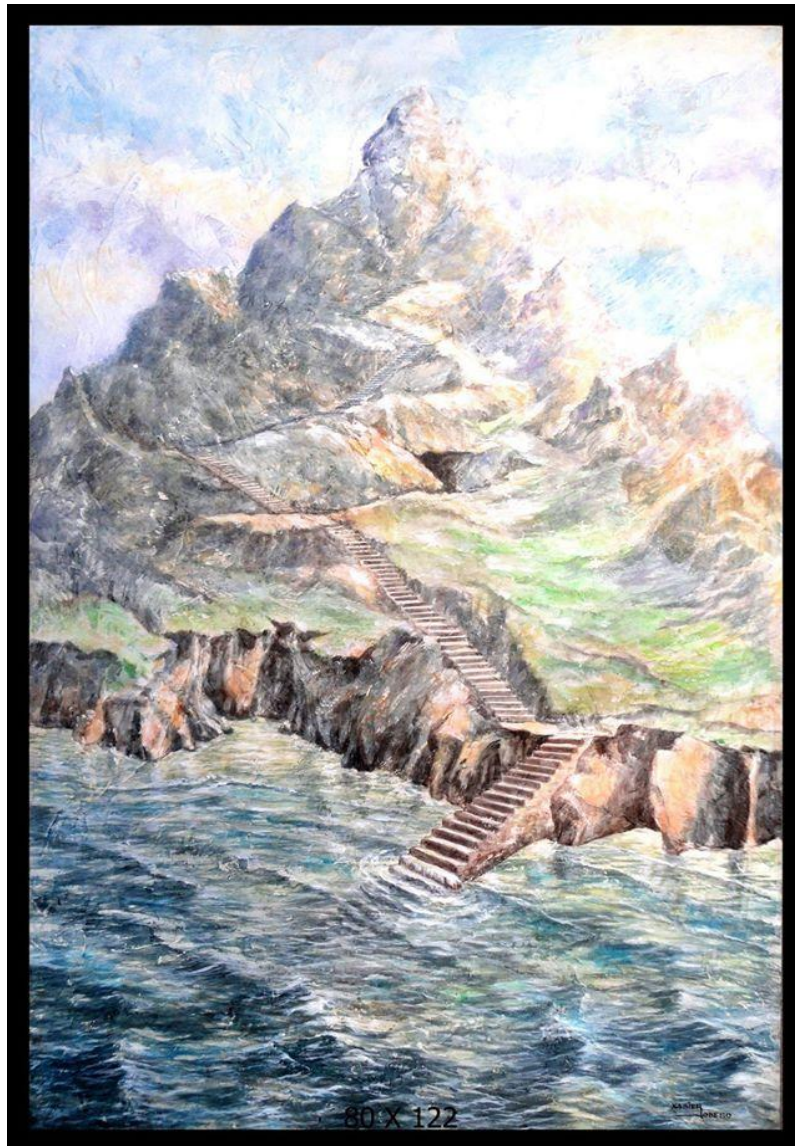


HOR DAGO

Expedición a través de un cuadro

de

Xabier Obeso



Xabier AURTENETXE

Múnich, octubre 2015

“...Porque están ahí”

George Leigh Mallory 1

En más de una ocasión he estudiado la obra de Xabier Obeso y ya comenté que si el artista no acostumbra titular sus trabajos es para evitar la tutela interpretativa que ello conlleva en la mirada de quien contempla el cuadro. Éste no escapa a esa práctica del artista.

En la base de este cuadro nos encontramos con el agua primigenia. El mar, del que proviene la vida, refleja lo que sucede en nuestro interior y simboliza el inconsciente con sus instintos y recuerdos. También el inconsciente colectivo en la medida que el individuo pertenece a un todo que es la Humanidad. La sucesión incesante de las olas recuerda el ritmo del coito, tanto más en cuanto estas olas de leva, de fondo, están asociadas en la mitología a las Nereidas, símbolos del goce y del bienestar. La lectura paralela en clave erótica irá completando nuestro análisis de la imagen.

Tenemos aquí las olas, el agua en constante movimiento, reflejo de la incertidumbre y de la inquietud. Pero se trata de agua salada, siendo la sal el símbolo de la fuerza y la sabiduría, lo cual nos conduce a la ambivalencia del carácter humano y a los *estados transitorios* 2. Aquí nos encontramos ante una disyuntiva: abandonarnos a la regularidad del tiempo y ‘dejarnos llevar por las olas’, disolviéndonos hasta desaparecer en ellas o metamorfosearnos en un ser único, revelado a sí mismo, en un proceso de *alteración* 3. En este estado transitorio de la alteridad el “yo” está a la búsqueda de algo que le permita romper su caparazón y lo convierta en otro, en “no yo” y para ello se tornará hacia lo que Rudolf Otto en *“Das Heilige”* (1917) llama ‘*numinosum*’ 4, un elemento misterioso e invisible, trascendente y percibido como tal por el ser humano, reflejo de una realidad radicalmente diferente de los fenómenos

ordinarios y humanos. Es el inicio de un viaje, una búsqueda de la sabiduría y de la espiritualidad que nos llevará hacia ese “nuevo yo”.

El observador, mecido por el movimiento incesante e hipnotizante de las olas, es transportado paralelamente por ellas y, saliendo del agua por esas escaleras que emergen de sus profundidades, siente como su vista se dirige irresistiblemente hacia esa mole que ocupa la mayor parte de la superficie del plano. ¡Hor dago! Ahí está, imponente, irreal, perdurable, inalterable incluso tras el Diluvio universal, reduciéndonos con su masa a la insignificancia. Nos atrae irremediabilmente al tiempo que la tememos. Por todo ello la montaña ha sido revestida en las más diversas culturas con el símbolo de lo sagrado. Del Everest al Kilimanjaro, del Fuji Yama al monte Kun Lun en China; del monte Kailas en el Transhimalaya tibetano, objeto de intensa peregrinación religiosa, al Bwahit abisinio que ascendiera nuestro paisano Antoine D’Abbadie ⁵, pese a que su acceso, revelador de conocimientos poderosos estaba prohibido a los humanos, pues era morada de los espíritus; encontramos esta fuerza simbólica en las más diversas cosmogonías.

Estas montañas constituyen un espacio sagrado, un “*témenos*”, el cual puede estar acompañado o no de un templo. En cualquier caso, la montaña es en sí misma un símbolo del templo, del mismo modo que el templo, cuando se expresa como un zigurat, un túmulo o una estupa, simboliza la montaña sagrada. Son consideradas “*axis mundi*”, eje del mundo, que unen lo terrenal con la esfera de lo espiritual y son un hito al partir del cual se construye el orden del mundo y del cosmos. El Hombre ha asociado la divinidad a la altura, al cielo y a la montaña. Los dioses suelen morar sobre sus cimas. El dios hindú Shiva es llamado Girisa, “Señor de la Montaña”, y su esposa Parvati es la “Señora de la Montaña y ambos tienen su santuario en el monte Kailasa, en el Himalaya. Los dioses griegos residían en el Olimpo. Los dioses se revelan a los profetas sobre los montes. Recordemos la Teofanía de la revelación de Moisés en el Sinaí o la de Alá a Mahoma en el monte Hira.

El gran estudioso de las religiones, Mircea Eliade, explica que el símbolo pertenece a la sustancia de la vida espiritual y el pensamiento simbólico precede al lenguaje y a la razón discursiva, para así calmar los *“tempora ignota”*, los tiempos oscuros. El símbolo, en el caso que nos ocupa la montaña, es revelador de lo invisible. Como Eliade explica en *“Mefistófeles y el andrógino”*⁶ el símbolo revela modalidades de lo real que no son evidentes en el plano de la experiencia inmediata; son una cifra de la obra divina; son polivalentes y permiten al hombre descubrir una cierta unidad del cosmos, de sus orígenes y de sus leyes, que él fomenta mediante mitos y ritos. Los símbolos han revelado al hombre arcaico la estructura de lo real, las dimensiones de la existencia, y han dado un significado a la vida humana. Pero el símbolo no es sólo revelador del misterio y de lo invisible, sino que también es fuente de creatividad. Los símbolos son *iniciadores* a lo invisible, *reveladores* de sentido y *fuentes* de una nueva creatividad.

