



ESFINGE

conocimiento • reflexión • diálogo

Revista digital n.º 160

Junio 2026

Aristóteles: la amistad y la política

Los diez tipos de proporción

Sabine Spielrein

Las musas: inspiración del artista

Sijismo

Sor Juana Inés de la Cruz

La invención de los huesos

La danza en antiguas civilizaciones

El arte y la mujer griega

Una mirada en el peso del corazón

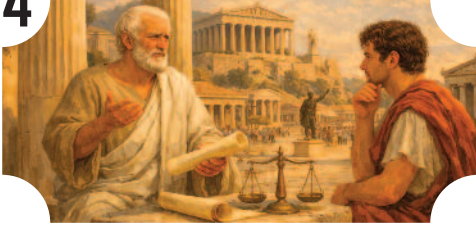
Sistemas complejos

Isadora Duncan

Transmutación a través del arte

SUMARIO

4 ARISTÓTELES, amistad y política



8 Diez tipos de proporción



12 Sabine Spielrein



17 Las musas



28 Sijismo



32 Sor Juana Inés de la Cruz



36 La invención de los huesos



Revista digital n.º 160 Junio 2026
www.revistaesfinge.com
ISSN: 2952-4784

MESA DE REDACCIÓN:

M.^a Dolores F.-Fígares, subdirectora
Fátima Gordillo, coordinadora
Miguel Ángel Padilla, mesa editorial
Juan Carlos del Río, *webmaster*
Gabriele Ruskenaitė, edición de contenidos
Esmeralda Merino, estilo y corrección
Lucía Prade, suscripciones y redes sociales

Esfinge es una revista publicada por la EDITORIAL NA, impulsada por la Escuela de Filosofía de la Organización Internacional Nueva Acrópolis en España, para promover el conocimiento, la reflexión y el diálogo, como medios que proporcionen, en estos tiempos convulsos, herramientas válidas para el respeto y la convivencia de los seres humanos entre sí y con su entorno.

La opinión vertida por los autores de los artículos, no ha de ser estrictamente la misma de la mesa editorial.



40 La danza



51 Arte, mujer griega



58 El peso del corazón



61 Sistemas complejos



66 Isadora Duncan



78 Arte y transmutación





El Día Mundial de las Artes

La Conferencia General de la UNESCO, en 2019, proclamó el Día Mundial del Arte con el fin de promover el desarrollo, la difusión y la promoción del arte: «El arte nutre la creatividad, la innovación y la diversidad cultural de todos los pueblos del mundo, y desempeña un rol importante en el intercambio de conocimientos y en el fomento del interés y el diálogo». Así manifestaba los motivos que llegaron a esta promoción que está consiguiendo muy buenos frutos, siguiendo los deseos de Unesco: «Al fomentar el desarrollo del arte también se fomentan los medios a través de los cuales poder lograr un mundo libre y pacífico».

Cada año, el 15 de abril, las celebraciones del arte en el mundo se hacen eco de los deseos de animar a todo el mundo a participar a través de diversas actividades como debates, conferencias, talleres, eventos culturales y presentaciones o exposiciones.

El equipo de Esfinge se ha unido a esta celebración, ofreciendo un buen ramo de ejemplos y, como siempre, con una buena imaginación por parte de nuestros colaboradores, podemos ofrecer una sesión de muchas maneras de abordar el interesante mundo que rodea el arte, de todos los tiempos y especialmente ahora.

El Equipo de Esfinge

ARISTÓTELES: la amistad y la política

Fco. Javier Saura Vílchez

Recordemos lo tratado en artículos anteriores: la mente o razón como motor humano, destacando la «recta razón» como la superior y objetiva sobre la razón normal o subjetiva e influenciada; la virtud es la vida del alma conforme a la recta razón; hay dos clases de virtudes: morales o prácticas e intelectuales o reflexivas, siendo estas las de los hombres y mujeres «buenos». La verdadera amistad empieza en uno mismo, amando lo bueno y rechazando los vicios; el hombre bueno es generoso, y el malvado, egoísta; la amistad puede ser por virtud, por interés o por placer; la presencia de amigos es agradable tanto en los buenos como en los malos momentos.

La moral es parte de la política

«La moral es parte de la política» porque ambas buscan el bien: la moral busca el bien para uno mismo, y la política busca el bien común para todos los ciudadanos.

«La moral es el principio de la política; en realidad, la moral es política».

«El buen político tiene que ser un hombre de bien, un hombre bueno».

Es natural que la justicia crezca juntamente con la amistad.

Amistad y política: la concordia

«Es natural que la justicia crezca juntamente con la amistad, pues la amistad y la justicia se refieren a las mismas cosas y afectan a las mismas personas: en toda comunidad existe alguna clase de justicia y también de amistad, pues todos los hombres participan de la naturaleza humana».

«Todas las comunidades forman parte de la comunidad política, pues los hombres se asocian para conseguir algo que les conviene y para procurarse algunas de las cosas

necesarias para la vida. La comunidad política parece que nace y se mantiene por causa de la conveniencia; por ello los legisladores dicen que es justo lo que conviene a la comunidad».

Si no hay justicia no puede haber amistad, pues en estos casos uno se beneficia del otro y no hay nada común entre ellos.

«La amistad mantiene unidas a las familias... y también mantiene unidas las ciudades, y los legisladores se afanan más por ella que por la justicia. En efecto, la concordia parece ser algo semejante a la amistad, y (los legisladores) la desean sobre todas las cosas, buscando, en cambio, expulsar la discordia, que es enemistad. Y cuando los hombres son amigos, no hay ninguna necesidad de justicia, pero, incluso siendo justos, necesitan de la amistad. Y son los hombres justos los que son más capaces de amistad».

La concordia, para Aristóteles, en su verdadero sentido se aproxima mucho a la auténtica amistad.

«Hay concordia cuando los hombres son del mismo parecer en lo práctico y en los asuntos importantes. Pero cuando cada uno quiere ser el que mande, surge la discordia. Porque la unanimidad no radica en pensar todos lo mismo, sea lo que fuere, sino en pensar lo mismo sobre la misma cosa».

«La concordia es algo semejante a la amistad: es una especie de **amistad civil**, pues está relacionada con lo que conviene y con lo que afecta a nuestra vida».

«La concordia existe en los hombres buenos, porque quieren lo que es justo y conveniente para todos, y a ello aspiran en común. En cambio, los hombres malos no pueden coincidir excepto en pequeña medida, ni tampoco pueden ser amigos: en los beneficios aspiran a alcanzar más de lo que les corresponde y se quedan atrás en los trabajos y servicios públicos; y como cada uno desea estas cosas para sí, critica y pone trabas a su vecino, y si no atiende a la comunidad, esta se destruye. Así, al forzarse unos a otros y no querer hacer gustosamente lo que es justo, acaban por pelearse».

Cuando los hombres son amigos, no hay ninguna necesidad de justicia.

Importancia de los hombres buenos

«Para los hombres buenos el premio es la virtud y su beneficio es el honor. Lo mismo sucede en las ciudades: se honra al que favorece a la comunidad, al bien común, y el honor es un bien común».

«El buen político tiene que ser un hombre de bien, un hombre bueno».

Actualizando esta idea, extraigo fragmentos de un artículo titulado *Necesidad de hombres buenos*, de Jorge Ángel Livraga:

Hoy hay un gran desconcierto colectivo en cuanto a los fines y principios que persigue la sociedad. Y la solución de este problema pasa por comprender que lo que realmente importa no son los sistemas, sino las personas que los integran; y que su calidad moral es lo fundamental.

Retoma la vieja enseñanza que señala que la clave de todo está en el ser humano y no fuera de él:

Poco importa ahora que un país esté gobernado por «derechas» o «izquierdas», que su régimen sea presidencial o monárquico. Lo que es válido es si el hombre o los hombres responsables de la administración de un país son gente buena, honrada, justa, valerosa y cabal.

El peor de los sistemas —afirma—, si está integrado y conducido por hombres buenos, trae felicidad al pueblo, riqueza, bonanza y paz. Y el mejor de los sistemas, si sus gobernantes son personas carentes de moral, será un suplicio para los gobernados.

Hace una llamada a realizar un cambio de mentalidad y volver a retomar las virtudes morales:

El mito de la redención colectiva a través de los sistemas ha demostrado su falibilidad. En el transcurso del tiempo, el más organizado y natural de los sistemas se desmorona pronto si no está sostenido por hombres y mujeres de honor, morales; en una palabra: BUENOS.

Livraga define al hombre bueno igual que lo hacen Sócrates, Platón y Aristóteles:

Es el que se gobierna a sí mismo, el que domina sus pasiones y endereza sus ideas con la fuerza de su voluntad. Y por ello, tal como enseñan todos los grandes sabios y filósofos, ha de ser el más apto para aplicar aquello que en él es ventajoso a todos los miembros de su comunidad.

Lo que necesitamos son hombres buenos y que —a esos hombres buenos—, reconociéndolos como tales, se les deje tener las máximas responsabilidades en todos los terrenos.

Si logramos respaldar a los hombres buenos y les damos los instrumentos culturales necesarios, estos pueden integrar cualquier forma de gobierno, pues cualquier forma de gobierno, en sus manos, será eficaz.

Es preciso encontrarlos, señalarlos y apoyarlos.

Tal como enseña Aristóteles sobre la buena y la mala amistad, Livraga nos recuerda que:

Para un hombre, no hay enemigo mayor que otro hombre, si este es malo, ni mejor amigo y ayuda que otro hombre, si este es bueno.

El buen político tiene que ser un hombre de bien, un hombre bueno.

A MODO DE SÍNTESIS FINAL. Y así cierro este ciclo de artículos, volviendo al principio, ya que para Aristóteles lo propio del ser humano es ser bueno a través de la práctica de las virtudes morales primero, y de las virtudes intelectuales después. De la convivencia con los demás nace la amistad, que será buena o mala según seamos nosotros, y de la amistad nace el Estado.

«Todos los sentimientos amorosos proceden, en primer lugar, de uno mismo y de ahí se extienden a los demás. Por ello, cada uno es el mejor amigo de sí mismo y debemos

