

## EL ARTE, TRANSACCION PARA LA CONVIVENCIA

**Francisco Massó Cantarero**  
**Psicólogo clínico**

*“La psicología,  
al tender a explicar la conducta humana en su totalidad,  
no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas que plantea la  
reacción estética” (Vygotsky, 1970, p.17)*

### **Resumen:**

En este artículo se defiende que la obra artística es una transacción social, dado que tanto el proceso creativo como el interpretativo son procesos transaccionales. El Niño, como estado transversal de la personalidad y biografía individual, así como arquetipo social es responsable de la creatividad. Igualmente se propone una matriz de análisis de la obra de arte, como fruto de la sintonía social.

**Palabras clave:** Niño, intuición, emoción estética, técnica, símbolo, arquetipo.

### **Resumé:**

Dans cet article on défend que l'oeuvre d'art est une transaction sociale, puisque tant le processus créatif que l'interprétation sont tous les deux transactionnels. L'enfant tant qu'état transversal de la personnalité et de la biographie individuelle aussi que l'archétype social est il responsable de la créativité. On propose, également, une matrice d'analyse de l'oeuvre d'art comme fruit de la syntonie sociale.

**Mots clef :** Enfant, intuition, sentiment esthétique, technique, symbole, archétype.

### **Abstract:**

On this article is defended that the artistic work is a social transaction, given that both the creative and interpretative processes are transactional. The Child, as a transversal state of personality and individual biography, as well as social archetypal, is responsible of creativity. It is also proposed a matrix of analysis of the artwork, as a result of social sintonality.

**Keywords:** Child, intuition, esthetic emotion, technique, symbol, archetype.

## INTRODUCCIÓN

La psicología del arte es una inquietud antigua, que ha interesado a figuras señeras como Freud, Jung, Vygotsky y otros muchos.

El Análisis Transaccional, como psicología social, mantiene que toda transacción, más allá del pragmatismo inmediato del mero intercambio de estímulos y respuestas,

es un proceso intersubjetivo, que se produce entre emisor y receptor y modifica a ambos, aunque sea de forma desigual, provocando un ajuste y reajuste sucesivo y continuo.

También el Arte, dice Vigouroux (1), es una realidad *intrasubjetiva*, sobre la cual se proyectan tanto las intenciones del creador como las del espectador. Además, el carácter psico-social del Arte va más allá de esta afirmación de Vigouroux, porque los materiales con que trabaja, como puedan ser la palabra en el caso de la creación literaria, las formas, los símbolos y valores que reflejan las obras plásticas, son también un constructo social.

Toda expresión artística constituye una transacción entre el artista-autor y el espectador de la obra de arte, que también participa de la creación con su interpretación. Así lo reconoce Belting cuando dice: “ *La realidad se concreta, en principio en el espíritu del artista que la interpreta, y luego en el espíritu del espectador que aprehende tal interpretación, aceptándola o rechazándola*” (2). Entre autor y espectador media la transacción, la obra de arte, que suscita en ambos creatividad, bien sea para generar la obra, bien para comprenderla. En cierto sentido, ambos son artistas. El autor formula sus propuestas desde una plataforma social, cobra conciencia de una necesidad, aunque sea personal de quien le encarga la obra, y la traslada al lienzo, a la piedra, al bronce o a la partitura, sublimándola, haciéndola universal, con un horizonte también social.

Pero, sin comprensión, la obra de arte resulta inane, un significante sin significado. Éste se lo otorga el espectador, de manera que el significado cambia conforme van desfilando generaciones sucesivas de espectadores. El sentido místico de los frailes de Zurbarán podía promover conductas piadosas en los conventos del siglo XVII, cuando el espectador necesitaba afirmar su fe católica apalancando en imágenes de santos. Entonces primaba el contenido. El espectador del siglo XXI, en primer lugar, contempla muchos de esos cuadros en un museo; por tanto, el contexto los alivia de la carga religiosa que tuvieron en su momento; en segundo lugar, prima las formas, la estética de la composición, el manejo de la luz, la expresividad del arrobamiento, la habilidad del artista para plasmar un momento de éxtasis, aun sin haber tenido contacto con tal vivencia. La obra de arte que ayer promovía piedad, hoy tal vez, sólo modifica la imaginación y el sentido estético del espectador, porque éste hace una lectura distinta; pero, entonces y ahora, la obra artística crea espiritualidad.

Para sistematizar este punto, dijéramos:

a) El artista-autor transmite un mensaje, igual que la transacción verbal. Como el lenguaje, recordemos la gramática generativa de Chomsky, el arte también sigue un proceso generativo, tanto en la fase de creación como de recepción. Ambos procesos promueven emoción estética, sin la cual no hay arte. Esta peculiaridad tampoco diferencia al arte del lenguaje, toda vez que éste siempre promueve emociones de mayor o menor intensidad, que no siempre rompen el umbral de la conciencia.

b) El artista-autor utiliza un lenguaje simbólico, un sistema de símbolos, cuyo código difiere de la gramática generativa, porque es sincrético y su valor polisémico es superior al de los vocablos.

Las transacciones verbales, si consideramos un concepto de transacción complejo como el de G. Barnes (3), que supera al de Berne en poder explicativo, siempre comportan mensaje simbólico, puesto que hablan de la posición existencial, del sistema de creencias, de los pensamientos y sentimientos de quien activa la expresión. A su vez, también suscitan en el receptor emociones, apelan a sus creencias y promueven nuevos pensamientos.

c) El artista-espectador, el receptor transaccional llamado a cerrar la transacción, carga de sentido y significación la obra que contempla, según sus propios marcos de referencias, necesidades, emociones, creencias y habilidades. Enteramente igual a lo que ocurre en la transacción verbal y en la interacción simbólica.

La obra de arte pretende ser universal, trascender al tiempo y a las civilizaciones. En esto se aleja de la transacción usual, más ceñida a la utilidad pragmática, al entendimiento, la comunicación y la resolución de problemas inmediatos.

d) Si consideramos el concepto de transacción de Blumer (4), la transacción implica un proceso de ajuste y reajuste continuo entre los interlocutores. Ambos se modifican mutuamente, conforme se adentran en su interacción.

En este sentido, tanto la comunicación verbal como el Arte comparten efectos, con independencia de cual sea la intencionalidad de cada agente y el sentido pragmático del momento.

En contacto con la obra de arte, el artista-espectador desarrolla sus propias tendencias afectivas, algún tipo de tensión que logra una fantasía, una idea, un estado de ánimo que reestructura la experiencia interna y modifica las actitudes de cara a conductas sucesivas.

Las palabras y la obra artística son polisémicas, tienen múltiples significados y acepciones. El significado de las palabras no sólo proviene de las acepciones que registra el diccionario de la Real Academia, sino que el contexto, la entonación de la voz y los gestos de la expresión no verbal alteran el sentido, la intencionalidad y aun el significado. Este sentido polisémico es idéntico en la transacción artística. Su autor manejó un código simbólico, valoró ciertas analogías y compuso una obra cuyo alcance y significación puede variar, considerablemente, en cada una de las lecturas que se hagan de ella, a lo largo de siglos sucesivos.

El carácter transaccional del arte estriba en varias dimensiones:

1.- La obra o expresión artística es una herramienta transaccional, un vehículo de comunicación, que suscita emociones, promueve valores y un modo de adaptación. El contenido de la obra de arte encierra un sistema de comprensión del mundo, que se trasmite de forma simbólica.

2.- El proceso creador e interpretativo de la obra artística pueden explicarse aplicando el modelo de los estados del yo y su funcionamiento.

3.- La obra artística, como signo, es expresión del momento histórico que la produce, de sus inquietudes, motivaciones, necesidades y creencias mágicas, en muchos casos. En este sentido, cabe recordar que *“el arte es una técnica social del sentimiento”* (Vygotsky, 1970, p.19)

4.- La emergencia de cualquier obra artística es un agente de cambio, favorece la catarsis de unos sentimientos, transforma la realidad, generalmente, sublimándola, afecta al sentido estético, porque cambia las formas y, en muchos otros casos, efectúa transformaciones en la sintalididad del grupo, porque afecta a la conciencia de cada persona individual.

### **Expresividad del Niño:**

Quizá sea necesario acordar a qué denominamos Niño en este contexto, porque la palabra pudiera impedirnos alcanzar la profundidad necesaria. De entrada, es un pleonasma indicar que la palabra no tiene alcance cronológico cuando va escrita con mayúscula, sino que se refiere a un estado del yo que, a estos efectos, vamos a estratificar en cuatro niveles. Cada uno de ellos configura estructura psíquica y tiene funciones específicas.

#### **A) Niño histórico:**

Abarca la primera y segunda infancia; es decir, comprende toda la infancia real. Durante la primera infancia, la acción directa es el motor constituyente de la psique y la intuición el método de conocimiento. La vida psíquica y la experiencia forman un todo único e inseparable durante las primeras fases evolutivas. Los problemas se resuelven sobre la marcha, mediante acción directa, sin que medie proceso estratégico o táctico.

Después, a partir de los seis o siete años, aparece la inteligencia abstracta, dando comienzo a la segunda infancia y la persona comienza a trabajar con operaciones formales. Sin embargo, la consecución de este grado de desarrollo no anula ni el modo de actuar (senso-motriz, operatorio), ni los métodos de pensamiento (animista, mágico-simbólico), ni las habilidades (intuición), consecuciones y actitudes de las etapas anteriores, que quedan en reserva, disponibles, como una opción más, ya experimentada y de cuya eficacia no cabe duda, que emergerá muchas veces a lo largo de la vida.

El Niño histórico fue capaz de crear su individualidad, una identidad singular diferenciada de quienes le rodeaban. Para ello, discurrió por vía analógica, construyendo por similitud – disimilitud; herramienta, por cierto, sencilla de aplicar y contundente en sus veredictos. Así mismo, el Niño construyó una identidad social, un concepto elemental del yo en relación, sobre las expectativas que se cernían sobre él, los roles que le proyectaban y los créditos que le otorgaban sus educadores.

Al terminar la infancia, la psique está separada de la acción directa. El Niño ha atesorado su experiencia vivenciada, efectivamente muy embadurnada de emociones y personalismo, como una memoria biográfica.

La creatividad, brillante y rotunda durante la primera infancia, se ha ido educando, haciéndose más aplicada y hacendosa; es decir, más pragmática y socializada, de modo que la persona es capaz de urdir estrategias y desarrollar tácticas para resolver problemas reales. No obstante, el púber aún puede mantener operativa la frescura de aquella aparente espontaneidad, sencilla y natural, con que ha ido afrontando los retos de la realidad. El empuje oréctico, el entusiasmo y originalidad que provienen del pasado, son inmanentes a la acción en curso.

La expresividad del Niño histórico es diáfana en su sinceridad, rotunda en su firmeza, simple en sus formas, rutilante como una estrella de colores y entrañable por la profundidad de su mensaje. *“El niño dibuja lo que sale, pero esto que va saliendo va creando una estructura que permite dibujar lo siguiente a partir de lo anterior, tal como si el arte infantil y el niño fueran subiendo una escalera programada por la naturaleza y la disposición humana”* dice Quiroga (5), como si el arte infantil reflejara un proceso de cerebración creciente que, a su vez, se sustentara en un trípode: el desarrollo de la coordinación psicomotriz ( $N_1$ ), la integración osmótica de experiencia ( $A_1$ ) y el anhelo de superación inherente a la especie ( $P_1$ ).

