.2. ALINEAMIENTO EN EL EJE DEL PROCESO CREATIVO

El tejido cósmico que se nos presentaba como la totalidad de la creación en la que percibimos lo fenoménico nos mostraba sus partes y sus conexiones. Pero no veíamos el acto que trazaba el centro exacto, tampoco el lugar en el que el compás se apoya para hacer la circunferencia que lo rodea. Con suerte, desde la parte que somos, lo encontramos conectado al resto del cosmos. Esto es lo que en “el árbol de la vida” parece suceder. Se encuentra alineado al mismo eje cósmico, es evidencia de la existencia del tejido pero viendo la película, dejándose llevar por ella no asistimos a la filmación ni a sus entresijos. Con suerte conectamos con el director, con el fondo de la película, pero desde nuestro propio centro, que ya no es el suyo.... O sí....

El proceso creativo se ubica en ese eje, en un centro en el que el creador se articula desocultando lo que no se ve de sí. Hablando del Universo, habla de sí mismo, de las células, del perdón y de lo imprevisible. También habla de nosotros y, en ese punto en el que nos sentimos aludidos, conectamos con su centro. Coincidimos en la experiencia directa del mismo proceso.

Mediante un desarrollo poético –filosófico en imágenes- el vuelo a que nos invita la película aparece como un movimiento que va rodeando todo el árbol, sube al espacio para ver los como surge una estrella o como un meteorito choca con la Tierra. Vuelve a la escala casi atómica a ver como se unen dos gotas de aceite. En medio atraviesa el universo cotidiano de una persona, sus recuerdos, sus pensamientos.

La cinta es de una belleza abrumadora, a veces excesivamente. Transcurre sin prisa, en una mística de la naturaleza que resulta, ante el dolor mismo que

procede de ella, reconfortante. Es alineal, atemporal, realiza repetidos zooms de lo micro a lo macro y entraña, de fondo, el amor.

La poética del árbol como entidad protectora esta también en la figura de la madre llena de amor incondicional. Confía en que todo va a su sitio, cree en el tejido de fondo.

En todo este proceso, hacer es hacerse y mientras Malick estructura en una película la búsqueda de sentido para su propia vida, articula la nuestra, articula el mundo. La evolución del cosmos es también la del individuo y así aparecen en la película, en un mismo eje.

Aquella realidad simbólica del Medievo en la que todo significa, ve más allá de la vivencia en la ilusorio, participa de una ceguera en la que el mundo aparece invertido y la realidad de fondo se descubre. En ella es donde el árbol de la vida extrae energía con sus raíces directamente del cielo.

En esa conexión vertical el proceso creativo del Universo coincide con el de la creación artística y con el de la propia vida. Arte y vida aparecen unidos más que nunca en el mismo eje, en el mismo tejido.

Somos capaces de conocer únicamente desde nuestra propia experiencia.

Con esto, nuestra vida, nuestra conciencia y nuestros sentidos, en definitiva, aquello a lo que debemos nuestra existencia, nos ofrecen una demostración empírica del proceso creativo del cosmos. Son una fuente honesta de los procesos creativos macro/microcósmicos y su consecuencia natural, fluyen y sintetizan las formas. Hemos de atender a lo que nos brindan los sentidos sobre los infinitos mundos en que estamos inmersos como aconsejaba Goethe<sup>338</sup>.

En el “Árbol de la Vida”, Malick celebra y muestra incorporando la coincidencia de ideas abstractas fruto de emociones y sensaciones, a la práctica artística. Entre lo autobiográfico, lo molecular y lo astronómico, la simultaneidad de todos los instantes (pasados y futuros), ve la misma danza en todo: en las órbitas de los planetas, en las partículas subatómicas, en los grandes y pequeños sucesos cotidianos. Lo inmediato y lo sutil se unen en un ejercicio de consciencia en el que las emociones son eje del conocimiento y de la

---

<sup>338</sup> GOETHE, J.W: *Teoría de la Naturaleza*, Ed. Tecnos, Barcelona, 2007, 304 pp.

experiencia vital: “la única manera de ser feliz es amando...; a menos que ames, tu vida pasará por delante de tus ojos sin apenas darte cuenta”.

Bateson<sup>339</sup> señala esa importancia de lo emocional como medio de conocimiento ligado a lo intelectual. Hace referencia a un lugar de emergencia de las formas. Su acceso lo sitúa desde cuatro “zonas de la acción humana que no están limitadas por el acoplamiento mediante el propósito consciente y donde la sabiduría puede predominar”. Enuncia que la más importante es el amor. Otra, es el territorio de las artes y humanidades, y añade que, en ellas, “cuanto más activa esté la mente menos admitirá la mera conciencia”. Otra, el contacto con el mundo natural y los animales que, a veces, “procrea la sabiduría”. Por último señala hacia la religión.

En definitiva se refiere a ellos diciendo que “aquellos procesos mentales mediante los cuales creamos el mundo en una perspectiva tridimensional están dentro de la propia mente, pero son totalmente inconscientes y están por completo fuera del control voluntario. Por supuesto, todos sabemos que eso es así, que la mente crea las imágenes que vemos”. (...) “Lo monstruoso es intentar separar el intelecto de las emociones, y considero que es igualmente monstruoso intentar separar la mente externa de la interna. O separar la mente del cuerpo”.

(...) La habilidad artística, como forma de conocimiento, “es la combinación de muchos niveles de la mente —inconsciente, consciente y externa— para formular un enunciado acerca de su combinación. No se trata de expresar un nivel único”<sup>340</sup>.

### **1.3.4.3. Conclusiones: el mundo sensible**

#### **1.3.4.3.a. EL SOL**

El orden del universo real se basaría, para nuestra imagen final, en un movimiento generalizado de iluminación. El sol actúa sobre nosotros, acotados

---

<sup>339</sup> *Efectos del propósito consciente sobre la adaptación humana* en BATESON, GREGORY: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998, 547 pp.

<sup>340</sup> *Ciencia de la mente y el orden* en *Ibíd.*

por la atmósfera, como esencia de energía y del movimiento de los ciclos que todo lo ordenan. Permite ver y dar forma.



*Figura 3.40. El Sol y La Tierra.*

#### 1.3.4.3.b. LA SALIDA

En el mito de la caverna, la limitación perceptiva de los que vivían encadenados a ella no les permitía ver más que sombras, sombras de una realidad a la que no tenían acceso. Separados de esa realidad nombraban y establecían un orden propio pese a sus limitaciones.

La salida de la caverna, en la que la luz del fuego era lo más parecido al poder del Sol, es un tránsito de ascenso y contemplación de las cosas que están más allá de los límites del mundo conocido de lo perceptible. Toda esa realidad del *Mundo de las Ideas* configuraba un acceso paulatino a niveles de realidad cada vez más auténticos. Mirar dentro y fuera era ver el reflejo de la cosa y luego, a esta misma en su esencia.

La evasión de la caverna suponía, en definitiva, ese tránsito de acceso hacia la luz, hacia un conocimiento cada vez más veraz. Configuraba un proceso de captación de energía-luz como experiencia de ordenación desde el desconocimiento. La alternancia entre sombra y luz, descubre en el ciclo del día y la noche un impulso de compensación de opuestos continuo en el que la noche diluye la forma y el día permite la distinción. La percepción y ordenación de lo visible se entienden, en ese ciclo, de forma estructurada, como partes de una verdadera experiencia de la realidad.

#### 1.3.4.3.c. EL TEJIDO

Una acción a base de nudos, uniones y separaciones, va trenzando el tejido. En sus múltiples nodos se muestra una red en la que la cruz aparece como



nexo un número infinito de veces. El tejido es la intersección de la cruz que une varios planos en varios puntos, hasta desplegar la representación de todos los mundos. En el tejido el centro se muestra en el centro de todas las cosas, es la vía en la cual transcurre la realización de lo existente<sup>341</sup>.

#### 1.3.4.3.d. EL LUGAR INTERMEDIO

Los órdenes intermedios son también los de aparición de las formas. En la imagen de un proceso configurador en el que se intenta atrapar la luz se contienen fuerzas estructurantes, tensiones de cambio y formas de generación de novedades. Es un proceso vivo con potencias e impulsos motores que interconectan distintas escalas de existencia. Lo vivo y lo móvil, en su alternancia, procuran el equilibrio y la forma.

#### 1.3.4.3.e. LA IMAGEN DEL UNIVERSO COMO ORDEN

##### 1.3.4.3.e.1 LA IMAGEN CONSCIENTE

La imagen de un universo organizado, acogido en una red de energía que conecta continuamente con un universo de materia, configura órdenes móviles de conformación de lenguajes intermedios desde estructuras vivas y ciclos de información que se superponen. Son partes de un mismo movimiento cognitivo temporal que configura el Universo en una sola forma de energía en la que todas las partes se implican en el todo<sup>342</sup>.

La red que atrapa el sol es una imagen del orden implicado en la que lo mágico y lo sagrado alinean verticalmente los órdenes de lo celeste y lo terreno. Estos órdenes, en la trama horizontal, se alinean con lo extraordinario-intangible y lo tangible-cotidiano respectivamente, configurando nuestro orden del Universo en una red de relaciones, intercambio y autogeneración entre lo horizontal y lo vertical llena de dinamismo y energía.

Así es cómo, para nuestra imagen de los órdenes del Universo, la idea de una red que captura el sol (o lo frena) relativiza la ciencia y la conecta con el mito desde un proceso que acoge distintos órdenes en forma de tramas que atraviesan distintos niveles: la *placa solar*, el *firmamento*, la *energía libre* y la

---

<sup>341</sup> GUENÓN, RENÉ: *El simbolismo de la cruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987, 200 pp.

<sup>342</sup> BOHM, DAVID: *La totalidad y el orden implicado*, Ed. Kairós, Barcelona, 2008, 306 pp.

*red que atrapa el sol* son distintas manifestaciones, en dimensiones diferentes, de una misma imagen. Distintos órdenes de luz para nuestro universo en un *tejido de energía*.

#### 1.3.4.3.e.2 ESTAR EN EL MUNDO

Un modelo de universo basado en la ya visitada teoría de cuerdas como teoría del todo, reduce a escala micro, en órdenes de cuerdas, la imagen de todo un universo entramado con una esencia de esas formas. Ya tenga nuestra imagen cuerdas vocales para nombrar las cosas y ordenarlas, cuerdas subatómicas o cuerdas de una red, ese orden sostiene un hiperespacio formado por dimensiones de las que sólo percibimos, de entrada, una parte y cuyos órdenes imperceptibles articulan la formulación del Universo entero como *tejido de energía*.



**2. DE LA IMAGEN MOVIMIENTO**  
**DEL PROCESO CREATIVO DEL**  
**UNIVERSO A LA EXPERIENCIA**  
**ARTÍSTICA**

## 2. DE LA IMAGEN MOVIMIENTO DEL PROCESO CREATIVO DEL UNIVERSO A LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

### 2.1. BASES METODOLÓGICAS

Entre las bases sentadas al inicio de esta investigación aludíamos a la imagen y a la extracción de imágenes como medios adecuados para comunicar y acercarnos al proceso creativo en las artes plásticas. Con ello, hemos desarrollado una metodología basada en diferentes tipos de imágenes que den forma a los distintos estadios del proceso de creación del Universo; así, desde ellas, podremos acceder a un análisis de imágenes internas que nos guíen a la hora de conocer cómo acontece el proceso creativo en las artes visuales.

Tal como hemos visto, el desarrollo de la tesis se ha llevado a cabo en tres capítulos. Cada uno de ellos hace referencia a una etapa de la creación [del Universo]. Cada capítulo viene dividido, a su vez, en cuatro puntos desde los cuales vamos extrayendo la forma de una imagen concreta:

- En el primer apartado de cada uno de ellos nos sumergimos, desde la distancia, en lo que serían los antecedentes formales de la imagen que esperamos que aparezca. Lo hacemos principalmente en forma de imágenes escritas con las que hacemos un esfuerzo por imaginar, por dar forma a las configuraciones que, desde diversas formas de acceso y conocimiento, se han dado de ese momento. Estas descripciones de distintas fuentes de la acción que nos ocupa nos ayudan a extraer una sensación general en torno a cómo pudo suceder el proceso creativo del Universo en el momento en el que cada estadio se encuentra. Esas imágenes aparecen en nuestra mente a modo de flashes, como en una secuencia que las alterna en un fenómeno de aparición, creando una especie de nube de imágenes. Podría comportarse como una sucesión de asociaciones que se da como cuando las imágenes aparecen solas en la mente en determinados estados alterados de conciencia.
- En el segundo apartado de cada capítulo, es esa nube de imágenes la que nos proporciona aquella ceguera con la que nos identificábamos al inicio. En este segundo apartado, esta nube es una especie de ceguera

en la que debemos, ante la dispersión de imágenes, concretar el posicionamiento de nuestra mirada para poder abordar la imagen que vamos a extraer. Aquella sensación que hemos extraído de la nube de imágenes y que concretamos en la acción de mirar, es la base de un patrón que nos va a guiar en este segundo momento. Esa sensación que se acentúa en la presencia de lo diverso para concretarse sólo de forma intuitiva nos ayuda a interiorizar, como si estuviésemos en pleno acto de percepción, la naturaleza interna de la imagen que nos ocupa.