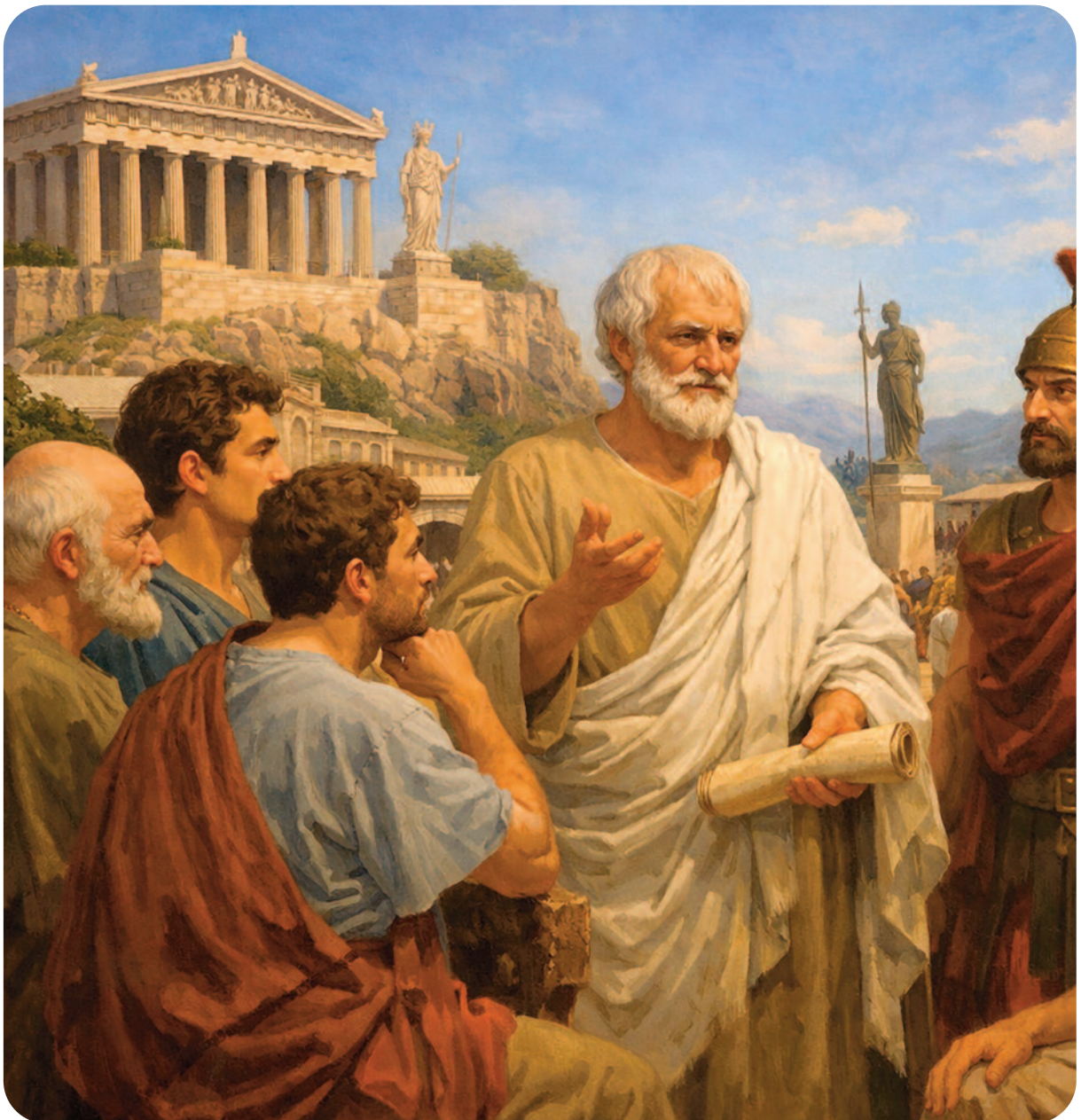
amarnos, sobre todo, a nosotros mismos; **pero hemos de amar en nosotros lo bueno y no la codicia ni los placeres**. Quien ama la codicia y los placeres por sobre todas las cosas es un hombre malo y es egoísta. **Y lo mismo sucede con una ciudad:** es bueno para todos que haya hombres que sean responsables y que realicen acciones nobles: si todos los hombres rivalizaran en nobleza y se esforzaran en realizar las acciones más nobles, entonces todas las necesidades comunes serían satisfechas y cada individuo poseería los mayores bienes (morales, del alma)».

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Biblioteca Básica Gredos. Madrid, 2000. Traducción y notas: T. Martínez Manzano.

ARISTÓTELES. *Gran moral y Moral a Eudemo*. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1942. Traducción: Patricio de Azcárate.

JORGE ÁNGEL LIVRAGA. *Necesidad de hombres buenos*. Revista Esfinge, enero de 2015.





En el libro excelente de Mathyla Gika *Filosofía y mística del número*, el autor menciona que, entre los pitagóricos, había diez tipos de proporciones. Las tres primeras, las más conocidas e importantes ya las hemos visto en otras ocasiones; son la aritmética, la geométrica (y entre ellas, la proporción por excelencia, el número de oro) y la armónica.

$$\begin{array}{l}
 b - a = c - b \quad \text{proporción aritmética} \\
 \frac{a}{b} = \frac{b}{c} \quad \text{proporción geométrica} \\
 \frac{1}{b} - \frac{1}{a} = \frac{1}{c} - \frac{1}{b} \quad \text{proporción armónica}
 \end{array}$$

Lo que también puede ser representado del siguiente modo, según es fácil demostrar¹:

$$\begin{array}{l}
 \frac{c - b}{b - a} = \frac{c}{a} \quad \text{proporción aritmética} \\
 \frac{c - b}{b - a} = \frac{c}{b} \quad \text{proporción geométrica} \\
 \frac{c - b}{b - a} = \frac{c}{a} \quad \text{proporción armónica}
 \end{array}$$

¹ Es muy interesante que incluso la proporción aritmética y la armónica sean expresadas según una forma especial de proporción geométrica; esta es, por excelencia, la «analogía».

Nos explica que estas tres primeras proporciones ya eran conocidas por los primeros filósofos pitagóricos. Y ya sabemos la importancia de la proporción armónica en el estudio de los intervalos musicales y de la geometría en la analogía de Vitrubio, dominando, nos dice, las artes visuales.

Eudoxo y los discípulos de Platón aumentaron estas proporciones a seis, y los neopitagóricos del siglo I a. C. hallaron otras cuatro y las aumentaron a 10, la década, número que rige el universo y sus relaciones.

Las otras siete son las siguientes:

$$\begin{array}{l}
 \frac{b-a}{c-b} = \frac{c}{a} \text{ como } 3, 5, 6 \\
 \frac{b-a}{c-b} = \frac{b}{a} \text{ como } 2, 4, 5 \\
 \frac{b-a}{c-b} = \frac{c}{b} \text{ como } 1, 4, 6
 \end{array}
 \left| \begin{array}{l}
 \frac{c-a}{b-a} = \frac{c}{a} \text{ como } 6, 8, 9 \\
 \frac{c-a}{b-b} = \frac{c}{a} \text{ como } 6, 7, 9 \\
 \frac{c-a}{b-a} = \frac{b}{a} \text{ como } 4, 6, 7
 \end{array} \right.
 \begin{array}{l}
 \frac{c-a}{c-b} = \frac{b}{a} \text{ como } 3, 5, 8
 \end{array}$$

Recordemos la importancia que le da Platón a la proporción cuando en el *Timeo* dice que «es imposible combinar bien dos cosas sin una tercera; es preciso que exista entre ellas un vínculo que las una».

Recordemos también que toda proporción es una igualdad de relaciones. Y una relación, una comparación de valores, cualitativa (ideas) o de magnitudes (expresadas por números).

O sea, una relación asume en matemática la forma de una fracción numérica o algebraica a/b , y una proporción es de la forma

$$\frac{A}{B} = \frac{C}{D} \text{ o } \frac{a}{b} = \frac{c}{d}$$

si a, b, c y d son los números que expresan las magnitudes A, B, C y D respectivamente.

Lo que significa que A es a B como C es a D, que es la llave del principio de analogía.

Recordemos también que las proporciones son continuas o discontinuas.

$$\begin{array}{l}
 \text{proporción discontinua} \quad \frac{a}{b} = \frac{c}{d} = \frac{e}{f} = \frac{g}{h}, \text{ etc.} \\
 \text{proporción continua} \quad \frac{a}{b} = \frac{b}{c} = \frac{c}{d} = \frac{d}{e}, \text{ etc.}
 \end{array}$$

Y que la proporción continua se puede expresar como una progresión geométrica, por ejemplo

1, 2, 4, 8, 16...

Recordemos también que, en la proporción continua $a/b = b/c$, a y c son llamadas extremas y b media.

Los pitagóricos establecieron diez tipos de relaciones partiendo de a/b , que podía asumir tres formas:

«compuesta» como $\frac{a+b}{b}$

«separada» en $\frac{a-b}{b}$

«convertida» en $\frac{a}{a-b}$

Lo que merece, por su importancia un artículo entero.

Volviendo a las diez proporciones², tanto Nicómaco de Gerasa como Teón de Esmirna, ambos filósofos pitagóricos, establecen de manera lógica estas mismas usando el principio de economía y el de «lo mismo y lo otro». Ambos permutan de todas las maneras posibles las letras, a , b y c en la expresión inicial

$$a/b = b/c$$

Y obtienen las diez proporciones mencionadas al inicio de este artículo.

Teón de Esmirna dice:

«Tomaremos, pues, tres magnitudes y las proporciones que se dan en ellas e intercambiaremos los términos, y demostraremos que toda la matemática está constituida por las proporciones entre cantidades, y que su fuente y sus elementos se resumen en la esencia de su proporción».

Y, a su vez, Nicómaco de Gerasa

«El principio que gobierna esas cuestiones de las proporciones puede demostrar que todas las variedades de estas especies pueden obtenerse de la igualdad como de una madre y de una raíz...».

Y nos recuerda Matila Ghyka que la décima proporción, bajo el disfraz de

$$\frac{c-a}{c-b} = \frac{b}{a}$$

encubre la serie de Fibonacci, que es la que converge en la proporción de oro, pues en esta igualdad se demuestra fácilmente que

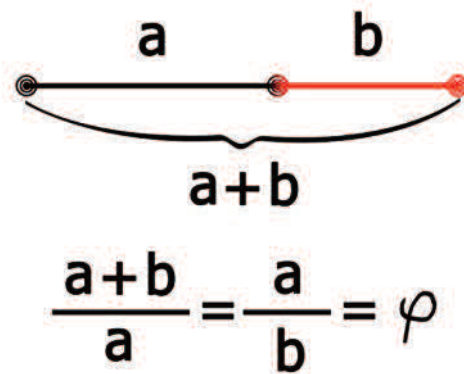
$$c = a + b$$

² Seguimos en este artículo la excelente investigación de Matila Ghyka en el capítulo 5 de su *Filosofía y mística del número*.

lo que nos da una serie en que cada término es la suma de los dos anteriores.

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 35, 55, 89....

Y, de hecho, la división de un segmento en media y extrema razón, o sea, en proporción áurea sigue esta misma forma



Y no debe de ser casualidad que esta, precisamente, sea la décima proporción, o sea, la más perfecta de todas y la que cierra el ciclo, ya que es la que rige por excelencia la naturaleza.



A close-up photograph of a woman's hair, styled in a thick, intricate braid. The hair is a warm, golden-brown color and is pulled back, showing the texture and detail of the braiding. The background is a soft, out-of-focus light gray.

Sabine SPIELREIN (1852-1942)

Alejandra Arias

«Lo único que poseo ahora es mi libertad, y defendiendo con todas mis fuerzas esta última posesión conquistada»

«Yo no estoy hecha para lo cotidiano. Para mí se trata de una lucha a vida o muerte».

La inteligente hija mayor de un estricto matrimonio judío de clase alta, Sabine Nikolajevna, nace el 7 de noviembre de 1885 en Rostow del Don, Rusia. Su padre, Nikolai, era entomólogo y un importante comerciante. Su madre, Eva, había sido dentista (una de las primeras mujeres rusas en recibir el título universitario). Los Spielrein tendrán tres hijos más, a todos darán una esmerada educación y pagarán profesores privados de idiomas y música. La pequeña Emilia muere a los seis años de fiebre tifoidea; en ese momento su hermana mayor, Sabine, ya tiene dieciséis y los problemas nerviosos que ha padecido desde siempre parecen llegar al culmen, por lo que sus padres la envían a tratamiento a Suiza. Cuando los electrochoques fracasan, en la clínica psiquiátrica Burghölzli será diagnosticada histérica por un joven Carl Gustav Jung y tratada con éxito durante diez meses. Ella será su primera paciente de psicoanálisis.

Al año siguiente, ya repuesta, estudia Medicina en la Universidad de Zurich. Revela en su diario de 1905 que su curación va acompañada del poder de la libertad, que guarda como un tesoro. No permite a nadie que le dé ni siquiera una simple instrucción, «solo puedo permitir todo de Jung». Más o menos alrededor de 1906 empezará su relación más compleja con Jung; no solo será paciente, sino colega, amiga y amante (2).

En 1908, en Viena, se ha fundado la Sociedad Psicoanalítica; dos años más tarde y después de una votación muy seria, se ha aceptado a Margarete Hilferding, una de las primeras mujeres médico por la Facultad de Viena. En 1911 Sabine obtiene el doctorado en Medicina con su tesis *Sobre el contenido psicológico de un caso de esquizofrenia*.

Es uno de los primeros trabajos en que se relata «minuciosamente la aplicación de la técnica psicoanalítica en un caso de esquizofrenia» (3), y el primer texto académico donde aparece impreso ese nombre: «el término había sido recientemente acuñado por Bleuler para designar lo que hasta entonces se conocía por “demencia precoz”»(3). Sabine Spielrein será la segunda integrante femenina en ser aceptada por la Sociedad presidida por Freud (los homosexuales tendrán que luchar aún por ser admitidos durante diez años más).

En 1912 Sabine escribe *La destrucción como causa del devenir (el nacimiento)*. En este artículo, «Spielrein se adelanta nueve años con relación a Freud al elaborar el concepto de pulsión de muerte o de destrucción»(3); también será inspiración para las ideas junguianas de ánima y sombra. No es posible que pueda nacer nada nuevo sin la destrucción de lo anterior; además, «hay cierta conexión lógica —dice— entre morir, el volver a la tierra, materia de origen, y el volver a nacer» (6).