El niño, durante la primera infancia es un *authentés*, un autor, auténtico en sus manifestaciones, alguien que actúa por sí mismo, con la autoridad que le otorga considerarse naturalmente libre. Por eso, dice Quiroga, *“los niños dibujan lo que son individualmente y lo que son como miembros de una especie que va proponiendo su construcción, en unas determinadas y prefiguradas estructuras”* (6). Así, dibujan también lo que saben, imaginan y sienten, dentro de su proceso madurativo. Mozart, desde la primera infancia, componía también lo que le salía y no corregía lo que le iba saliendo, sino que añadía más y más frases al tallo inicial.

Si necesitáramos situar topográficamente este estado del Yo, hemos de pensar que es el Niño Natural de Berne (7) cuyo concepto dejó esbozado.

## B) **Niño re-construido:**

El relato acerca de lo que fue la infancia crea un estado de consciencia distinto, que es real, porque resulta operativo en la actualidad, pero no es fidedigno. La historia que se cuenta la persona a sí misma y trasfiere a los demás ha experimentado múltiples alteraciones: ha eliminado tramos de los acontecimientos antiguos y sobrevalorado otros; ha interpretado intenciones y las ha incorporado a su relato como parte de la realidad y ha mezclado sentimientos con causas y pensamientos con efectos. La base de la historia es la infancia; pero, la versión en diferido ésta muy deformada, porque el archivo ha estado vivo y emulsionando los hechos y versiones posteriores.

En el Niño re-construido figuran tres tipos de adherencias, que nada o muy poco tienen que ver con el anecdotario real:

1.- Imaginaciones que urde la propia persona que, con el tiempo, considera reales, aunque no lo fueron. Este aspecto fue detectado por Freud cuando observó que uno de sus pacientes mezclaba aspectos reales con otros fantaseados. Olvidamos retazos de nuestra biografía, adrede o sin querer. Luego, nos faltan piezas para completar la crónica del momento, e inventamos secuencias para completarla, de

manera que no deje de tener sentido, o tenga el sentido que más nos conviene en ese momento, o mejor nos protege ante la intersubjetividad que tenemos enfrente.

2.- Además, el Niño re-construido también ha adunado recuerdos, más o menos agradables o funestos, asociados a la serie de relatos urdidos por otras personas, acerca de sucesos parciales de su infancia histórica. Tales narraciones pueden estar adornadas con fabulaciones a veces muy descaradas, o menoscabadas con eliminaciones flagrantes, según las contingencias e intereses del momento del relator. El proceso es similar al anterior, pero con diferente autor.

3.- A su vez, la vivencia inicial ha ido enriqueciéndose de emociones sucesivas en cada uno de los recuerdos, relatos y experiencias posteriores: una decisión intempestiva y casual, mediando versiones sucesivas, tanto propias como ajenas, con el tiempo puede terminar en epopeya y consagrar a su autor como héroe u heroína admirable, que experimenta alegría, entusiasmo y orgullo de sí mismo, en cada rememoración. Por su parte, el protagonista inicial reinterpreta el personaje legendario, en cada oportunidad que se tercié, según el proceso de colusión estudiado por Laing. En sentido inverso, cualquier otra acción, también fortuita, de éxito escaso o resultados patéticos, puede haber terminado por fraguar una desconsideración general sobre la persona posterior, que se ve humillada, zaherida y avergonzada, cada vez que los relatos la sumergen en aquella escena aciaga de su infancia.

El resultado final es el Niño (neurótico?) que sigue un argumento e interpreta el personaje re-construido (o los múltiples personajes re-construidos) en sintonía con el medio físico, formal, social y afectivo que le ha correspondido vivir. Para configurar su argumento, el Niño emplea muchos otros materiales, a los que agrega estas eventualidades, siempre buscando la coherencia interna.

La expresividad del Niño reconstruido pretende ser homeostática, hace ajustes del pasado, bien para justificar el presente, bien para favorecer la catarsis emocional, restablecer el orden, o crear expectativas halagüeñas que alivien la angustia.

La emotividad en general, pero especialmente los sentimientos disfóricos, son la fuente alimentadora de la inspiración expresiva de este estado del yo que, en las fábulas, crea analogías de su realidad psíquica actual (Kafka), en la pintura utiliza los colores como expresión simbólica (van Gogh), en la escultura sublima la penuria física, la desolación afectiva y la tortura moral en la disposición y actitudes de las figuras (Gustaf A. T. Vigeland), y en la música, expresa el desgarró y el patetismo de la tortura interna (P. I. Tchaicovsky).

La emotividad del Niño reconstruido tiende a ser compasiva para consigo mismo: a veces tiene nostalgia de su pasado, ahora idealizado; en otras ocasiones, lo ciega su indignación por las afrentas e injusticias sufridas; quizá quiera reivindicar su imagen, su dignidad o sus derechos, o simplemente aliviar su rabia por el desgalladero del resentimiento. Es el dolor psíquico, más consciente que sordo, la oréxis que promueve la expresividad de este estado del yo.

En el esquema transaccional clásico, la ubicación de este estado del yo habrá que situarla en  $P_1$ , la estructura depositaria del argumento de vida, sistema que

representa la voluntad de adaptación, unas veces lograda y otras fallida y, en cualquier caso limitativa de la espontaneidad, la autonomía y la autenticidad de la persona.

### C) **Niño continuo:**

Proviene del pasado, pero es inmanente a la acción en curso. El Niño continuo es a la vez un estado mental y una modalidad de existencia, transversales a lo largo de la biografía individual. Por utilizar una metáfora, vendría a ser como la formación reticular del aparato psíquico.

1.- Como estado mental, forma parte de la estructura psíquica, es un recurso psíquico que percibe, intuye, siente, fantasea y explora, durante toda la vida de la persona. Su funcionalidad se extendió a lo largo de la infancia histórica, pero continúa hasta el momento actual. Si leemos este texto, es porque hay una descarga de energía (oréxis) a favor de la acción: la lectura nos interesa, sentimos inquietud, algún tipo de excitación que nos permite mantener la atención y el esfuerzo de comprensión.

Cualquiera de nuestras acciones cuentan con una apetencia, un impulso oréctico, el aliento de un deseo o la ilusión de una mejora. Incluso cuando la acción deriva de un deber ético, de la obligación moral contraída, genera motivación la conducta anticipada: ésta adelanta satisfacción por el deber cumplido, orgullo del sacrificio realizado, alegría por haber cerrado la *gestalt*. En definitiva, la conducta anticipada genera emociones, una de las funciones específicas del Niño continuo.

En el pasado, este estado energético, motivador e inquieto tiene la paternidad sobre el Niño histórico, por ser el explorador, el pequeño investigador, el marciano, siempre a caballo de la sorpresa, en pos de despejar ignorancia, generar ilusiones nuevas y hacer apuestas con la vida. Posteriormente, el Niño continuo incide con su creatividad sobre el Niño reconstruido, creando el artefacto argumental.

2.- Como modalidad de existencia, el Niño continuo acompaña a la vida como actitud general: es una ingenuidad rusoniana abierta a la experiencia, llena de curiosidad y credulidad, tan dispuesta al asombro de la fascinación como al encantamiento de la imaginación. Aquí hay una base de la creación artística.

El Niño continuo es un observador apasionado, descubridor impertinente y descarado, que se considera dueño oceánico de cuanto está patente y de lo más recóndito y secreto, con tal de que sea esencial. No tiene fronteras su indiscreción investigadora, porque necesita embriagarse de los misterios de las realidades.

El niño continuo necesita siempre del juego lúdico como taller de vida, banco de pruebas para sus experimentos y medio de comprobación de sus habilidades.

Pero también necesita de la imaginación para poder salirse de la realidad, ir al hiperurano a robarle las ideas a Platón y volver, como Prometeo, con soluciones eficaces para la humanidad.

#### D) **Niño-arquetipo:**

*“Los arquetipos, según Jung, fueron y son fuerzas psíquicas vivas que aportaron protección y salvación... y se comportan exactamente como órganos físicos, o como sistemas orgánicos...”* (8) Este valor orgánico del Niño lo resalta Berne cuando habla de la *Arqueopsiquis*, definiéndola como un órgano psicológico del que emanan los comportamientos del estado Niño. A su vez, la denominación elegida por Berne denota la función epigenética que cumple el Niño en el proceso constitutivo del Yo. Como dijera Wordsworth, *el Niño es el padre del Hombre*, en frase rotunda y sincrética del valor del Niño como arquetipo, que impacta el plano individual en tanto que fuerza constituyente.

Como arquetipo, también pretende alcanzar explicaciones filogenéticas, según muestra el mito órfico de Dioniso, a quien, en el Kabirion tebano, se le denomina Παιζ, el Niño, simplemente el Niño. El mito indica que después que los Titanes desmembraran y devoraran al Niño divino, su padre Zeus se vengó destruyendo a los Titanes con rayos y centellas. De las cenizas de los Titanes, que acababan de comulgar al Niño, surgió el hombre, mitad celeste, por provenir de las cenizas de un dios, mitad tierra por la aportación de los Titanes. La ambición de divinidad es antigua; pero, el orfismo convertía en semidioses a todos los hombres.

En los cultos nilóticos, el Divino Niño representa la superación de la debilidad: Horus nace inmaduro y débil, también como el sol naciente, pero logra poner los pies sobre cocodrilos y agarrar serpientes venenosas y escorpiones con sus manos. Cuando nadie enseña a tener miedo, sobra osadía. Jonsu y Harpócrates, otros niños-dioses de distintas trinitades egipcias, repiten la metamorfosis, cada uno a su manera supera su deficiencia y logra alejar los espíritus malignos, surcar el cielo con su barca y convertirse en patrón de la fecundidad y de los nacimientos.

En el panteón griego, Eros, que nació del Caos, junto con Gea y el Tártaro, y su homólogo romano Cupido, también son dioses niños; curiosamente, del amor, como si este sentimiento se correspondiera con una gracia divina, caprichosa y lúdica. Eón, que luego se asimiló a Dioniso, es otro símbolo de Niño-dios, que juega con fichas, aunque es dueño del reino... También Iaco es el Niño-dios de los misterios de Eleusis, la corriente mística que luego impregnaría al cristianismo.

Incluso Mitra, el día que nació, un 25 de diciembre por cierto y también en una cueva, a donde acudieron pastores para adorarlo y llevarle presentes, logró confeccionarse su propia ropa cortando con un cuchillo corteza del árbol de la vida.

Estos mitos refieren el poder omnímodo del Niño que, bajo su natural apariencia de fragilidad, no obstante destruye o anula poderes maléficos, o suple con intuición y sabiduría orgánica sus deficiencias naturales. Como dice Singer, *el niño-dios es una manifestación universal del arquetipo infantil*, (9) una metáfora que representa ideales culturales, aspiraciones que se renuevan y la ambición soteriológica que acompaña al hombre desde su toma de consciencia.

Cuando Jung define al Niño, dice: “ *es todo aquello que es abandonado y expuesto y al mismo tiempo divinamente poderoso; el principio insignificante e incierto y el fin triunfal..., una experiencia indescriptible, una incongruencia, una desventaja y una prerrogativa divina; un imponderable que determina el valor o la falta de valor fundamentales de una personalidad*” (10). Dicho brevemente, el Niño es el divino caos. De allí, provienen las clasificaciones y el orden igual que el amontonamiento casual. Con el Niño podremos deambular erráticamente, al albur de la intuición, para descubrir cien misterios insospechados, que andaban encerrados en lo obvio, o sencillamente nada, lo corto que resulta el tiempo de aventura.