- En los terceros apartados, una vez ya hemos interiorizado la naturaleza de la imagen hacia la que parece dirigirse el capítulo, nos encontramos con que sus cualidades internas empiezan a evocar algo. Nos dan una primera imagen, intuitiva, que se articula desde la sensación que venimos arrastrando, desde lo que, de algún modo, percibimos.
- En el cuarto y último apartado, finalmente nos acercamos a la imagen final en la que cada estadio toma forma. Con ella concluimos, llevamos un análisis consciente de sus formas e, incluso, relacionamos, de forma intercalada, el proceso creativo a escala cósmica con lo que serían las características de dicho proceso dentro de nuestra propia experiencia.

Este desarrollo que tiene lugar en cuatro etapas, se ajusta a lo que sería un proceso de adquisición de consciencia a través del trabajo con imágenes. Es en ese hacer consciente lo inconsciente a través de la materia, donde la creación desarrolla sus labores.

Es así como la propia tesis se desarrolla en sí como un proceso creativo. Un despliegue en el que el proceso creativo, a través de la percepción y de la mirada, se hace consciente a sí mismo. Arranca imágenes del inconsciente, las asocia y relaciona con el criterio que el organismo al que está sujeto le permite y, en ese devenir, articula, crea.

## 2.2. DIFICULTADES DE CONOCIMIENTO. EL ORIGEN DE LA CEGUERA

En el recorrido desde la mirada que hemos venido realizando, el proceso creativo del Universo se nos desvela en imágenes desde la confluencia de concepciones del Cosmos de diversa índole. Éstas nos han servido como formas de acceso a cómo pudo tener lugar un acontecimiento que es inaccesible e irrepetible. A la vez, el mundo fenoménico es la evidencia de que el comienzo del Universo tuvo lugar en algún momento.

Nos hemos acercado a distintas formas en las que se dio el origen, ya sea como creación o como emergencia. Hemos visto que ese instante inicial ha sido pensado e imaginado e incluso revivido, desde la metafísica, la física, el mundo mítico y la religión. Nuestra situación espacio-temporal, la distancia en el tiempo y la proximidad en el espacio –al estar contenidos dentro del propio Universo- nos dificulta la tarea de conocerlo. Así, se hace necesario tener presente, en todo momento, los límites de nuestra propia capacidad de discernimiento. Asumir que estamos caminando en una nube con nuestra ceguera.

Además de las dificultades intrínsecas al hecho de conocer algo desde el límite de lo sensible, hemos considerado a nuestra propia condición orgánica como otro factor que media a la hora de especular acerca del origen, así como de conocer el mundo. Así deducimos que nuestra mirada nos condiciona. Su posición, su nitidez, su forma de traducirnos el mundo a emociones....

El conocimiento artístico se sirve de la mirada como fuente de percepción y de posicionamiento, se sirve de los sentidos y de la materia como fuentes de acceso a lo real y a su vez, como forma de acceso a intangibles. Igualmente, la creación artística manipula tangibles para afectar a lo intangible. En esa capacidad de mediación, el arte es consciente de nuestra ceguera y se mueve desde las sensaciones que su cuerpo físico le da para orientarse desde su intuición sin desdeñarla. Sensaciones, sentimientos, emociones, intuiciones forman parte de la anatomía intelectual tanto del artista como de la obra y del espectador. Es una anatomía que fusiona a todos sus actores en el proceso creativo en sí.

### 2.3. METODOLOGÍA DE INMERSIÓN

Por otro lado, a medida que hemos desarrollado esta tesis hemos ido construyendo una técnica. El punto de partida ha sido tomar a la visión y la imaginación como guías del proceso en el que nos hemos sumergido. Con ello, hemos asistido al nacimiento de una metodología de acceso al proceso creativo en el ámbito de las artes visuales, que hemos dado en llamar “*Metodología de inmersión*”.

Nuestra *metodología de inmersión en la esencia del proceso creativo*, ha partido del análisis de varias referencias sobre el comienzo del Universo, para extraer, a partir de ellas, y evocar, imágenes descriptivas de cada estadio de dicho proceso. La finalidad de ese ejercicio en imágenes era constatar la existencia de un nexo entre ese proceso de creación en el macrocosmos y asimilarlo como estructura posible del proceso de creación en nuestro microcosmos y, más concretamente, en el ámbito de la creación artística. Efectivamente, en el análisis de dichas imágenes ha ido surgiendo una implicación de lo micro en lo macro y viceversa, de forma que podría llegar a afirmarse que el proceso creativo guarda cierta esencia semejante en todas las escalas en las que tiene lugar. También podríamos afirmar que lo macro y lo micro se interrelacionan a través de la práctica artística. Vamos a ver estas afirmaciones con más detalle en el apartado posterior, relativo al análisis del recorrido en imágenes.

Para esta tesis, la importancia de la mirada, como centro de la técnica de inmersión en el proceso creativo, radica en su habilidad de convertir la visión en una función de autoconsciencia.

[El pintor] “mientras pinta practica una teoría mágica de la visión. Le hace falta admitir que las cosas pasan en él” (...) “el espíritu sale por los ojos para ir a pasear en las cosas, ya que no deja de ajustar a ellas su videncia” (...) “pinta en todo caso porque ha visto”.<sup>343</sup>

Marleau-Ponty se refiere a las imágenes -el dibujo, la pintura- como “el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente

---

<sup>343</sup> Marleau-Ponty, Maurice: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós. Barcelona, 1985, 70 pp., p.22.

que constituye todo el problema del imaginario”<sup>344</sup>. Así, como puente que sienta sus pilares en la percepción, la imagen permite sentir la presencia de lo que no está:

“La pintura despierta, eleva a su última potencia un delirio que es la visión misma, pues ver es tener a distancia y la pintura extiende esta caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser, que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella” (...) “da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del “sentido muscular” para tener la voluminosidad del mundo”(...) “Esta visión devorante, mas allá de los “hechos visuales”, se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita”.<sup>345</sup>

Desde esta capacidad del ojo para hacer presencias, hemos trabajado a un mismo nivel con distintos tipos de imagen que han ido apareciendo en el texto. (Imágenes descritas, imágenes imaginadas, imágenes configuración, imágenes mentales, visiones, visualizaciones, imágenes de referencia, imágenes simbólicas, imágenes esquema, imágenes resumen, imágenes visuales, imágenes procedentes de la visión consciente...).

La plasticidad de todas ellas modela, mediante asociaciones mentales y formales, el espacio de aparición de un discurso a través de la visión en el que se ejercita la plasticidad de nuestras propias mentes.

---

<sup>344</sup> Ibid., p. 20.

<sup>345</sup> Ibid., p. 22.



## 2.4. EL RECORRIDO EN IMÁGENES

Desde este punto de partida revisamos el camino que hemos llevado a cabo y nos topamos con un trabajo con la imagen a tres niveles:

- Primer nivel, desde la mirada (con el centro de acción en nuestro cuerpo, a escala microcosmos).
- Segundo nivel, desde las imágenes del proceso creativo del Universo (con el centro de acción en configuraciones y representaciones de dicho proceso, a escala macrocosmos).
- Tercer nivel, desde las imágenes que surgen durante el discurso: metafóricas, simbólicas... (cuyo centro de acción media entre lo macro y lo micro).

En el desarrollo de estos tres puntos, desde la mirada, el propio proceso creativo de desarrollo de esta tesis, como ya hemos dicho, se hace consciente de sí mismo<sup>346</sup>.

### **2.4.1. Primer nivel. Desde la mirada:**

A este nivel nos topamos, como resultado, con cuatro tipos de imagen. Cada uno de ellos cumple una función en el desarrollo de la tesis.

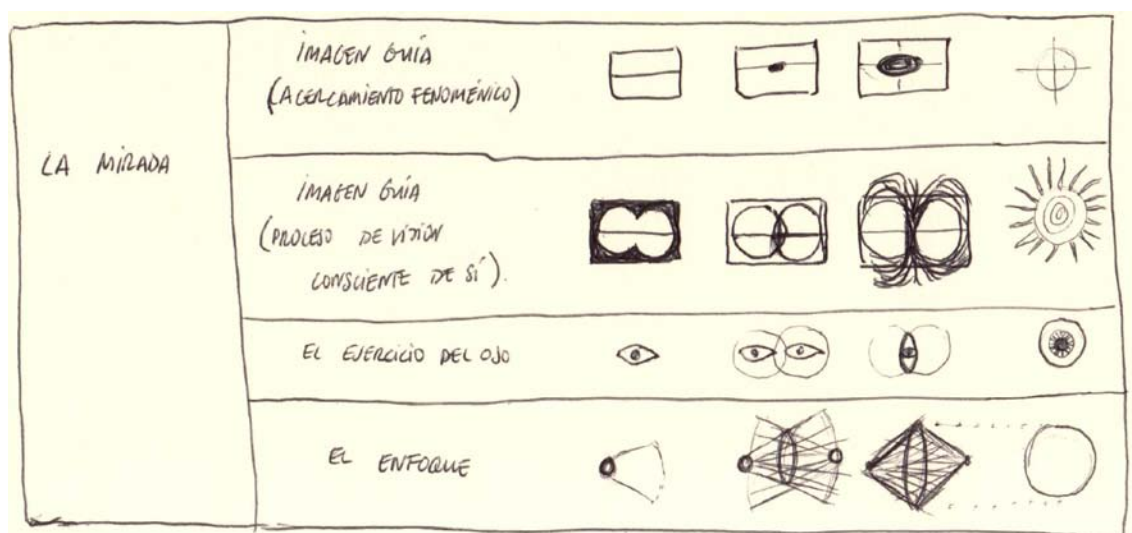
Paralelamente, al concebir esta investigación como proceso creativo en sí, asistimos a una evolución del propio acto de mirar. En él la mirada se hace autoconsciente y nosotros con ella.

---

<sup>346</sup> Dadas las características de este recorrido en imágenes extraído del propio proceso creativo de la tesis, hemos optado por no hacer más referencia a las imágenes que las del propio comentario que se hace en el texto. Las imágenes que forman parte de este recorrido son esquemas, fotografías y dibujos realizados por la autora durante el transcurso de la investigación. Sólo haremos referencias en notas al pie de imágenes que no son nuestras.

Como procesos de acceso a un mismo centro, se dan paralelamente:

- la acción de acercamiento a lo que vemos
- el enfoque que nos proporciona determinado punto de vista
- cómo lo vemos desde una fisiología concreta
- el ser conscientes del propio acto de mirar.



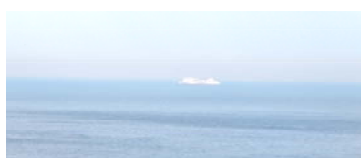
### 2.4.1.1. La acción de acercamiento a lo que vemos

Son imágenes que nos han servido de guía en el texto. Sirven de recurso para situarnos, desde el inicio de cada capítulo, en una mayor o menor distancia hacia el objeto de la tesis. Igualmente articulan la lejanía del “horizonte de sucesos” al que hacemos referencia en el propio proceso creativo del Universo. En su secuencia, respecto a ese proceso, evidencian que la única opción que tenemos de conocimiento es agarrándonos a aquella aparición de materia que

se da en el vacío y desarrollando a partir de ella y de su exploración (un barco en las imágenes) todo tipo de teorías. Esta secuencia es una metáfora del conocimiento y de su accesibilidad. Ha funcionado como recurso de inmersión en el proceso creativo del Universo, en tres tiempos:



*Mirar al horizonte (Cap.1.1)*



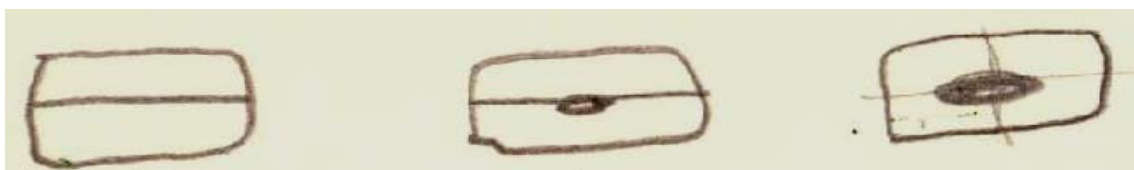
*El horizonte roto (Cap.1.2)*



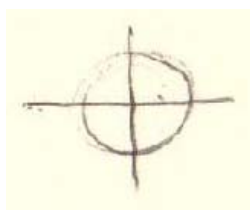
*Tocar el horizonte (Cap.1.3.)*

Por otro lado, asistir a esa emergencia en el horizonte nos ayuda a pensar en aquello en que se fija la mirada en el propio proceso creativo de esta tesis. En un primer momento en un vacío simétrico, en un segundo instante en la aparición de algo que rompe la simetría, en un tercer instante en la construcción de un lenguaje a partir de fijar la mirada en aquello que ha surgido como centro de exploración.