Gilbert Durand, en *“La imaginación simbólica”*⁷, completa esta idea definiendo el símbolo como todo objeto concreto que evoca, por una relación natural, algo ausente o imposible a percibir. En todo símbolo existe una mitad visible, el significante (aquí la montaña), y una mitad invisible, el significado, el misterio. La mitad visible es cósmica, puesto que toma su configuración del mundo que rodea al hombre; es onírica, pues se enraiza en los recuerdos y en los gestos que surgen de nuestros sueños; es también poética, pues el símbolo apela al lenguaje concreto. La mitad invisible aparece en transparencia. El significante es concreto, sugiere o epifaniza el significado. Éste último es una realidad invisible que no puede ser percibida de otro modo.

En cada religión, el creyente percibe lo *numinoso*, y para hablar de ello se sirve del vocabulario de lo sagrado. Las raíces universales entre altitud, montaña, ascensión y experiencia religiosa han sido estudiadas, entre otros, por Samivel⁸. Éste, al abordar el simbolismo de la altitud señala que ésta y la verticalidad son generalmente calificadas positivamente. De tal modo que a la altitud

corresponden conceptos de trascendencia y a la ascensión de progreso y crecimiento. En lo alto se encierran signos de lo bueno y lo ligero, de lo que vence el peso, de lo celeste. Lo espiritual asciende; en cambio, la materia pesa y la vida ha de luchar contra el peso. La dualidad alto/bajo se polariza en dos ambientes contrapuestos, lo alto como escenario de naturaleza, soledad e individualización; y lo bajo como mecanizado, masificado y gregario. Pero lo bajo es también lo mundano, lo subterráneo e incluso lo infernal y, en cambio, lo alto es lo celeste y divino. La montaña hunde sus pies en el antro, progresa hacia arriba desde lo mundano y alcanza lo divino. Esta idea la encontramos tanto en las culturas populares como en los ambientes cabalísticos y neoesotéricos, en obtrusos poetas místicos o en el mismísimo Dante ⁹.

El tema de la montaña como experiencia espiritual está presente en la literatura alpina de modo abundante. En *“La montaña análoga”* ¹⁰, del miembro del grupo presurrealista ‘Le Grand Jeu’, René Daumal, se trata de una alegoría del diálogo interior con la naturaleza, cuya realidad es mejor que la fantasía, mientras que en *“El olor de la altitud”* ¹¹, de Jouty, el autor se remite incluso a lo inalcanzable e inexpresable, mezclando la ascensión real y la espiritual por el paisaje propio de lo extraño, donde la valía moral cuenta más que la capacidad física, por que la cumbre verdadera no se corresponde con la cumbre material. El propio Thomas Mann, en *“La montaña mágica”* (1924)¹², se sirve de ella para, siguiendo el modelo del “Bildungsroman” o novela de aprendizaje, presentarnos una parábola sobre el paso del tiempo, la muerte y la estética. Más cerca de nosotros, en 1958, Jack Kerouac en *“Los vagabundos del Dharma”* ¹³, convirtió al monje chino Han Shan, autor de *“Poemas del Monte Frío”* ¹⁴, y a su traductor, su amigo Gary Snyder, en personajes de su novela, con lo que el tema de la montaña reveladora adquirió una gran popularidad entre la *beat-generation*.

En la carga simbólica del paisaje representado por Xabier Obeso, la ascensión supone un símbolo espiritual del itinerario personal y del encuentro con lo

alto. La subida constituye un método religioso y base de la realización del viaje hacia la prueba que lleva a la iluminación o a la revelación, que no son exactamente lo mismo. La elevación es, pues, una cualidad y la cima su logro; la victoria sobre los obstáculos materiales mediante un esfuerzo, será su recompensa moral. Todo ello sacraliza la montaña y su ascenso. Es el esfuerzo lo que consigue la entrada en un dominio ajeno y abierto –sugerencia de lo infinito–, en alejamiento progresivo de lo basal y de sus laberintos. Nada más falso que la sentencia popular “*partir c’est mourir un peu*” (ir[se] es morir un poco), al contrario, es ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros (“*En la más honda espesura / de la montaña, / llegar a la desnudez*”, preconizaba Santōka)¹⁵ aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes.

El viaje que propiciará la *alteridad*, el nacimiento de un nuevo yo, se realiza en solitario. El mundo solitario es la pura hierofanía, el auténtico camino es ese camino difícil que nadie recorre. Así lo deja ver el poeta japonés Matsuo Bashō: “*Kono michi ya / yuku hito nashi ni / aki no kure*” (Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo)¹⁶, y Taneda Santōka explica en uno de sus poemas las características de esa ascensión por el sendero religioso: “*Mizu ni kage aru / tabibito dearu / kage ga aru hito*” (En el agua hay un reflejo / es alguien que va de viaje / un hombre con sombras en su pasado”) ¹⁷. Ese hombre con un pasado poco ejemplar mira ya su imagen como algo ajeno, se ve desde fuera y no se reconoce, se sorprende de lo que ha llegado a ser con el tiempo. Sobre la superficie del agua límpida que cuele de la montaña está viendo su alma. En nuestra literatura probablemente sea San Juan de la Cruz quien haya escrito la primera “guía” de ascensión a una montaña en lengua castellana. En “*La subida al monte Carmelo*”¹⁸, escrita entre 1578 y 1582, utiliza la ascensión como símbolo con explícita intención ascética y mística, siguiendo la cita del Evangelio “*qué angosta es la puerta y cuán estrecha la senda que conduce a la vida eterna*”, aunque tales atributos acaban por impregnar a la ascensión real con caracteres sublimados. San Juan habla de la ascensión simbólica, y la ascensión real se contagia de tales símbolos.

Iniciemos pues la ascensión, dejando atrás el acantilado, símbolo de la ruptura entre dos mundos, entre dos estados. La presencia del mar precisa que se trata de una ruptura entre lo inconsciente y lo consciente. Su demarcación entre la tierra firme y el mar en continuo movimiento se ve reforzada por la diferencia de nivel. Aquí no tenemos playa, ni arena, que hubiera sido la interfaz entre estos dos mundos y las escaleras iniciáticas emergen de las profundidades marinas.

Cualquier diccionario de símbolos, al hablar de las escaleras recuerda que son siempre un símbolo de progreso hacia el saber, de ascensión al conocimiento y a la transfiguración. Si se alza hacia el cielo, la escalera lleva al conocimiento del mundo divino; si se sumerge en el subsuelo, al saber oculto y de las honduras del inconsciente. Una escalera simboliza, pues, la búsqueda del conocimiento *exotérico*, subiendo, y *esotérico* bajando ¹⁹.