El Niño divino venerado en Tebas era un epifenómeno, síntesis de antinomias: se le ofrecían tabas, peonzas y una especie de canicas, juguetes sin duda alguna; pero, también las manzanas de oro de las Hespérides, un símbolo místico de eternidad, como si la liturgia tebana se hubiera adelantado a Jung. Aunque no hace falta ir a Tebas; el *Niño*pa, o Niño Padre de Xochimilo (México) reproduce hoy el mismo ritual: la imagen es revestida lujosamente, pero los devotos le ofrecen golosinas y juguetes “*con los que juega por la noche*” y, no obstante, es un protector, un niño-padre.

En nuestra iconología, el Niño-dios desconcierta con su sabiduría a los doctores en Teología del Templo de Jerusalén (Lucas, 41-47). Jesús, ya adulto, incorpora la niñez como pauta moral -*si no os hicierais como niños, no entrareis en el reino de los cielos*- (Marcos, 14- 15), u ordena que dejen que se le acerquen los niños ( Mateo, 13-15).

Curiosamente, el sentido místico de esta última orden evangélica se repite en la cultura incaica, con los *huacas*: niños menores de cinco años, los más guapos y perfectos de la tribu, enterrados vivos en Llullaico (Perú), a más de 6.000 metros de altura, para ser mensajeros permanentes de la humanidad ante la divinidad que allí residía. Idéntico ritual se repite en los cenotes sagrados, donde los mayas empozaban niños, ricamente ataviados, para que actuaran como ángeles e impetrasen la misericordia divina, otorgándoles sentido soteriológico y salvador frente a las desdichas ordinarias.

A propósito de ángeles, volviendo a la iconografía católica, desde el Renacimiento, las representaciones angelicales plásticas pierden la espiritualidad que habían tenido en el gótico y el románico. Primero, Cimabúe y más claramente después Giotto en el *trecento*, dan a los ángeles volumen y peso, los humanizan, manteniéndolos en una especie de infancia continua. Incluso el arcángel San Miguel, pertrechado de armadura y espada de fuego, suele tener cara de niño, aunque el cuerpo, que también tiende a mantenerse andrógino, corresponda a un adulto o, en todo caso, a un púber barbilampiño. La androginia infantil de los otros arcángeles, serafines y querubines, cuyo antecedente artístico está en los dioses-niño del Serapeum de Alejandría también dotados de alas, es bastante obvia.

Así pues, los ángeles que Dios envía a los hombres se representan como niños o efebos, y los niños de carne y hueso, los más guapos, son enviados como ángeles de la humanidad ante el trono divino. En definitiva, es el Niño-arquetipo, puro y fiable, puente para el diálogo entre la divinidad y la humanidad.

El sistema orgánico psíquico que llamamos Niño, *se siente hijo del cosmos cuando la sociedad lo deja en paz*, dice Bachelard, que añade: *las raíces de la grandeza del mundo se hunden en la infancia. El mundo empieza para el hombre con una revolución del alma que a menudo se remonta en la infancia...Y más adelante, añade: el niño soñador conoce el ensueño cósmico que nos une al mundo, ...allí donde se funden lo real y lo imaginario, donde las imágenes de lo real viven totalmente en la imaginación*"(11). Este sentido cósmico del Niño lo tiene por su propia naturaleza: Cada niño es una apuesta de la vida por reproducir innovadoramente un nuevo ciclo de humanidad, no ya porque el proceso ontogenético sea una réplica del filogenético, sino porque la humanidad entera se reconfigura y enriquece con las aportaciones originales de cada ser humano. El Niño, mientras juega solo, (desde luego durante los primeros años, cada niño juega a lo suyo, aunque esté en compañía de otros) se siente dueño del reino y del cosmos a cualquier edad, como un ciudadano del mundo, que pasea su carro imaginario al albur de su capricho o de su intuición.

Si bien la soledad es la cima entre el yo y los demás, la creatividad es una aventura de soledades. Éstas favorecen la concentración, no atienden a más crítica que la interna, que a veces es más cómplice silencioso que freno de cordura y, por ello, pueden alumbrar soluciones felices a los problemas, romper moldes y hacer posible las vanguardias en la acción política, en el arte y en las aventuras tecnológicas. Incluso la Iluminación de los grandes gurús y predicadores religiosos les ha sobrevenido durante, o después de algún tipo de retiro o aislamiento. Cuando el Niño vuelve de sus soledades, trae su carro lleno de ocurrencias, de impulsos, de bocetos de acción aún borrosos, mientras esboza una plácida sonrisa de plenitud, como de alguien que tiene plena confianza en sus propias fuerzas.

La expresividad del Niño-arquetipo es de carácter sincrético; como ocurre en los sueños, tiende a sincopar múltiples significados, como si la necesidad de expresar más, le obligase a constreñirse y ocupar menos espacio.

En cuanto al contenido, el Niño-arquetipo se centra en lo numinoso, todo aquello que encierra misterios, incomprensibles para los adultos, que son perfectamente comprensibles si no media la razón. El Niño-arquetipo puede estar silente, o mandar guardar silencio, como los cinco niños dioses del templo de Mut, en Karnak, asombrar con su discurso, apabullar con la simpleza de sus preguntas, u ocuparse de elevadas misiones no aptas para mayores.

Pero la expresividad por excelencia del Niño-arquetipo se vierte en los símbolos, los signos que dan sentido al contenido de la obra artística. El símbolo es el espíritu de la imagen. Ésta, que es valiosa en si misma por la técnica artística que presenta y su sincretismo, no es más que la percha donde el creador ha depositado un inmenso contingente de significaciones. El símbolo es una representación indirecta de la realidad, que suscita ideas, sentimientos, fantasías, etc.. Por tanto, todo símbolo es la epifanía de un misterio, alude a lo secreto, tiene una dimensión cósmica (extrae su significado del mundo), otra onírica por su sincretismo y otra poética, por su sentido estético. *"Un verdadero símbolo, dice Jung, aparece cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar, o lo que sólo se adivina o se siente"* (12). De ese modo, simbolización tras simbolización, el Niño-arquetipo nos permite creer en lo que no vemos; es decir, crea nuevas realidades, factibles o delirantes,

anticipaciones posibles o entelequias puras. ¿Quién pone en duda la existencia del arcángel San Gabriel, después de verlo en cualquiera de las Anunciaciones de Fra Angélico?

Para el artista-espectador todo símbolo viene a ser como un calidoscopio, porque se enfrenta a un lenguaje analógico, en el cual un matiz de la imagen se combina con cientos de elementos; la visión oscila y se reconfigura cada vez que incorpora un elemento nuevo. Así pues, todo símbolo encierra un archivo complejo, polisémico, que despierta recuerdos viejos, sensaciones y sentimientos anquilosados, ideales sublimes, aspiraciones, frases y valoraciones arrumbadas en el desván de la vida. Este carácter revulsivo que la obra artística ejerce sobre el psiquismo, mediante los símbolos que entraña, le otorga un enorme poder transformador.

Si fuera necesario localizar en alguna parte al Niño-arquetipo, por ese prurito innecesariamente topográfico del Análisis Transaccional, habremos de situarlo en el Niño del sistema Padre. El sistema Padre, en su conjunto, corresponde a la programación externa, la Exteropsiquis de Berne. Evidentemente, el grupo familiar tiene mayor incidencia por ser el primero que interviene en el proceso psicogenético y el que mayor contingente de interacción aporta durante los primeros 18 años de la vida de la persona. Después sobrevienen otras influencias ajenas –escolarización, grupos de iguales, iglesia- que se solapan o se sobreponen a los influjos familiares, remozando con cada aportación los contenidos del sistema Padre.

La importancia del sistema Padre sobre la creatividad en general, la pone de manifiesto Grégoire cuando dice: *“Sólo hay creatividad sobre el fundamento de algo preexistente: en música, por ejemplo, no hay improvisación, y menos si es colectiva, a menos que se apoye sobre un tema, o una secuencia de acordes... la creatividad humana opera siempre sobre algo que está ahí, o que se hiciera en contraposición. Los grandes creadores no eran –niños lobo- sino personalidades que habían integrado suficientemente la obra de sus antecesores para dominar plenamente las fuentes y captar las limitaciones... Esto nos permite dar al sistema Padre un rol ... de suministro de material para nuestra creatividad (13).* De hecho, muchos grandes artistas se han hecho por el afán de superar a sus mentores. Ciertamente, hay autodidactas que se han formado a si mismos integrando sus reacciones frente a las obras de sus predecesores; es decir, que aunque no hayan tenido un maestro directo que les haya transmitido los secretos de la técnica, han interiorizado valores e ideales estéticos colectivos con los que luego han dialogado en sus lienzos, en sus partituras o con su cincel. Incluso puede ser muy remoto el origen de la influencia anterior, como ocurre con el plateresco, que fue posible después de descubrir los tesoros de la antigüedad. Ningún maestro pompeyano enseñó a los doladores del siglo XV-XVI que, no obstante, supieron impregnarse de aquel espíritu artístico antiguo y hacer una versión remozada del mismo, que superó la inspiración y los logros conseguidos anteriormente.

El Niño-arquetipo condensa muchos elementos del canon social: el sentido de lo trascendente, la veneración por lo numinoso, el afán de superación, aunque provenga como gracia divina en forma de redención, etc.. También abarca pautas de la cultura del grupo, valores éticos como la primacía de las necesidades grupales sobre los derechos individuales (ritos incaico y maya) y valores sublimes como la heroicidad de la renuncia a los propios intereses (santos Justo y Pastor, María Mazzarello, Domingo

Savio) y la pureza, en el sentido de ausencia de mistificaciones. Incluso abarca elementos de la etiqueta grupal, como puedan ser las formas de relación con la divinidad (seises de la Catedral de Sevilla) o sus vicarios, las autoridades religiosas y civiles.

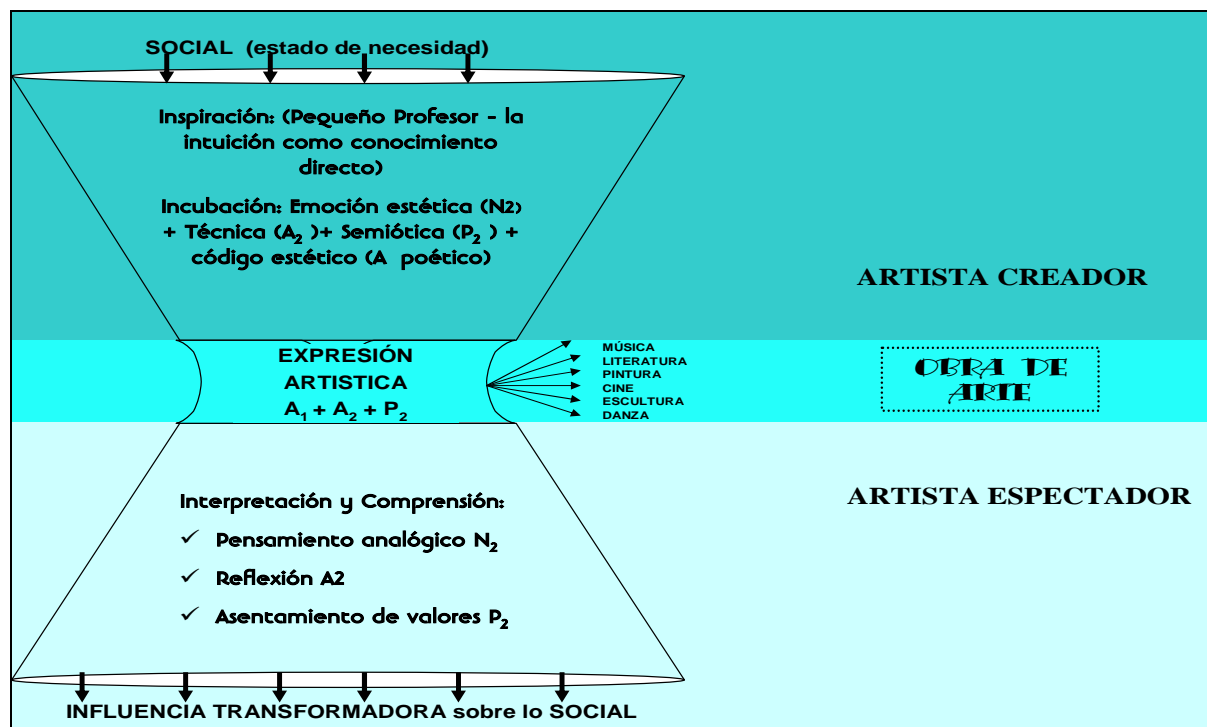
**Proceso creativo del arte:**

Éste es, a su vez, transaccional. La creatividad no es posible, si la persona carece del permiso interno preciso que ampare el desarrollo de la acción.