Con cada una de ellas nos situamos igualmente ante un punto de partida para entender, desde el plano de lo visible, cómo se desarrolla un proceso de acceso a lo desconocido en nuestra propia consciencia:



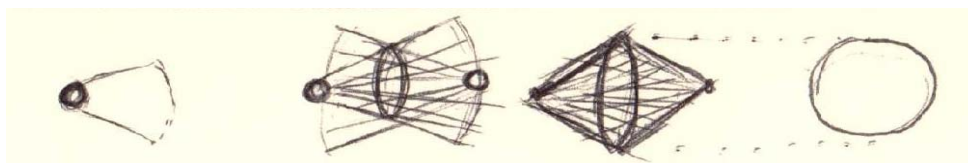
En este proceso aparece un centro que une y a la vez separa la simetría.



### 2.4.1.2. El enfoque que nos proporciona determinado punto de vista

Durante el desarrollo de esta tesis ha surgido en dos momentos la referencia a la importancia de la posición de la visión como medio de acceso al conocimiento. La primera de ellas ha sido cuando hemos hablado de la paralaje (Capítulo 2), aludiendo a la importancia de mantener una distancia entre dos puntos de vista para, desde la tensión que entre ellos se genera, conseguir acceder a un centro en el que las cosas acontecen con total libertad. La segunda ocasión ha sido cuando hemos hablado de la importancia de estar enfocados (Capítulo 3), de enfocar también bien aquello a lo que miramos para así poder diseccionarlo, reconstruirlo, conocerlo.

Podríamos añadir ahora, a estos dos, un punto de partida previo a ellos. Un estado cero en el que en el primer capítulo nos enfrentamos a nuestro objeto de conocimiento, nosotros (A) frente a él (B), ofreciendo una disposición lineal de observación entre A y B, un nosotros frente a ello (lo desconocido).



El proceso creativo de la propia tesis, accede así a una zona de enfoque entre dos puntos. Ésta aparece como un punto central amplio. Es un centro equidistante entre los puntos que proporcionan la tensión y es el lugar en el que el proceso de enfoque de la mirada se hace consciente de sí.

### 2.4.1.3. Cómo lo vemos desde una fisiología concreta

También hemos hablado de la mirada desde el ojo. En términos de visión ocular nos hemos referido varias veces a un punto de partida en el que vemos sólo a medias (Capítulo 1). Lo hemos mencionado en términos de ceguera, de mirada entreabierta, hemos hablado de abrir un ojo y guiñar el otro alternamente, en definitiva el punto de partida sería una visión parcial.



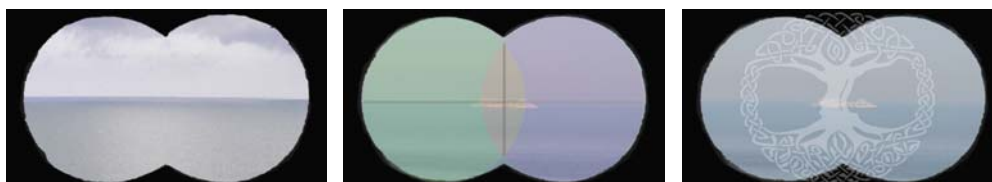
En un segundo momento, la visión participa de los dos ojos, de los opuestos y su intersección (Capítulo 2). Permite así una ampliación de la mirada, de los sentidos.

En un tercer instante el ojo enfoca con atención en ese punto de emergencia que facilita la ampliación de la mirada, haciendo posible que se produzca el proceso en que la percepción es conocimiento (Capítulo 3).

En esta secuencia el centro, en todo momento, es el ojo, su función corpórea como base de la experiencia sensible en la que se centra el conocimiento por medio de la imagen.

#### **2.4.1.4. El ser conscientes del propio acto de mirar**

Por otro lado, en el trascurso de los tres capítulos nos hemos encontrado con imágenes que surgen al pensar sobre el propio acto de mirar. Se hace consciente a medida que en el hecho de mirar descubrimos el ojo o la lente que media en la visión. Esa parte fisiológica o cósmica que conlleva la mirada se hace latente cuando pensamos en un centro en el que la divergencia de los dos oculares encuentra su punto de confluencia. Ese es el centro de la visión que facilita la aparición de imágenes mediadas por lo físico. Éstas representan la corporeidad del medio de visión del que se sirve la propia mirada y señalan un lugar de emergencia con vida propia. Pero lo hacen desde una perspectiva en la que el medio, como sería la visión a través de unos prismáticos, altera aquello que vemos, lo condiciona e incluso lo distorsiona de la realidad original.



Con ellas, el hecho de mirar, como forma de conocimiento, se ha convertido en un acto consciente.



## **2.4.2. Segundo nivel. Desde las imágenes en las que hemos resumido el proceso creativo del Universo**

Son imágenes que al articularlas entre sí nos sitúan ante una secuencia temporal que, tal y como proponíamos en la introducción, podríamos entender como una sola imagen-movimiento del proceso creativo.

Como resultado de la aproximación a distintas configuraciones de dicho proceso, hemos asistido a la aparición de imágenes a dos niveles:

### **2.4.2.1. Imágenes que evocan la naturaleza interna del proceso creativo del Universo**

Son el resultado de unir el tercer apartado de cada uno de los tres capítulos:



Océano

La catástrofe luminosa

El árbol

La primera es el espacio confuso y oscuro del principio, en la segunda la oscuridad se encuentra con la luz, articulando la emergencia de algo. En la tercera ese algo abstracto toma la forma de algo del mundo sensible, algo que, a su vez comunica y articula desde su pertenencia a dos mundos, el de la sombra y el de la luz (lo intangible y lo tangible, vacío y materia).



Estas imágenes, tan simbólicas como psicológicas, hablan del proceso creativo como algo abstracto, como un fundamento que se mantiene tanto en la esencia del proceso creativo del Universo como en el proceso creativo en las artes e incluso en el proceso de desarrollo de esta misma tesis. Son tres estados por

los que atravesamos en cualquier proceso en el que necesitamos hacer consciente lo inconsciente o tangibilizar lo intangible<sup>347</sup>.

#### 2.4.2.2. Imágenes que podrían representar lo que hemos extraído de cada estadio en su forma y contenido

Desembocan en una forma concreta y nos facilitan un análisis consciente del estadio que representan. Estas imágenes han resultado tomar forma en el último apartado de cada uno de los tres capítulos. Lo han hecho desde tres referencias a obras de cine: *Solaris* (capítulo 1.1), *Melancolía* (Capítulo 1.2) y *El árbol de la vida* (Capítulo 1.3). La imagen fílmica, como medio de acceso a lo real, incluye la temporalidad ligada a la experiencia de lo visible, con lo que su vivencia se nos hace más próxima a la de la percepción de la experiencia cotidiana.



Figura 2. 1.<sup>348</sup>

Figura 2. 2.<sup>349</sup>

Figura 2. 3.<sup>350</sup>

Atravesamos con ellas un recorrido que parte de la esfera redonda del planeta inteligente de *Solaris* (con sus dos soles que mantienen la tensión en su órbita)

---

<sup>347</sup> Es un proceso de individuación. Las fases de la alquimia, los procesos mágicos, los procesos rituales, todas ellos, al igual que la práctica artística, trabajan desde una manipulación de tangibles para alcanzar intangibles. Afirmación ya investigada por la autora en JIMÉNEZ SÁNCHEZ, A.: *El proceso atrapado: Hacia un concepto enedimensional de arte*. (Tesis de grado no publicada), Universidad de Granada, Granada, 2001.

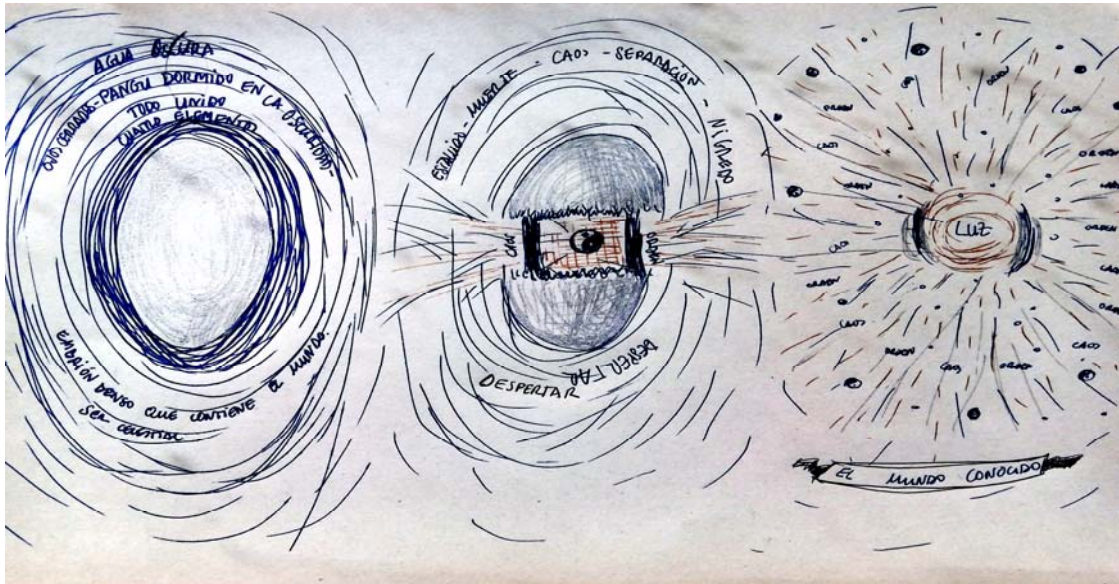
<sup>348</sup> TENDENCIAS CIENTÍFICAS: *Planeta con dos soles* [imagen en línea]. Recuperado el 10 de enero de 2013 desde [http://www.tendencias21.net/Descubren-un-planeta-con-dos-soles-en-la-constelacion-del-Cisne\\_a12908.html](http://www.tendencias21.net/Descubren-un-planeta-con-dos-soles-en-la-constelacion-del-Cisne_a12908.html)

<sup>349</sup> ECOOSFERA: *Choque de planetas* [imagen en línea]. Recuperado el 22 de octubre de 2012 de <http://www.ecoosfera.com/2012/10/es-la-luna-producto-de-un-brutal-choque-entre-la-tierra-y-otro-planeta/>

<sup>350</sup> Fotograma de MALICK, TERRENCE (Director): (2011) *El Árbol de la Vida* [película]. USA: Fox Searching Pictures/ Riverroad Entertainment, 133 min.



para, en un choque interplanetario ver al planeta Melancolía romper la tierra en pedazos. En un tercer momento de esta secuencia resumen, vemos un fotograma de El árbol de la Vida en el que asistimos al nacimiento de una supernova. El estado inicial se rompe para asistir a una epifanía.



Igualmente podríamos transcribir esa secuencia a un esquema de imágenes como los que venimos desarrollando para articular el proceso creativo en sí. La esfera inicial se desdobra o se encuentra con algo que irrumpe en ella afectando a su equilibrio y provocando la aparición de un centro del que emerge o se despliega un orden nuevo. Ese orden nuevo, en el caso del proceso creativo del Universo y en el proceso creativo artístico no es otro que el de la aparición de una nueva conformación de materia. En ese proceso, tanto el artista como el Universo parecen hacerse conscientes de sí mismos.





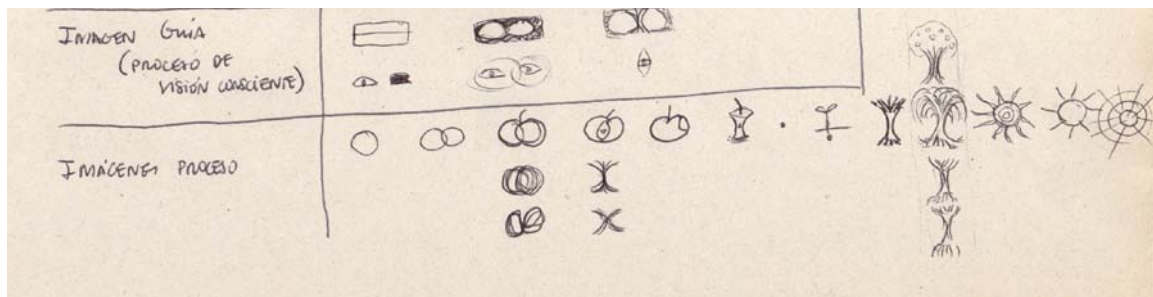
### 2.4.3. Tercer nivel. Desde las imágenes simbólicas que surgen durante el discurso

Como conexión entre lo macro y lo micro, han ido apareciendo en el discurso imágenes que representan la esencia del proceso a varios niveles de acceso a la creación. Dichas imágenes son puramente simbólicas y nos han acompañado a la hora de abordar determinados conceptos, dándoles forma.