Esta escalera que sale del oleaje y comunica con la cueva, en la que espera la revelación, y que es una clara representación del *yoni* tántrico, nos legitima para hacer una lectura de contenido erótico en este tramo. Martin Buder veía una posibilidad de alteridad, de renovación, a través del amor, pues de la unidad de dos seres, el *yo* y el *tú*, resultaba un ser nuevo, el *nosotros*. Algo muy parecido había escrito ya Ibn Arabi en su *“Libro del tesoro de los amantes”* ²⁰, en el que compara la unión de ambos con el *“tawhid”* o unidad con el Creador: *“...esta unión no es una unión material, sino aquella espiritual y complementaria”* ya que aquel está en todo, y como dice el versículo del Corán: *“He difundido mi espíritu en Adán y sus hijos”*. Para el místico sufí Rumi este amor, al que llama *ishq majazi* o amor metafórico, es un amor incompleto, transitorio y efímero. La verdadera *djihad* que debemos entablar, es la batalla con nuestro ser inferior (*nafs*), para la que necesitamos primero encontrarnos con nosotros mismos, saber de donde venimos y quienes somos. Necesitamos deshacernos del vínculo del cuerpo con el espíritu y dirigirnos a los cielos: *“Disfruta de la luz y deja que te guíe / más allá de los vientos del deseo. / Encontrarás un manantial, bebe de él / y como un árbol darás frutos para siempre”* ²¹. Pero el amor metafórico no es un amor vacío y puede ser puente

hacia el amor verdadero. No amamos a una persona, sino la belleza que esa persona posee, reflejo de la belleza del Creador. Extasiarse ante esa belleza abre el camino al amor real, el *ishq haqiqi*, eterno e infinito. ²²

Como recuerda muy oportunamente el Diccionario Chevalier-Gheerbrandt (ver la entrada *“montée”*, subida) el tema de la subida y bajada del alma se halla presente en numerosas tradiciones. En el *“Fedro”* y *“El banquete”* platónicos, el alma realiza una ascensión afin de reencontrar su patria y contemplar las ideas puras. Mircea Eliade, en su *“Traité d’histoire des religions”*, escribe: *“Toda ascensión es una ruptura de nivel, un pasaje hacia el más-allá, una superación del espacio y de la condición humana (...) la consagración mediante los rituales de ascensión y de escalada de los muertos funda su validez en el hecho de que inserta e integra al practicante en una región superior, celeste”* ²³ y Gilbert Durand precisa que *“todos los símbolos que gravitan alrededor de la ascensión o de la luz, se acompañan siempre de una intención de purificación”* ²⁴.

“El camino hacia la cima –dice el legendario alpinista italiano Alessandro Gogna ²⁵– “es, como la marcha hacia uno mismo, un camino en solitario”. Para la ascensión seguiremos, pues, los sabios consejos del haiku de Bashō: *“Al Fuji subes, / despacio, pero subes, / caracolito”* ²⁶.

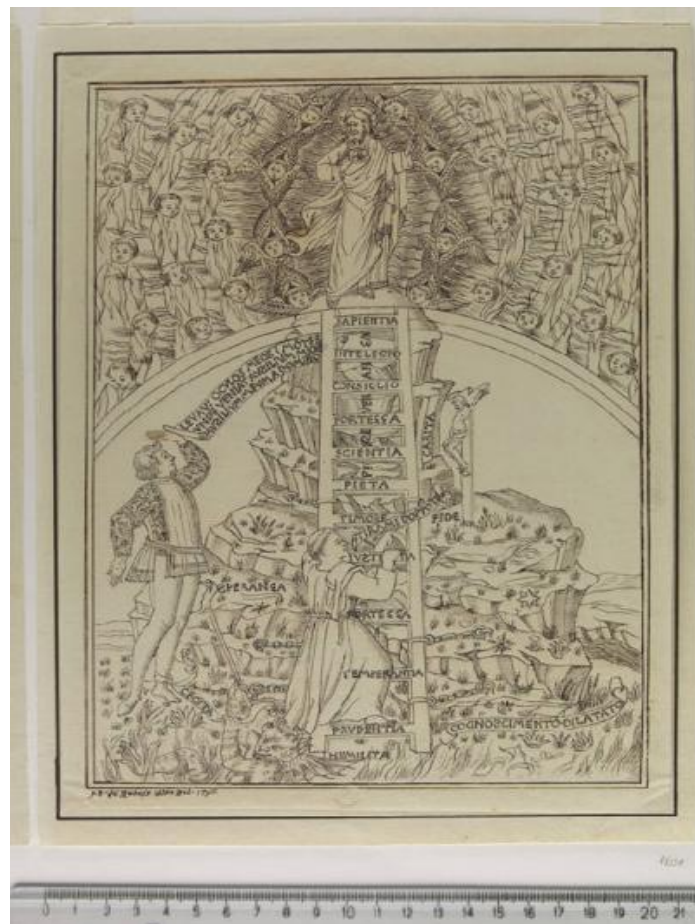
El símbolo de la escalera es universal. En el sistema jeroglífico egipcio era signo ascensional y uno de los epítetos de Osiris a quien se invocaba como “el que está en lo alto de la escalera” y en el Libro del Génesis (28, 11-19) encontramos la célebre Escalera de Jacob, que comunicaba la tierra con el cielo: *“...cuando despertó Jacob de su sueño (...) esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo (verso 18) (...) y llamó a aquel lugar Bethel, aunque el nombre primitivo era Luz”* (verso 19). También el *“Shepher Ha Zohar”* ²⁷ o *“Libro del esplendor”* alude a dicho sueño y precisa que los 72 peldaños de la escalera *“se perdían en las mansiones del cielo”*. La famosa escalera de la universidad de Salamanca, realizada en el siglo XVI, presenta también las tres etapas de la vía ascética hasta llegar a *“Amicitia”*, el Amor Divino, que espera con el corazón abierto en el último tramo. En el tramo inicial, el que representa la vida fácil,

están esculpidas en piedra las figuras de una mujer de vida ligera, unos juglares y un bufón. En el tramo medio, el de la madurez y la elección, se ve a un hombre cabalgando a una mujer y a una mujer cabalgando a un hombre, en los extremos hay una abeja y una araña, símbolos de la oposición entre lo bueno y lo malo. El tramo final representa a unos jinetes que suben triunfantes hacia *Amicitia*, mientras suena la trompeta del júbilo. Para Juan-Eduardo Cirlot ²⁸, en la entrada ‘escalera’ de su *“Diccionario de los símbolos”* son también tres las etapas del perfeccionamiento: *purgatio*, *illuminatio* y *unio*. Mircea Eliade dice que la escalera figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno, o dicho de otro modo, entre virtud, pasividad y pecado.

La asociación entre el monte y la escalera se encuentra ya en los seguidores del *hesicasmo* (del griego *hesykhasmós*, estar en paz, estar en silencio) que buscaban la mística de la luz en su propio interior, siguiendo a Orígenes y a San Gregorio Niseno que la habían unido a la imagen bíblica de la revelación a Moisés. La *“Luz del Tabor”* era la luz divina que a través de la experiencia mística penetraba en el mundo. Entre los Padres del Desierto destacó Juan, retirado en una gruta de Wadi El Tlah, lejos de los otros anacoretas, y que alcanzó una aureola de sabiduría que hizo que fuera elegido higúmeno (algo así como abad) del monasterio de Santa Catalina, fundado por el emperador bizantino Justiniano en el monte Sinaí. Allí redactó su *“Gradus ad Parnassum”* o *“Scala Paradisi”* ²⁹, como la llamaron los latinos, a la que debe su nombre de Juan Clímaco (en griego, Klimax: escalera). La *Escala* consta de treinta logoi (literalmente palabras meditadas, razonadas), llamados más tarde escalones. La primera parte, formada por los tres primeros escalones, trata de la renuncia al mundo, el desapego interior y el ingreso en la vida religiosa. En los veintitrés escalones de la segunda parte, va tratando progresivamente de la obediencia, la penitencia, la memoria de la muerte, la aflicción purificadora y va haciendo desfilar todos los vicios y virtudes. En la tercera parte presenta los tres últimos escalones: describe la vida solitaria y anacorética, la *hésychia*, que se da como meta la tranquilidad y el silencio (escalón 27), habla de la oración inmaterial y

de la paciencia (escalón 28) y de la impasibilidad (escalón 29). El escalón 30 culmina el tratado, con las tres virtudes teologales como coronamiento de toda perfección. Podemos considerar esta tercera parte de la obra como un pequeño tratado de mística. No por azar el número de peldaños elegido coincide con la edad de Cristo. *“La Santa Escala”* se presenta como una guía segura que nos conducirá de las cosas terrestres a las santas realidades, en cuya cima veremos a Dios. Es un reflejo de la escalera que Jacob (“aquél que suplantó las pasiones”) contempló mientras reposaba en la ascesis.