Esta comienza en la fase de *inspiración* cuyo inicio, desde el teoría transaccional, puede considerarse como una labor del Pequeño Profesor que aplica la intuición como conocimiento directo de la realidad, para detectar un estado de necesidad, una aspiración sublime, un sentimiento, un estado de conciencia que están activos en la sociedad que contempla. El origen de la inspiración es social y no el inconsciente. (Ver gráfico adjunto)

La percepción intuitiva promueve emoción en el artista-autor: fascinación, estupor, asombro, indignación, entusiasmo, ternura, etc.. Estas emociones han de mantener la *orexis*, el estado de motivación necesaria para que el proceso creador cuente con el empuje preciso, hasta plasmar en la obra artística el mensaje a transmitir.

Fig. 1



Si nos preocupa el origen de la inspiración, no podemos decir que esta provenga como una gracia providencial o un capricho casual del potencial del cerebro, ni tampoco quedaría explicada por procesos epigenéticos, que dejarían fuera de la explicación a figuras como la del fovista Henry Rousseau, pintor de vocación tardía, que pasó su vida trabajando de agente de aduanas y descubrió su capacidad artística después de jubilado.

Lo que llamamos inspiración es un proceso intuitivo, mediante el cual el artista–autor capta una aspiración, un valor, una necesidad o un estado de conciencia de la sintonía, la personalidad colectiva de la sociedad a la que pertenece. Es la intuición como conocimiento directo de la realidad objetiva, subjetiva o grupal, la que da paso al proceso constructivista inmediato. La intuición, en el lenguaje transaccional, es una función del Pequeño Profesor, el Adulto del Niño. Acabamos de toparnos con el Niño continuo, el artista maravilloso, creativo, imaginativo, lúdico y frutivo, cuyo fluido es caótico, primario, radical, pero espontáneo y fresco.

Será preciso el concurso del  $A_2$  cuya técnica habrá de armar la expresión artística. Junto al Adulto técnico, hemos de contar con el Adulto poético (Phelan, 1979) consciente de los cánones de belleza del momento.

La semiótica, los símbolos son un constructo del estado Padre que interviene para darle sentido a la obra de arte. Éste puede ser religioso-docente (frescos románicos), místico (fra Angélico) o de denuncia social (frescos de Diego Rivera). El arte también puede marcar una aspiración, consolidar una denuncia particular (la calumnia de Botticelli) o general (rayistas rusos), crear un estado de opinión crítica (pintura negra de Goya), fomentar una emotividad compasiva (Delacroix), o favorecer la expresión de la ternura nutriente (Rafael con sus madonnas).

En resumen, cada estado del yo interviene de forma específica para que la idea vaya cobrando forma y pueda expresarse de manera plástica. Mientras el Pequeño Profesor ( $A_1$ ) hace un planteamiento global, inmediato e intuitivo de lo que puede ser la obra de arte, el Adulto ( $A_2$ ) plantea la composición en su dimensión espacial y temporal, hace acopio de técnicas y pautas de estética; por su parte, el Padre aporta la función simbólica, los valores a los que responde la obra y su sentido trascendente.

### **Proceso recreativo:**

Cuando la obra sale del taller del artista es un significante sin significado. Hay una materialidad: este cuadro, esa estatua o aquella composición. Pero queda pendiente la segunda parte del proceso, en la que la obra ha de ser comprendida. Es preciso que el artista-espectador capte el mensaje que lleva consigo la expresión artística y haga operativa la intencionalidad que alentó el proceso creador. Así, se cierra la transacción.

La obra de arte no es válida sólo porque produzca placer, que también; pero, si el Arte sólo fuera frutivo, incluso podría ser un medio alienante. El Arte también hace pensar, insemína el sistema psíquico del espectador y lo lleva a tomar decisiones, a cultivar registros de su sistema que pueden aparecer adormecidos o inertes. El Arte ayuda al espectador a tomar conciencia de ciertas realidades o problemas y actuar en consecuencia. Por último, el Arte remueve emocionalmente y la producción artística puede ser curativa, favorece la catarsis emocional, sublima tensiones, aporta comprensión empática e incluso compasión, o alienta la rebeldía frente a la injusticia y el avasallamiento.

En el caso de la música, intermedia el intérprete que recrea la composición original y le da una impronta personal; sobre esta recreación efímera van a fluir los sentimientos del oyente-artista-espectador.

En el proceso recreativo, cuentan los marcos de referencia del espectador, sus necesidades, inquietudes, opiniones y criterios ideológicos, creencias y ambiciones, no sólo como fuentes de proyecciones posibles, sino como troquel de comprensión. El artista-espectador es también un constructor de significados que cuelga sobre la expresión artística. Ésta es doblemente polisémica: primero, el autor dejó abierta la interpretación del sistema de símbolos; después, el artista-espectador aún enriquece más el significante haciéndole hablar, según sus propias peculiaridades personales. Cuanto más ambigua es la obra artística, más proyecciones admite y más universal se hace, como le ocurre a la Gioconda, la Capilla Sixtina, al subrealismo (Dalí) e incluso al expresionismo generativo de Jesús Mateo (iglesia de San Juan de Alarcón, Cuenca), al de Klee y al expresionismo abstracto de Kandinsky.

La semiótica de la obra de arte, como teoría de los signos y significados de la vida social, tiene efecto sobre la sintalidad del grupo, afecta al espíritu objetivo, ejerce su impronta y contribuye a transformar la sociedad en sus gustos (sensibilidad), en sus cánones estéticos y axiológicos y hasta en su economía y sistema de organización social.

La obra artística obedece y promueve un complejo proceso psíquico: el mensaje artístico entra por las vías neuronales aferentes específicas, pero cobra su sentido y significación de los *marcos de referencia* (Schiff, 1975 y 1985) de la persona que la contempla. Su efectividad es intersubjetiva. El espectador da una vida nueva a la obra de arte, porque ésta le promueve emoción, según el estado de motivación y necesidades (Niño). Además, genera pensamientos, cuando el espectador la comprende, según sean su competencia y capacitación técnica (Adulto). Por último, las expectativas e intención que conlleva la obra artística suscitará la reacción desde el esquema de valores que secunde (Padre) este segundo artista-espectador.

Como toda transacción, la comunicación efectuada modifica por igual al receptor y al autor de donde partió. Éste se ve confirmado en su valía como comunicador, adquiere una personalidad artística que luego irá cultivando y desarrollando, incluso su vida adquiere razón de ser, como si su propia creatividad la retroalimentara. Cuando la transacción no se cierra, el vacío de significado puede inducir un final suicida como el de Van Gog, Oscar Domínguez, Ernst L. Kirschner y otros que vivenciaron la incompreensión inmediata de su obra como fracaso existencial.

Vygotsky (14) sostiene que el inconsciente es la fuente de la creatividad artística y de los sentimientos estéticos. Pero él no entiende la obra de arte como un mecanismo revelador de complejos neuróticos, o como mecanismo de defensa de la neurosis del autor, sino como un reflejo de la transformación de los procesos inconscientes en manifestaciones conductuales y cognitivas con forma y significados sociales. Tal transformación ocurre bajo la influencia de mecanismos semióticos específicos que distinguen un género artístico de otro y le otorgan su propio valor estético.

Sin entrar a valorar el término inconsciente, nos basta y sobra con la inmensa y rica funcionalidad del cerebro humano, entendiéndolo también como fruto de su propia

historia, que arroja el desarrollo de la conciencia visual (Crack y Koch, 1990), la percepción olfativa (Skarda y Freeman, 1987) y propuestas más amplias y globales (Changeux, 1987 y 1994) de creación artística y emoción estética. En esta línea de investigación abunda Vigouroux (1992) manteniendo ambos procesos, creativo e interpretativo, dentro de la compleja fisiología neuronal, sin recurrir a entelequias exógenas.

En nuestra modesta opinión, los significados sociales a que alude Vygotsky son patrimonio de cada grupo que, en terminología de Berne, tiene su canon, su etiqueta, su estructura social, su desarrollo técnico y cultura específica (15). Todo ello determina la sintonía o personalidad colectiva del grupo, susceptible de ser analizada con métodos parecidos a los que se utilizan para analizar la personalidad individual, cual pueda ser el método fenomenológico. Así pues, toda la producción artística que nos precede admite una lectura transaccional.

## **MÉTODO DE ANÁLISIS**

Es posible hacer un estudio tridimensional de la obra artística, que abarque el análisis histórico, su valor y función social y su significación fenomenológica, utilizando los medios e instrumentos de Análisis Transaccional.

Disponer de un criterio previo para efectuar el análisis de una obra de arte es una apuesta en pro de la objetividad del mismo. El arte es siempre una expresión de libertad, en las tres fases: autoría, interpretación y contemplación. Por tanto, el análisis también es un proceso libre, mediante el cual el crítico hace hincapié en aspectos discretos de la obra de arte, resaltando al alza ciertas connotaciones o denotaciones y menguando la importancia de otros aspectos. Naturalmente, el analista centra su atención en las áreas que reclaman su interés, bien sea éste debido a sus inquietudes personales, bien a las circunstancias externas que hayan motivado el análisis.

El criterio sólo ayuda a orientar el análisis, en ningún caso es una limitación del libre albedrío de quien lo efectúa (v. fig. 2).

## **ANÁLISIS HISTÓRICO**

Cada obra de arte nace en un momento histórico y según dice Belting, “*es el producto histórico de unos hombres históricos y, en tanto que obra de arte ha cubierto una función y traslada un mensaje que es posible reconfigurar a posteriori*”, (16) Incluso el concepto de arte oscila, a tenor de los cambios históricos, según demostró Dvorak en 1918, (17)

La matriz de variables para el análisis histórico puede concretarse en las categorías siguientes:

1.- Trayectoria histórica de la obra: Origen temporal, motivación que la suscitó y avatares que ha afrontado.

2.- Espíritu de la época: Ideologías y formas de pensar, gustos, estilo de vida, valores, creencias y estados de ánimo y de conciencia.

3.- El género que refleja inquietudes, necesidades y preocupaciones del momento histórico. La obra habla de religiosidad, de naturaleza, del panorama urbano o industrial, del mundo rural, de fenómenos sociales.