Han servido tanto para referirnos al proceso creativo del Universo como a procesos mentales y a procesos internos. Pueden dibujar la esencia de la mirada, la integración entre el cuerpo y el espíritu, la aparición del mundo o la experiencia en él.

Podríamos decir que son “imágenes proceso”. Articulan distintas etapas de un transcurso de cambio e integración a lo largo del cual se produce un renacimiento. Las podemos usar de comodín, podríamos decir que se articulan como órdenes universales, como arquetipos que han surgido para ayudarnos a encontrar la imagen de un centro de confluencia de distintos niveles de la existencia.

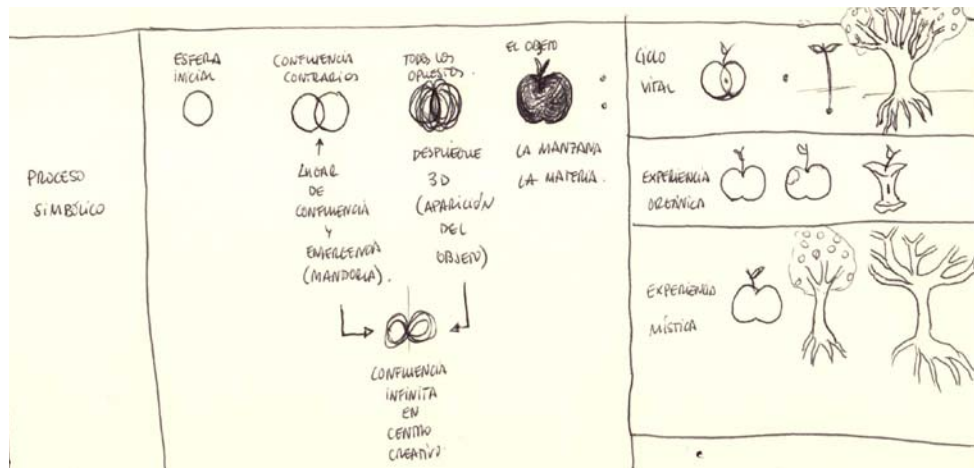
También los esquemas que hacíamos en torno a la visión o al nacimiento de nuevas formas físicas desde el proceso creativo del Universo se podrían articular desde estos símbolos.



En su recorrido parten de la esfera, de la unidad perfecta. Pasan a desdoblarse o dividirse. De la unión de esa división surge un punto que se emancipa activamente en distintas direcciones y a distintos niveles:

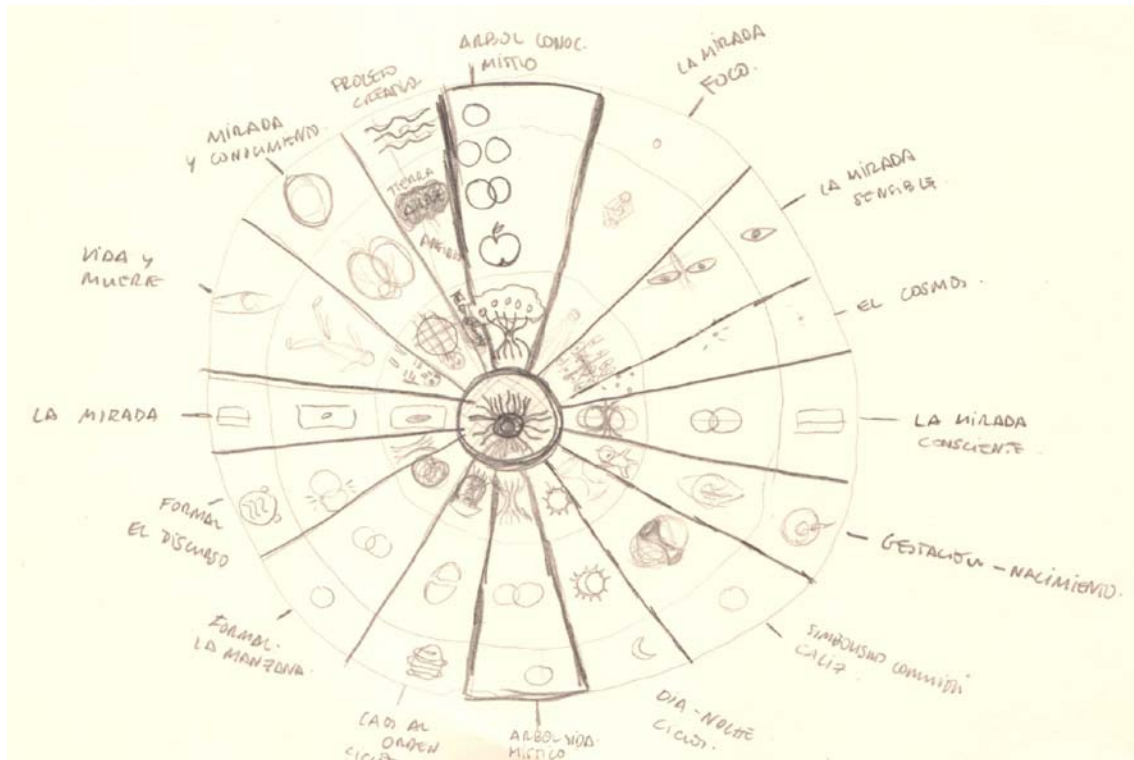
- En el plano místico, se desarrolla como la *vessica piscis* de la geometría sagrada, cuyos ejes dibujan una cruz o un árbol de la vida.
- En el plano temporal, se articula como un paso infinito por ese centro.

- En el plano espacial, deriva en el despliegue de la rotación de su eje en tres dimensiones hasta dibujar una imagen que puede derivar tanto en la forma de una manzana como en la forma de un árbol con sus ramas y raíces.
- En el plano espiritual, deriva en el árbol místico
- En el plano físico, deriva en la manzana.
- En el plano experiencial, ultima en una manzana que es comida.
- En el plano cíclico, la manzana es comida y de la semilla de su centro surge un árbol con más manzanas.
- En el plano de la experiencia mística, la manzana deriva en su árbol y éste en el árbol de la vida.



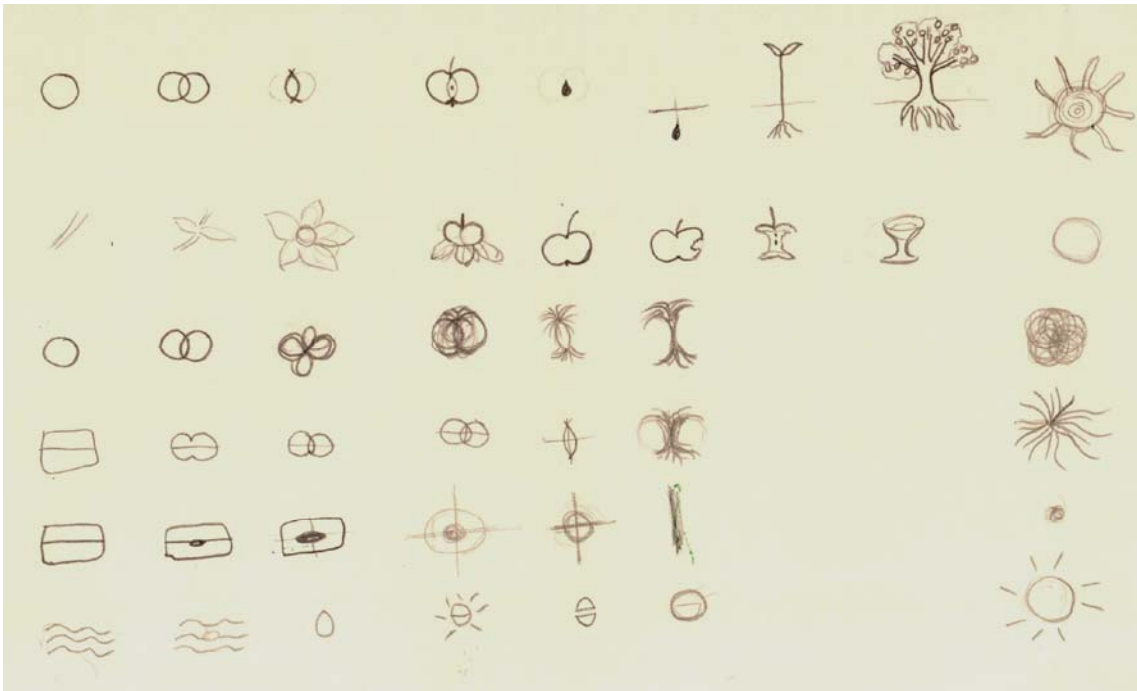
Con ello, podemos encontrar relaciones y asociaciones formales entre estas imágenes a varios niveles, perfilando procesos de transformación y emergencia cuya raíz simbólica reconstruyan todo tipo de procesos cíclicos: Creación, individuación, vida, ritual, el lenguaje, el conocimiento... Por ejemplo, una de esas relaciones estaría en establecer una conexión entre imágenes como la *vessica piscis* y la manzana. La coincidencia simbólica de alusiones a lo femenino en torno al contenido de ambas, ligadas tanto a la idea de maternidad como a la idea de conocimiento, podrían situar el proceso creativo en algo cuya esencia femenina se mantiene desde el origen. En él la imagen de un vacío que se llena o la idea de inmersión en un líquido (amniótico) como lugares partida del proceso universal, estaría también presente la misma idea. Anish Kapoor en su obra *"Mother as a void"*, alude a esa idea del recipiente como

gran madre, a la idea de la matriz como santuario o como energía creadora que hay que reconocer en uno mismo<sup>351</sup>.

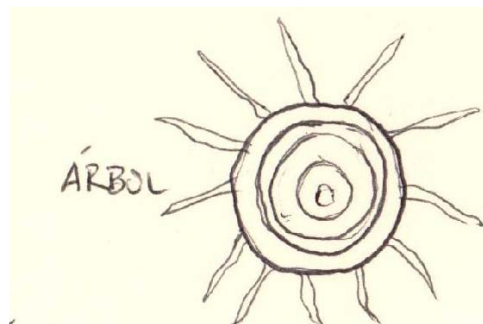


En resumen, todas estas imágenes, parecen partir de una esfera inicial para llegar a una forma vertical en la que la forma final es más compleja pero mantiene su esencia. También llegan a formas en las que las ramas o las redes se entretrejen desplegando una visión ampliada del punto de partida.

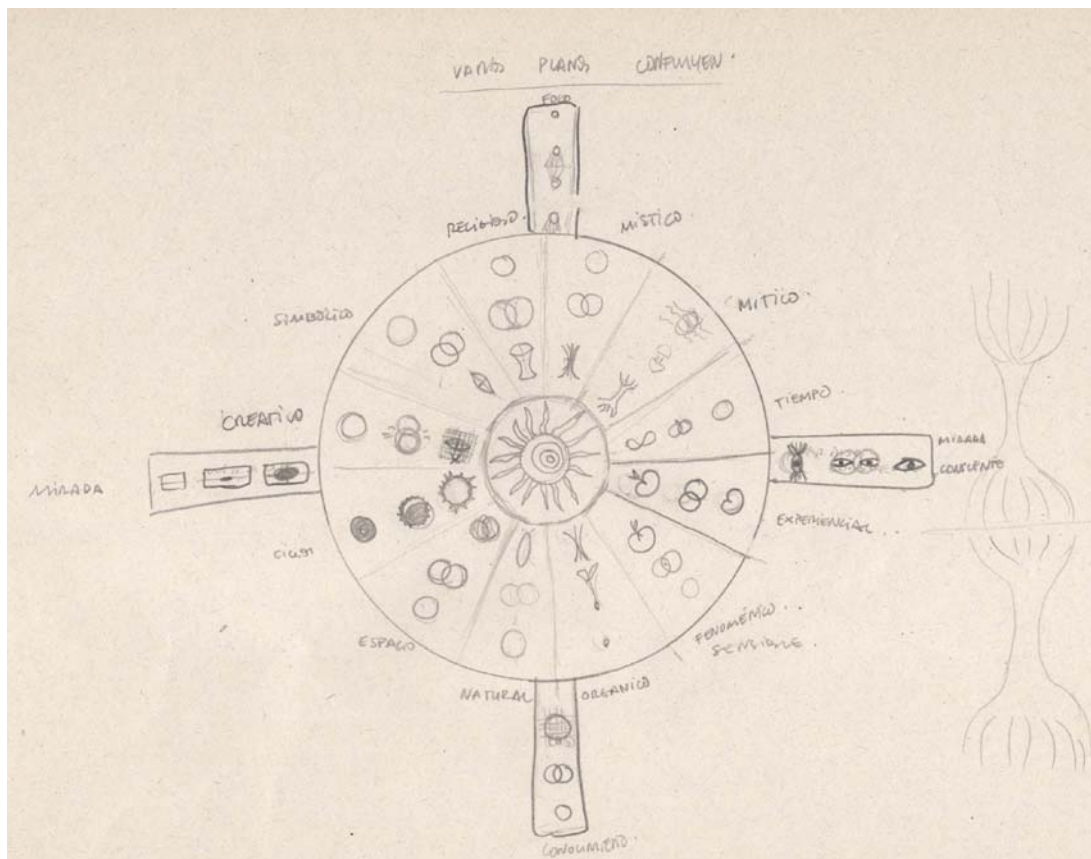
<sup>351</sup> Ver *Mother as a void / madre como un vacío*, 1989-90, en FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA: *Anish Kapoor*, Editorial Nerea, Donostia, 2006, 89 pp., p.56.