La escolástica del cristianismo de occidente retoma la imagen de la montaña y la escalera en la obra de Antonio Bettini *“Libro del monte santo di Dio”*, impreso en Florencia por el artesano alemán Nicolaus Laurentii en 1477 e ilustrada con grabados realizados por Baccio Baldini sobre planchas de metal. Uno de ellos en el que la escalera reposa sobre la montaña, con nombres de virtudes inscritos en sus peldaños y bajo un Dios rodeado de ángeles reinando sobre la imagen, sería un ancestro icónico del presente cuadro de Xavier Obeso.



Cerremos el simbolismo de la escalera que religa tierra y cielo con los bellos versos de Dante: *“Di color d’oro che raggio traluce / vid’io un scaleo eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce. / Vidi anche per li gradi scender giuso / tanti splendor ch’io pensai ch’ogni lume / chi par nel ciel quindi fosse diffuso”*³⁰. “De aúreo color en que resplandece el rayo / vi una escalera levantada / tan alta que no la seguía mi mirada. / Vi por los peldaños descender / tanto esplendor, que pensé que toda luz / que muéstrase en el cielo allí fuera difusa”.

En esta ascensión silenciosa, en la que el silencio no es la ausencia de sonido, sino el vacío, la espesa soledad como la describe Han Shan: *“Regreso solitario a mi helada cumbre / sin nadie con quien hilar conversación. / Investigo el agua que no tiene fuente. / las fuentes se agotan, pero el agua no.”*³¹, divisamos en el centro de la imagen una cueva triangular. Hagamos una parada para analizar estos elementos.

El centro es el foco, lo que da nacimiento y dinamismo a lo múltiple. Es también el punto donde se reúnen los radios de la rueda. El centro es un símbolo esencialmente dinámico por ser fundador, soporte y receptor de fuerzas. Es el lugar de las revelaciones primordiales, la colina primigenia de la cosmogonía egipcia y el *omphalos* cósmico de los griegos. En tanto que espacio sagrado, fuente y colector de fuerzas, el centro constituye una hierofanía, una manifestación de lo sagrado.

El triángulo, el tres, expresa el orden espiritual de Dios, en el cosmos y en el Hombre, es el producto de la unidad entre el cielo y la tierra. Platón explica en el *“Timeo”* que el triángulo equilátero representa la armonía, la divinidad y la proporción en el infalible Canon del Tiempo, del Espacio y del Número³². En la Cábala el triángulo representa el espíritu, el alma y el cuerpo. Los *sephiroths*³³ representados en el Árbol de la Vida se agrupan según un modelo de

triangulación: lo inmanifestado, lo arquetípico o supraformal y la acción realizadora.

En el cuadro de Xabier Obeso, tenemos un gran triángulo con la punta hacia arriba, la montaña. Es un símbolo solar que representa la vida, el elemento fuego de la alquimia y el sexo masculino, la potencia genésica, el *linguam* del hinduismo. El triángulo menor, la cueva, con el vértice hacia abajo, es un símbolo lunar que representa el elemento alquímico del agua, el principio femenino, la diosa, la Gran Madre, y la matriz y el *yoni* del hinduismo. Este triángulo es *natura naturans*, la naturaleza que engendra al mundo -*natura naturata* o naturaleza engendrada éste- y, por su posición de “reflejo” del triángulo orientado hacia arriba, nos habla de la espiritualidad que desciende a la tierra y se manifiesta en el mundo humano: la naturaleza divina reflejándose en la naturaleza humana. El citado Han Shan los celebra así: *“El Sol y la Luna son ríos que pasan, / la luz y la sombra, fuegos en la piedra. / Te encomiendo el devenir de Cielo y Tierra, / yo estoy feliz con sentarme entre las cumbres”* ³⁴.

Desde tiempos remotos la cueva es un símbolo de iniciación y el lugar del encuentro con Dios. Recordemos las cavernas de Mitra ³⁵, mediador entre el mundo superior y luminoso donde impera *Ahura Mazda* (Ormuzd) y el mundo inferior, en la religión preavéstica persa o las cavernas de la diosa griega Cibele. La Cueva de Machpelah ³⁶, que Abraham comprara a los hititas como lugar de enterramiento para él y su familia, es considerada el lugar donde se conservará la esencia primitiva del bien, y donde *Shekhinah*, un ser sin forma, vestido de luz, acoge al espíritu de los fallecidos. Zeus, Hércules, Orfeo y Mahoma fueron iniciados en cavernas. El viejo Liu-Yen o Liu-Tong-pin, literalmente “El huesped de la caverna” y autor del tratado taoista *“T'ai-yi kin-houa tsong tche”* ³⁷ (El Tratado de la Flor de Oro) vivía en una cueva de la región du Chen-si, en una de cuyas numerosas cavernas se retiraría también Lao-Tsé. El carácter “Tong”, del nombre con que se le conocía, significa a la vez “caverna” y “penetrar, comprender” (las cosas ocultas). También los primeros monjes no solamente iban al desierto sino que a menudo vivían en una cueva.

La cueva es el santuario interior (el *castillo interior* de Santa Teresa), el lugar fuera del alcance de los pensamientos terrenales, es el símbolo de lo profundamente oculto de nuestra personalidad. La cueva alude a la regeneración. Entrar a la cueva es retornar al origen, el regreso al útero. El ya citado Mircea Eliade sostiene que *“La vulva es la puerta primordial, la división misteriosa entre la vida y la no-vida”* y nos recuerda que *Ninmah*, también llamada *Ninhursag*, era a la vez la diosa vulva de la fertilidad sumeria y la diosa de las montañas sagradas.

En la cueva no existe el tiempo, no hay ni ayer ni mañana, puesto que tampoco el día y la noche son diferenciados en ella. Entrar en la cueva equivale a entrar en la parte oscura de uno mismo y darse cuenta, como nos lo mostrara Platón ³⁸, que hasta ahora uno ha vivido de manera bastante errática en un mundo de sombras. La relación entre la caverna y la montaña, formando ambas un par de opuestos –elevación al cielo y descenso a las profundidades– ha sido comentada por René Guédon en *“Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada”* ³⁹. Al renacer en el útero de la cueva, con la renuncia de la vida terrena en beneficio de la aún nonata vida superior, desaparece la contradicción entre el descenso a las desconocidas contradicciones de nuestra psiche y la elevación de nuestra mente a la claridad del cielo y a la visión de las luces varias que contiene.

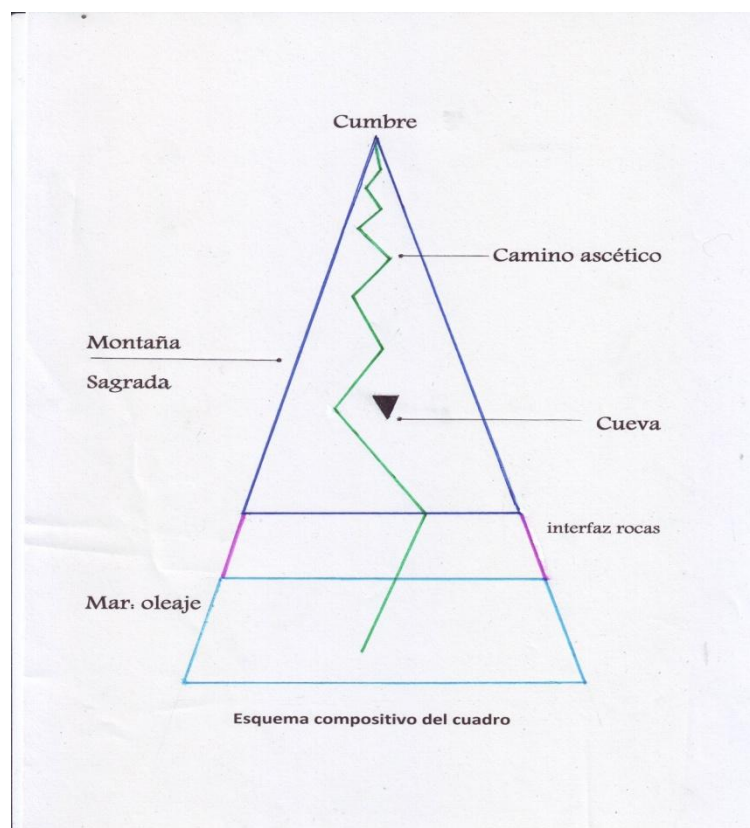
Lo que parece tan confuso no es en realidad sino un proceso de purificación. El desprendimiento de nuestro yo para encontrar nuestro ser más profundo debe estar movido por la humildad. Humildad en latín es *humilitas*; al igual que *humanitas*, tiene su raíz en *humus*, es decir, tierra, suciedad, mantillo. También la palabra *humor* tiene la misma raíz. Necesitamos valor para adentrarnos en la cueva de nuestro corazón y entrar en la tierra incógnita.