Ese mismo año publica, con autoanálisis de su propio mundo psíquico, *Contribuciones al conocimiento de la psiquis infantil*, antes de los celebrados combates entre Anna Freud y Melanie Klein. Sabine Spielrein tendría publicados hasta diez trabajos sobre el psicoanálisis con niños, y este, en concreto, sería el tercer trabajo publicado en la historia (después del escrito de Anna Freud sobre el famoso Hans y los *Conflictos del alma infantil* de Jung). Luego, incluirá temas como *El origen de las palabras infantiles mamá y papá* (se supone que las primeras palabras son respuesta a palabras amorosas provenientes de la madre) y *Algunas analogías entre el pensamiento del niño, el del afásico y el pensamiento subconsciente* (trabajo que probablemente haría la boca agua a Jacques Lacan).

Contrae matrimonio con el médico Pawel Scheffel, con el que tendrá dos hijas: Renata y Eva.

En 1913 su marido ha sido reclutado como médico para el frente ruso y ella está sola con una niña recién nacida «huyendo de la guerra y el antisemitismo». Entre 1913 y 1918 estudia composición musical y trabaja en la clínica Quirúrgica de Suiza ejerciendo como médico cirujano. La fecha del alejamiento del psicoanálisis coincide con la de una carta en que Freud le pide que se psicoanalice con él para liberarse de su amor por Jung y se permita «liberar su odio» (2). Coincide también 1913 con la publicación del pequeño texto *La suegra*, en que analiza la capacidad de la mujer de identificarse con el otro, la capacidad de vivir a través de otra persona, lo que le es posible realizar gracias a la maternidad. «No dice que la función social de la mujer sea la maternidad, sino que esta solo puede convertirse en constitutiva del tejido social de la humanización a través de la capacidad de identificarse con los demás» (2). Los propios deseos personales y la capacidad de crear de la mujer están supeditados de alguna manera al otro. Su empatía, su capacidad de vivir a través de los demás son una especie de superpoder femenino.

En las cartas que se intercambia de 1917 a 1919 con Jung, le insta a hacer las paces con Freud; ella intenta que se reconcilien. También le pide a Jung que reconozca la originalidad de su pensamiento conceptual y, de alguna manera, que otorgue también la importancia correspondiente a la relación que ambos tuvieron. En una de estas últimas cartas, Jung le reconoce a esta relación «un poder en el inconsciente que moldea nuestro destino, un poder que luego le llevó a él a cosas de la mayor importancia» (3),



como si fuera una especie de inspiración o de catalizador. No en vano, en *Recuerdos, sueños y pensamientos*, revela Jung cómo la soñó antes de conocerla. Sabine encarna su ánima y no solo una poderosa divinidad a la que ofrendar el paraguas.

En el año 1919, en Suiza, después de la guerra, Sabine funda a instancias de Freud el grupo de estudio psicoanalítico Inner Circle. Al año siguiente también es invitada a formar parte del Instituto Jean Jacques Rousseau de Psicología Experimental e Investigación en Desarrollo Infantil. Ahí trabajará junto a un Jean Piaget de veinticuatro años, y a él le realizará el análisis didáctico. Al parecer existían simpatías intelectuales entre Piaget y Spielrein y es posible que trabajaran juntos en algunas teorías aunque luego siguieran caminos aparte.

En 1923, en Rusia, para el Estado obrero la educación infantil es prioridad. A pesar de la pobreza en que la guerra ha sumido al país, la aventura socialista dedica sus escasos recursos a velar por el futuro. Vera Schmidt, fundadora del Hogar Experimental para Niños o Casita Blanca, invita a Sabine a dirigir este jardín infantil psicoanalítico. Paralelamente, Spielrein será directora del Departamento de Paidología para el estudio del desarrollo de la infancia, en la Universidad de Moscú; también fue colaboradora científica en el Instituto Psicoanalítico Estatal —con seguridad, el único instituto público del mundo que en esa época financiaba al psicoanálisis—. Además, funda junto a Dimitrievitch Ermakov y Moshe Wulff la Sociedad Psicoanalítica en Rusia (será la más grande de la época), institución que florece mientras que en el resto de Europa se le persigue y se regula. «El período de gloria del psicoanálisis en la Rusia soviética duraría algunos años más, durante los que Spielrein desarrolló una intensa actividad, actuando como analista, dando seminarios y conferencias, y emergiendo como un verdadero polo de atracción de nuevos científicos y analistas». «Su influencia en esa época fue decisiva

para nombres como Vigotsky, Leontiev y Luria, tres de los más importantes pioneros de la psicología soviética» (3). De esa época proviene su trabajo *El tiempo en la vida psíquica subliminal*.

En 1924, Stalin empieza a tomar represalias contra las instituciones psicoanalíticas. En 1929 se disolverá la Sociedad Psicoanalítica y, cuando en 1930 Sabine viaja al funeral de su suegra en Berlín, la KGB retiene su pasaporte, no podrá ya salir de Rusia. Regresa a su ciudad natal y pone una consulta privada mientras enseña psicoanálisis en la Universidad de Rostow. Para 1936, fecha en que se prohíbe el psicoanálisis, Sabine se convierte en profesora de música.

En julio de 1942 los nazis entran a Rostow. Los historiadores coinciden en que lo más probable es que Sabine y sus dos hijas fueran ejecutadas junto a otros judíos durante la ocupación de ese 27 de julio. Sabine tendría cincuenta y seis años, Renata veintiocho y su hija pequeña, Eva, dieciocho.

Durante mucho tiempo se ha sabido demasiado de su vida íntima y demasiado poco de la profesional. Su vida salió a la luz de una manera insólita cuando se encuentra, en el sótano del Instituto de Psicología del Palacio Wilson de Ginebra durante una reforma, la caja con fragmentos de su diario de 1909 a 1912, cuarenta y seis cartas de Jung (y doce de Sabine), doce cartas de Freud (y dos de Sabine), además de correspondencia con otros personajes del momento: Bleuler, Rank y Stekel. Estos documentos habían permanecido ocultos desde 1923, año en que ella regresó a Rusia. Este material es publicado parcialmente en 1977 (las cartas de Freud no tendrán permiso para publicarse hasta 1981 y las de Jung hasta 2002). El psicoanalista junguiano Aldo Carotenuto lo recopila y publica junto con sus reflexiones en el libro *Diario de una simetría secreta*.

En el año 2002 se publica en alemán la obra completa de Spielrein, compuesta por treinta artículos. La cineasta alemana Elisabeth Marton realiza el documental *Mi nombre fue Sabine Spielrein*, donde le otorga su lugar como figura destacada en la historia del psicoanálisis y parte importante en la relación de Jung y Freud. La psicóloga brasileña Renata Udler Cromberg (3) hace la primera traducción y publicación no alemanas y trata de quitar el nuevo velo lleno de erotismo que ha caído sobre Sabine a raíz del libro de Carotenuto. Udler se propone devolver a la científica un justo lugar en la historia y no solo una fama reducida a «paciente y amante de...», pasar de ser «cuerpo-objeto de la escritura del padre» a ser autora de su propia vida y además autora de un «trabajo teórico pionero». Es una de las contribuciones al estudio de la mente más importantes del siglo XX y además «desde ambos lados del diván» (6). «En mi trabajo de reflexión se aborda la historia de vida de Sabine Spielrein en su recorrido psíquico, emocional, profesional y social, y las condiciones históricas, sociales, institucionales y culturales de su tiempo, que intervienen en el olvido de su obra» (3).

«Sus escritos arrojan una luz diferente sobre la historia del psicoanálisis. En la correspondencia de Sabine con Freud y Jung se hace evidente su influencia sobre las dos figuras principales del movimiento. La tan discutida ruptura entre Freud y Jung no fue únicamente el resultado de una disputa científica: tras el telón del discurso académico se esconde una obra dramática sobre el amor y los celos, la desconfianza y la decepción (atención, que se refiere a ellos dos: Freud y Jung), una obra en la que el papel de Sabine fue el de mediadora» (1).

En palabras de la estudiosa Renata Udler, «la singular metapsicología de Sabine Spielrein, basada principalmente en la teoría psicoanalítica freudiana, pero también fertilizada por Bleuler, Jung y, más tarde, Piaget, se compone de:

1. Una teoría de la pulsión que introduce la pulsión de muerte.
2. Una teoría dinámica de la angustia y el conflicto psíquico vinculada a la oposición Yo versus pulsión sexual y sus destinos en la patología, la sublimación y el amor.
3. Una teoría tópica, con tres instancias —yo, nosotros y ellos— y cuatro áreas psíquicas:
 - a) Pensamiento consciente, dirigido, dominado por el plano visual.
 - b) Pensamiento subconsciente o consciente secundario, que se expresa a través del lenguaje simbólico subliminal. Esto conecta estados corporales, experiencias culturales y de especies y pensamientos preconcientes.
 - c) El pensamiento preconciente producido por la censura de pensamientos que provienen de la vida instintiva y son reprimidos como deseos y fantasías sexuales infantiles.
 - d) Pensamiento inconsciente formado por la represión de la vida instintiva. También en la teoría actual se postula la existencia de una escisión en el yo que produce un yo consciente y un yo inconsciente, que está fijo y conectado a la pulsión reprimida.
4. Una teoría sobre el origen psíquico del lenguaje en tres etapas: autista, mágica y social.
5. Una teoría del origen de las sensaciones, percepciones, representaciones e ideas que relaciona la afectividad, el lenguaje, el pensamiento y la inteligencia y sitúa las imágenes cinestésicas en el origen del símbolo y, por tanto, en la base del pensamiento.
6. Una teoría de la constitución del primer objeto, el pecho de la madre, separado del yo, que se constituye resistiéndolo.
7. Una teoría sobre la formación del concepto de tiempo en los niños».

Bibliografía

- (1) <http://www.sabinaspielrein.com/htm/spielrein.htm>
- (2) http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352012000100007 (Renata Udler Cromberg Escrito por Sabina Spielrein)
- (3) https://www.laizquierdadiario.com/Sabina-Spielrein-pionera-del-psicoanalisis?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter
- (4) <https://www.izquierdadiario.es/Documental-sobre-Sabina-Spielrein-olvidada-en-la-historia-del-psicoanalisis>
- (5) <https://journals.copmadrid.org/psed/archivos/1996/vol2/arti6.htm> (Piaget y sus contactos personales con el psicoanálisis)
- (6) <https://www.pikaramagazine.com/2019/12/sabina-spielrein-juego-limpio-en-el-psicoanalisis/>



LAS MUSAS: inspiración del artista

M. Dolores Sanahúja Vallespi

*¡Oh divina musa, mi madre!
¡Ella es la que enseña!
¡Ella ha puesto el canto
de los dulces tonos
en el pecho de los cantores!
¡Ciego es el sentido de los hombres
cuando desean hallar solos,
sin las diosas del Helicón,
la senda profunda con inteligencia!*
Píndaro

Nos preguntamos quiénes son esos seres que vienen desde el fondo de los tiempos, que poseían el don de la profecía y principalmente el don de la inspiración divina, seres enigmáticos y divinos, con alma y apariencia de mujer. Grandes hombres de la historia las invocaron, las llamaron y las lloraron, sin saber cuál era la razón verdadera de su ser.

Lo cierto es que tan solo unos pocos, aquellos que se convirtieron en cañas huecas, fueron los poseedores de sus dulces susurros, sus cantos gloriosos y de visiones futuras, solo unos pocos fueron los dueños de su corazón.

Etimología

El apelativo *musas* es el único, de entre todos los de las antiguas divinidades, que aún sobrevive en las lenguas europeas, aunque este término ha perdido mucha de la magia que contenía antiguamente. En la Antigüedad se decía que este nombre, al ser pronunciado, contenía el don mismo y la voz sagrada de la deidad. De ahí la etimología

de «moneta», equivalente griego de musa, que deriva del verbo que podemos traducir como advertir, recordar, y enseñar.

La musa es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad, se llaman a sí mismos sus servidores, sus «secuaces», y les dedican su veneración piadosa y ritual. Píndaro llama a la musa «su madre». Aquellos que son inspirados por ellas son plenamente conscientes de que no pueden reivindicar para sí lo que nosotros tan soberbiamente llamamos fuerza creadora.