Igualmente, observando la vertical de su punto de llegada, visto en planta, nos encontramos con formas circulares que bien podrían ser la rueda del mundo, el sol o un árbol cortado, visto desde arriba o desde abajo, con las ramas (o las raíces) alrededor del tronco como si fuesen los rayos del sol enredándose para dar su fruto.



En cualquier caso, imaginemos lo que imaginemos para esa forma circular central nos acercamos de nuevo al concepto de un foco que es la esencia en la que confluyen la totalidad de vivencias en los distintos niveles.

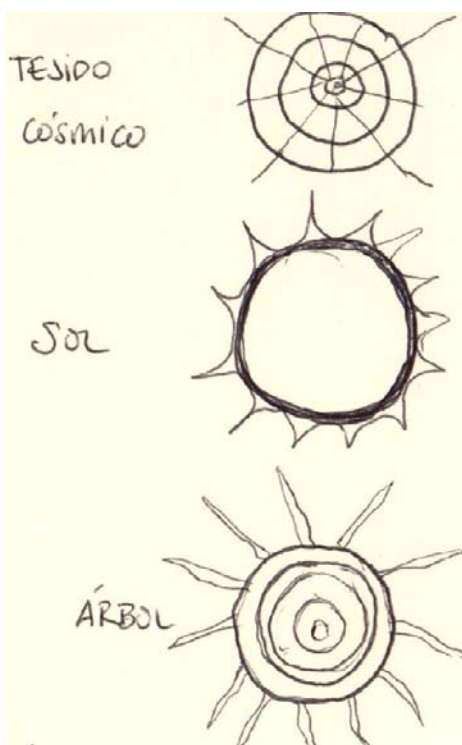


Podríamos decir que ese centro es el *sí mismo* (centro de la totalidad) al que hacía referencia Jung, como ansiado punto de llegada del proceso de individuación<sup>352</sup>. También parece ser el centro que, desde el plano simbólico, estamos viendo que articula todos los procesos creativos, atravesándolos verticalmente.

<sup>352</sup> En él lo consciente y lo inconsciente se encuentran para ampliar la conciencia. Es la esencia del inconsciente que rige de fondo el transcurso de nuestro devenir y que no está ligado tanto a nuestro ego sino como a una fuente en la que está todo. VON FRANZ, M.-L.: *El proceso de individuación* en JUNG, CARL G: *El hombre y sus símbolos*, Ed. Caralt, Barcelona, 2002, 336 pp., pp. 157-229.

#### **2.4.4. El centro**

Como resultado de las imágenes que han venido dándose, la aparición de la idea de centro resulta ser el lugar en el que confluyen todos los procesos que hemos ido atravesando.



Lo hace, como todo lo que venimos analizando, desde varios niveles. Vamos a fijarnos en los siguientes:

##### **2.4.4.1. Como centro de la mirada:**

La llegada a un centro para la mirada corresponde a un punto de partida que está situado en el propio ojo de la observación. El centro se encuentra cuando lo observado, quien observa y el propio hecho de mirar se funden en una misma cosa. Esa cosa no es otra que la anatomía perceptiva del ojo y todo lo que esta produce.



En la percepción mente y cuerpo se unen.

En el centro en el que confluye todo lo involucrado en el hecho de ver es en el que se produce una apertura de los sentidos. En esa experiencia de desbordamiento sensorial es en la que se despierta una eclosión de la percepción como experiencia. De la experiencia como intensidad física y psíquica. De la intensidad como conocimiento del propio límite. Del conocimiento de uno mismo.

En el centro de visión se unen el ojo, el enfoque, el punto de vista, lo observado, la persona y su cuerpo, la experiencia de continuidad con lo que se ve y la intensidad amorosa. Todo ello confluye, con la mediación de la mirada, en un mismo centro de experiencia.

La experiencia de lo visible se realiza a través del cuerpo. “El cuerpo es vidente y, a la vez, visible”. Este es para Merleau-Ponty el misterio de la percepción porque al mirar todas las cosas también nos vemos a nosotros mismos e incluso nos proyectamos y reconocemos en lo que vemos. El cuerpo es la raíz del pensamiento, también del espíritu. Es capaz de unir lo que sentimos con nosotros mismos<sup>353</sup>.

Desde ese mismo centro de la visión, la práctica artística se delata como medio de creación de realidad desde la percepción sensible en un ejercicio mediado por la corporeidad del medio de visión: “El ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano”<sup>354</sup>. .Es más, la imagen mental, igualmente, es mediada por el cuerpo: “la videncia que nos vuelve presente lo que está ausente, no es como un abrirse camino hacia el corazón del Ser: es todavía un pensamiento apoyado en indicaciones corporales, esta vez insuficientes, a los que hace decir más de lo que significan”<sup>355</sup>

Incluso la condición del alma, se presenta ligada al cuerpo y al mundo fenoménico:

[El alma] “piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el pacto natural que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia

---

<sup>353</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985, 70 pp.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 32.



exterior” (...) “el cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente”.

Al centrarnos en el cuerpo como espacio de la experiencia de realidad, tanto la emoción como la sensación y la trascendencia pasan por él. El propio cuerpo se convierte en el medio clave para el conocimiento, hemos venido a sentir. La experiencia física, el goce, la libertad de movimiento y de búsqueda del otro y de lo otro se liberan. Con ello, la experiencia vital se suscita lúdica, pasional, gozosa... Como en esa toma de conciencia liberadora del cuerpo como centro de experiencia que promulgaba Onfray en su “teoría del cuerpo enamorado”<sup>356</sup>: una erótica solar que promueve para revitalizar el mundo sin ataduras en la intensidad que conlleva gozar del puro placer de existir.

“¡Qué pocos se sienten entusiasmados  
con lo que aparece sólo al espíritu! Los sentidos,  
el sentimiento, la pasión ejercen sobre  
nosotros un poder mucho mayor, y con razón,  
pues hemos nacido, no para observar y  
meditar, sino para vivir”<sup>357</sup>.

La obra de arte, desde su plasmación corpórea sintetiza ese goce por el cuerpo, se presenta cargada de existencia, de la intensidad de la experiencia amorosa del artista que busca continuidad en un cuerpo fuera de sí. Comunica, contacta, dice con su obra a otro cuerpo y con ello, emisor, receptor y mensaje se funden en la misma cosa.

“Los ojos sirven para dormir. Cerrarlos es como apagar la luz. Abrirlos es estar en el mundo”<sup>358</sup>.

Desde el centro de la visión el cuerpo aparece como la vía de continuidad, la vía de acceso al desbordamiento: a la sensación, la emoción, la vivencia y la experiencia. La mirada, desde ese centro, es ya una mirada enamorada: se

---

<sup>356</sup> ONFRAY, MICHEL: *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2002.

<sup>357</sup> NAYDLER, JEREMY: *Goethe y la Ciencia*, Ed. Siruela, 2002, 244 pp. pp. 153.

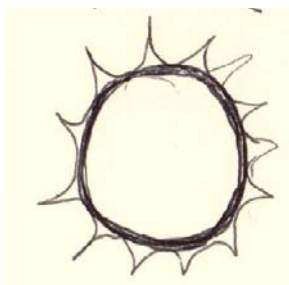
<sup>358</sup> Reflexión de mi hija Celia esta mañana, preguntándose para qué sirven los ojos.



disuelve tras percibir la tensión entre dos puntos para, atenta, desde toda su sensibilidad, acceder.

#### **2.4.4.2. Como centro que se mantiene durante todo el proceso**

Hacemos aquí referencia a un centro que, como la *rueda del cosmos*, se configura en términos de motor. De una energía móvil que hace que todo el proceso fluya. Igual que el sol, como *gran tejedor*, habíamos visto que da la vida y articula los días y las noches y, con ello, el paso del tiempo, este centro es movimiento y calor, actúa en todo momento del proceso, vibra, lo activa.



Con ello, como el fuego, es precursor de los cambios.

“El fuego se declara como un medio de hacer las cosas “más pronto”, pero también servía para hacer algo distinto a lo que existía en la naturaleza, y era, por consiguiente, una manifestación de una fuerza mágico-religiosa que podría modificar el mundo, por lo tanto, no pertenecía a este”.<sup>359</sup>

Este centro activo se ve tanto en el Sol, como motor cósmico, en el fuego como elemento de trasmutación alquímica y en el corazón como símbolo de esa movilidad en la experiencia corpórea.

Como en el microcosmos neoplatónico de Ficino, el corazón “es el órgano que corresponde al sol en el cosmos, tiene la capacidad de imprimir cambios voluntarios en su propia fantasía. Estos cambios se transmiten, en virtud de la continuidad del pneuma, a los objetos apuntados por la acción del operador” (...) “Este fenómeno es natural, se produce sin que exista manipulación

---

<sup>359</sup> ELIADE, MIRCEA: *Herreros y alquimistas*, Ed. Taurus, Madrid, 1959, 211 pp., p. 36.

consciente por parte del emisor y/ o del receptor de la corriente pneumática, y conoce un grado cero de autoconsciencia, que es el Eros”<sup>360</sup>.

Desde esta concepción, la magia, como la práctica artística, permiten explorar emociones y sensaciones ocultas en base a la manipulación de tangibles. El proceso creativo (a distintas escalas y en distintos ámbitos), mediante esa elaboración activa del mundo físico, no solo lo crea sino que además es capaz de cambiarlo afectando a todo lo que participe de su acción.

Estaríamos pensando en un contexto de implicación de todas las acciones, como elementos que aportan significado a una totalidad. Estamos hablando de un centro de vinculación entre lo macro y lo micro en términos del Universo tal y como vimos que lo concebía Bohm. El mundo mental y el Universo físico actuarían desde él a un mismo nivel, en un sentido mágico:

“Nosotros nos encontramos en una red invisible de rayos, procedentes tanto de las estrellas como de todos los objetos de la tierra. Todo el Universo, desde los astros más alejados hasta la más humilde brizna de hierba, se hace presente mediante sus radiaciones en cada punto del espacio, en cada momento del tiempo, y su presencia varía naturalmente, según la intensidad y las influencias mutuas de los rayos universales, de tal manera que no puede haber dos cosas que sean verdaderamente idénticas. Además las emociones psíquicas (alegría, dolor, esperanza, temor) se transmiten también al mundo circundante bajo la forma de radiaciones invisibles que imprimen igualmente cambios, según las disposiciones de cada materia preyacente”<sup>361</sup>.

Estamos hablando de un centro que es, pues, el sol (lo macro), el corazón (lo micro) y el vínculo entre ambos que se mantiene activo desde el estado original. Con ello la creación participa de lo universal es nexos:

“Nuestra imaginación activa (inútil repetir que no se trata ni de la fantasía ni de lo fantástico) es la que imagina, y, sin embargo, no es ella la que imagina; ella es un momento, un instante de esa imaginación divina que es el Universo, el cual es él mismo el conjunto de la teofanía. Cada una de nuestras imaginaciones es un instante entre los instantes teofánicos y es en ese sentido

---

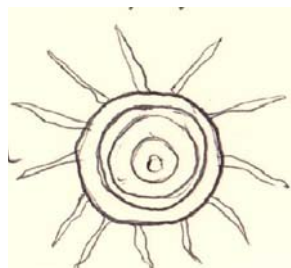
<sup>360</sup> COULIANO, IOAN P.: *Eros y magia en el Renacimiento*, Ed. Siruela, 1999, 410 pp., p.176.