Cuando esa necesaria humildad está ausente en la ascensión a la montaña, puede ésta desembocar en una falsa idea de la superación y en la glorificación del ego y de una imagen adulterada de la idea nitzscheana del *superhombre*. En las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo el alpinismo conoció

un gran apogeo en Alemania y con él nació un nuevo género cinematográfico: el *Bergfilm* o ‘cine de montaña’. El hombre *“luchaba contra la montaña”*, según expresión de Louis Trenker, y esa lucha sin cuartel revestía visos apocalípticos: *“durchkommen oder unkommen”*, superarlas o morir. Sus más conocidos corifeos, además del citado Louis Trenker quien en *“Berge in Flammen”* ⁴⁰ (Montañas en llamas) relata épicamente sus recuerdos de la Gran Guerra subrayándolos con la música de Paul Hindemith, serán sobre todo Arnold Fank, quien ya en 1920 había creado en Freiburg la productora Berg- und Sportfilme GmbH y que encadenará éxitos como *“Der Berg des Schicksal”* (La Montaña del Sino, 1924) ⁴¹, *“Der Heilige Berg”* (La Montaña Sagrada, 1926), con Trenker y Leni Riefenstahl como protagonistas. Ayudado por G.W. Pabst, Fank rodó en 1929 *“Die weisse Hölle vom Piz Palü”* y en 1931 *“Der weisse Rausch”* (El éxtasis blanco). La actriz Leni Riefenstahl pasará detrás de la cámara con el apoyo del escritor y crítico cinematográfico austrohúngaro Béla Balázs *“Das Blaue Licht”* (1932), película que atraerá la atención de Göring, Goebbels y del propio Hitler. Kracauer muy rápidamente moderará su inicial entusiasmo por este género y calificará el trabajo de Riefenstahl de *“prefascista”*. Ya en el exilio, en su obra dedicada al cine de Weimar, tiene duras palabras para los *“Bergfilm”*: *“La oleada de tendencias nazis en el período del prefascismo no se podría confirmar mejor que con su aumento y desarrollo específico”* ⁴² y les acusa de *“magnificar y demonizar las fuerzas de la naturaleza, fomentar la idolatría hacia los glaciales y paredes rocosas, y, con su superstición en la inevitabilidad del destino, realizar un giro hacia el irracionalismo”*. ⁴³ Todas estas películas presentan, en efecto, algunas características comunes, como la encarnación de la felicidad y la libertad en la camaradería viril –siendo la mujer el pretexto para la trama– en la alabanza de la patria chica frente a lo extranjero, en el elogio de lo cercano ante lo lejano, lo elevado frente a la tierra, el individualismo frente a la masa y la ascensión frente a la caída, ascensión paralelamente también social de sus protagonistas ⁴⁴. Ideas estas no muy lejanas al ‘Blut und Boden’ propagado por los ideólogos nazis ⁴⁵. No es de extrañar, pues, que estos cineastas se vieran involucrados, más o menos activamente, en la realización de films de propaganda nazis, pues su estética del desafío a la naturaleza, de la intensidad de los sentimientos y de

la voluntad de poder no estaban lejos de la falsa imagen del *superhombre* que también habían adulterado aquellos para facilitar sus designios. Trazos de carácter no muy lejanos del destructor orgullo de los constructores de Babel. Nada más lejos de la humildad y de la superación espiritual de la visión de Mircea Eliade en la ascensión a la montaña.

Ocupémonos ahora de la composición del presente cuadro. Una mirada atenta nos permitirá descubrir la siguiente estructura.



Para juzgar una obra de arte debemos situarnos en un punto de vista interior, pues como decía Kandinsky: *“A quien no llegue la resonancia interior de la forma (figurativa y sobre todo abstracta) considerará siempre una tal composición como absolutamente arbitraria”* ⁴⁶ y en otro lugar añade: *“El artista debe tener algo que decir, pues su tarea no consiste en dominar la forma, sino en adaptar esta forma al contenido”* ⁴⁷. La obra es el resultado de una *necesidad interior* ⁴⁸, concepto sobre el que se extiende varias veces en sus

dos principales obras teóricas: *“De lo espiritual en el arte”* y *“Punto, línea, plano”*, el libro que escribiera en 1926 para sus cursos en la Bauhaus.

En este último trabajo, en el que prosigue sus reflexiones que ya publicara en *“El Jinete azul”* ⁴⁹, intenta integrar la dimensión temporal en sus pinturas. Su teoría del punto y la línea parecen responder a una doble concepción del tiempo: la eternidad, *tiempo* de lo divino, y la duración, el tiempo de lo humano. Kandinsky define el punto como la forma más concisa del tiempo. La estabilidad del punto, y su negativa a moverse sobre o más allá del plano, reducen al mínimo el tiempo necesario para su percepción, de modo que el tiempo está prácticamente excluido de él. San Agustín sitúa la eternidad divina fuera del tiempo. Para él, en la eternidad, siempre estable, nada es sucesivo, todo es presente, contrariamente al tiempo, compuesto por la sucesión de una multitud de instantes que no pueden acaecer simultáneamente. El futuro no está aún aquí, y el presente, en cuanto es, es ya pasado. La línea es la que permite integrar la noción de duración ⁵⁰. El tiempo, el nuestro, es indisoluble del movimiento. Al elemento primigenio que es el punto, hay que añadir una fuerza para que, moviéndose, genere una línea y el tiempo es la medida de ese movimiento. En el esquema arriba dibujado, que representa el cuadro de Xabier Obeso, de las profundidades del mar en movimiento y la energía que libera, emerge una línea, dinámica, quebrada, de ruptura, en zigzag –el camino ascético– que ascenderá en continuo movimiento hasta alcanzar el punto vértice de la montaña: la revelación, en la que el tiempo desaparece. Esta yuxtaposición del tiempo y la eternidad, del movimiento y de la inmovilidad y de la unión única y absoluta entre silencio y palabra que encarna el punto en su concisión absoluta, acentúa la comunión que Kandinsky, y Obeso con él, desea realizar entre lo terrestre y lo espiritual. La escalera no reviste aquí formalmente la representación del tradicional sistema de los tres niveles del conocimiento, sino que tiene una forma arbórea, tal una fractal de Mandelbrot, como si el conocimiento se alejara constantemente del observador y aparecieran a cada nivel nuevas estructuras semejantes a las ya vistas anteriormente. El Hombre, en su búsqueda del conocimiento, no imagina las

estructuras de escalas inferiores a la suya: no podría haber en el interior de nuestros propios *quarks* otros ‘casi universos’ hechos de ‘casi *quarks*’? Pero no entraré aquí en disquisiciones metafísicas.