### **ANALISIS SOCIAL**

Un grupo, una comunidad, una empresa y una cultura, en tanto que organismos sociales disponen también de *sistemas coherentes de pensamientos, sentimientos y conductas asociadas*, que es la definición berniana de estado del yo (18). Sin embargo, ni teórica, ni metodológicamente, sería adecuado aplicar a los grupos, a la sociedad y a la actividad cultural los mismos esquemas interpretativos que sirven para comprender la vida psíquica individual. Ciertamente, hay una inseminación recíproca: la imaginación, el pensamiento, la emotividad, los proyectos individuales e incluso los sueños muestran por doquier la influencia del exterior. En sentido inverso, la personalidad colectiva de una sociedad, la sintonalidad, es fruto de la sinergia, de la acción, concertada y convergente y de la casual y divergente, que emiten las diferentes personas que integran cada grupo y cada sociedad.

La sintonalidad se origina de forma diferente al proceso psicogenético individual, aunque hay múltiples paralelismos. Por ejemplo, la sintonalidad no se configura en el seno de una familia, pero sí recibe la impronta de figuras de autoridad, héroes, próceres, sabios, creadores y santos que asientan ideales, dan forma al canon social y se constituyen en referentes, los *evhemeri* o guías sociales. La creación de la sintonalidad es mostrenca, obra de todos, pero cada liderazgo capta energías y estructura el devenir social, organizando la sociedad y orientando su acción hacia objetivos que redunden en beneficio de la propia sociedad.

En opinión de Drego, el *Padre social* comprende *las opiniones recibidas y las creencias comunes dentro de una agrupación social cohesionada. El Adulto abarca informaciones y datos disponibles en el seno de esa comunidad. Y el Niño social concierne a los sentimientos, su expresión y la vivencia de la identidad colectiva* (19). Anteriormente, Roberts pretendió conocer el argumento cultural, considerándolo como la séptima envoltura que alberga al individuo, que se entrecruza con los otros seis argumentos: individual, familiar, sexual, de clase social, regional y étnico (20); pero en su abordaje mantiene el método exploratorio de la psicología individual.

Pese a estos esfuerzos previos, en este trabajo vamos a prescindir de la terminología que se utiliza para estudiar y comprender los procesos psíquicos individuales, aun cuando podamos establecer ciertos paralelismos. La sintonalidad influye opresiva o permisivamente sobre los individuos particulares que la integran, cambia y evoluciona, pero no igual que la personalidad individual, tal como ha puesto de relieve Riesman cuando dice: *las inevitabilidades institucionales previas tienden a perpetuarse en la ideología y en el carácter social ..., las disparidades entre el carácter social y el rol social adulto pueden constituir una de las palancas del cambio social* (21).

Es evidente que el cerebro de cada individuo conlleva creatividad y recursos funcionales capaces de desbordar la estructura que se encuentra hecha al nacer; pero el *rol social adulto* del que habla Riesman depende del proceso de maduración

colectiva. No es aleatorio o casual que madure un artista en tal o cual momento, como tampoco los sistemas filosóficos son casuales, ni los descubrimientos científicos son aleatorios. Los filósofos no han producido sus sistemas *ex nihilo*; ni siquiera los políticos serían escuchados, ni recibirían respaldo alguno si no sintonizaran, o no estuvieran dispuestos a encabezar ese *rol social adulto* de cada momento histórico.

En la medida que el arte es una transacción social, la sintonía de la sociedad donde surge la obra artística está presente, en el proceso de su fabricación, por los medios empleados y el desarrollo técnico que refleja su forma, también en su contenido, en lo que simboliza, su sentido y razón de ser, la composición que ofrece, la iconografía que encierra y la intencionalidad a la que obedece. A su vez, la sintonía se hace presente en el proceso de interpretación por las significaciones que le otorga.

A efecto del análisis social, hemos de preguntarnos:

1.- Expectativa del promotor. ¿Cuál era la necesidad de quien encarga la obra?, o si no hay promotor, ¿por qué Van Gog quería agradar a su amigo Paul Gauguin pintándole girasoles y lirios?

2.- Vínculo entre la obra y el público que la utiliza. ¿Cómo es que surgen esbeltas catedrales góticas, en los siglos XII y XIII, cuando la población general vivía en chozas de paja o casas de adobe que apenas levantaban tres metros de altura?

3.- Problema que resuelve la obra de arte o contribuye a resolver, según la hipótesis que defendía Vasari (1.550).

4.- Impacto de la obra. Los Caprichos de Goya, aparentemente, no tuvieron gran aceptación, porque la gente tenía miedo de adquirir los ejemplares y, de hecho, la Inquisición puso en cuestión al autor; pero, la audacia de su crítica mordaz, sin duda contribuyó también a la extinción del tribunal.

## **ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO**

La fenomenología, como dice Merleau-Ponty en el prólogo de su *Fenomenología de la percepción*, es el estudio de las esencias, la descripción directa de la experiencia perceptiva (22).

Evidentemente, toda descripción es parcial, no abarca la totalidad del ser, es reduccionista; y toda reducción es *eidética*, destaca lo que resulta esencial para la persona que la hace. La sencillez del análisis fenomenológico la puso de relieve Bachelard cuando dice: *Por más que se deje hablar libremente a los niños, por más que se los observe sin censura mientras disfrutan libremente de sus juegos, por más que se los escuche con la suave paciencia de un psicoanalista infantil, no se logra la simple pureza del examen fenomenológico* (23). No se trata de buscar causas, ni intrincadas explicaciones psicológicas, ni hay que desenmarañar los vericuetos de la sintonía. Basta con describir lo que percibimos, lo que nos dice la obra artística, que a buen seguro tendrá que ver con alguno de estos aspectos:

1.- La visión del mundo que tiene el artista

2.- Iconografía

3.- La forma como reflejo del proceso interior del artista

4.- El contenido como reflejo de la vida y sus significados.

El análisis fenomenológico es una disciplina mental, casi una pauta ética de respeto, que restringe la imaginación, limita las proyecciones e imposibilita la asociación libre, porque se atiene a lo dado, la obra artística en este caso, que está ahí para mí, como receptor contingente.

## HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

### 1.- Estructura:

La estructura de un grupo y de la sociedad está integrada por la compleja red de relaciones que articulan la convivencia de sus miembros, los valores que le dan identidad y las leyes que la rigen.

La persona individual se encuentra hecha la estructura social cuando nace. Es la entrega que le hace la generación anterior. Posiblemente, en ese capital transferido, la generación transmisora haya introducido ligeras variaciones en la herencia que recibiera en su día. El nuevo receptor, tal vez se permita introducir también algunos cambios, sin que la alteración modifique lo sustantivo del patrimonio cultural recibido. Sólo los cataclismos, el fracaso patente de la estructura, que deja de ser funcional y se manifiesta obsoleta y estéril, obliga a introducir cambios que la alteran sustancialmente.

La Exteropsiquis individual se nutre de aprendizajes realizados sin esfuerzo alguno. Tales aprendizajes provienen de la estructura preexistente y configuran el contingente del saber adquirido por contacto directo con los modelos anteriores. Este cúmulo de saber se apoya en la experiencia cotidiana y se absorbe por ósmosis, mediante el proceso descrito por Berne, que podríamos llamar de *impregnación* (24) por dulcificar la denominación original. Pautas, valores e ideales constituyen la estructura de los múltiples grupos que nos acogen, empezando por el familiar. Durante el proceso psicogenético y el de socialización esta estructura se adentra en nuestra constitución psíquica y comienza a operar desde dentro, sin que haya lugar a que esperemos recompensa o refuerzo alguno.

Consecuentemente, los contenidos exteropsíquicos tienen carácter relacional, se extraen de las relaciones con figuras de autoridad, individuales y colegiadas, porque un grupo es figura de autoridad colectiva, tiene poder para estructurar a sus miembros y programarlos igual que la persona singular de un educador, según ha mostrado Noce (25).

La importancia de la estructura frente al Arte, la ha puesto de relieve Grégoire según vimos en la cita anterior. En este sentido, cabe decir que cada artista interactúa con sus maestros, parte de las enseñanzas transmitidas por éstos a través de su obra

artística y evoluciona desde el soporte que ellos le suministran, igual que ocurre en cualquier otro proceso psicológico. Una persona traslada a sus hijos el modelo recibido de sus padres, pero no idéntico, sino transformado por el propio sujeto transmisor.

Fig. 2

CATEGORÍA		MÉTODO	FENOMENOLÓGICO	HISTÓRICO	SOCIAL
		ESTRUCTURA	CANON		
CULTURA					
ETIQUETA					
NOUS SOCIAL	ETHOS				
	TECHNOS				
	PATHOS				
CARÁCTER SOCIAL	MITOS Y MAGIA				
	FASCINACIÓN				
	EMOCIÓN ESTÉTICA				

Es necesario destacar las coincidencias con Grégoire de autores tan distantes en el tiempo y diferentes por su temática como Vasari y Belting. El primero, de mediados del siglo XVI, es un cronista del Arte al que conceptúa como un proceso biológico: cada estilo artístico nace, se desarrolla, llega a su madurez y desaparece, dejando un proceso de superación, que asciende hasta la cumbre planteada por el canon estilístico y declina tras la maduración. Belting, como crítico de arte, considera cada obra artística condicionada por las variables vigentes en cada momento histórico y que, a su vez, condiciona las obras artísticas futuras(26).

Así pues, la norma artística de los maestros, tras haber sido interiorizada por los discípulos, viene a ser el reto a superar por éstos. Durante el aprendizaje, desde el baluarte de la norma, el maestro critica las torpezas de su discípulo y éste se ve precisado a acatar aquella, hacerla propia y crear en coherencia con ella. Después, unas veces desde la norma interiorizada, y otras desde la supervisión vigilante del todavía maestro, surge antagonismo entre la norma y las genialidades de la rebeldía del discípulo, que lo inducen a salirse de la pauta tradicional. Cuando el discípulo ha logrado su autonomía, su afán puede cebarse en superar al maestro, hacer evolucionar el canon y transmitir reglas nuevas.

Si no se produjera evolución de la estructura, estaría inmovilizado el orden social, no habrían cambiado los mitos, ni los valores, ni los paradigmas y estilos estéticos, ni las pautas y cánones sociales, ni los sistemas de premio y castigo, ni el sistema de organización de la sociedad. Es cierto que tal evolución se efectúa merced al sentido crítico que ejerce la Neopsiquis, la autonomía de pensamiento de la que habla Berne, cuya función de raciocinio parte de la individualidad y cuyas críticas cristalizan en el plano social.

El artista no sigue un mero impulso rebelde infantil. La rebeldía eficaz es patrimonio de la inteligencia, un poder del Adulto, muy diferente del poder emocional del Niño. Este estado del yo como rebelde es un fracaso siempre: o se resiste por vía pasiva, no haciendo..., que no es una medida muy eficaz, o vence la resistencia de padres y educadores interponiendo insolencia y desfachatez, que tampoco resuelven problemas. En cualquiera de ambos casos, sólo caben juegos de poder de suma cero, en los que uno gana lo que pierde el otro. Tampoco hace avanzar a la sociedad la obediencia ciega a lo preestablecido, ni cualquier tipo de acatamiento reverencial.

La pluralidad de criterios, la confrontación de opiniones, el antagonismo entre escuelas garantizan la emergencia de nuevos constructos. La sustitución de los dogmas y certidumbres por hipótesis asegura la experimentación constante y la diferenciación progresiva de los hallazgos anteriores. El discípulo que sólo haya tenido un maestro carecerá de sentido crítico y no podrá desasirse del canon del magisterio recibido. Ahí radican los planteamientos sectarios y dogmáticos.