<sup>361</sup> *Ibid.*, Según magia astrológica de Al Kindi en pp. 168 – 171.

que la llamamos creadora (...) percibir todas las formas como formas epifánicas, es decir, percibir que son otras distintas del Creador, y que no obstante son Él, es precisamente operar el encuentro, el cruce del descenso divino hacia la criatura y la ascensión de la criatura al Creador<sup>362</sup>.

#### 2.4.4.3. Como centro de un proceso vertical

En estos términos de comunicación entre lo macro y lo micro aparece un centro desde la imagen del Árbol de la Vida. El árbol visto desde su mitad constituye varias unidades concéntricas. En la figura mítica de este árbol, el plano humano y la luz mística confluyen.



Este centro participa directamente de la experiencia cósmica. Desde él el proceso creativo es experimentado en términos de intensidad como sucede en la experiencia mística.

Podríamos decir que el corazón se licua, el sol se funde, son el vínculo entre ellos. En este sentido, encontraríamos una descripción de este centro en la figura del hombre de luz:

“Si la luz se eleva en el cielo del corazón tomando la forma de una luna o de varias lunas iluminadoras, los dos ojos se cierran a este mundo y al otro. Si esta luz se eleva y en el hombre interior enteramente puro alcanza el grado del sol o de varios soles, el místico no conoce ya ni este mundo ni el otro, no ve ya nada más que su propio señor bajo el velo del espíritu; entonces su corazón es luz, su cuerpo sutil es luz, su envoltura material es luz, su oído, su vista, su mano, su exterior y su interior son luz, su boca y su lengua son luz”.<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Sobre el Conocimiento por el corazón y la Imaginación activa en CORBIN, HENRY: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*, Ed. Destino, Barcelona, 1993, 327 pp., p. 220.

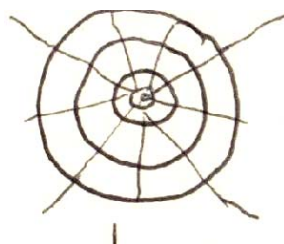
<sup>363</sup> CORBIN, HENRY: *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Ed. Siruela, Madrid, 2000, 192 pp., p.119-20.

El centro del corazón es el alma pacificada, el encuentro con la continuidad del ser.

Visto así, la figura del artista se podría entender como un microcosmo que desde su acción intenta mantener el equilibrio con el propio mundo. La experiencia artística tendría como fin, igualmente, la pacificación de un alma.

#### **2.4.4.4. Como centro desde el que se teje el conocimiento en el mundo de lo visible (eje horizontal)**

Por último, nuestro encuentro con el centro se sintetiza como lugar desde el que se explora, piensa y comprende el mundo. Este centro es el centro del proceso de creación ligado al proceso de conocimiento, es el resultado consciente de la experiencia vivida.



Este centro, el conocimiento, solo puede hallarse tras haber explorado un territorio. Es el origen del orden y de los patrones.

Es un centro que, al resultar de la experiencia, filtra y excluye información. Es el centro de un proceso mental. Es una suma que procede de la combinación de sucesos en la relación entre dos mundos, el de la mente y el de la materia.

“Sin duda, el primero y principal accidente necesario para la generación de una cosa, mediante el modelo de la imagen mental, es el deseo del hombre que imagina que la cosa puede realizarse”.<sup>364</sup>

---

<sup>364</sup> COULIANO, IOAN P: *Eros y magia en el Renacimiento*, Ed. Siruela, 1999, 410 pp., p.176.

3. EL PROCESO CREATIVO  
ENAMORADO

### 3. EL PROCESO CREATIVO ENAMORADO

Antes de concluir este trabajo, consideramos necesario hacer un resumen de lo que sería el proceso creativo en el ámbito de la práctica artística tal y como venimos hablando de él.

Vamos a concretar esta revisión reduciendo la complejidad del proceso a los mismos parámetros en los que venimos refiriéndonos: al acto creativo como acontecimiento en el que confluyen horizontal y vertical en un centro.

#### 3.1. EL EJE HORIZONTAL

En la creación artística este eje se correspondería con la secuencia en la que se desarrolla la obra de arte. A grosso modo, este proceso partiría del hecho perceptivo de la idea y desembocaría en su concreción. Hemos observado que en este proceso horizontal se produce un acercamiento al mundo material desde el plano mental y viceversa. En esa integración de lo tangible y lo intangible tiene lugar, en los tres tiempos que hemos definido como partes del proceso creativo, la integración de mente y materia. Esos tres instantes despliegan un paso de lo inconsciente a lo consciente en el que la constante es, en algún aspecto, la persona que crea<sup>365</sup>. El hecho de materializar es la negociación del artista con el mundo sensible. La obra se forma como resultado de un hacer de un mecanismo de autoconciencia.

Suely Rolnik, desde la obra de Lygia Clark define así este proceso:

”Nos habitan pájaros y leones, dice Lygia, son nuestro cuerpo-bicho (...) sensible a los efectos del agitado movimiento de los flujos ambientales que nos atraviesan.

---

<sup>365</sup> Nos atreveríamos a decir que la constante es la persona física desde la idea de que en ella no se produce un gran cambio físico perceptible. Esta afirmación así sería totalmente cuestionable desde la existencia de obras como las de Orlan en las que es la propia artista la que altera su propio cuerpo. Esto nos evidencia que la constante está ubicada en otro sitio de la persona que no es su materialidad e incluso puede obligarnos a pensar que no hay constante.

Cuerpo-huevo, en el que germinan unos estados intensivos desconocidos provocados por las nuevas composiciones que los flujos, paseándose de acá para allá, van haciendo y deshaciendo. De vez en cuando, la germinación se acumula hasta el punto de que el cuerpo ya no consigue expresarse en su figura actual. Es la inquietud: el bicho grazna, pateo y acaba siendo sacrificado; su forma se convierte en su mortaja. Si nos dejamos atrapar, es el inicio de otro cuerpo que nace inmediatamente después de la muerte”.

(...) “El arte es el campo privilegiado del enfrentamiento de lo trágico. Un modo artístico de subjetivación se reconoce por su especial intimidad con el entrelazamiento de la vida y la muerte. El artista consigue mantenerse a la escucha de las diferencias intensivas que vibran en su cuerpo-bicho y, dejándose atrapar por la agonía de su pateo, se entrega al festín del sacrificio. Entonces, como una coliflor gigantesca, se abre su cuerpo-huevo, y de él nacerá, con su obra, otro yo hasta entonces larvario.

El artista y la obra se hacen simultáneamente, en una inagotable heterogénesis. A través de la creación, el artista planta cara al malestar de la muerte de su yo actual, causado por la presión de los yo larvarios que se agitan en su cuerpo. Este enfrentamiento, el artista lo realiza en la materialidad de su trabajo”<sup>366</sup>.

## 2.2. EL EJE VERTICAL

El eje que atraviesa verticalmente a la horizontal del proceso se experimenta fuera de la dimensión temporal, también fuera del espacio, pero desde ambas dimensiones. Pertenece a una concepción mágica del hecho artístico en la que la realidad y la virtualidad conviven a un mismo nivel.

Lygia Clark, mediante la invención de *objetos relacionales* intentaba producir en el receptor la “disolución de su caparazón sensible”, limitando la captación del mundo desde los sentidos y cambiando una percepción de “naturaleza *extensiva*”

---

<sup>366</sup> ROLNIK, SUELY: *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*, en *Percurso - Revista de Psicanálise*, Año VIII, nº 16, Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, Sao Paulo, 1º semestre de 1996, pp. 43-48.

por una de “naturaleza *intensiva*”<sup>367</sup>.

La realización de la obra dependía completamente de que el receptor experimentase dichos objetos y con ellos, la presencia viva del otro en su propio “cuerpo vibrátil”.

La noción de “cuerpo vibrátil” expresada por Rolnik hace referencia a “la capacidad de los órganos de los sentidos de dejarse afectar por la alteridad, e indica que es todo el cuerpo el que tiene tal poder de vibración de las fuerzas del mundo”<sup>368</sup>.

La idea de que una obra vibre comunicando con un todo y que, a su vez, conecte artista y espectador desde lo que sería una especie de energía, hace que veamos el proceso creativo desde una perspectiva ampliada. Todo el proceso estaría vinculado a una energía vibracional de fondo. La obra comunica con el fondo del universo. Desde su propio fondo se extiende y, con ello, se trasciende y nos trasciende, como artistas, como espectadores, nos funde en un todo.

Así el Arte aparece como forma de acceso a la estructura vibracional del universo. En este ámbito se mantiene vigente la idea, que veníamos arrastrando del proceso creativo del universo, en la que todo es vacío y todo es vibración y que, con ello, todo es creación en potencia. En este contexto de la creación artística como vibración y energía el artista pasa a pensarse como mera antena en el proceso. Capta desde su experiencia y traduce al plano de lo real. Contacta con una mente ampliada a la que estamos conectados pero que no es solo nuestra. Es una mente inmanente fuera del cuerpo, una mente más amplia de la que la mente individual es solo un subsistema, es el ecosistema en el que nos fundimos en sistema biológico más amplio, en una entidad única<sup>369</sup>.

La idea de una mente extendida y de la organicidad como parte activa de ese sistema más amplio se traduce en el eje vertical del proceso creativo. Esto perfila la práctica artística como una forma de acceso a una conciencia unificada.

---

<sup>367</sup> *La magia del objeto* en ROLNIK, SUELY: *Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*, Texto de su taller: *Sobre la cura en tiempos de poesía*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2006.

<sup>368</sup> Sobre el concepto de *cuerpo vibrátil* en ROLNIK, SUELY: *La memoria del cuerpo contamina el museo*, Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>, acceso el 15 de junio de 2015.

<sup>369</sup> BATESON, GREGORY: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998, 547 pp.



La vertical excede nuestros límites como personas, igual que excede los límites del mundo tal y como lo conocemos. El arte también lo hace. Excede el límite y lo integra en nuestra realidad.

### 3.3. EL CENTRO: LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Cuando la vertical se une con la horizontal la unión se traduce a una experiencia de intensidad desbordante, ya no se puede retener, tiene que salir afuera, hacerse sensible.

Val del Omar, en sus "*Tientos de erótica celeste*" lo expresa así:

"Hermanos,  
Estos tientos nacieron de dos intuiciones:  
de la cohesión-amor, como energía táctil  
ordenadora del Universo  
y del tiempo, como misterio claro y mudo  
donde se asienta el latido  
de todos los temblores".<sup>370</sup>

El centro se articula en esas dos intuiciones de esta manera: la cohesión-amor (vertical) es también energía táctil (horizontal, sensible); el tiempo (horizontal) es misterio (vertical).

El centro aparece en el arte como un lugar del proceso creativo en el que confluyen la experiencia horizontal y la intensidad vertical. Esa unión coincide con una experiencia intensa de lo inmediato.

Desde la creación artística estaríamos concibiendo una multiplicidad de centros en la experiencia cotidiana. Cada instante temporal, como cada elemento espacial

---

<sup>370</sup> Amor en VAL DEL OMAR, JOSE: *Tientos de erótica celeste*, Ed. Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992, 66 pp.

son centros en los que la acción de un eje horizontal se cruza con la acción de un eje vertical y, en ese desarrollo se traza una red que nos atrapa en cada instante y cada objeto, pero que a la vez nos distribuye a la totalidad, nos extiende.

Si entendemos esa totalidad como espacio de energía que vibra estaríamos cerca de esa concepción de los chamanes del México antiguo en la que “cada matiz del cosmos es una expresión de energía”<sup>371</sup>. Según ellos El Cosmos estaría compuesto por dos fuerzas de energía complementarias: animada e inanimada. Ésta última no tendría conciencia. La conciencia es “condición vibratoria de la energía animada” (...) “todos los organismos de La Tierra son poseedores de energía vibratoria”.

Desde esta perspectiva, en ese centro del que venimos hablando, habría una calidad vibratoria en nuestra condición orgánica que, de algún modo, transferimos a la obra de arte y de ella al espectador, al mundo, al otro. Comunicamos nuestra energía, nuestra fuerza y nuestra conciencia.

Es nuestro organismo quien “establece la cohesión y los límites de tal energía”. Y sigue Castaneda:

“Los chamanes del linaje de Don Juan vieron que la condición esencial de la energía animada, orgánica o inorgánica, es convertir la energía del universo en general en datos sensoriales. En el caso de los seres orgánicos, estos datos sensoriales son a su vez transformados en un sistema de interpretación, en el cual se clasifica la energía en general y se asigna una respuesta dada a cada clasificación, cualquiera que esta sea. (...) En el caso humano el sistema para interpretar los datos sensoriales es la cognición” (...)

Para ellos la percepción ocurre en un punto de encaje en el que el flujo de la energía en general se convierte “en datos sensoriales y estos datos son entonces interpretados como el mundo que nos rodea”.