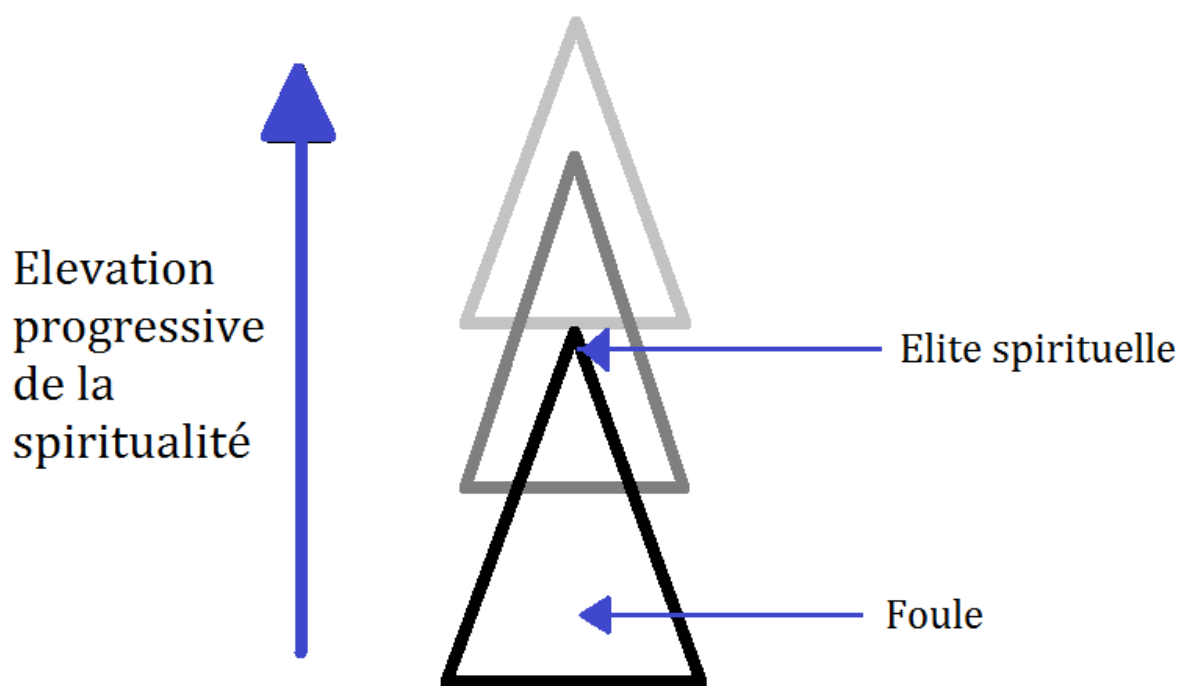
El tercer y último elemento esencial para Kandinsky es el plano y ante todo el triángulo. El triángulo como elemento de organización de la composición lo encontramos ya en las pinturas del Renacimiento. La disposición triangular de



Ejemplos de obras renacentista con estructura en triángulo

las figuras daba estabilidad y orden a la escena ⁵¹. Para Kandinsky, formas y colores contribuyen a la composición del cuadro en su conjunto y la meta de éste es crear una armonía capaz de permitirnos entrar en contacto con el alma humana. Solía tomar como ejemplo la composición en triángulo de “Les Grandes Baigneuses” de Cézanne ⁵². En este cuadro el triángulo no es un mero medio accesorio de la armonización del grupo de personas, sino la meta artística de la obra. Tanto los árboles convenientemente torcidos como las proporciones humanas son modificados de modo a servir de material de construcción a esta composición triangular en los confines con la abstracción.

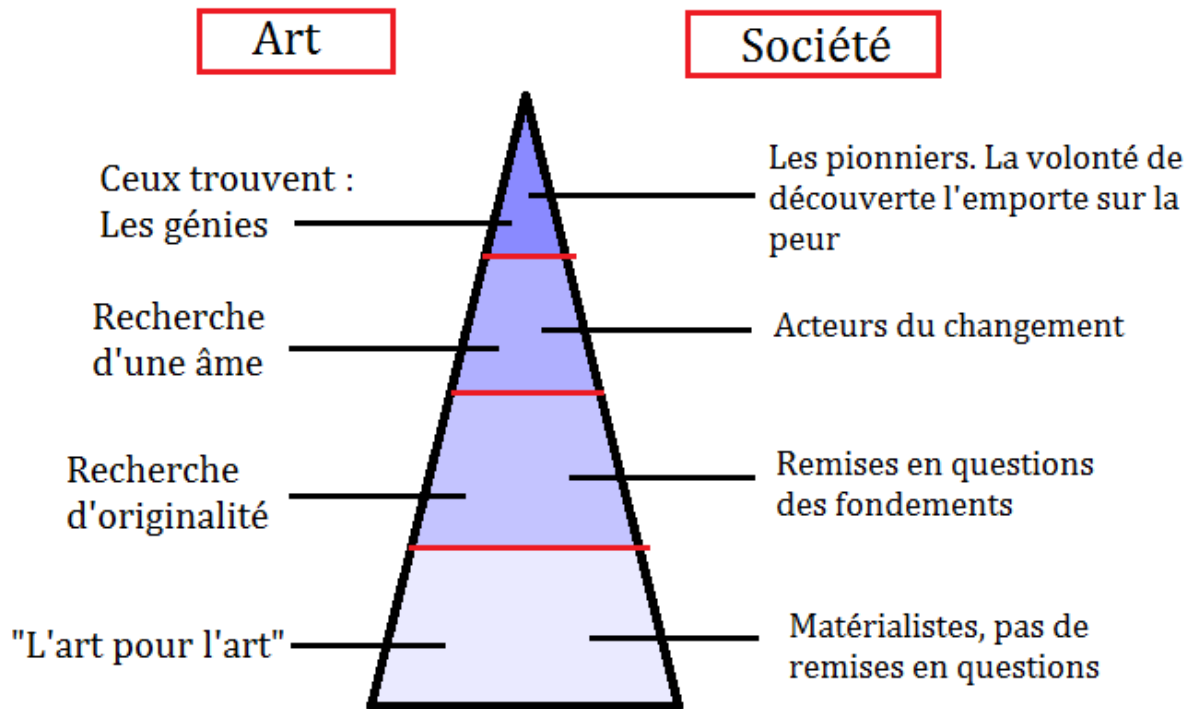
Por otro lado, el mismo Kandinsky esquematiza la vida espiritual por medio de un triángulo dividido en secciones de diferente magnitud, con la más pequeña y puntiaguda se sitúa en el punto más alto. Cuanto más abajo, más grandes, anchas, altas y extensas son las secciones, y en la base del triángulo están las masas. La figura que no es estática sino que se encuentra en movimiento, avanza y asciende lenta pero irresistiblemente 53.



Triángulo espiritual de Kandinsky

El nuevo Moisés desciende de la montaña para aportar a los hombres la nueva sabiduría. Pero solo el artista “nuevo” escucha su palabra. A menudo solo en el vértice del triángulo, la alegría que resiente ante su visión se convierte en tristeza infinita pues pocos serán los que, situados en la base del triángulo, le comprenderán. A pesar de todo conseguirá transmitir al espectador las emociones de su alma y su arte se convertirá en el “maná” del despertar espiritual de aquél, y donde hasta hoy estaba el vértice del triángulo se encontrará mañana la primera sección 54. Este proceso favorece la evolución de las mentalidades, la reflexión y por lo tanto la espiritualidad.

Para Kandinsky, los habitantes de esa gran sección en la base del triángulo, “las masas”, creen que ese avance es fácil pues se dejan arrastrar por la sección superior, sin hacerse preguntas. Nada más lejos de la realidad.



contenido del triángulo espiritual de Kandinsky

Desde la base, en la que se encuentran tanto los artistas tradicionales partidarios del ‘arte por el arte’ como los individuos materialistas que no se cuestionan, cuanto más ascendemos en el triángulo las preguntas y los cuestionamientos van en aumento, y al artista en busca de su alma responden en la sociedad los actores del cambio y arriba del todo los genios se encontrarán con los pioneros de la sociedad, aquellos que han sabido vencer el miedo gracias a su voluntad de descubrimiento.