Ya nos lo dice el primer verso de la *Iliada*: «¡cántame, diosa, la ira del Périda Aquiles!».

Las musas son diosas de alta jerarquía; más aún, su jerarquía es única. No solo se llaman hijas de Zeus, nacidas de Mnemosine, diosa de la memoria: ellas solas son las que tienen el privilegio de llevar, al igual que el padre de los dioses, el epíteto de *olímpicas* con que se rinde homenaje a los dioses en general, pero primitivamente no se honraba con este término a ningún dios en particular con excepción de esos dos.

El más antiguo de los cantos de las musas es el que entonaron después de la victoria de los olímpicos sobre los titanes, para celebrar el nacimiento de un nuevo orden.

En el célebre himno a Zeus, de Píndaro, cuyo contenido conocemos en parte aunque el himno mismo está perdido, se da una información que nos hace comprender a fondo cuáles son su misión y su esencia. En él se narra que Zeus, consumada la recreación del mundo, preguntó a los dioses si faltaba algo para que fuese perfecto. Y respondieron que algo faltaba: una voz divina para pregonar y alabar toda esa magnificencia. Y le rogaron que engendrara a las musas.

En ninguna otra parte del mundo se ha atribuido significación tan esencial al canto y al lenguaje elevado como en el mito griego.



La esencia del mundo se consume, pues, en el «cantar» y el «decir».

En el canto que cantan las musas resuena la verdad de todas las cosas como ser pleno de divinidad, resplandeciente desde las honduras y revelando, aun en lo más tenebroso y atormentado, la eterna gloria y bienaventurada despreocupación de lo divino. Sus funciones específicas, que adjudica a cada una un papel en cada arte o ciencia, también es controvertido.

Están relacionadas con la armonía de las esferas, con las sirenas, con diversas montañas y fuentes de aguas providenciales, ya sea en número de tres, de cuatro, de siete o de nueve. Su danza cambiante y sus cantos son propicios a proteiformes interpretaciones.

Mitología

En mitología, encontramos distintas tradiciones sobre el origen de las musas. Para algunos eran nueve hermanas, hijas de Zeus y Mnemosine; otras tradiciones las presentan como hijas de Harmonía; otras, de Urano y Gea. Pero las genealogías siempre son simbólicas y en este caso están relacionadas con una concepción filosófica acerca de la primacía de la música en el universo. Las musas no eran únicamente las cantoras divinas cuyos coros e himnos deleitaban a Zeus y a los demás dioses, sino que presidían el pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría... Hesíodo ensalza sus servicios a través de estas palabras: «Basta que un servidor de las musas celebre y cante las proezas de los hombres del pasado para que aquel que tenga preocupaciones y pesares las olvide al momento».

Las musas se encuentran en número de tres como las cárites; los que dijeron ser tres entendieron las tres artes por las cuales se llega al conocimiento de la sabiduría, que son gramática, retórica y dialéctica. Los que dijeron ser cuatro entendieron por las tres dichas y por la cuarta, la sabiduría.

Según Plutarco, los pitagóricos hablaban del coro de las ocho musas, en relación con las ocho esferas celestes. En Lesbos existía el culto dedicado a las siete musas. Pero con la época clásica se conforma e instala definitivamente la tradición de las nueve musas de la inspiración: Calíope, la poesía épica; Clío, la historia; Polimnia, la música; Euterpe, la lírica; Terpsícore, la danza; Erato, la poesía amorosa; Melpómene, la tragedia; Talía, la comedia; y Urania, la astronomía, hermanas que en esencia son una sola, de ahí que los poemas homéricos con la invocación a la Musa, como unidad cerrada.

Pero sea como fueran denominadas y concebidas, estas representaciones divinas nos estarían mostrando el alma del reino olímpico de Zeus. «Todos los espíritus, empero, a los que Dios no ama, se espantan cuando escuchan la voz de las musas».

«La primera tarea, pues, de estas musas, y el porqué de ellas y de su nacimiento es cantar la alegría de Zeus, de los dioses y su vida bienaventurada, del origen del ser y de lo divino, y del destino de los hombres mortales» (Hesíodo).

Una imagen de las musas

Ellas danzan con pies delicados en torno a la fuente de reflejos violáceos, parten envueltas en espesa bruma y, alejándose de la noche, con hermosa voz celebran a Zeus, cantan a la aurora, al gran Sol, a la brillante Luna, a la tierra, al dilatado océano, a la

sagrada raza de los otros inmortales siempre existentes. Dicen en coro lo que es, lo que será y lo que ha sido, son la memoria y la videncia.

Son el tiempo, todos los tiempos. Celebran, por último, la raza de los hombres y de los vigorosos gigantes.

Inspiran al poeta el recuerdo de los nombres de los héroes y de las naves, porque ellas solas poseen la memoria y son capaces de ver en un instante y en una sola presencia la totalidad de los tiempos y de las cosas.

El arquetipo de la musa

El último arquetipo perteneciente a la mitología y los símbolos de lo femenino es el de la mujer vista como inspiradora o musa. Carl Gustav Jung, el eminente psicólogo suizo, interpretó la figura de la musa como la manifestación de las cualidades femeninas inconscientes de la psique de un hombre y le dio el nombre de *ánima*. Las tendencias femeninas que existen en la psique masculina hallan su expresión en el temperamento, los sentimientos vagos, la receptividad ante lo emocional, la capacidad para el amor personal, los sentimientos hacia la naturaleza, las intuiciones y la relación con el inconsciente. En la mitología, el héroe que persigue su hazaña busca el consejo de una sacerdotisa o sibila que le guíe, conectándole con la voluntad divina o haciendo que los dioses hablen a través de ella.

En la mitología, la musa se ve como la diosa que llena el vacío entre lo conocido y lo desconocido y, por lo tanto, está envuelta en un halo de misterio.

En Atenas, lo mismo que en otros muchos lugares, tuvieron sus templos y sus altares, donde se les ofrecía libaciones de vino (nefalías) y sacrificios incruentos. Cuentan que en la falda del monte Parnaso, lugar de refugio para los dioses, se encontraba la fuente Castalia, cuyas aguas tenían la propiedad de inspirar a quienes allí bebieran; y como puede suponerse, era un lugar muy visitado por los poetas en busca de su musa, ya que la creencia general las relacionaba con el elemento agua y con las montañas. También las vestales acudían a esas fuentes sacras, morada de las musas, a recoger el agua que brotaba en pequeños hilillos.

Así pues, desde el gran César, al que las musas daban suave consejo; pasando por Sócrates, quien decía que la filosofía era el arte más elevado de las musas, e incluso el mismo guerrero espartano, que hacía sacrificios en su honor, con lo cual no solo dominaba el valioso ímpetu guerrero, sino que también su entendimiento (logos) permanecía claro y sereno, la misma ciencia de la agricultura y el cuidado y crecimiento de las plantas, todo, todo estaba vinculado de alguna manera con las musas, cuya misión era cantar a la eternidad de las cosas con aquella hechizante música que, al igual que el ritmo de los pájaros o el canto del ruiseñor, dejaba y sigue dejando hoy en día una queja insondable y un eterno suspiro.

Las sirenas estaban emparentadas con las musas, pero aquellas eran cantoras de la muerte, pues entonaban las melodías de los infiernos. Nos cuenta Homero que las sirenas habitaban en el mar y su canto hechizaba a quien se atrevía a desafiar el poder del mismo: «Quien no respeta los huesos mortales acumulados alrededor de ellos, pierde su hogar y su vida».



El canto de las cigarras, que para los griegos fue desde siempre algo maravilloso, estaba relacionado con el de las musas. Hesíodo denomina su canto «tierno como el lirio». Sócrates, en el *Fedro*, va a llamar a las cigarras «profetas de las musas»; de ahí que, como cantoras, las cigarras eran las favoritas de las musas. En un epigrama de Meleagro, en la *Antología*, se habla de las parientas langostas como «musas de los campos», concediéndosele la facultad de apaciguadoras del deseo y consuelo del sueño.

Así vemos que, tanto en el arte como en la literatura, el mundo griego nos ha dejado variadas tradiciones sobre ellas, sobre todo en lo relativo a sus lugares de culto. La leyenda nos dice que las musas habitaban en las más altas montañas; los sitios más antiguos eran el Olimpo, el Helicón y el monte Parnaso. En estos santuarios, el agua sagrada que atrae a las musas de hermosa cabellera presidía toda manifestación ritual, como sucedía con el culto que se les ofrecía a las musas en la Academia platónica.

En Olimpia se hallaba un altar común a Dionisos y las gracias, junto al cual existía un ara dedicada a las musas y otra a las ninfas. También se cuenta que Pitágoras murió en un lugar sagrado donde habitaban las musas y al que se habría acercado en su agonía; del mismo modo, la casa donde habitó en Crotona, según nos cuenta Porfirio, fue consagrada a las musas.

Por otro lado, sabemos muy poco de cómo el culto a las musas fue decayendo a través del tiempo, de cómo sus divinas imágenes se fueron desvaneciendo.

Quizás la mano de Constantino y la hegemonía cristiana cubrieron, como a tantos dioses grecorromanos, con el negro velo del olvido a estas diosas de la inspiración.

Las musas tenían los mismos atributos en la tierra que en el Olimpo.

Atributos de las musas

CALÍOPE

Su nombre proviene de un compuesto griego que significa 'hermosa faz'. Es la musa de la poesía heroica y de la gran elocuencia. Se presenta con los rasgos de una joven de aires majestuosos, con una corona de oro en la frente, emblema que, según Hesíodo, indica su supremacía sobre las otras musas. Está adornada con guirnaldas y tiene en una mano una trompeta y un poema épico en la otra. Los poetas la llaman madre de Orfeo.

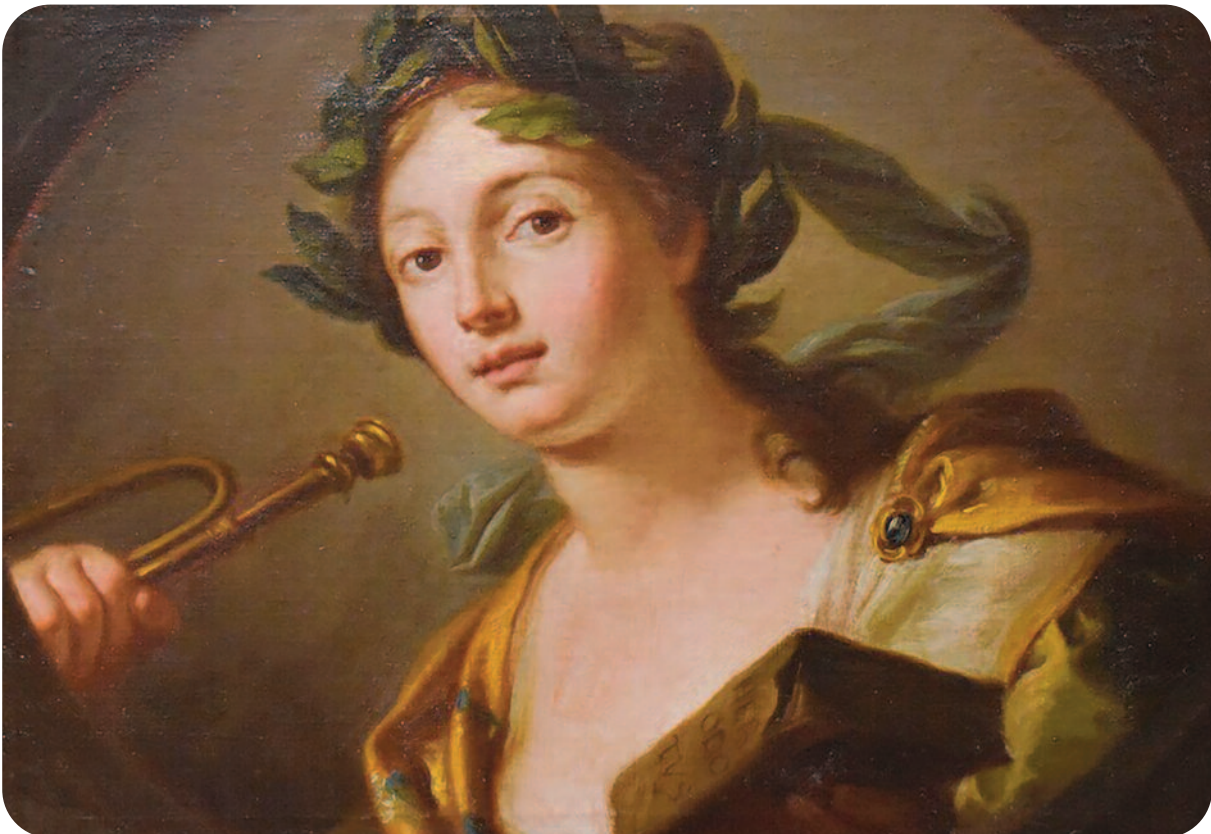
Es del segundo grado de los orbes celestes representado por Mercurio (Hermes), el guía de las almas. Governa lo relacionado con los animales y compuestos de la mezcla de diferentes cosas, bebidas y manjares.