También vieron que “La energía vibratoria, consciente de si misma, era en extremo inteligente”<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> CASTANEDA, CARLOS: *Las enseñanzas de Don Juan*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, 320 pp., p.42.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 44.

Utilizamos nuestra inteligencia según como interpretamos el mundo cotidiano, rigiéndonos por nuestra percepción y por nuestra organicidad. También dedujeron que el universo al ejercer presión sobre los seres orgánicos e inorgánicos que crea “los fuerza a acrecentar su conciencia, y de esta forma el universo trata de hacerse consciente de si mismo”<sup>373</sup>.

En esta concepción de la organización del cosmos de los chamanes de México, la imagen del centro se plasma desde un plano en el que múltiples verticales y horizontales se intersectan. En la estructura de este centro la existencia orgánica está plenamente ligada a una energía más amplia que trasciende lo sensible. Es un centro en el que el proceso creativo a nivel humano y a nivel cósmico se ven absolutamente entretejidos, teniendo ambos la ampliación de conciencia como cuestión final.

Esta vivencia de la experiencia de realidad es una vivencia amorosa: une tejido, lenguaje, emoción campos físicos y psíquicos y convierte cualquier cosa o instante en un potencial tremendo, les da la posibilidad de ser todo y ¿que más quiere una mente creativa que poder convertir todo en todo?

La experiencia artística, situada en ese centro, se constituye como un proceso energético, de transformación e integración, bajo una función de autoconsciencia que nos supera. Como tal superación sólo podemos seguir el flujo de energía. En ese estado, la creación artística comparte con la locura el hecho de, en ocasiones, permanecer alejada del espacio y del tiempo, al otro lado, conviviendo sin asombro con la posibilidad de que lo sensible nos confiera un conocimiento ampliado: “Las ranas de nuestros pantanos hablan francés, basta con escucharlas”<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> Ibid., p. 47.

<sup>374</sup> Brisset en QUENEAU, RAYMOND: *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*, Asociación española de Neuropsiquiatría, 2004, 366 pp. , p. 181.

### 3.4. EL ARTISTA ENAMORADO

La experiencia vital en la que todo es susceptible de ser cualquier otra cosa, es para el artista una oportunidad desde la que extenderse, desde la que continuarse, confundirse, disolverse. Es una experiencia, en esencia, amorosa.

El artista enamorado reaparece en este trabajo como personaje que actúa desde el centro de la experiencia artística. Experimenta el eje vertical desde su vivencia horizontal. Lo experimenta como intensidad amorosa.

Su mirada se posiciona en lo otro para verse, ama lo otro como parte de sí, se funde en otro que lo constituye, "porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del Amado"<sup>375</sup>.

El proceso de inmersión, a través de la mirada, que hemos desarrollado a lo largo de la tesis nos ha facilitado reconocerlo: "Se llega al ver desde una inmersión en el no ver"<sup>376</sup>.

El artista enamorado, como el místico es para Valente, extiende al límite "toda la potencialidad unitiva del Eros". Su experiencia es "una experiencia de confines, de puntos del horizonte donde todo converge"<sup>377</sup>. "De ahí que la unión con lo divino y la unión amorosa corpórea no tengan en rigor expresión distinta"<sup>378</sup>.

Desde la experiencia de su cuerpo, el artista enamorado, participa del proceso artístico como del encuentro amoroso. Todo un mundo sensaciones físicas y psíquicas se condensa en una sola intensidad. La persona que crea se enamora, se identifica, se confunde con aquello que crea, aquello que hace es una forma de autoconocimiento y de creación de realidad, es una encarnación de su estar en el mundo, de su construcción como persona en un contexto ampliado.

El artista enamorado participa de su despertar activamente, se despierta en lo otro y en ese momento deja de ser lo que era para ser lo que percibe o lo que hace. Cuando el alquimista incitaba la aparición del oro en una materia sin conciencia, era la propia conciencia de su espíritu quien despertaba de su letargo.

El centro del artista enamorado coincide con el de su interpretación de la realidad.

---

<sup>375</sup> VALENTE, JOSE ANGEL: *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, 279 pp., p. 81.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 45.

Ésta varía con el, desde su mediación con la realidad es permeable a trascender sus límites. Manipula tangibles e intangibles y con ello cambia.

El proceso amoroso tiene su propio centro. El de la intensidad de la experiencia vital, el del goce de la vida por medio del cuerpo sensible. El artista enamorado proyecta y materializa, se desborda. La emoción y lo sensible se traducen a continuidad y la continuidad a disolución...

“Aguafior, criatura,  
blanda musa  
que escapabas.  
Unidad-cohesión  
desgarra por amor  
siembra  
latido entre diferencias.  
Jardín/paraíso de brazos verdes.  
Mira, besa, muere,  
cima de hermosura.  
Sobre el cataclismo  
en el borde  
ante la eternidad.  
Des-prenderse  
entre-devorarse  
com-penetrarse  
beberse  
besar  
mirar  
tocar.  
Rendija, ozono,  
soledad cimera,  
sincopado centelleo,  
flotante plástica,  
cósmicas entrañas.  
Bindu orgón ondad  
neuma fluido semen semilla

Punto gota eléctrica  
violeta llama.  
Si comes de esto,  
saltas del caos incoherente.  
Acelerar, retardar, suspender  
espacios simultáneos, tiempos simultáneos  
cápsula de vino  
tejido de agonía  
milisegundo eterno.  
Oído amante  
voz amorizante.  
Zona sagrada.  
Zona sagrada.  
Ama y haz  
lo que quieras.  
Cuando se ama  
se está fuera  
del tiempo, de sí".<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Amor en VAL DEL OMAR, JOSE: *Tientos de erótica celeste*, Ed. Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992, 66 pp., pp. 13-17.

CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES:

La metodología que hemos diseñado y aplicado en esta Tesis ha permitido el trazado de un proceso de inmersión desde el que fuentes diversas, tanto científicas como mitológicas, de psicología y de arte, así como documentación cinematográfica, han permitido, en muchos casos manteniendo su propia voz para evidenciar su presencia como imágenes escritas, la obtención de imágenes representativas y simbólicas. A partir de ellas hemos realizado un análisis del proceso creativo del que hemos extraído las presentes conclusiones, que constituyen la principal aportación de esta tesis al conocimiento:

Las imágenes son herramientas para construir una figuración de un modelo de cómo ha evolucionado la creación en el universo. Ese modelo universal lo hemos transferido a la experiencia artística. Demostramos así que, utilizando la imagen y su interpretación, podemos construir un prototipo de cómo acontece el proceso artístico. Hemos observado un paralelismo y una evolución similar entre el proceso universal y la experiencia artística. En resumen, la propia tesis nos sirve como metodología experimental. Es una metodología de inmersión en el proceso creativo en el ámbito de las artes desde el proceso creativo del universo.

Nuestra relación con la imagen y el símbolo se ve enriquecida porque se presentan como formas transversales de comunicación.

En el capítulo que precede a éste hemos dado respuesta a los objetivos e hipótesis trazadas en un principio:

- Hemos hablado de un proceso creativo que, tanto a escala universal como en el proceso artístico, se desarrolla en tres fases. Cada una de esas fases englobaría todo el proceso, la obra acabada no estaría aislada, sino que sería un estar en el mundo en cualquiera de sus momentos.
- Simultáneamente a esa secuencia de transformación, aparentemente temporal, se da una conjunción de mente y materia como



elementos que se funden, siendo el centro de todo el proceso la asimilación de la experiencia sensible.

- También hemos asistido a la complejidad de un proceso que está conectado a un todo, que no se da de forma aislada, sino que pertenece a un movimiento más amplio.
- Igualmente, dicha complejidad, la unión de mente y materia, lo integrado en la consciencia y el entender la obra como un proceso atrapado en un instante de su metamorfosis, nos llevan a un concepto de la práctica artística como algo que une múltiples dimensiones. Es el espacio y el tiempo, pero también está más allá de ellas.

Desde estos aspectos, la propia tesis se ha desarrollado como un proceso creativo complejo en el que el propio trabajo ha ido demostrándose a sí mismo en varios procesos internos en los que determinadas nubes iban tomando forma y los conceptos se articulaban desde la construcción, articulación y evocación de imágenes que nos han ayudado a hacer conscientes las vías de desarrollo del propio proceso desde nuestra propia mirada.

Dichas formas de acceso al conocimiento y a la resolución de las hipótesis planteadas en el inicio han ido abriendo vías que pueden ser seguidas en futuras investigaciones para resolver cuestiones como:

- Si el proceso creativo en la sociedad o en la cultura sucede de la misma forma que en el universo y en la práctica artística, desde la intuición de que son organismos con sus propios procesos de creación y emergencia.
- Si la forma en que, en la propia naturaleza, otros organismos llevan a cabo funciones creativas o mecanismos de emergencia, tendría que replantear el concepto de arte y hasta dónde.
- Si el análisis que hemos llevado conectando a la experiencia artística con la mística, el funcionamiento del universo y la psicología podría llevarse a cabo desde un análisis de flujos de información, que se sintetizan en el arte.

- Si en torno a lo creativo, ligado a su simbología, permanece lo femenino como una esencia activa en todo el proceso artístico
- Si el artista crea la obra o es la sociedad por medio de su figura... También si al formar parte de una totalidad, habría que cuestionar la autoría en los términos tradicionales, planteando seriamente su disolución...
- Si el lenguaje artístico reduce el mundo. En cuanto a apropiación desde una óptica parcial, en un contexto social, cultural o subjetivo. También desde la óptica del artista enamorado o si su intento de conexión con lo que le trasciende le exime de ello.
- Si la metodología que hemos diseñado, o más bien que ha surgido, como forma de inmersión en el proceso creativo serviría como fórmula de trabajo en arte y terapia, así como en otras disciplinas que trabajen con las emociones y otros planos de existencia...

El proceso creativo en el arte ya no es un proceso aislado, sino que es la esencia, que actúa en el microcosmos de un proceso macrocósmico que se desarrolla en los mismos parámetros pero a otra escala.

Desde esta dimensión ampliada del proceso creativo para la práctica artística y desde nuestra inmersión en él desde la experiencia corpórea, el proceso creativo es vivido como experiencia. Es una experiencia intensa, de ampliación de la conciencia y de integración en la existencia. Esa experiencia intensa y corpórea que nos trasciende se percibe como una vivencia de continuidad que nos salva de la tragedia desde nuestra unión con lo otro. Es, en definitiva, una experiencia amorosa.

El proceso creativo pasa a ser experiencia artística. La figura de la persona creadora, artista, es una persona enamorada. Se desborda. Entiende la realidad como algo que se va creando mientras ella misma se crea, conoce el fondo ilusorio de lo real, lo visible como creado, porque lo ha experimentado en su propia experiencia y por eso no se lo cree pero a la vez lo ama.

Desde esa perspectiva, el arte sigue teniendo acceso, como medio de conocimiento a esas fisuras que otras formas de conocimiento no ven. Permite en sí el encuentro de la experiencia de realidad en varios grados. Las emociones, las sensaciones, la experiencia física y la experiencia mental

siguen siendo sus centros de actuación. La práctica artística es directamente una experiencia de realidad.

Con ese enamoramiento, creamos desde una percepción amorosa que se convierte en un acto de autoconciencia, en el que la mirada, la percepción, el cuerpo, son ejes de consciencia. La vida es un aprendizaje y en ella todo es susceptible de ser otra cosa, el artista enamorado lo sabe. Esa óptica nos llena de responsabilidad y, a la vez, nos permite tener esperanza ante las posibilidades de cambio.

En ese despliegue de autoconciencia ligado al proceso creativo podríamos preguntarnos cuestiones como las que afirman los chamanes sobre si el propio universo, al llevar a cabo un proceso de creación o de emergencia, se está haciendo consciente de sí mismo.

Entendemos también lo cotidiano como medio de trascendencia, de conocimiento o de hacer consciente lo inconsciente. El cuerpo es su medio. También podemos reconocer el proceso de la mirada como nuestro propio proceso.

Para el artista enamorado, “hacer es hacerse” pero también es “hacer el mundo” y “estar en el mundo”, lo cual nos carga de responsabilidad.

# BIBLIOGRAFÍA

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, GIORGIO: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Barcelona, 1995.

AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO: *Filosofía Oculta. Magia Natural*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

ALBRECHT, HANS JOACHIM: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Ed. Blume, Barcelona, 1981.

ANÓNIMO: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.

ARISTÓTELES:

- *Metafísica*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007, 408 pp. Libro 1.5.
- *Tratados de Lógica (Órganon)*, Ed. Gredos, Madrid, 1982.

ARNHEIM, RUDOLF: *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

BACHELARD, GASTON: *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

BARROW, JOHN D: *Teorías del todo*, Ed. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1994.

