

MATRIZ DE ANALISIS TRANSACCIONAL DE LA OBRA DE ARTE

*Entre la tareas del hombre cuya vida humana está bien empleada
en perfeccionar y embellecer,
la primera en importancia es, sin duda,
el hombre mismo*

John Stuart Mill

Francisco Massó Cantarero

Justificación:

Disponer de un criterio previo para efectuar el análisis transaccional 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 y menguando la importancia de otros aspectos, que quedan como elementos denotativos. 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 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.

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 (1). 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, que recibe el nombre de sintonía, 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* (2). 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 (3); 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. Hay una personalidad social, la sintonalidad, que 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* (4).

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. En cualquier momento, no cuaja un artista cualquiera, ni 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 sea una transacción social, la sintonalidad de la sociedad donde surge la obra artística está presente, no sólo durante el proceso de su fabricación, por los medios empleados y el desarrollo técnico que refleja, 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.

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* (5) 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 (6).

La importancia de la estructura frente al arte, la ha puesto de relieve Grégoire cuando dice: *“Sólo puede haber creatividad sobre la base de algo preexistente. En música, por ejemplo, no ha lugar a improvisación, especialmente si es colectiva, a menos que haya un tema previo, o una serie de acordes... La creatividad humana se actúa siempre sobre algo anterior, aunque sea para oponerse. Los grandes creadores no han sido niños-lobo, sino personalidades que han integrado, suficientemente, la obra de sus predecesores, a fin de disponer de un fondo de recursos y captar las limitaciones de aquellos* (7). 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.

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(8).

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 las 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 social, en que se suceden múltiples y diversas influencias, ya que se efectúa por las sinergias que las personas producen en 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*.

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 sintonía conlleva las costumbres, ritos de identidad, manifestaciones de religiosidad, los héroes y heroínas que propone como guías y hasta los *evhemeri* familiares, mitificados por los relatos sucesivos.

Naturalmente, la estructura también lleva su patología: prejuicios, ostracismo tribal, supersticiones, fiestas sanguinarias, mistificaciones o falsedades consagradas por la tradición, so capa de exculpación de errores, o de explicación comprensiva de desgracias colectivas. El cronista, y a veces el historiador, tal vez por piedad, quizá indulgentemente, e incluso para proteger la sintonía 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 (9). 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 insembrar 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 (10).

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 autotélicas 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, la obra artística es una foto fija del canon de la sintonía 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 ni son propietarios excluyentes, ni tampoco resultan ajenos a la misma.

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.

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, o para replicar ciertos planteamientos en vigor, o defender ciertos gustos. Consecuentemente, habrá una etiqueta general que abarca 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 oropeles 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, hay escalinatas de honor y escaleras de servicio, zona noble y zonas de oficios. Sólo los franceses llaman *petit coin* al retrete. ¿Quién si no?.

En el plano de la intersubjetividad, en las relaciones sociales, la etiqueta *exige moderación, comprensión y conocimiento del comportamiento social*, según dice Berne (11). 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 y supersticiones, y de mantener 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) y los de saludo y despedida (duelo ante la muerte), de exaltación del éxito (triumfo deportivo) y de lamentación del fracaso 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 posea la obra de arte, una manera no verbal y parlante de considerarse superior y distinto a los demás.

La sintalidad también ha utilizado el arte como instrumento de diferenciación y contraposición frente a las sintalidades 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 de los 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. En segundo lugar, el artista ha de determinar 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 el *ethos*, la intencionalidad, como herramienta hermenéutica -¿qué quiso decir el autor?, ¿para qué hizo esto?, ¿cual fue el primer destino que tuvo esta obra?- . También se establece un nuevo *tele*: el artista-espectador 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 en ese preciso momento en el 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 (12).

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* (13). 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" (14). De este idealismo provinieron muchos *ismos*... en la historia del arte.

d) Al *technos* corresponde también 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* (15). Este planteamiento constructivista es necesario para poder entender la obra artística. Salvo en la música, 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 anteriormente (16).

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, *grafitis* ¿!?! 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 (17) 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 y el canon del grupo.

Cada sintalidad tiene su capacidad anancástica, 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 despiezar las presas después. 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.

Adentrándonos en grupos más pequeños, el abismo emocional entre la supuesta jacaranda andaluza y el cante jondo sólo puede entenderse sobre la hipótesis de caracteres sociales distintos, aunque coexistan temporal y geográficamente.

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. 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, tribunales de justicia, despachos profesionales, etc.

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.

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 figura de forma latente, como invocación, ofreciendo la obra de arte a cambio de alguna gracia divina y como amuleto frente al mal.

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 Natural de cada persona. El misterio que entrañan los eventos naturales no puede arrollar la racionalidad (A₂) cuando el proceso evolutivo no la ha desarrollado aún. El niño cronológico, y el Niño Natural, 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 Natural 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 el misterio de 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 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 calumnia de Boticelli), 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; todavía no hay sorpresa, 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 intersubjetiva 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 (18). 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 (19). 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 (20). 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 receptor; y, a su vez, las necesidades expresivas que origina la psique las traslada fuera como estímulos perceptibles por otros, que, a su vez, les otorgarán un significado más o menos congruente con el significado pretendido por el emisor.

Notas:

- (1) Berne, E.: *¿Qué dice vd. después de decir hola?*, Grijalbo, Barcelona, 1978, p 25
- (2) Drego, P.: *Parent et mutations sociales, Actualités en Analyse Transactionnelle*, vol.6, n 22, p. 71
- (3) Roberts,D.L. : *Traitement de scénarios culturels*, Actualités en Analyse Transactionnelle, vol. 3, nº 9, enero, 1979, p.28
- (4) Riesman, D. : *La muchedumbre solitaria*, Paidos, Barcelona, 1981, p 297
- (5) Berne, E.: *¿Qué dice usted después de decir hola?*, Grijalbo, Barcelona, 1971, p 81 Realmente, llama a este proceso de *domesticidad*
- (6) Noce, J.: "Le parentage collectif dans les communautés thérapeutiques », *Actualités en Analyse Transactionnelle*, nº 22
- (7) Grégoire, J. : *Les états du moi – Trois systèmes interactifs*, les Éditions d'Analyse Transactionnelle, Lyon, 2007, p.106
- (8) Belting, H. : *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Éditions Jacqueline Chambon, Mesnil sur l'Estrée, 2007, p. 171
- (9) Berne, E. : *Structure et dynamique des Organisations et des groupes*, Éditions d'Analyse Transactionnelle, Caluire, 2005, p. 152.
- (10) Berne, E. : Ob. Cit., p. 153
- (11) Berne, E.: Ob. Cit., p. 157
- (12) Riesman, D.: Ob. Cit. , p 305
- (13) Magni, L.: *Le modèle de la psychè de groupe*, Actualités en Analyse Transactionnelle, vol. 15, nº 59, p103
- (14) Hegel, G.W.F.: *De lo bello y sus formas*, Espasa Calpe, 1985
- (15) Gardner, H.: *Arte, mente y cerebro*, Paidos, Barcelona, 2005, p 77
- (16) Massó, F.: *Los pilares del poder humano*, Eneida, Madrid, 2003
- (17) Berne, E.: Ob. Cit. p 156
- (18) Vigouroux, R.: *La fábrica de lo bello*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, p 203
- (19) 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.
- (20) Schiff, A.W. y Schiff, E.W.: *Cadres de reference*, Actualités en Analyse Transactionnelle, 3, p. 129-32