La actualización de la estructura también obedece al proceso protagonizado por el rol social, en el que confluyen múltiples y diversas influencias, ya que se efectúa por las sinergias que las personas producen a través de las redes de interacción social. Las personalidades estelares son menos frecuentes que las constelaciones de infinidad de luciérnagas que, juntas e inseminándose recíprocamente, pueden producir

destellos muy reveladores, los que corresponden al *rol social adulto* que formula Riesman.

Aun admitiendo su evolución, en cada etapa histórica la estructura da testimonio de las reglas, valores, ideales colectivos, aspiraciones éticas, sentido de la trascendencia y criterios de enjuiciamiento moral. De igual modo, el patrimonio estructural de la sintalidad conlleva las costumbres, ritos de identidad, manifestaciones de religiosidad, héroes y heroínas que propone como guías y los *evhemeri* familiares, mitificados por los relatos.

Naturalmente, la estructura también lleva su patología: prejuicios, ostracismo tribal, supersticiones, fiestas sanguinarias, mistificaciones o falsedades, incluso consagradas por la tradición so capa de exculpación de errores o explicación comprensiva de desgracias colectivas. El cronista, y a veces el historiador, tal vez por piedad, quizá indulgentemente, e incluso para proteger la sintalidad actual narran la historia con la parcialidad suficiente para que una causa se contraponga a otra, determinando la propia como justa y condenando a la contraria. Este proceso no siempre es ecuánime, ni verdadero.

Y, de igual modo, podemos encontrar maneras coercitivas caprichosas, restricciones arbitrarias de la libertad, impedimentos del desarrollo personal carentes de justificación, tópicos e ideas obsoletas. Es decir, la estructura tiene una semiología, hay un malestar de la cultura, tal como puso de relieve Freud, que convive con los recursos sanos y valiosos.

La estructura está fuera de la obra de arte, como una de las condiciones de la historicidad que circunda al autor y define parte de su identidad personal. A la vez, la estructura social se adentra en la obra artística, afectando su composición, los símbolos de la iconografía, su significación y al destino y utilidad que se le otorga.

Para organizar estos conceptos vamos a seguir el esquema propuesto por Berne cuando se adentra en el estudio de la entraña de la autoridad dentro de los grupos (27). Este autor diferencia entre Canon y Cultura. Dentro de ésta vuelve a distinguir Técnica, Etiqueta y Carácter, que constituyen la estructura de la cual arranca la autoridad dentro del grupo. Nuestra propuesta comprende los mismos recursos que enumera Berne, aun cuando vamos a organizarlos de forma diferente.

### **1.3. Canon:**

Este marco constituye una de las bases de la personalidad colectiva del grupo, encuadra la autoridad del líder, su legitimidad y poder formal y también insemna la actividad de los restantes miembros del grupo, que lo acatan bien por convicción propia, bien para evitar que el propio grupo los expulse de su seno. *“El canon tiene por objeto regular el trabajo del grupo, especialmente el proceso interno, la serie de operaciones destinada a cambiar la estructura organizativa, individual y privada del grupo. Es el contrato constituyente”*, según lo define Berne (28).

El canon de un grupo contiene lo sagrado, sus dioses y creencias intocables; la moral, la constitución y leyes que desarrollan a ésta; la razón de ser del grupo y sentido trascendente; la estructura de la organización social y normas que regulan el

proceso de su actividad. Por último, también forman parte del canon las cláusulas autotéticas que señalan incluso cómo puede modificarse y corregirse todo lo anterior.

Por ejemplo, el canon religioso vigente en la sociedad de los faraones les obligó a excavar las tumbas y atalajarlas con miles de frescos y un suntuoso ajuar fúnebre. Cada uno de estas reliquias se atienen al contrato constituyente que regía la sociedad en el momento en que fueron creadas. Los contenidos de cada obra artística atestiguan las creencias, el sentido de la espiritualidad, las jerarquías y castas sociales (estructura grupal de la sociedad) y el sentido teleológico, la intencionalidad del artista. En cierto sentido, cada obra artística es una foto fija del canon de la sintalidad que la produjo.

### **1.2. Cultura:**

La palabra “cultura” proviene del verbo latino *colo*, que significa cultivar, trabajar la tierra. Hoy el significado ha viajado y casi confundimos cultura con erudición. Sin embargo, puede haber personas cultivadas que no son eruditas, como a la inversa, podemos encontrar eruditos bastante incultos.

El concepto de cultura grupal tiene sentido operativo. La interacción genera sus propios productos, bienes mostrencos, que trascienden la aportación individual de los integrantes del grupo. Cuando dos o más personas hacen sinergia, su creación sobrepasa la autoría singular de cada uno de los implicados que no son propietarios excluyentes, ni tampoco resultan extraños.

La cultura grupal se refiere a conocimientos, decantados por la experiencia, que han germinado en la propia interacción. Igualmente, abarca los ideales de aspiración sublime, que siguen orientando el proceso de humanización del hombre. También contiene convencionalismos ideológicos, costumbres consolidadas por la tradición, modos de actuar, de producir y distribuir los productos, el saber práctico que viaja por inercia de generación en generación. La estructura consuetudinaria de reparto del poder dentro de la sociedad, también es un fruto cultural. En un plano limitativo, sobre todo de cara a la creatividad artística, la cultura también entraña tópicos, prejuicios, clichés y estereotipias de toda índole.

Por ejemplo, es un convencionalismo que las tumbas reales de los faraones hayan de estar en la margen izquierda del Nilo, la zona occidental, porque sea el área geográfica por donde muere el sol cada día. Ésta es una práctica asociada a las creencias que, sin duda, generó múltiples retos, estimuló el desarrollo técnico, afectó a la geografía humana e incluso a la economía. Otro tanto puede decirse de la obligatoriedad de que el ábside de los templos cristianos haya de estar orientado al Este. El origen cultural es mitráico que, a su vez, obedece una pauta de los cultos solares. Hoy, el precepto litúrgico, aunque resulte un fósil cultural, da pie a que se plantee una prolija serie de problemas urbanísticos y arquitectónicos cada vez que se proyecta la construcción de un templo.

### **1.3. Etiqueta:**

La etiqueta social se refiere a comportamientos tópicos, referidos a la forma con que nos perciben los otros y queremos ser percibidos nosotros mismos. Por ello, cada grupo diferenciado mantiene una etiqueta específica, según sea la ambición de individuación, el afán de segregación y el tipo y modo de antagonismo personal del

colectivo. Es decir, dentro del universo social, surgen grupos que necesitan distinguirse en función de intereses particulares, bien para replicar ciertos planteamientos en vigor, bien para defender ciertos gustos. Consecuentemente, puede haber una etiqueta general que abarque a toda la sociedad y otras concretas y distintas propias de cada grupo pequeño.

La palabra etiqueta proviene del francés *etiquette* que significa rotulillo, el tejuelo de los libros y secundariamente protocolo. Por tanto, la etiqueta es lo que avisa sobre el contenido de aquello a lo que está adjudicada. La etiqueta no es sólo el protocolo, sino toda la parafernalia de símbolos que identifica a los grupos y castas sociales, los ropajes y alamares con que se rodea cada institución de poder y los signos externos de suntuosidad ostentosa, o si procede, de modesta humildad. El protocolo, que también es una creación compleja, sirve al mismo tenor. La etiqueta se adentra incluso en el diseño y construcción de los edificios, determinando planos de superficie y alzados; por ejemplo, más allá de la funcionalidad, hay escalinatas de honor y puerta principal, y puertas y escaleras de servicio, zona noble y zonas de oficios. Unas se diferencian de otras por el tamaño, la localización, la suntuosidad, el mobiliario, etc.. En este sentido, las obras de arte, incluida la música, han constituido un símbolo de poder, una demostración externa de estatus social, una señal de distinción con la que el potentado pretendía diferenciarse de sus semejantes.

En el plano de la intersubjetividad, en las relaciones sociales, la etiqueta *exige moderación, comprensión y conocimiento del comportamiento social*, según dice Berne (29). La etiqueta es de carácter costumbrista, la constituyen formas adquiridas de vivir y expresar sentimientos: amor y odio, placer y dolor, miedo y poder, alegría (celebraciones de año nuevo, carnaval, fiestas patronales) y tristeza (velatorios). También tiene prefijadas las formas de manifestar creencias religiosas, supersticiones, actitudes como la aceptación, el rechazo, el acatamiento y sumisión ante la autoridad y la rebeldía. De igual modo, hay fórmulas consabidas para mostrar necesidades, deseos y ciertos impulsos. Los ritos diferenciales de identidad (bautismo, circuncisión, graduación universitaria), de iniciación (matrimonio), los de saludo (besamanos) y despedida (duelo ante la muerte), de exaltación del éxito (podio deportivo) y de lamentación del fracaso (elegía) tienen liturgias fijas y predeterminadas desde tiempo inmemorial.

El Arte, sea como orfebrería o como arquitectura de palacios, mausoleos, catedrales y mezquitas; bien como pintura decorativa, retratos y pintura histórica, bien sea como escultura de próceres, e incluso la música (compositores, castrati, capillas y corales privadas), ha estado al servicio de la etiqueta personal, como una herramienta de diferenciación de quien poseía la obra de arte, una manera no verbal y parlante de considerarse superior y distinto a los demás.

La sintonía también ha utilizado el arte como instrumento de diferenciación y contraposición frente a las sintonías adyacentes; por ejemplo, la imaginería católica, durante el siglo XVII, fue empleada a fondo en este sentido para definir una liturgia y unas creencias contrapuestas a las protestantes.

## **2.- Nous social:**

Igual que la persona dispone de una Neopsiquis, como órgano responsable de las operaciones de  $A_2$  y  $A_3$ , la sintalidad también dispone de un *nous*, una inteligencia común, que configura el sentido común y articula una compleja red de recursos y funciones. Éstas permiten la resolución de problemas inmediatos, dar respuesta a emergencias inesperadas y orientar la acción para articular proyectos cívicos.

Los profesores universitarios, los científicos, la prensa, los intelectuales y artistas nutren el *nous* colectivo, reflexionan, hacen análisis, crean estados de opinión pública, cooperan en la maduración de criterios y promueven decisiones que afectan a la sociedad en su conjunto.

Como ocurre en el plano individual, podemos encontrar que el *nous* colectivo presenta deformidades, mal funcionamiento y tiene equivocaciones graves, fruto de manipulaciones, desinformación o intoxicación emocional.

Para entender una obra de arte, es preciso conocer el *nous* de donde proviene. El artista no es un anacoreta que surgió por generación espontánea en medio del desierto. Él mismo es una obra maestra labrada por sus educadores. Y, aunque sea antagonista de sus maestros, un revolucionario vanguardista, que es lo que debe ser, sus obras representan a la sociedad a la que pertenece que lo ha amamantado física, intelectual y espiritualmente. Vamos a diferenciar tres subsistemas:

### **2.1. Ethos**

La palabra, etimológicamente, significa raíz, punto de origen. Toda transacción y cualquier acción social tiene un *ethos*, por las pretensiones e intencionalidad que le dan sentido y la orientan.

En el plano social, el *ethos* determina el objetivo susceptible de ser compartido, en base a la conciencia de un problema común.

En primer lugar, desde que alguien encarga una obra de arte, o en cuanto el artista se propone expresarse, tiene una razón, necesita dar cauce a una necesidad de comunicación. La obra de arte arranca de algún sentido teleológico que impele al mecenazgo, o que anima y empuja la creatividad del artista. El *ethos* es raíz y fuente de alimentación de todo el proceso constructivo.