BARTRA, ROGER:

- *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- *El arte en la academia melancólica*, Revista: Los universitarios - Nueva época, nº10, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

BATAILLE, GEORGE:

- *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2007.
- *El ojo pineal. El ano solar. Sacrificios*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1997.

BATESON, GREGORY: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 1998.

BERGER, JOHN: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004.

BERNABÉ PAJARES, ALBERT Y CASADENIS, FRANCESC: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Vol.1, Ed. Akal, Madrid, 2009.

BLAKE, WILLIAM: *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, Ed. Visor, Madrid, 1983.

BOHM, DAVID:

- *La totalidad y el orden implicado*, Ed. Kairós, Barcelona, 2008.
- *Sobre la creatividad*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002.

BOJOWALD, MARTIN: *Antes del Big Bang*, Ed. Debate, Barcelona, 2010.

BREA, JOSE LUIS: *Las tres eras de la imagen*, Ed. Akal, Madrid, 2010.

BRIGGS, JOHN Y PEAT, DAVID:

- *Espejo y Reflejo: Del Caos al Orden*, Ed. Gedisa. Barcelona, 1994.
- *Las siete leyes del caos*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1999.

CAGE, JOHN: *Silencio: conferencias y escritos*, Árdora Ediciones, Madrid, 2002.

CALABRESSE, OMAR: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

CALAME GRIAULLE, GENEVÈVE: *Etnología y lenguaje. La palabra del Pueblo Dogon*, Ed. Nacional, Madrid 1982.

CAMPBELL, JOSEPH: *Las extensiones interiores del espacio exterior*, Ed. Atalanta, Girona, 2013.

CAPRA, FRITJOF:

- *El tao de la física*, Ed. Sirio, Málaga, 2000.
- *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002.
- *Las conexiones ocultas. Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*, Ed. Anagrama, 2003.
- *Sabiduría Insólita. Conversaciones con personajes notables*, Editorial Kairós, Barcelona, 1994.

CASTANEDA, CARLOS: *Las enseñanzas de don Juan*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

CHAMOVITZ, DANIEL: *What a plant knows. A field guide to the senses*, Scientific American / Farrar Straus and Giroux, USA, 2012.

CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997.

COOMARASWAMY, ANANDA K.: *Danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Ed. Siruela, Madrid, 2006.

CORBIN, HENRY:

- *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Ed. Siruela, Madrid, 2000.
- *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*, Ed. Destino, Barcelona, 1993.

COULIANO, IOAN P. y ELIADE, MIRCEA: *Diccionario de las religiones*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

COULIANO, IOAN P: *Eros y magia en el Renacimiento*, Ed. Siruela, 1999.

D'OLIVET, FABRE: *La lengua hebrea restituida*, Ed. Humanitas, Barcelona, 2010.

DALÍ, SALVADOR: *Metamorfosis de Narciso*, en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003.

DELEUZE, GILLES: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós, Barcelona, 1984.

DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX : *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2000, 1976.

DURAND, GILBERT: *Ciencia del Hombre y Tradición*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

ECO, UMBERTO: *Arte y belleza en la Estética medieval*, Ed. Lumen, Barcelona, 1999.

EINSTEIN, ALBERT: *La Teoría de Relatividad Especial y General al alcance de todos*. Ed. Amancio Ruiz de Lara, Madrid, 1923.

ELIADE, MIRCEA:

- *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- *Herreros y alquimistas*, Ed. Taurus, Madrid, 1959.
- *Mefistófeles y el Andrógino*, Ed. Kairós, Barcelona, 2001.
- *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2000.

ESCOHOTADO, ANTONIO: *Caos y Orden*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA: *Anish Kapoor*, Editorial Nerea, Donostia, 2006.

FERNÁNDEZ-RAÑADA, ANTONIO: *Ciencia, incertidumbre y conciencia*, Heisenberg, Ed. Nivola, Madrid, 2004.



FICINO, MARSILIO:

- *Tres libros sobre la vida*. Asociación española de neuropsiquiatría. Madrid, 2006.
- *Sobre el furor divino y otros textos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993.

FLAMMARION, CAMILLE: *L'Atmosphère: Météorologie Populaire*, París, 1888.

FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993.

FRAZER, JAMES GEORGE: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

FREUD, SIGMUND: *Obras Completas*, Tomo 6, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

GARCÍA-NOBLEJAS SÁNCHEZ-CENDAL, GABRIEL: *Mitología clásica china*, Ed. Trotta, Madrid, 2004.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Teoría de la Naturaleza*, Ed. Tecnos, Barcelona, 2007.

GREEN, BRIAN, *El universo elegante*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011.

GUENÓN, RENÉ: *El simbolismo de la cruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1987.

HAWKING, STEPHEN: *Historia del Tiempo*, Ed. Crítica, Barcelona, 1988.

HERMES TRIMEGISTO: *Textos Herméticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1999.

HOFSTAEDTER, DOUGLAS: *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. Basic Books. New York, 1985.

JODOROWSKY, ALEJANDRO: *La vía del tarot*, Ed. Siruela, Madrid, 2005.

JOHNSON, STEVEN: *Sistemas emergentes. O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004.

JONAS, HANS: *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2000.

JUNG, CARL G:

*El hombre y sus símbolos*. Ed. Caralt, Barcelona, 2002.

*Respuesta a Job*, Ed. F.C.E., Madrid, 1998.

KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, ERWIN Y SAXL, FRITZ: *Saturno y la melancolía*, Alianza Ed., Madrid, 1991.

KRISTEVA, JULIA: *Sol negro. Depresión y melancolía*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1991.

LAO TSE: *Tao te King*, Ediciones 29, Barcelona, 1999.

LEM, STANISLAV: *Solaris*, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002.

LIBIS, JEAN: *El mito del andrógino*, Ed. Siruela, Madrid, 2001.

LORENZ, EDWARD : *La esencia del caos*, Ed. Debate, Barcelona, 2000.

MANCUSO, STEFANO: *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, Ed. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2015.

MANDELBROT, BENOÎT: *La geometría fractal de la naturaleza*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983.

MARLEAU-PONTY, MAURICE: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985.

MATURANA, HUMBERTO R: *De Máquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: la Organización de lo Vivo*, Editorial Lumen, Barcelona, 2004.

MATURANA, HUMBERTO Y VARELA, FRANCISCO: *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Ed. Lumen, Buenos Aires, 2003.

MEIER, CARL A: *WOLFGANG PAULI Y CARL G. JUNG: Un intercambio epistolar 1932-1958*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

MONDOLFO, RODOLFO: *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*, EUDEBA. Buenos Aires, 1971.

MORIN, EDGAR: *El paradigma perdido*, Ed. Kairós, Barcelona, 1993.

NAGARJUNA: *Fundamentos de la vía media*, Ed. , Madrid, 2011.

NAYDLER, JEREMY:

- *El templo del cosmos*, Ed. Siruela, Madrid, 2003.
- *Goethe y la Ciencia*, Ed. Siruela, 2002.

NORWICH, JULIANA: *Libro de visiones y revelaciones*, Ed. Trotta, Madrid, 2002.

OVIDIO: *Las Metamorfosis*, Ed. Planeta, Barcelona, 1990.

ONFRAY, MICHEL: *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, Ed. Pre-textos, valencia, 2002.

PAGE, R.I: *Mitos nórdicos*, Akal. Madrid, 1992.

PÁNIKER, SALVADOR: *Asimetrías*, Ed. Debate, Barcelona, 2008.

PARACELSO: *Textos esenciales*, Ed. Siruela, Madrid, 1995.

PATIÑO RESTREPO, JOSE FÉLIX: *Computador, Cibernética e Información*, Panamericana Editorial, Bogotá, 2002.

PEAT, DAVID: *Sincronicidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1995.

PENROSE, ROGER: *Ciclos del tiempo*, Ed. Debate, Barcelona, 2010.

PLATÓN:

- *Diálogos de Platón*. Ediciones Ibéricas y L.C.L. Madrid, 1968.
- *Diálogos 5*, Ed. Gredos, Madrid, 2000.
- *Diálogos. 6*, Ed. Gredos, Madrid, 2000.
- *La República*, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

PONCE DE LEÓN, ARTURO Y FREGOSO, NINÓN: *Psicogeometría, geometría sagrada y arquitectura biológica: El poder de la vida*. Ed. Psicogeometría, Ebook, 2009.

PRIGOGINE, ILYA:

- *Las leyes del caos*, Ed. Crítica,. Barcelona, 2005.
- *Tan solo una ilusión*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1983.

QUENEAU, RAYMOND: *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*, Asociación española de Neuropsiquiatría, 2004.

ROLNIK, SUELY:

- *La memoria del cuerpo contamina el museo*, Recuperado el 15 de junio de 2015 desde <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>.
- *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*, en *Percurso. Revista de Psicanálise*, Año VIII, no 16, Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. Sao Paulo, 1º semestre de 1996.
- *Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*, Texto de su taller: *Sobre la cura en tiempos de poesía*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2006.

SARTRE, JEAN PAUL: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1997.

SCHOLEM, GERSHOM:

- *La Cábala y su simbolismo*, Ed. Siglo XXI, México, 1992.
- *Las grandes tendencias de la mística judía*, Ed. Siruela, Madrid, 2012

SCHOPENHAUER, ARTHUR: *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Orbis, Barcelona, 1985.

SHELDRAKE, RUPERT:

- *De perros que saben que sus amos están camino de casa y otras facultades inexplicadas de los animales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.
- *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos en la naturaleza*, Ed. Kairós, Barcelona, 2006.
- *Una Nueva Ciencia de la vida: la hipótesis de la causación formativa*, Ed. Kairós , Barcelona, 1990.

SLAVOJ, ZIZEK: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

SONTAG, SUSAN. *Bajo el Signo de saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007.

STEINER, RUDOLF: *Comentarios al Evangelio según San Juan*, Ed. Rudolf Steiner, Madrid.

TEODORANI, MÁXIMO: *Nikola Tesla*, Ed. Sirio, Málaga, 2005.

THOM, RENÉ: *Esbozo de una semiología: Física aristotélica y la teoría de las catástrofes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.

TRIMEGISTO, HERMES: *Textos Herméticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1999.

VAL DEL OMAR, JOSE: *Tientos de erótica celeste*, Ed. Diputación de Granada/Filmoteca de Andalucía, Granada, 1992.

VALENTE, JOSE ANGEL: *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991.

VALERY, PAUL: *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*, Ed. Visor, Madrid, 1996.

VON BINGEN, HILDEGARD: *Scivias: conoce los caminos*, Madrid, Ed. Trotta, 2005.

VON FRANZ, MARIE-LOUISE: *Sobre adivinación y sincronicidad: la psicología de las casualidades significativas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

VON HILDEBRANDT: *El problema de la forma en la obra de arte*, Ed. Visor, Madrid, 1988.

VVAA: *Ciencia y Hombre* (Actas de las VI Jornadas de Diálogo Filosófico), Ed. Murillo, Madrid, 2008.

VVAA: *Cuestiones Cuánticas: Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Editorial Kairós, 1994.

VVAA. *El siglo de la física*, Ed, Tusques, Barcelona, 1992.

VVAA: *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Ed. , Barcelona, 1989.

VV.AA: *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

WAGENSBERG, JORGE: *Ideas para la imaginación impura*, Ed. Tusquets, Barcelona , 1998.

WÉBER, EDOUARD: *La luz Principio del universo, según Roberto Grosseteste*. En revista Axis Mundi, nº3, Primavera 1995, Arenas de san pedro, Ávila.

WILHELM, RICHARD: *I Ching. El libro de las mutaciones*, Ed. Edhasa, Barcelona, 2001.

## **FILMOGRAFÍA:**

ALLEN, WOODY (Director): (1997) *Desmontando a Harry / Deconstructing Harry* [película]. USA: Sweetland Films, 96 min.

LYNCH, DAVID (Director): (1990) *Twin peaks*, [TV series]. USA: Emitida por la cadena ABC; Lynch/Frost Productions / Propaganda Films / Spelling Entertainment / Twin Peaks Productions, 39 episodios.

MALICK, TERRENCE (Director): (2011) *El Árbol de la Vida* [película]. USA: Fox Searching Pictures/ Riverroad Entertainment, 133 minutos.

NOLAN, CHRISTOPHER (Director). (2006) *The prestige* [película]. USA: Coproducción USA-Reino Unido; Touchstone Pictures / Warner Bros. Pictures, 130 min.

TARKOVSKY, ANDREI (Director): (1972) *Solaris* [película]. URSS: Mosfilm Studios, 165 min.

VON TRIER, LARS (Director): (2011) *Melancolía* [película]. Dinamarca: Coproducción Dinamarca-Alemania-Suecia; Zentropa Entertainments / Memphis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / Trollhättan Film AB / arte France Cinéma, 136 min.