Su nota musical sería Hypate hypatón (si). Modo: hipofrigio. Metal: el azogue.

Clío

Nombre que en griego significa 'gloria', era la musa de la historia. Se la representaba como una joven coronada de laureles que en la mano derecha tiene una trompeta y un libro en la izquierda, en que se lee «Thucydide». Para significar que la historia abraza el tiempo y el espacio, se añade a estos atributos un globo sobre el que se apoya, y significa el tiempo que va detrás de ella. También se la ve representada con un plectro en una de sus manos y una guitarra en la otra, de la cual fue su creadora.

Las musas son las almas de las esferas celestes, según las cuales se halla cada grado por el cual se efectúa la atracción de las cosas superiores a las inferiores.



En este caso, el más bajo de estos grados lo representa la esfera de la Luna, al cual pertenece la musa Clío, que gobierna la relativo a los vegetales, como las plantas, los frutos de los árboles, las raíces y las cosas que provienen de las materias más duras, como las piedras y los metales, sus aleaciones y suspensiones.

La musa de la historia gobierna el plano de la Luna, que controla las estaciones del tiempo. Su nota musical es Proslambanomenos (la). Su modo: hipodorio; su metal: la plata.

Hoy en día, ante tanta falta de ideales elevados, la historia ha tomado rasgos de casualidad, olvidando el ritmo, la ley, la armonía, el criterio, los designios y los profundos trazos que requieren el avance de la humanidad.

Pero Clío no ha sido jamás musa de la casualidad. Ella había regido sobre los hechos esenciales marcados por la necesidad, la ley y la acción. Ella había sido la musa del destino, había inspirado a los hombres, señalándoles el camino a recorrer, el camino apropiado para llegar a buen puerto.

ERATO

Su nombre deriva de Eros, amor. Presidía la poesía lírica y anacreóntica. Es una joven ninfa, coronada de mirtos y rosas. Tiene una lira en su mano izquierda y un arco de violín en la derecha; algunas veces lleva un amorcillo junto a ella, un pequeño Eros rondando alrededor y dos tórtolas que se picotean a sus pies.

Erato pertenece al quinto grado de los orbes celestes, el cual corresponde a Marte; este grado posee las violentas fantasías, pasiones, ideaciones y movimientos del espíritu. Su nota musical: Hypate mesón (mi). Modo: frigio. Metal: hierro.

La lira de la musa se expresa en tenues melodías para acompañar aquellos viejos poemas de amor.

Erato canta un amor sublime, que escapa por completo de nuestro tiempo y espacio. Este amor sin límites apenas si se apoya en el cuerpo, para elevarse hasta estratos sutiles donde se encuentra la raíz misma de la vida.

La poesía toma el mismo ritmo que el fluir de la sangre, donde las palabras bullen como las aguas del mar, y donde el sentimiento es matriz de visiones celestiales.

La bella y casta Erato es el reflejo de la transparencia del alma.

EUTERPE

En griego significa 'que sabe agradar'. Es la musa por excelencia, aquella cuyo atributo, el sonido, hoy es para nosotros música, ciencia de las musas, armonía que resume el conjunto de las artes y las ciencias. Inventó la flauta o la sugirió. Es una joven coronada de flores que toca la flauta; junto a ella hay partituras, oboes y otros instrumentos. Los antiguos quisieron significar con estos atributos el encanto que tienen las letras para los que las cultivan.

Representa el sexto grado de los orbes celestes, el cual pertenece a Júpiter. Este grado gobierna las discusiones de la razón, las deliberaciones, las consultas y las absoluciones morales. Su nota musical es Parhipate mesón (fa). Su modo: lidio; su metal: estaño.



Para la musa tenía mucho valor el saber elegir y combinar los sonidos, el saber disponer tanto del elemento sonoro como del silencio de fondo y soporte. El sonido no tiene un valor casual, pues de la unión de los sonidos proviene la armonía o la discordia.

MELPÓMENE

Su nombre deriva del griego y significa ‘cantar’. Es la musa de la tragedia, la inspiradora de artistas a todo lo largo de la historia, la amada y la temida, la imagen acusadora de la vida. Su aspecto es grave y serio; está ricamente ataviada y calza el coturno; en una mano tiene un cetro y una corona, y un puñal ensangrentado en la otra; alguna vez le acompaña como séquito el terror y la piedad.

El cetro hace de ella la reina absoluta de la existencia, la dueña de los destinos, y en mayor o menor grado tiñe todos los acontecimientos de la vida. La máscara terrible en su rictus recuerda las innumerables veces en que todos los humanos hemos contraído nuestros propios rostros, dirigidos por el dolor. El puñal era, al menos, la promesa de acabar con las sombras, con las mentiras y con el sufrimiento obligado.

Le pertenece el cuarto grado de las esferas celestes, o sea el Sol. Este grado gobierna la voz, las palabras, los cantos y los sonos armoniosos cuya suave cadencia disipa del alma la discordia que la perturba, y eleva el coraje. Purifica e ilumina con el fuego y la luz del sol. Su nota musical: Lichanos Hipatón (re). Modo: dorio; metal: oro.

POLIMNIA

Nombre compuesto de dos palabras griegas que significa ‘mucho e himno o canción’ era la musa de la retórica. Está coronada de flores y alguna vez de perlas y pedrerías, con guirnaldas alrededor suyo y vestida de blanco. Su mano derecha está en actitud de

arengar; en la izquierda, un cetro o un rollo de papeles en que dice una inscripción: *Suadere*, «persuadir».

En los orbes celestes es el séptimo grado que representa Saturno y las contemplaciones tranquilas del pensamiento.

Su nota musical es Hychanos Mesón (sol). Modo: mixolidio. Metal: plomo.

Los griegos la llamaban Polimnia, la de los muchos himnos, la del canto sagrado, la de las danzas rituales en honor a los dioses. Los griegos la hicieron bella y discreta, velaron sus rasgos pudorosos y abrieron, en cambio, los corazones para escuchar la melodía inagotable de la fe convertida en música.

El arte de sus viejos himnos es el lenguaje que entienden los dioses y que los hombres hemos olvidado al no orar.

Polimnia es promesa de pureza y fertilidad.

TALÍA

Su nombre proviene de una palabra griega que significa 'florecer'. Es la musa de la comedia una joven de regocijado aspecto; está coronada de hiedra, calza borceguíes y tiene una máscara en la mano. Muchas estatuas suyas tienen un clarín o portavoz, instrumento que se usaba en la comedia antigua para contener la voz de los actores.

Le corresponde el noveno grado de las esferas celestes, que corresponden al universo mismo; este grado tiene las cosas más formales, como los números, las figuras y los caracteres, y concierne a las influencias ocultas de las inteligencias del cielo y los demás misterios.



La musa Talía preside la Tierra, y es la inspiradora de la poesía bucólica y la comedia. Cuando se la representa debajo de la superficie terrestre, oculta, es «Talía silenciosa», la musa no escuchada, pues los hombres, ante los terribles rasgos del tiempo, que no pueden comprender, están ciegos y sordos a la inspiración de la musa de la poesía de la naturaleza, y su gloria solo se revela cuando con el espíritu ha sido transportado a la cima de la sabiduría.

La musa tenía —entre sus muchos dones— la posibilidad de inculcar un poco de comprensión.

TERPSÍCORE

Nombre griego que significa ‘que gusta del baile’. Era la musa de la danza. Es una joven viva, regocijada, coronada de guirnaldas y que tiene un arpa a cuyo son lleva a compás todos sus pasos. Musa y danza fueron el resultado de una meditada observación de la naturaleza, donde todo se mueve rítmicamente, describiendo figuras y marcando leyes.



Pertenece al tercer grado de las esferas celestes, que es la esfera de Venus y Cupido. Este grado gobierna los planos sutilísimos, los vapores, los olores y los ungüentos y perfumes. Su nota musical es Parhypate Hipatón (do). Modo: hipolidio. Metal: cobre.

Terpsícore sería el reflejo de nuestra alma porque el alma sí sabe danzar. Cuando el alma vibra, los griegos la llamaban Terpsícore, nombre de gracia y armonía.

URANIA

Proviene del griego *Uranos*, 'Cielo'. Es la musa de los astros, la celeste. Se la representa sentada con un traje azul, coronada de estrellas y sosteniendo con ambas manos un globo que parece medir, o teniendo el globo sobre un trípode junto a ella, con varios instrumentos matemáticos.

Se mueve en la esfera de los astros fijos y nos transporta desde la puerta del Sol a los mismos pies de la transformación suprema del padre, la luz absoluta. Nota musical: Mese. Modo: hipomixolidio.

Es el octavo grado, que representa al cielo estrellado; concierne a la situación, movimientos, rayos y luz de los cuerpos celestes. También tiene las imágenes, anillos y cosas semejantes que se fabrican según la regla de las cosas celestes.

Urania porta en sus manos ese universo movido por leyes, ese universo amplio y fantástico donde la armonía se expresa a través del número, del movimiento, de los ciclos y de la vida que siempre continua.

Epílogo

Tal vez nosotras, mujeres del siglo XXI, hemos olvidado invocar a la Musa y hemos pensado que podíamos caminar, amar y crear por nosotras mismas, sin darnos cuenta de que esos genios femeninos seguían guiándonos.

Ellas son las responsables que hacen que, de vez en cuando, nuestros ojos se bañen en lágrimas, añorando aquel tiempo en donde la belleza tuvo su manifestación más plena.

Pero nosotras seguimos diciendo: «La razón ha muerto, es el tiempo de las musas».

Es el tiempo en que de nuevo surjan mujeres que sepan ser la inspiración, el amor y la vida, no solo del presente, sino también del futuro, un futuro en que de nuevo la mujer sea esa cadena plateada que nos une con lo invisible, lo mágico y con lo sagrado, esa cadena que nos guíe hacia nuestro destino.

Bibliografía

Diccionario de mitología griega y romana. Pierre Grimal. Ed. Paidós.

Filosofía oculta. Cornelio Agripa. Ed. Alianza.