Sobre el *ethos*, opera el *tele*, la valoración real y verídica que hace del otro cada interlocutor de la transacción. El artista aprecia a quién dirige su mensaje, qué piensa, siente y espera su interlocutor. En consecuencia, ajusta a tales expectativas el *ethos* original, tal como ocurre en cualquier proceso transaccional. Por ejemplo, el artista románico sabe que los destinatarios de sus frescos, iletrados e irremisibles, necesitan el alivio de la expresividad espiritualista para alentar su esperanza, frente a tanta calamidad material, la opresión feudal que sufren, los estragos de la peste y la inmoralidad de las simonías que los escandaliza. En cambio, el manierista del Renacimiento se dirige a un interlocutor que es un humanista, se ha reconciliado con la naturaleza, disfruta de su propio cuerpo quizá por influencia de los adamistas y ha puesto la felicidad a este lado de la muerte. Por su parte, el suprematista Malevich vuelve a la abstracción uránica y se desentiende hasta del espíritu objetivo, teme y rehuye asomarse a la subjetividad.

En la segunda fase, cuando la mirada del espectador confirma la obra artística, el *ethos* vuelve a estar presente, como herramienta hermenéutica -¿qué quiso decir el autor?, ¿para qué hizo esto?, ¿cual fue el primer destino que tuvo esta obra?- para averiguar la intencionalidad de la obra. También el artista-espectador establece un nuevo *tele*, entra en comunión con el artista-autor, realizando una nueva valoración del mismo y de sus intenciones. Sin conocer el *ethos*, la interpretación artística puede ser muy errónea. El *tele* es inevitable, aunque sea erróneo.

## **2.2. Technos:**

La actividad y la acción humana, posibles en cada momento histórico, son función del desarrollo científico y tecnológico acumulado hasta ese instante en que tienen lugar.

a) El desarrollo técnico depende del funcionamiento del *nous* social y comprende la información disponible, los procedimientos y posibilidades de elección que brinda la sociedad en su conjunto y que garantizan la eficacia en la consecución de objetivos.

Riesman hace depender la evolución humanista del desarrollo tecnológico, cuando dice: *Cuanto más avanzada es la tecnología, más factible resulta que un número considerable de seres humanos se imagine ser algo distinto de lo que es*. Considera que este fenómeno es imputable a que el desarrollo tecnológico libera tiempo para el ocio, permite nuevas experiencias, conocer más modelos y acceder a otras soluciones históricas. Todo ello confluye en promover el cambio de gustos, actitudes y formas de pensar, generando una mayor autonomía de la persona (30).

Es evidente que el desarrollo tecnológico no es labor individual, sino fruto de la concertación social y las sinergias que ésta propicia. Dentro de la cultura transaccional, así lo reconoce Magni cuando señala que *los parámetros esenciales para evaluar el Adulto del grupo son el grado de racionalidad y funcionalidad de la división de responsabilidades y espacios de autonomía* (31). Ciertamente, la autonomía ha de tener cauces abiertos, pero dentro de una organización racional que garantice la funcionalidad de las aportaciones.

b) El método de trabajo es otro recurso del *technos*. El arquitecto moderno fracasaría sin dominar la geometría, si no manejara la química, desconociera la resistencia de materiales, no calculara estructuras y las sinergias aerodinámicas. Todo este saber ha de integrarse metódicamente y armonizarse con saber trabajar en equipo multidisciplinar junto a sociólogos, ingenieros, proyectistas, decoradores, etc. El constructor de una pirámide egipcia, probablemente, necesitó un alarde metodológico similar. Sin método de trabajo, ya se le hubiera caído la obra al visir de Ramsés II, a Juan de Herrera o a Calatrava.

c) Del *technos* depende también el criterio estético. Platón tenía una idea de la belleza divina y utópica, fue el primer uránico. Más tarde, Aristóteles, pretende una idea empírica y realista, el *mesotes*, que mezcla aspectos reales y existentes, como criterio de la mejor acción. Este criterio ya estaba presente en el Auriga de Delfos de la época arcaica, casi dos siglos anterior a Aristóteles.

En el siglo XIX, Hegel dice: *La idea de lo bello y el arte residen en la unión de los dos términos que aparecen en el pensamiento como separados: lo ideal y lo real, la idea y la forma*” (32). De este idealismo provinieron muchos *ismos*... en la historia del arte.

d) El *technos* también interviene en el proceso simbólico. La inteligencia funciona con palabras y con símbolos. Cassirer y los constructivistas consideran que la realidad es construida mediante las palabras y representaciones internas que hace la persona. Sin palabras es imposible elaborar conceptos, ni pensar. También Gardner hace suyos los planteamientos constructivistas cuando dice: *los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento, son el funcionamiento del pensamiento, formas vitales de actividad y los únicos medios de que disponemos para “hacer” la realidad y sintetizar el mundo. Es imposible concebir la actividad de simbolizar separada de la imaginación y la creatividad humana: el hombre vive en un universo simbólico* (33). Este planteamiento constructivista es necesario para poder entender la obra artística. El autor plástico elige símbolos ya consolidados por la estructura cultural, o crea otros nuevos, que tienen denotaciones en la realidad, con los que compone un artificio, su representación artística o literaria, continente del mensaje que quiere trasladar.

### **2.3. Pathos:**

La eficacia en las relaciones y en la consecución de una tarea se garantiza preservando los intercambios transaccionales de tóxicos emocionales. La cohesión interna del grupo y de la sociedad es un vector energético a cuidar, depurando las tensiones para que no provoquen conflictos. La comprensión mutua y la empatía favorecerán la sinergia, la cooperación y la búsqueda de complementariedad creativa, tal como hemos expuesto (34).

Escuchar con los oídos de dentro, mirar con los ojos que perforan la piel, tocar la realidad con las yemas de los dedos de la sensibilidad permite captar en profundidad la necesidad y expectativas ajenas, más allá y más hondo que lo que expresa su demanda. Éste también es un proceso neopsíquico que ejerce la persona desde su singularidad; pero, la sintalidad también es capaz de vibrar al unísono, abrir las puertas de la empatía para que salga la compasión colectiva ante una tragedia o una calamidad casual. En las situaciones de masa, hay estados emocionales compartidos tal como pusieron de manifiesto Le Bon y Freud y podemos comprobar cuando el equipo nacional de fútbol gana la copa de turno. En situaciones ordinarias, cuando la sintalidad crea mitos (ufología), usa símbolos (la bandera, el himno) se expresa artísticamente (fallas valencianas, murgas de Cádiz, *graffitis* ¿¡!? de adolescentes), o practica ritos de identidad (romería del Rocío), detrás tiene un estado emocional compartido, captado recíprocamente por todos los miembros del colectivo que, de alguna forma, se conjuran para procurar su expresión.

El artista-autor requiere empatía para captar la expectativa externa, antes de dar vía libre a su expresión creativa. Sólo contando con esta comunión previa, los recursos le permitirán al autor elaborar un proyecto coherente, que el artista-espectador podrá confirmar después como obra artística.

### **3.- Carácter social:**

El carácter del grupo es *la expresión más directa de la vida instintiva*, según dice Berne (35) que lo equipara con el estado Niño del yo individual, señalando que

contiene los aspectos más arcaicos, que pugnan por ser expresados, aun dentro de los límites del contrato constitutivo o canon del grupo.

Cada sintalidad tiene su anancasma, su emotividad y expresividad. Todo ello forma parte de su idiosincrasia social, igual que sus mitos, su filosofía, su moral y su desarrollo técnico.

La capacidad de tomar conciencia de las necesidades propias, el sentido anancástico, discurre paralela al desarrollo de la sociedad. El hombre prehistórico anduvo desde su necesidad perentoria de comer hasta concebir la necesidad siguiente de construir herramientas, aunque fueran de sílex, para cazar con mayor comodidad y despistar las presas después; y, posiblemente con este mismo sentido instrumental, simultáneamente, comenzó a hacer sus pinitos artísticos. Cada grupo social, según su grado de desarrollo, ha podido descubrir necesidades nuevas, cada vez más sutiles, que han dado lugar a expresiones diferentes y artefactos distintos. Quizá no se pueda catalogar cualquier artefacto como obra artística; pero el hacha de sílex es el primer escalón artístico, igual que el mito es el primer paso hacia el sistema filosófico. Una y otro representan diferentes momentos del desarrollo de la sintalidad a la que pertenecen.

De igual modo, la sensibilidad, la capacidad de sentir, la emotividad como cualidad y herramienta de la inteligencia humana, son recursos emergentes que acompañan al proceso de humanización del hombre. Puede haber momentos históricos y sociedades quijotescas, maníacas, con delirios de grandeza, como la España del siglo XVI, y otros tiempo son agónicos, depresivos y casi catatímicos, como ocurrió en la segunda mitad del siglo siguiente.

Podríamos convenir con Roberts, en el artículo citado más arriba, que cada grupo tiene su propio argumento, en virtud de sus condicionamientos históricos, traumas, posibilidades y limitaciones geográficas, la interacción y comercio mantenidos con los pueblos vecinos o su grado de aislamiento, etc..

### **3.1. Mitos y magia:**

Con cada generación viaja un inmenso contingente de mitos y creencias mágicas, anejas a ritos, fiestas y expresiones artísticas, también atávicas, que sortean cualquier tipo de análisis crítico y subsisten en sociedades altamente desarrolladas.

Como pudo demostrar Levi-Strauss, los mitos sirven para pensar, son herramientas cognitivas, igual que los conceptos y las ideas abstractas. Es un tipo de pensamiento empírico, pegado a lo inmediato, pero útil para resolver problemas, también inmediatos.

Por ejemplo, los sacerdotes y hechiceros se revisten con máscaras, ropajes tales, tiaras y mitras, como artilugios sagrados, que tienen valor simbólico porque los segrega de su feligresía (etiqueta) y mágico, porque les permite expresar un poder pontifical ante las diferentes divinidades. Muchas creencias y prácticas religiosas tienen sentido mágico. Las personas también llevan consigo amuletos y colgantes que consideran que les van a proteger, e incluso los automóviles muestran huellas de los sortilegios de su dueño. Los antiguos romanos protegían sus casas con imágenes de los lares y penates, divinidades menores por regla general. Esta costumbre se

mantiene en la actualidad con crucifijos y otras imágenes religiosas que presiden dormitorios, aulas escolares, tribunales de justicia, despachos profesionales, etc.

El pensamiento mágico ha estado presente en la historia del arte de forma perenne: las pinturas de Altamira, posiblemente obedecen a pretensiones animistas. Algunas veces, el artista hace la crónica social del proceder mágico (la *Dulle Griet* de Bruegel) y otras su crítica (varios “disparates” de Goya). La mayoría de las veces, el sentido mágico figura de forma latente como invocación, ofreciendo la obra de arte a cambio de alguna gracia divina que fue una costumbre muy arraigada en el siglo XV, o como amuleto frente al mal en iconos y altares portátiles.

### 3.2. Fascinación

El misterio atrapa la atención, después absorbe la creatividad y, al final, cautiva la totalidad del ser humano, dejándolo catatímico de cuerpo y arrobado mentalmente.

El misterio es todo aquel fenómeno que el hombre no logra entender por vía racional. El curioso impertinente que es todo ser humano no puede consentir que haya algo que carezca de explicación y se escape a su indómita necesidad de saber. La necesidad de saber está en los mitos: Adán y Eva se jugaron el Paraíso por querer conocer los frutos del árbol de la ciencia acerca del bien y del mal. Prometeo fue castigado por robarle el secreto del fuego a los dioses y dárselo después a los hombres, igual que Tántalo, por divulgar los secretos de Zeus. La mujer de Lot y sus hijas son convertidas en estatuas de sal por curiosas, mientras Eurídice no logra salir de los infiernos por la acuciante necesidad de Orfeo de confirmar que fuera verdad la palabra de los dioses. Oráculos y sibilas establecieron pingües negocios sobre la base de la adivinación, arropados con ritos expiatorios y divinidades reveladoras. Hoy, en la era de Internet, subsisten nigromantes, saludadores y echadoras de cartas, junto a los centros de investigación, laboratorios y bibliotecas. La necesidad de saber acucia, igual que en el Paleolítico.