Pero como dice el propio Kandinsky, este esquema no representa la totalidad de la existencia espiritual. A veces, cuando el artista se recrea en su propia obra, cuando se deja llevar por lo que podríamos llamar “el arte por el arte”, *“su don,*

su “talento” en el sentido del Evangelio, se transforma en una maldición, no únicamente para el artista sino también para quienes se nutren de su envenenado pan. Obras así no favorecen el movimiento hacia adelante, sino que lo interrumpen, retrasando a los elementos progresivos y extendiendo la peste a su alrededor” 55.

Ya hemos visto que, para él, la forma y el color deben estar al servicio de la idea a transmitir. *“El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el martillo, el alma es el piano con sus cuerdas. El pintor es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe obedecer únicamente al principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, a lo que llamaremos Principio de la Necesidad Interior”.* 56

La paleta de Xabier Obeso, siempre preocupado por el color y la luz, crea combinaciones de colores que oscilan en el espacio como sonidos que impregnan el soporte 57. Hay algo de musical y evanescente en su pintura, algo de fugaz en sus colores que, tamizados por la luz, crea efectos sutiles como de acuarela japonesa: lo visto por lo intuido, lo percibido por lo introspectivo. Hay como un intento de trascenderlo todo, el espacio, el tiempo y la pintura, creando a través de las exquisitas coloraturas de blancos con ribetes rosados, gamas de azules con algún contrapunto amarillo o verde síntesis, grises huyendo del negro, tensiones entre pinceladas violetas y naranjas –contraste de lo activo y lo pasivo en equilibrio precario–, superficies de color que atrapan y concentran la atención del ojo humano, o lo relajan y embelesan apaciuándolo con manchas vibrátiles, casi translúcidas. Domina el celeste azul que impregna el cuadro de un recogimiento solemne, supraterrrenal comme los sonidos graves de un órgano. Es el color que atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él la nostalgia de lo Puro y del Fin Último.

El pintor crea una atmósfera que se encierra sobre sí misma, como una imagen que al mismo tiempo se oculta y se desvela. Hay como un querer ir más allá de

la pintura y del soporte, es como un poema lírico ⁵⁸ que se recita en voz baja, o como un *mantra* de gran intensidad y ligereza.

Tras mi largo y enmarañado recorrido por los caminos que llevan a la montaña mágica del conocimiento no puedo sino recordar las palabras del pintor, filósofo y poeta, de origen libanés, Khalil Gibran: *"...seguro que has oído hablar de la Montaña Bendita. Es la montaña más alta de nuestro mundo. Si alcanzas la cumbre no tendrías nada más que un deseo: descender y estar con aquellos que viven en el valle. Por eso se llama la "Montaña Bendita".*

Xabier AURTENETXE

Múnich, 13 Noviembre 2015

NOTAS

- 1 Mallory respondió así a un reportero del New York Times, en 1923, cuando le preguntaba por qué quería una vez más intentar la escalada al Everest con su *"British Mount Everest Expedition"*: 'Because it is there'. En 1924, tras haber aparentemente coronado la cumbre, pereció durante el descenso con su compañero Andrew Irvine.
- 2 Renouvier, Charles: *"La science de la morale"*-[Tomo 2, 1869], Ed. Fayard, Paris, 2002.
- 3 El concepto de "alteridad" u "Otherness", del propio Renouvier, es desarrollado por André Noiray en *"La Philosophie"* (obra colectiva), Ediciones Retz, Paris, 1969, p. 21.
- 4 Otto, Rudolf: *"Das Heilige über das Irrationale un der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen"*, reedición en Beck, Múnich, 2004. Versión castellana: *"Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios"*, Alianza Editorial, Madrid, 1980. Sobre el concepto de lo "numinoso" ha sido publicado un compendio sacado de esta obra: *"Ensayos sobre lo numinoso"*, Editorial Trotta, Madrid, 2009.

- 5 Antoine d'Abbadie, explorador, cartógrafo, físico, astrónomo y lingüista (hablaba 14 idiomas y junto a Chaho escribió en 1836 los *"Estudios gramaticales de la lengua euskariana"*), ascendió al Bwahit y contempló las demás grandes cimas que le sirvieron de referencia para cartografiar en 10 mapas más de 250.000 kilómetros cuadrados de Etiopía, La maldición de los dioses por haber hollado su morada le llegó bajo forma de invasión. Los generales del ejército italiano se sirvieron de sus mapas para la conquista de su querida Abisinia en 1895. Abbadie comprendió que había muchas cosas que no podría jamás comprender y en un nicho cegado de su castillo escribió: *"Ez ikusi, ez ikasi"*, no ver, no aprender.
- 6 Mircea Eliade: *"Mefistófeles y el andrógino"* , Kairós, Barcelona, 2001, pág. 200 y siguientes.
- 7 Gilbert Durand: *"La imagination symbolique"*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964. Traducción en castellano, *"La imaginación simbólica"*, en Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2005.
- 8 'Samivel', de nombre de pila Paul Gayet-Tancrède, fue un escritor, ilustrador y cineasta enamorado de la montaña. Su obra cumbre, en lo que nos concierne, es *"Hommes, cimes et dieux"*, Arthaud, colección Essais, paris, 1973.
- 9 Eduardo Martínez de Pisón: *"La montaña simbólica"*, Cuadernos geográficos de la universidad, 2012.
- 10 René Daumal: *"Le Mont analogue"* , Paris, Gallimard, 1952, 214 páginas con un posfacio de Véra Daumal, reedición en la colección 'L'imaginaire' n° 72, 1981. Traducciones españolas en Ediciones Mondouevio, Buenos Aires, 1961 y en Alfaguara, 1982 con el título . Alejandro Jodorowsky se sirvió del libro para realizar su discutida película *"The Sacred Mountain"*, en 1973.
- 11 Sylvain Jouty: *"L'odeur de l'altitude"*, Fayard, Paris, 1999. Traducción española en Desnivel, Madrid, 2001.
- 12 Thomas Mann: *"La montaña mágica"* , Edhasa, Barcelona, 2009, 1056 páginas.
- 13 Jack Kerouac: *"Los vagabundos del Dharma"*, Anagrama, Barcelona, 2001, 240 pág.
- 14 Han Shan: *"Gedichte von Kalten Berg"*, Arbor Verlag, Freiamt, 2001 consta de 360 poemas, al menos trescientos once de los cuales, de ocho versos y cinco palabras cada uno de ellos, escritos por el propio monje mendicante. En castellano solo existen traducciones muy parciales como la de Francisco Caudet: *"Los poemas de Han Shan"*, Ediciones Ayuso, Madrid, 1985, 129 páginas y la de Lola Díez Pastor *"El maestro del Monte Frío"* en Hiperion, Madrid, 2008, de 160 páginas y que selecciona 59 de los poemas. Mike Hazard y Deb Wallword, rodaron en el 2009, junto a Gary Snyder y otros estudiosos de la obra de Han Shan, el documental *"Could Mountain"*.
- 15 Chantal Maillard en *"Orinar en la nieve?"* prólogo de *"El monje desnudo. 100 haikus de Taneda Santôka"*, de Vicente Haya, Akiko Yamada y José Manuel Portales, Miraguano Ediciones, barcelona, 2006, 203 páginas.