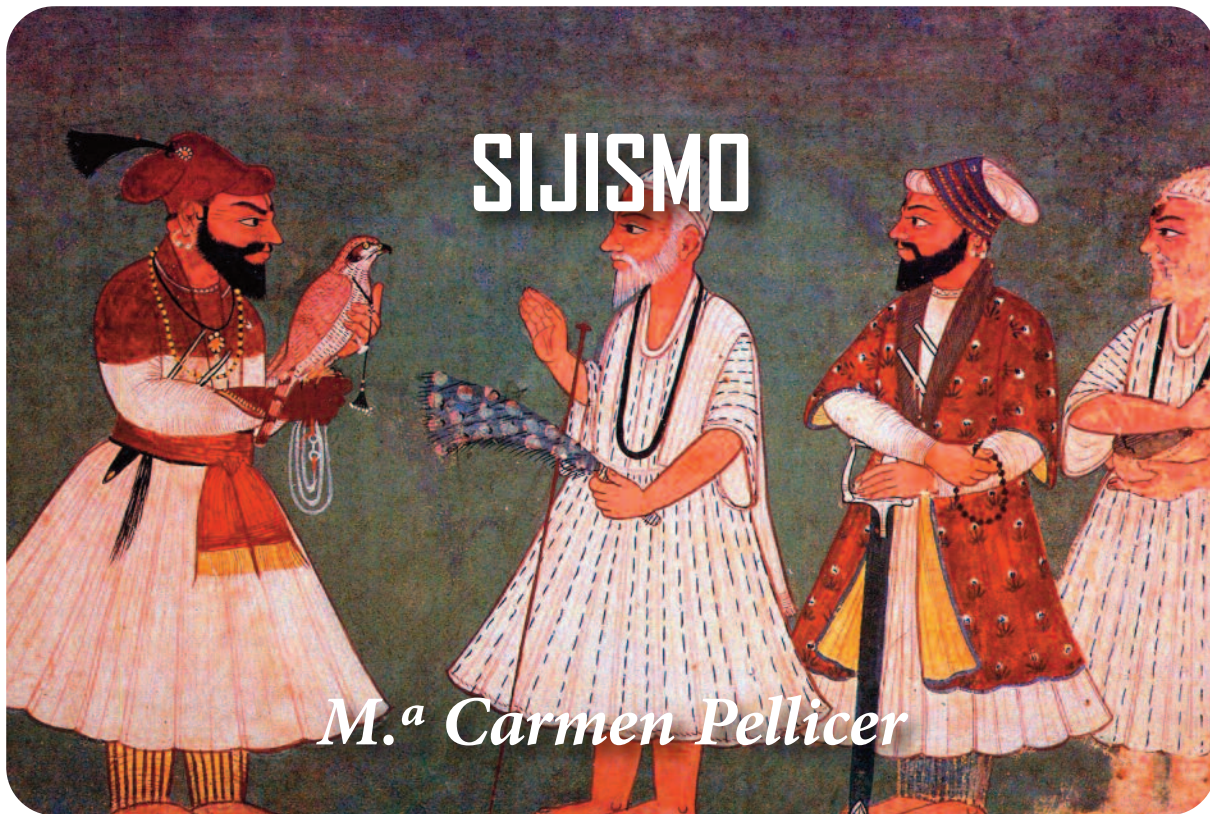
Hoy vi. Delia Steinberg Guzmán.

La diosa blanca. Robert Graves

Las máscaras de Dios. Joseph Campbell.

Las musas. Walter F. Otto.

Teofanía. Walter F. Otto.



Me llamo Karan, y nací en el Punjab, una región al noroeste de la India, donde confluían numerosas rutas comerciales que conectaban Asia central con la India. Debido a estas rutas comerciales, había muchas influencias extranjeras, pero también conflictos y tensiones entre musulmanes e hindúes.

El Imperio mogol dominaba con su fuerte influencia islámica, mientras que la sociedad india seguía anclada a sus sistemas de castas.

En el siglo XV, el gurú Nanak, considerado un hombre santo y un maestro espiritual, observó estas diferencias y remarcó la hipocresía religiosa de su tiempo. Tras viajar durante dos décadas desde el Tíbet hasta Sri Lanka, desde el este de la India hasta Arabia y dialogar con líderes religiosos, compartió sus ideales de unidad y fundó la religión sij.

Actualmente, el sijismo tiene alrededor de treinta millones de seguidores, la mayoría de los cuales vivimos en la región del Punjab, aunque hay comunidades de mi religión repartidas por todos los continentes, por lo que se posiciona como la quinta religión del mundo.

El gurú Nanak estableció el camino a la devoción dirigiéndose tanto a hindúes como a musulmanes. En sus enseñanzas, promovió la adoración de lo eterno y una conducta moral basada en el amor fraternal entre los creyentes, que, para él, eran todos iguales entre sí. Estas enseñanzas fueron seguidas y desarrolladas por otros nueve gurús que le sucedieron y terminaron de definir la doctrina y la identidad de los sijs.

Compuso más de novecientos himnos que forman parte de nuestro libro sagrado, el *Gurú Granth Sahib*, que recopila poemas místicos, himnos espirituales y enseñanzas filosóficas. Este libro es tan importante para nosotros que, en el templo, ocupa el lugar

en donde se esperaría tener la imagen de un dios o una diosa. Un sacerdote designado lo lee en voz alta todos los días; por la noche, lo cierra y lo envuelve en una tela de seda para abrirlo nuevamente por la mañana. Se utiliza un abanico de plumas para mantener fresco el libro, que es considerado como una persona.

Principalmente, el sijismo busca una relación directa con Dios, rechazando las castas y promoviendo la igualdad entre todas las personas. Creemos en un único Dios omnipotente, enfatizamos la devoción a Dios, la meditación, el servicio desinteresado y la honestidad en la vida diaria.

El décimo y último de los gurús, gurú Gobind Singh, fundó la *calza*, una hermandad de guerreros espirituales dedicados a la justicia, la igualdad y la defensa de los oprimidos.

En 1699, este gurú le pidió a cualquier sij dispuesto a dar su vida por la fe que entrara en su tienda. Cinco hombres entraron y, poco después de que el gurú saliera con su espada ensangrentada, estos cinco hombres salieron de la tienda demostrando que se encontraban ilesos y se convirtieron en *Panj Piare*, que significa ‘los cinco amados’.

Todos sus seguidores fueron bautizados con el apellido *Sing* (león) para los hombres y *Kaur* (princesa) para las mujeres; de esta manera, eliminó las distinciones de casta y reforzó la igualdad entre todos.

Gobind Singh es para los sijs el ideal de caballeridad. Tras su muerte, en 1708, los sijs sufrieron una intensa persecución por los mogoles, pero se organizaron en pequeños reinos independientes conocidos como *misles*, que operaban como confederaciones militares y resistieron a las fuerzas mogolas y afganas, reforzando su establecimiento en gran parte del Punjab.



Uno de los líderes de estas revueltas fue Ranjit Singh Bajadur, discípulo de Gurú Gobind Singh, que lideró batallas contra los mogoles y promovió reformas beneficiosas para los campesinos a principios del siglo XIX. Fue un gobernante visionario que modernizó su ejército con tácticas europeas y promovió la tolerancia religiosa. En su corte convivían musulmanes, hindúes y cristianos ocupando posiciones destacadas. Durante su gobierno, el Punjab experimentó un periodo de prosperidad cultural y económica con avances en la educación y la arquitectura, pero cuando murió, en 1839, el Imperio sij decayó debido a disputas internas y presiones externas. Los británicos anexaron el Punjab y quedaron tan impresionados por la valentía de los guerreros sij que reclutaron a miles de ellos para su ejército, llevándolos a luchar en la Primera y Segunda Guerra Mundial. Esto les llevó a ser considerados como una comunidad valiente y disciplinada.

El gurú Gobind Singh promulgó una serie de edictos que dieron forma al sijismo. El principal de estos edictos fue que los sijs debemos mantener cinco artículos de fe denominados las cinco K, porque en nuestra lengua —el punyabí— todos empiezan con esta letra.

* El más conocido es el *kes*: la obligación de no cortarnos el pelo como una forma de honrar a Dios, porque es Él quien nos lo ha regalado, y utilizar un turbante para recogerlo.



- * *Kara* es un brazalete redondo de acero que simboliza la fuerza y la integridad.
- * El *kirpan* es una espada ceremonial para enfatizar la fuerza y nuestros orígenes marciales.
- * Otro de nuestros elementos es el *kanga*, un pequeño peine de madera para mantener el pelo en su sitio y que simboliza limpieza y orden.
- * Y, por último, el *kachhera*, que son unos pantalones cortos de algodón para la castidad y la preparación para la batalla.

Otra de nuestras prácticas religiosas incluye la participación en el servicio comunitario y en ceremonias especiales, como el *langar*, que es una comida comunitaria gratuita.

Pero la que más me gusta es la peregrinación y visita a nuestro templo sagrado, situado en la parte antigua de Amristar, la ciudad más grande e importante del Punjab, centro comercial, cultural, de transporte y, por supuesto, centro religioso. Hay que visitarlo al menos una vez en la vida.

Nuestro templo sagrado es el *Harmandir Sahib*, más conocido como Templo Dorado.

Es un edificio de dos plantas construido en mármol y piedras preciosas. En el siglo XVIII, el Ranjit Singh Bajadur hizo cuantiosas donaciones para su construcción, y con ellas se aplicaron 100 kg de oro puro a las láminas de cobre que lo recubrían, lo que le valió el nombre de Dorado.

El santuario se puede visitar a diario y es un lugar de culto en donde todas las personas, de todos los ámbitos, castas, etnias, religiones y creencias son bienvenidas. Tiene una planta cuadrada con cuatro entradas que simbolizan el principio de igualdad de los sij. Eso sí, antes de entrar, debes dejar tus zapatos fuera y lavar tus pies como símbolo de purificación, cubrir tu cabeza, hombros y rodillas.

Todo el complejo está formado por varios edificios que rodean el templo y el estanque como el *Akal Takht*, principal centro de autoridad religiosa del sijismo; una torre del reloj, las oficinas del Comité del Gurdwara, un museo y una de las estancias más curiosas para los visitantes, que es la cocina comunitaria, que funciona veinticuatro horas al día y ofrece una comida vegetariana gratuita a todos los visitantes sin discriminación y que es repartida por voluntarios. Incluso el visitante que quiera, puede ayudar a repartir esa comida, pues todos los sijes trabajamos en equipo y desinteresadamente por el bien de los demás como precepto de nuestra religión.

Todas las oraciones y acciones sij llevan una energía de solidaridad, amor y armonía. Creemos que todo ello puede transformar el mundo en un lugar mejor.

Webgrafía:

<https://assolea.org/es/por-que-los-sijs-llevan-turbante->

<https://www.indiatravelblog.net/golden-temple-amristar-harmandir-sahib-travel>

www.youtube.com/watch?v=t1jF5q7YFTI: La Fascinante Historia del Sijismo: De Sus Orígenes a la Era Moderna)

<https://tajmahalindia.es/india/sikhismo-en-india>



«Es una línea espiral, no un círculo, la armonía».

Esta monja jerónima, también llamada Juana de Asbaje (1648-1695), fue uno de los personajes más asombrosos de su tiempo, hasta el punto de ser llamada la décima musa, como Safo, por su lírica, su teatro, en el contexto del Siglo de Oro en México; pero sobre todo por su erudición sin límites, que la hacía ser visitada en el convento por almas ilustres desde todos los lugares del mundo.

El poeta filósofo Amado Nervo, quien escribió un libro sobre ella, nos dice:

«Las matemáticas le eran familiares, la fisiología no tuvo secretos para ella, la física hallábase en el catálogo de sus conocimientos favoritos; sabía gramática como la que más, y lo prueba con gracejo a cada paso; versificaba en latín y hasta en azteca; entendía harto de medicina; la filosofía escolástica, la teología moral y dogmática, el derecho canónico, todo cabía en aquella sesera única. Y sobre todo, las bellas artes. Ejemplo, su aptitud singular para la música».

El mismo Amado Nervo nos refiere que, en la famosa *Respuesta a Sor Philotea de la Cruz*, sacerdote anónimo, que en realidad le reprochaba tanta erudición y que debía dedicarse más a la ascética, sor Juana¹ escribe:

«Pues sin ser muy perito en la música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las ciudades, de que sí perdonaría habiendo cincuenta justos?, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi²; de aquí

¹ <https://www.ensayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/sorjuana1.htm>

² Esto debe de ser un error, y tratarse de re a do.

a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí. Pues ¿cómo se podrá entender esto sin música?».

Recordemos antes el pasaje bíblico:

«En aquellos días, el Señor dijo: “La acusación contra Sodoma y Gomorra es fuerte, y su pecado es grave; voy a bajar, a ver si realmente sus acciones responden a la acusación; y si no, lo sabré”. Los hombres se volvieron y se dirigieron a Sodoma, mientras el Señor seguía en compañía de Abraham. Entonces Abraham se acercó y dijo a Dios: “¿Es que vas a destruir al inocente con el culpable? Si hay cincuenta inocentes en la ciudad, ¿los destruirás y no perdonarás al lugar por los cincuenta inocentes que hay en él? ¡Lejos de ti hacer tal cosa!, matar al inocente con el culpable, de modo que la suerte del inocente sea como la del culpable; ¡lejos de ti! El juez de todo el mundo, ¿no hará justicia?”. El Señor contestó: “Si encuentro en la ciudad de Sodoma cincuenta inocentes, perdonaré a toda la ciudad en atención a ellos”. Abraham respondió: “Me he atrevido a hablar a mi Señor, yo que soy polvo y ceniza. Si faltan cinco para el número de cincuenta inocentes, ¿destruirás, por cinco, toda la ciudad?”. Respondió el Señor: “No la destruiré, si es que encuentro allí cuarenta y cinco”. Abraham insistió: “Quizá no se encuentren más que cuarenta”. Le respondió: “En atención a los cuarenta, no lo haré”. Abraham siguió: “Que no se enfade mi Señor si sigo hablando. ¿Y si se encuentran treinta?”. Él respondió: “No lo haré, si encuentro allí treinta”. Insistió Abraham: “Me he atrevido a hablar a mi Señor. ¿Y si se encuentran solo veinte?”. Respondió el Señor: “En atención a los veinte, no la destruiré”. Abraham continuó: “Que no se enfade mi Señor si hablo una vez más. ¿Y si se encuentran diez?”. Contestó el Señor: “En atención a los diez, no la destruiré” (Génesis 18, 20-32).