El espacio del misterio es objetivamente cada vez más reducido, gracias a la ciencia positiva. Pero, el proceso subjetivo es muy distinto, porque la estupefacción surge allí donde hay nesciencia y ésta es oceánica en la sociedad, sobre todo en la era de la especialización.

La naturaleza sigue fascinando al Niño de cada persona. El misterio que entrañan los eventos naturales no puede arrollar la racionalidad ( $A_2$ ) cuando el proceso evolutivo no la ha desarrollado aún. El *Niño histórico* sintoniza con el carácter misterioso de la naturaleza y logra plasmarlo porque es un artista natural, tal como dijera Picasso: *pasé muchos años de mi vida tratando de pintar como Rafael, pero he necesitado mi vida entera para llegar a pintar como un niño*. La complicidad entre *Niño continuo* y naturaleza está viva a lo largo de toda la vida individual y en la sintonía. La naturaleza nos seduce, pasmosamente, con una simple catarata, con la llamarada del fuego y con un fugaz añil del rayo de tormenta, con el oleaje estruendoso del mar y el silencio impenetrable de una oscura cueva, al ritmo de la gota que vierte la estalactita o con el perfume embriagador del azahar.

Incluso la locura nos produce anonadamiento. No sólo Van Gogh nos abrumba con su asertividad cuando dice *-yo estoy loco-* en sus autorretratos, también han manifestado su asombro ante la locura Heckel (El loco de un manicomio), Davrinhausen (El loco)

y los autorretratos de Otto Dix y de Ernst L. Kirchner. También, entre nosotros, Vázquez Díaz pintó la locura. Nos desborda la guerra como epopeya (caligramas de Apollinaire) y la guerra como drama y destrucción (Picasso, Rouault), el hambre, la injusticia (Rivera) las miserias humanas, la especulación urbana y sus consecuencias. En definitiva, el mal, de entrada, produce la misma estupefacción que el bien.

Todo lo misterioso resulta fascinante porque nos sobrecoge, inhibe la reactividad, nos emboba, literalmente. De ahí salió la inspiración para pintar dioses creadores, marinas amenazadoras que juegan con un frágil velero, bosques oscuros que ocultan mil secretos y esconden la casita refugio, etc..

La obra artística embelesa de por sí, casi siempre; al menos, en un primer momento. La primera impresión goza de poder hipnótico y deja en suspenso el raciocinio, el sentido crítico y la capacidad constructivista, reconstructora más bien, dado que nos referimos al artista-espectador. Para dejar de estar absorto, ha de amanecer la sonrisa, que ya es una expresión de la emoción estética. La sorpresa es sólo reacción primaria, radical, de vísceras. Ante el Arte, la colectividad poco cultivada no pasa de aquí, se queda en estar absorta; luego exclama *-¡qué bonito!*- y ya; eso es todo.

### **3.3. Emoción estética:**

Aun siendo la emoción un proceso subjetivo, imputable al sistema límbico y conectado al funcionamiento del hemisferio derecho, aquí nos interesa más el carácter social de la emoción: cómo son los marcos de referencia que hacen posible cada emoción y cómo funciona ésta, en tanto que estado de ánimo colectivo. Es sobradamente conocido que la cultura, la mímica facial y el lenguaje hacen posible o dificultan la consideración de ciertas emociones, que si no tienen nombre, ni poseen gesto y no son permitidas, no logran traspasar el umbral de la conciencia psíquica, ni son percibidas.

La emoción estética se produce en las dos vertientes de la transacción: Cuando el artista-autor crea parte del hecho estético, que Vigouroux define como *realidad intrasubjetiva en la que se proyectan las intenciones de los espectadores y los auditores*. El placer surge tras recrear el hecho histórico y su inmediata *supercodificación pluridimensional*, puesto que la obra artística no es una *mimesis*, una simple réplica del mundo exterior, sino *la representación de la diversidad de sentidos e hipótesis* que tal hecho suscita (36). Según la aportación de Vigouroux, el arte se origina en el proceso social, en algún acontecimiento de la interacción. En la intersubjetividad, hay que buscar la percepción que es origen del *ethos* y punto de partida de todo el proceso creador. El *hecho estético* vendría a ser una especie de percha de la que colgar intenciones, también asociado al *tele* intersubjetivo.

Una vez que el autor se enfrasca en el proceso de la *supercodificación pluridimensional* se entusiasma (37), disfruta, lo que produce le inspira lo siguiente, que también propicia su disfrute, en una espiral progresiva y sublime. Luego su propio *ethos* personal mantiene el tono de la motivación para seguir adelante con el proyecto.

Por su parte, el artista-espectador, al contemplar la obra artística, se adentra en el proceso de *descodificación*, va de sorpresa en sorpresa desgranando la multiplicidad

de sugerencias, los guiños intelectuales que encuentra, puede conectar con el fluido creativo del autor, sentir al unísono aquel entusiasmo original, entrar en comunión con él y comprenderlo profundamente. Incluso divergir, descodificar aspectos que no fueron codificados y ver más que lo que el autor quiso decir.

Estas sintonías y distonías son posibles gracias al *marco de referencias*, otro concepto transaccional que debemos a Schiff. Para estos autores, el marco de referencia es un filtro de interpretación, una predisposición adquirida que carga de significación tanto los estímulos que nos impresionan como los que emitimos (38). Por usar una metáfora, el marco de referencia sería el color del cristal con que miramos el mundo. Si lo decimos de un modo más pedantesco, sería la *habitud de praxis*, porque no son hábitos, ni estructura social y dudosamente pudieran considerarse estructura psíquica; sin embargo, participan de todo ello. Los marcos de referencia derivan de la experiencia personal de cada uno, están integrados en cada estado del yo, como si fueran su membrana envolvente y funcionan como un transmutador que convierte el estímulo significativo que proviene de fuera en significado con sentido para el perceptor; y, a su vez, las necesidades expresivas que origina la psique las traslada fuera como estímulos perceptibles y con sentido para otros.

Así, es posible reconstruir la dinámica emocional (Mozart, Tchaicovsky, Camille Claudel), los juegos lúdicos del momento (Goya, Brueghel), los juegos psicológicos (Susana y los viejos, tema tratado por Guercino y Gentileschi; y la serie de enanos bufones u *hombres de placer* de Velázquez) y los juegos de poder (Fusilamientos de la Moncloa de Goya, Gernica de Picasso, frescos de Diego Rivera del palacio nacional de México, Coronación de Napoleón de David), sin hacer esfuerzos interpretativos, ayudándonos del estricto método fenomenológico.

En la producción artística, podemos reconocer argumentos existenciales de perdedor (los Fernando VII de Goya), de triunfadores (retratos de Carlos V de Tiziano, del Papa Panphilli de Velázquez) las aspiraciones ideales del saber, la paz, el amor (Rafael), la grandiosidad maníaca (Veronese, Bernini), etc.

#### **Notas:**

- (1) Vigouroux, R. : La fabrique du Beau, 1992. Hay traducción española : La fabrica de lo bello, E. Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, p. 349.
- (2) Belting, H.: : L'histoire de l'art est-elle finie ?, Éditions Jacqueline Chambon, Mesnil sur l'Estrée, 2007, p. 56
- (3) Barnes, G. : Bonjour : Le losange dramatique de scénario et l'analyse des rôles de caractère, Actualités en Analyse Transactionnelle, n° 21, 1982, p. 32.
- (4) Blumer, : Interaccionismo simbólico, Herder, Barcelona
- (5) Quiroga Méndez, M.P. : ¿Qué dibujan los niños ? Constructivismo y ambientalismo en el dibujo infantil, I Congreso Internacional en Estudios del niño, publicaciones de la Universidad de Miño, 2008.
- (6) Quiroga Méndez, M.P. : O. cit
- (7) Berne, E. : ¿Qué dice vd. después de decir hola”, Grijalbo, Barcelona, 1979, p. 29 y sgs.
- (8) Jung, K.: Collected Works, vol.9, I, para 266
- (9) Singer, J.: Boundaries of the Soul, citado por ella misma en “Recuperar al Niño interior, Kairós, Barcelona, 1994, p.73
- (10) Jung, K. : Collected Works, vol. 9,I párrafo 300
- (11) Bachelard, G.: La poétique de la rêverie, 1971

- (12) Jung, K. : El hombre y sus símbolos, Caralt, Barcelona, 1997, 6ª edic., p. 249
- (13) Grégoire, J. : Les États du Moi, Editions de Analyse Transactionnelle, Lyon, 2007, p. 106
- (14) Vygotsky
- (15) Berne, E.: Structure et dynamic des groups et des organisations,
- (16) Belting, H.: O. Cit., p. 171
- (17) Dvorak, M. : Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Munich, 1918
- (18) Berne, E.: ¿Qué dice vd. después de decir hola?, Grijalbo, Barcelona, 1978, p 25
- (19) Drego, P.: Parent et mutations sociales, *Actualités en Analyse Transactionnelle*, vol.6, n 22, p. 71
- (20) Roberts, D.L. : *Traitement de scénarios. culturels*, Actualités en Analyse Transactionnelle, vol. 3, n° 9, enero, 1979, p.28
- (21) Riesman, D. : *La muchedumbre solitaria*, Paidos, Barcelona, 1981, p 297
- (22) Merleau-Ponty, M.: *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993, prólogo
- (23) Bachelard, G.: *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960
- (24) Berne, E.: *¿Qué dice usted después de decir hola?*, Grijalbo, Barcelona, 1971, p 81 Realmente, llama a este proceso de *domesticidad*
- (25) Noce, J.: "Le parentage collectif dans les communautés thérapeutiques », *Actualités en Analyse Transactionnelle*, n° 22
- (26) Belting, H. : *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Éditions Jacqueline Chambon, Mesnil sur l'Estrée, 2007, p. 171
- (27) Berne, E. : *Structure et dynamique des Organisations et des groupes*, Éditions d'Analyse Transactionnelle, Caluire, 2005, p. 152.
- (28) Berne, E. : Ob. Cit., p. 153
- (29) Berne, E.: Ob. Cit., p. 157
- (30) Riesman, D.: Ob. Cit. , p 305
- (31) Magni, L.: *Le modèle de la psychè de groupe*, Actualités en Analyse Transactionnelle, vol. 15, n° 59, p103
- (32) Hegel, G.W.F.: *De lo bello y sus formas*, Espasa Calpe, 1985
- (33) Gardner, H.: Arte, mente y cerebro, Paidos, Barcelona, 2005, p 77
- (34) Massó, F.: *Los pilares del poder humano*, Eneida, Madrid, 2003
- (35) Berne, E.: Ob. Cit. p 156
- (36) Vigouroux, R.: La fábrica de lo bello, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, p 203
- (37) Utilizamos aquí la palabra *entusiasmo* en su sentido etimológico: *Ενθουσιάζω*, inspiración divina, momento en el que alguien es poseído por un dios y se convierte en su portavoz. Al pie de la letra, sería como estar endiosado.
- (38) Schiff, A.W. y Schiff, E.W.: *Cadres de reference*, Actualités en Analyse Transactionnelle, 3, p. 129-32