- 16 Matsuo Batsô: *“Oku no Hosomichi”* (camino estrecho del interior), versión castellana *“Sendas de Oku”*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Seix Barral, Barcelona, 1981, página 33.
- 17 Taneda Santôka in Vicente Haya: *“Aweda–Iniciación al haiku japonés”* , Kairós, Barcelona, 2014, 312 pp.
- 18 San Juan de la Cruz: *“La subida al Monte Carmelo”*, Editorial San Pablo, Madrid, 2007, 456 páginas.
- 19 Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt” *“Dictionnaire des Symboles”* , Robert Laffont, Paris, 1969. Traducción al castellano: *“Diccionario de los Símbolos”* , Herder, Barcelona, 1986, 1.108 páginas.
- 20 Ibn Arabi: *“Tratado del Amor”*, versión de Maurice Gloton, EDAF, Madrid, 2006.
- 21 Jaladaddin Rumi: *“Divan –i Kevir. Band 23. Die unbotmässigen Gedichte über Liebe, Ketzerei und Rauch”*, Shershir Verlag, CH–Herrliberg, 2013, 156 páginas.
- 22 Sefik Can: *“Fundamentos del pensamiento de Rumi”* , Isik Yayincilik Tikaret, Estambul, 2014, 326 páginas.
- 23 Mircea Eliade: *“Traité d’histoire des religions”* , Payot, col. ‘Bibliothèque historique’, Paris, 2004, página 96.
- 24 Gilbert Durand: *“Structures anthropologiques de l’imaginaire”* , Ed. Dunod, col. ‘Psycho Sup’, Paris, 1993, página 191.
- 25 Alessandro Gogna: *“Die höchsten Gipfel”* , Verlag Frederking & Thaler, Múnich, 2007, 184 páginas.
- 26 Matsuo Batsô: *“Sendas de Oku”*, op. cit. , página 13.
- 27 Moisés de León: *“El Zohar”*, José de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, 115 páginas
- 28 Juan–Eduardo Cirlot: *“Diccionario de los símbolos”*, Editorial Labor, Barcelona, 2ª edición, 1999, página 187.
- 29 Texto bilingüe griego–francés en la página web del helenista y latinista belga Philippe Remacle: www.remacle.org ; traducción al castellano de Rolando Castillo, en diciembre 2003, en la página de la Iglesia Apostólica Ortodoxa: www.iglesiaortodoxa.cl/escalaclimaco.pdf
- 30 Dante Alighieri: *“La Divina Comedia”* edición bilingüe en tres volúmenes, Seix Barral, Barcelona, 2004, Vol. I Paradiso, versos 27–32.
- 31 Han Shan, citado por Yu Zeng en *“La naturaleza y el Zen en la traducción de los poemas de Han Shan”*, Ecozona, vol.5, nº 1, Universidad de Alcalá, 2014, página 51.
- 32 Platón: *“Diálogos VI. Filebo, Timeo. Critias”* , Editorial Gredos, Madrid, 1992, “Constitución de los elementos” 52d.
- 33 Los *sephiroths* de los tratados de la Cábala son diez potencias creadoras que manifiestan en la creación del mundo finito el Poder Supremo de *En–Sof*, el infinito.
- 34 Han Shan, citado por Yu Zen, op. cit, página 59.

- 35 Sobre Mitra, ver Alfred Loisy: *“Les mystères païens et le mystère chrétien”*, Emile Nourry, Paris, 1919. En castellano: *“Los misterios paganos y el misterio cristiano”*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1990, páginas 118-147.
- 36 Génesis, 23: 8-17.
- 37 Recogido por Pierre Grison: *“Le traité de la Fleur d’Or du Suprême Un”*, Villain et Belhomme, Paris, 1970. En castellano *“El tratado de la Flor de Oro y del Uno Supremo”*, José de Olañeta, Palma de Mallorca, 2008, 197 páginas.
- 38 Platón: *“Libro séptimo. La República o de lo Justo ”* in *“Obras Completas”*, Tomo VIII, Medina y Navarro, Madrid, 1871, páginas 51-91.
- 39 René Guénon: *“Symboles fondamentaux de la science sacrée”*, Gallimard nrf, col. ‘Tradition’, Paris, 1962, capítulo *“Symbolisme de la forme cosmique”*, páginas 154-156.
- 40 Louis Trenker: *“Berge in Flammen”*, Goldmann Verlag, Múnich, 1982, 222 páginas.
- 41 El crítico, teórico e historiador cinematográfico Sigfried Kracauer elogió la película y, aún considerando que la trama y el feliz desenlace no tenía interés alguno, alaba “las tomas realizadas en las más difíciles condiciones, con perseverancia, durante meses”, y tras describir el maravilloso despliegue de las nubes y las imágenes de glaciares y peñascos rocosos, termina su artículo con un “Ojalá pueda verlo mucho público, muestra la apasionante relación entre el Hombre y la Naturaleza desde un punto de vista muy particular”, in *“Kleine Schriften zum Film. 1921-1927”*, Obra Completa, vol. 6,1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, pág.132.
- 42 Siegfried Kracauer: *“From Caligari to Hitler”*, Princenton University, New York y Denis Dobson Ltd., London, 1947. En alemán se publicará en 1979: *“Von Caligari zu Hitler-Eine psychologische Geschichte des Deutschen Films”*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979, página 271.
- 43 Siegfried Kracauer: op. cit. página 121.
- 44 Andrea Oberheiden-Brent: *“Der Spielfilm des Nationalsozialismus: Abgrenzung von der Fremde und Kampf für die Heimat”*, Diplomica Verlag, Hamburgo, 2014, p. 49.
- 45 El concepto aparece por primera vez en 1922 en el libro de Oswald Spengler: *“Der Untergang des Abendlandes”* (El Ocaso de Occidente), Bibliographische Institut, Berlin, 2007, 1280 páginas, y será popularizado por el teórico racista argentinoalemán R. Walther Darré con la publicación de su *“Neuadel aus Blut und Boden”* (Una nueva aristocracia basada en la sangre y en el suelo), Lehmann Verlag, Múnich, 1930, 248 páginas.
- 46 Wassily Kandinsky: *“Über das Geistige in der Kunst”*, Benteli Verlag AG, Berna, octava edición, julio 1965, página
- 47 Wasili Kandinsky: *“Über die Formfrage”*, citado por Olga Medvedkova: *“Kandinsky ou la critique des critiques”*, Presses du Réel, col. Oeuvres en sociétés, Paris, 2014.

- 48 La noción fundamental de necesidad interior, *“Prinzip der inneren Notwendigkeit”*, atraviesa constantemente la obra de Kandinsky, por ejemplo en *“Über das Geistige in der Kunst”*, Benteli Verlag, Berna, 1965, páginas 64, 78, 123 y otras.
- 49 Wassily Kandinsky: *“Über die Formfrage”* in *Blaue Reiter Almanach*, Verlag Piper & Co., Múnich, 1912. Versión en castellano: *“Sobre la forma-El Jinete azul”*, Paidós, Barcelona, 1989.
- 50 Wassily Kandinsky: *“Punkt, Linie und Fläche”*, Bauhausbücher 9, Schriftleitung: Walter Gropius und L. Moholy-Nagy, Albert Langen Verlag, München, 1926. Versión castellana *“Punto, línea sobre el plano”*, Editorial Andrómeda, Buenos Aires, 2005.
- 51 Kandinsky en el Apéndice a *“Über das Geistige in der Kunst”*, presenta ocho imágenes que responden a este tipo de construcción en triángulo. Como representativas del Renacimiento eligió *“La Crucifixión de Cristo”* de Victor y Heinrich Dünwegge, el *“Llanto por Cristo”* de Durero y *“La Sagrada Familia de la Casa Canigiani”* de Rafael.
- 52 Kandinsky comenta esta composición en triángulo de *“Les Baigneuses”* de Cézanne en *“Über das geistige in der Kunst”*, nota al pie de la página 73.
- 53 Wassily Kandinsky: *“Über das Geistige in der Kunst”*, página 29.
- 54 Wassily Kandinsky: op. cit., página 30.
- 55 Wassily Kandinsky: Ibidem, páginas 30 y 31.
- 56 Wasili Kandinsky: Ibidem, página 64.
- 57 Para Kandinski, *“Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior, y por último, un sonido interno”* (‘innere Klang’), op. cit., página 60.
- 58 Kandinsky, que dudó durante un tiempo si dedicarse a la música o a la pintura y en sus pensamientos sobre el arte cabalga siempre entre ambas, opina que *“un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma.”*, y añade: *“Respecto a la expresión formal, la música puede obtener resultados inalcanzables para la pintura, pero, por otro lado, no tiene algunas de las calidades de ésta. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal. La pintura, que carece de esta posibilidad, puede sin embargo presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo cual es imposible para la música”*, op. cit., página 55.