Según leemos en el siguiente trabajo³, *El Regateo de Abraham*, esta explicación numérico-musical de este suceso del Génesis ya la había hecho en 1613 Pietro Cerone en su *Melopeo*, su tratado del músico perfecto, que sor Juana conocía. E incluso la vemos en el monje benedictino Ruperto de Deutz, en 1117, en su comentario al Génesis. Según dice el artículo antes citado:

«Cuando Ruperto llega a ese pasaje del diálogo entre Dios y Abraham, entra a explicar con toda calma cómo la disminución de los números que Abraham va pronunciando responde, no al azar, sino al orden perfecto que un sabio como él debía seguir. El empezar con cincuenta —número sagrado para Ruperto— y terminar con diez fue ni más ni menos que lo que debió ser. De ningún modo puede admitirse que el patriarca, hablando con Dios, dijera sus números "*sine scientia et sensu*", como voces salidas de la boca de un imbécil. Aunque al principio el sentido de la serie descendente pueda no aparecérsenos con una inmediata y total transparencia, su belleza sí resulta por lo pronto, en cierta medida, accesible al ser humano. Pero si estudiamos bien la disminución, la *degradatio*, advertiremos que los números se entrelazan unos con otros

3 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-y-el-regateo-de-abraham/>

de tal modo que obedecen a un sistema de correspondencias no solo aritméticas, sino además musicales. Aquí, una espesa serie de tecnicismos griegos y latinos. Si comparamos cuarenta y cinco con cuarenta, obtenemos la ratio—la razón aritmética—de *epogdoun*, que corresponde al intervalo musical de sesquioctava, "*quod musici tonum appellant*". La relación entre cuarenta y treinta se llama *epitritum*, el intervalo de sesquitercia, "*quam symphoniam diatessaron uocant*". Entre treinta y veinte, relación de hemilion: es el sesquialterum, "*quam symphoniam diapente dicunt*". Y en fin, entre veinte y diez, *duplum*: es la máxima *consonantia* y la llaman *diapason*: "a través de todas" las notas de la escala».

La interpretación final es que no había ni diez justos para evitar la ira de Dios, y el regateo de Abraham resulta infructuoso. Otros autores explican que se trata de armonía, y esta solo la puede haber entre los diferentes, por muy tensa que sea, por ejemplo entre lo masculino y lo femenino. Estos mismos dicen que precisamente el pecado de Sodoma sería negar las diferencias armonizadoras.

De todos modos, que el «regateo» se haga en intervalos musicales no deja de ser asombroso. Nos da la pauta de la cantidad de significados profundísimos, esotéricos, que puede guardar un texto como el Génesis bíblico, y seguro con muy diferentes claves de interpretación, como decía la genial H. P. Blavatsky y las diferentes escuelas de cábala que intentan profundizar en sus misterios.



Los números naturales consecutivos generan las llamadas proporciones $n+1/n = 1 + 1/n$, que son llamadas «razones superparticulares» o «razones epimóricas», con propiedades muy interesantes. Algunos tienen virtudes armónico-musicales, como se ve en la tabla, y las más importantes son precisamente las cinco que aparecen en el texto del Génesis.

Una interpretación de dicha escena bíblica puede ser que el quebranto de armonía era ya tal que nada podía impedir su devastación natural, o sea, su destrucción por fuego o por agua, el retorno al caos, como en la muerte de un ser vivo, cuando se desvincula la llama vital, que es quien mantiene la armonía del conjunto.

Otra interpretación es que la compasión divina no puede quebrantar su misma justicia, y que la naturaleza de esta es pura armonía, pura música.

Otra, quizás más esotérica, es que el proceso de destrucción, la «ira de Dios» o su ley divina en acción es como un rayo, que desciende en intervalos musicales, pero que se completa cuando se llega, simbólicamente hablando, del 1 al 2. Todo el ciclo va del 1 al 2, donde el 1 es el nacimiento y el 2, como decían los pitagóricos, la muerte, la materia. La llegada al dos, en el diálogo de Abraham con Dios, se da cuando se llega al intervalo duplo, a la misma nota en una escala inferior.

Esto nos recuerda una escena con cierta semejanza. Es el leitmotiv de la lanza de Wotan (que es la ejecución de la ley de Dios), que desciende como un rayo hasta que se completa una escala musical, en un primer tramo⁴, aunque luego continúe⁵, según vemos en el artículo *Meaning⁶ in the Motives: an Analysis of the Leitmotifs of Wagner's Ring*.

Ya estudiamos el tema de la duplicación en varios artículos, que puede ser un proceso de creación, o sea, de entrada en la materia, y en cierto modo, también de muerte y destrucción.

Y es que la filosofía pitagórica está tan enraizada en los misterios del alma del mundo que retorna una y otra vez con los mismos ciclos de la inteligencia humana y nunca muere; la vemos pasar, por ejemplo, la Edad Media como un hilo de plata, de Ariadna en el laberinto de estos tiempos oscuros y tortuosos. La veremos perpetuarse y sobrevivir como una llama en las tinieblas también en los ciclos oscuros cuyas nubes tormentosas ya se anuncian.

4 https://www.youtube.com/watch?v=yvXDyBeaP-4&ab_channel=WagnerLeitmotifs

5 <https://www.laits.utexas.edu/wagner/selectedessays/pdf/carter.pdf>

6 «Just as the Curse motive, the Spear motive is one that carries multiple intentions overlapping with one another at the end. The key of the motive is both C major and A minor. The two keys coexist easily together because they both have the same key signature, and are relative keys. As you look at Example 3, the Spear motive is in the accompaniment line, not the voice part. It is essentially a descending C major scale for the first half of the motive. The terms that apply are #14 and #5. We must account for the loud dynamic of the motive. According to Cooke, Wagner is expressing Wotan's great confidence in himself—an attribute that he first possesses in abundance. However, as the motive progresses down the scale, our ears hear a shift to the A minor scale, which would imply term #6. In other words, Wotan along with his sense of confidence has an "acceptance of, or yielding to grief; discouragement and depression; passive suffering; despair connected with death; passive falling away from the joy in life." Cooke gives us a description of Wotan as the Wanderer in the third opera Siegfried. We see in Wotan's own motive the foreshadowings of his own demise».

La invención de los HUESOS



Los científicos atribuyen a la naturaleza un «experimento fallido» hace unos 600 millones de años. Se llamó fauna Ediacara por haber sido descubierta en la cordillera sur de Australia, 650 km al norte de Adelaida en las *Ediacara Hills*. El hallazgo lo realizó en 1946 el geólogo Reginald Claude Sprigg, que estudiaba las minas abandonadas. Hasta ese momento no se conocían fósiles tan antiguos.

Las improntas minerales de esas especie de medusas y helechos databan de una época en que teóricamente no existían organismos complejos, puesto que el despliegue de la vida se suponía iniciado en el Cámbrico (hace 550 millones de años, momento en que aparecieron las primeras formas móviles, con peristaltismo, estrategias de caza, órganos y esqueletos). Los seres de este extraño momento en el pre-Cámbrico, en que el planeta se puso creativo y creó organismos macroscópicos complejos, curiosamente nos recuerdan hojas, plumas, flores, cuernos y grandes discos, anémonas, cabezas de ajo, galletas, gusanos, esferas y jarrones. En su momento, Reg Sprigg publicó sus descubrimientos en distintas revistas científicas, pero no tuvo repercusión en el gremio. La gente dudaba incluso de que se tratara de fósiles. Distintos científicos clasificaron la misma muestra como un alga, un líquen, un protozoo gigantesco o como una roca natural sin relación con ser vivo alguno.

Aunque once años más tarde aparecen nuevos hallazgos en Charnwood, Inglaterra, no será hasta 1959 cuando el paleontólogo Martin Glaessner, junto a otros fósiles encontrados en Namibia en 1920 y Terranova en 1868 (los habitantes de ahí llamaban a las marcas «flores de las rocas»), establezca la relación y retribuya el justo honor a Reginald nombrando estos hallazgos como «ediacáricos» (siendo el año 2004 cuando la Unión Internacional de Ciencias Geológicas otorga oficialmente ese mismo nombre al período geológico). A día de hoy se han hallado en todos los continentes, excepto

Antártida. En España, en la región de Extremadura se encontraron fósiles que datan de los primeros períodos en que los organismos empiezan ya a tener partes duras. Estos fósiles calcificados se ubican hace unos 540 millones de años.

Aunque se les atribuya la categoría de *experimento evolutivo*, se especula que habitaron durante un periodo entre 60 y 90 millones de años y fueron dejando espacio a nuevas formas de vida, como las esponjas o los cnidarios (medusas y peines de mar, considerados entre los organismos más antiguos). Podemos reflexionar si se puede considerar un «experimento» el hecho de que un hombre corteje a una muchacha solamente porque no continúe con ello en el futuro, sino que observamos que la relación pasa a algo diferente con el tiempo (por supuesto, depende siempre de la habilidad del sujeto).

Como se han reconocido supuestas pre-plantas (primeros fotosintetizadores) o incluso líquenes, se deja de llamarla fauna y pasa a ser conocida como *biota Ediacara*. Algunos organismos parecen sésiles (no se mueven), mientras que otros son claramente de vida libre; absorberían los nutrientes por la piel o los fabricarían a partir de luz. En algunos casos, y aun cuando se trate de organismos relativamente grandes, se les supone unicelulares. Antes de que se nos queden los ojos cuadrados, hemos de recordar que hoy en día existen organismos unicelulares relativamente gigantescos, como los xenofióforos de los fondos abisales, que alcanzan hasta 20 cm (están formados por una sola célula con varios núcleos), o el alga *Caulerpa taxifolia*, desde los años 80 invasora de los entornos mediterráneos.

Los organismos ediacáricos varían en tamaño, que va de los micrómetros al metro (del género *Dickinsonia* se han recopilado especímenes en distinto grado de crecimiento, siendo el mayor de todos de poco más de un metro de largo). De hábito bentónico en fondos relativamente poco profundos, formaban ecosistemas, y no parece que presenten sistema nervioso, órganos ni boca, estructuras de excreción y ni siquiera intestino, y aunque se desconoce su mecanismo de reproducción, lo más lógico es que sean asexuales. A pesar de que existen excepciones bilaterales, la mayoría tienen simetría radial; como los trozos homogéneos que podemos obtener de cortar una pizza partiendo desde cualquier parte de su borde. Destaca el grupo *trilobozoa*, que presenta una forma trirradial, como algunos volantes de coche.

De la biota ediacara se diferencian hasta setenta taxones, que se han clasificado en cinco grupos principales (Vendobiontes o Rangeomorfos, Arboreomorfos o Frondomorfos, Ernietomorfos, Triradioalomorfos y los Bilaterales o Proarticulata). Imaginando el idílico momento sin depredadores ni enemigos que habitaron esas extrañas criaturas, algunos autores le han llamado *Jardín de Ediacara* emulando el paraíso bíblico.

Si eran tan distintos entre sí, ¿qué característica común comparten? La asombrosa respuesta es: su cuerpo blando. Estos organismos, pre-plantas, pre-moluscos, pre-crustáceos o como se les quiera llamar, compartían una textura suave, mucho antes de que se inventaran los huesos, los exoesqueletos o las conchas. A pesar de lo cual, se han conservado sus fósiles como si su propio período geológico hubiera cooperado en la preservación. El término *Pompeya ediacárica* describe la formación de moldes fósiles gracias a una gran acumulación de cenizas volcánicas que habría presentes en el ambiente en ese entonces; así, al menos, en la formación de los fósiles de Terranova.

De todo esto que podemos encontrar fácilmente en la web, hay algo de lo que se habla poco, y es que, casi cien años antes de descubrirse la biota Ediacara, Helena Blavastky, describiendo el mundo prehistórico, escribió: «El crustáceo de duro caparazón fue en un tiempo un punto gelatinoso, una partícula de albúmina completamente homogénea en un firme estado adhesivo». «Hubo un tiempo en que (los dinosaurios y otros) aparecieron como infusorios (organismos ciliados) filamentosos, sin conchas ni cortezas, sin nervios, músculos, órganos ni sexo». Está claro que el uso de la *Doctrina Secreta* en teorías de la física moderna y como texto de inspiración a científicos teóricos está mucho más documentado que el acierto de sus afirmaciones biológicas, pero no podemos negar que, en este caso, fue premonitoria, habló de una forma de vida blanda previa a la existencia de organismos con mayor consistencia.

¿Cómo se forma un hueso?

Un hueso es tejido conjuntivo mineralizado. Se forma a partir de un molde cartilaginoso que posteriormente se endurece. La matriz ósea está formada por colágeno (90 %) y otras proteínas, como la albúmina. De hecho, esta última facilita la fijación del calcio que terminará fortaleciendo la estructura. El saber qué partes deben osificarse en un organismo y en qué medida proviene de las instrucciones de unos genes conocidos como *Hedhehog* (llamados así en los años 90 en honor al erizo de videojuegos, *Sonic*), una familia de genes comunes a todos los organismos no vegetales.

Bajo la dirección de estos genes y a partir de la matriz de elementos coloidales o casi líquidos, se crea un patrón que se endurecerá cuando empiecen a desfilarse los minerales: carbonatos, calcio (en mayor cantidad) y fosfato, en forma de pequeños cristales de hidroxiapatita ($\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{OH})_2$). En menor proporción: magnesio, sodio, potasio, manganeso y flúor. Aunque nos imaginamos el hueso como una estructura rígida, hemos de recordar que jamás deja de ser un tejido vivo que se regenera y se destruye constantemente. De hecho, puede donar sales para alcalinizar al organismo en casos de emergencia. También el propio calcio puede ser sustituido por elementos tóxicos como plomo, estroncio o radio, entre otros. Ciertamente, estos metales tienen un parecido con el calcio y, por eso, pueden ocupar su sitio en el hueso (aunque este será quebradizo y de peor calidad), pero también es importante reconocer la inteligencia del cuerpo humano capaz de *capturar* y *apresar* en el hueso estas sustancias en caso de intoxicación para evitar que vayan libremente por la sangre y dañen órganos importantes como el hígado o los riñones. Aunque el hueso nos parezca totalmente sólido, sigue manteniendo una parte fluida para nutrirse y crecer, es el único tejido adulto que mantiene la capacidad de regenerarse por completo tras una lesión.

A medio camino entre la formación de los huesos y el jardín del paraíso ediacárico, donde no existía el dolor ni la muerte porque no había todavía enemigos ni se luchaba por el alimento; los sumerios cuentan aquella vez en que el dios Enki comió unas plantas que le enfermaron. Para curarlo, su hermana hará nacer dioses relacionados con cada una de las partes de su cuerpo afectadas. Como si aparecieran los sistemas nutritivos y locomotores, como si ese día aparecieran por fin los huesos, ahora existen de otra manera: su boca, sus extremidades, su cadera, su garganta y su costilla:

—Hermano mío, ¿dónde te duele?



—Mi costilla me duele...

Su hermana, Ninhursag, crea entonces una doncella:

—A la diosa Nin-Ti he creado para ti.

Literalmente, «dama de la costilla o dama de la vida», porque los huesos se regeneran y porque, a partir de ahora, junto a esta dama existirá la vida. En una clave simbólica, ha surgido también la reproducción... pero eso dependerá, sin duda, de las habilidades del sujeto.

Bibliografía

Blavastky, Helena P. *Doctrina Secreta Vol 3*. Editorial Kier, Buenos Aires, Argentina, 1977.

Narbonne, Guy M. *The Ediacara Biota: Neoproterozoic Origin of Animals and Their Ecosystems*. *Annual Review of Earth and Planetary Sciences*, vol. 33, 2005..

Rubio Berna, S. (2019). *La Fauna de Ediacara y sus principales características*. Revisión bibliográfica [Trabajo de fin de grado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante (RUA). handle.net

<https://infogeologia.wordpress.com/2017/01/05/el-jardin-secreto-de-ediacara-y-el-origen-de-la-vida-compleja/>

<https://laescaleradeiakob.blogspot.com/2011/11/la-fauna-de-ediacara.html>

https://www.uv.es/marpla8/la_biota_de_edicara.html

<https://www.agenciasinc.es/Noticias/Nuevos-fosiles-esqueleticos-aparecen-en-Extremadura>

https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1698-69462006000100011

LA DANZA

en las antiguas civilizaciones

Ana Gálvez y M.^a Carmen Flores

El mundo material resultó siempre insuficiente para el hombre. La aspiración por superar la realidad material le hizo buscar un camino más profundo y misterioso para encauzar sus propias actividades vitales dentro de las fuerzas de la naturaleza e infundió un valor artístico, simbólico y metafísico de la realidad. Siempre deseó expresarlo con tanta más fuerza cuanto más inexplicable resultaba para él. Es entonces cuando la danza se hace expresión y pretende interpretar las manifestaciones de esa misteriosa fuerza vital que ata al hombre con la naturaleza.

En la danza, hecha símbolo, mito, rito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y supo extraer ricos y varios elementos de su propio ser.

La necesidad de bailar, de expresar emociones por medio del movimiento, se remonta a los primeros momentos de la existencia del hombre sobre la Tierra. Puede incluso haber sido el primer medio de comunicación entre los hombres. La danza estuvo en sus comienzos aliada al ritmo, por medio del batir de los pies y las manos, antes incluso de que fuera acompañada por la música instrumental o vocal.

La danza se inicia con los cantos tribales, que, por lo general, eran oraciones a los dioses en súplica de lluvia para las cosechas o de éxitos para las batallas, y fue evolucionando hacia las danzas populares y campesinas, que a su vez influyeron y enriquecieron el baile formal social.

La danza es un claro espejo de cada pueblo. Así como sean sus danzas, así será ese pueblo, sus necesidades y sus anhelos. El valor histórico de la danza reside en su significado oculto, y en la posibilidad de profundizar en los diversos matices que en ella pusieron todas las civilizaciones. Buscar el significado de las danzas, sus móviles (psicológicos, religiosos, artísticos, rituales), es empezar a conocer a los hombres y mujeres de otros tiempos.

Desde la Antigüedad se ha relacionado la danza con el movimiento del universo. Así, el sonido rítmico, en los mitos cosmogónicos, está en la raíz de toda la creación. La verdad, situada más allá del sonido y el ritmo, es el invisible centro divino alrededor del cual gira toda la creación. Según el poeta romano Lucano, en el s. II d. C., «con la creación del universo comenzó también la existencia de la danza, lo que significa la unión de los elementos. La danza circular de las estrellas fijas, la belleza del orden y la armonía en todos sus movimientos, es un modelo de la primera danza en el momento de la creación».

La danza ha sido siempre la manera natural del hombre de armonizarse con el poder del cosmos; el movimiento rítmico le proporciona la llave tanto para la creación como para la reintegración de las formas, y encuentra así el medio de permanecer en contacto con el Dios inmóvil como fuente de vida.

La danza, como imagen corporal de creación, es la forma más antigua de la magia, y es mitológicamente la llegada de la Luz, el principio del mundo, así como el descubrimiento de la realidad subjetiva, la habilidad del hombre para reflejar, mantener y proseguir la evolución, la capacidad de percibir sus acciones en relación con lo sagrado, la visión de su propia imagen circunscribiendo lo desconocido.

La danza, como expresión del hombre movido por un poder trascendente, es también la primera manifestación artística; antes de que el hombre expresara su experiencia de vida mediante elementos materiales, lo hizo a través de su propio cuerpo. Danzaba por alegría, tristeza, amor, miedo, al amanecer, en la muerte y en el nacimiento.

A través de ella, el hombre trasciende la fragmentación y se siente nuevamente uno consigo mismo y con el universo que le rodea. Capta la relación universal y el sentido de totalidad de la vida. La danza es, pues, el resultado de una meditada observación de la naturaleza, donde todo se mueve rítmicamente, describiendo figuras y marcando leyes.

La danza en las diferentes culturas

EGIPTO

En Egipto, la danza se consideraba una actividad sagrada. La danza egipcia se caracterizó por su sello místico y simbólico. Se podía clasificar en profana y sagrada.

En los templos egipcios había un servicio de danzarinas para las danzas sagradas bajo la dirección de los sacerdotes. Los sacerdotes, con sus cantos, iniciaban un cortejo enmascarados con el simbolismo del animal sagrado de su templo. Les seguían las bailarinas acompañándose de sistros y tamboriles y llenando de perfumes la atmósfera. El papel principal de las danzas era el ofertorio: los sacerdotes y las danzarinas realizaban las ofrendas a los dioses.

Las fiestas privadas eran amenizadas también por danzarinas y acróbatas. Las danzarinas actuaban en conjunto, por parejas o individuales; algunas se acompañaban de una especie de guitarra y entonaban dulces cantos amorosos. Las instrumentistas esbozaban pasos de baile durante los banquetes, volviéndose unas hacia otras echando la cabeza hacia atrás con expresión de éxtasis. Al lado de las danzarinas se ven las directoras del baile, que, batiendo las palmas o chasqueando los dedos, dirigían el baile. En la vida familiar, la mujer danzaba con estilo suave y con cierto desenfado.

En algunas danzas egipcias se utilizaban el sistro y el collar llamado MENAT (compuesto de perlas pequeñas y con una representación de la diosa Hathor) para marcar el ritmo de las danzas.

En la fiesta del sol femenino, en MEDAMUD, en la región tebana, la diosa del oro (Hathor) colmaba de bailes el corazón de sus fieles servidoras. En la tumba del escriba Idu aparecen cuatro de ellas bailando un himno que otras tres cantan:

«Ven, diosa de oro, tú que te alimentas de cantos,
tú cuyo corazón se sacia de danzas,
tú a quien las fiestas hacen resplandecer en la hora del reposo
y a quien alegran las danzas durante la noche».

Las iniciadas en los misterios de Hathor tenían la misión de transformar una fuerza peligrosa en energía creadora con sus instrumentos, sus cantos y sus bailes.

La danza tenía una importancia ritual. En la ceremonia de coronación del faraón, este realizaba una danza sagrada, el «recorrido en torno de los muros», y además realizaba un baile en honor de la diosa Hathor.

El mismo pueblo se abandonaba a la danza en las grandes festividades expresando su emotividad, como por ejemplo para el festejo de la buena cosecha, en el que se realizaban bailes rurales.

Curiosas son las danzas astronómicas, de gran belleza plástica, que existieron en el milenario Egipto: el altar colocado en el centro del templo simbolizaba el Sol, y los danzantes, que significaban bien los signos del zodiaco, bien los siete planetas o las constelaciones, giraban en torno del altar en el sentido de evolución de los cuerpos celestes. Ante aquellos cuerpos en movimiento, sometidos a una rotación calculada, el espíritu debería elevarse hasta dar la sensación de hallarse flotando en el éter junto a los planetas y descubrir su misteriosa vida.

Más tarde, con la influencia del Próximo Oriente, las danzas se impregnaron del exotismo de las danzas negras.

GRECIA

El pueblo griego fue uno de los que más cultivó la danza. Los orígenes de la danza en Grecia fueron religiosos. La religión se hallaba íntimamente ligada a la danza en los coros cíclicos y ditirámicos en honor de los dioses.

Para los griegos, la danza era un medio de educación de gran importancia. Concede a la armonía de movimientos y al ritmo corporal un lugar destacado, no solo por la plasmación de su belleza plástica, sino por la influencia que el desarrollo armónico del cuerpo puede causar en la salud espiritual. El valor educativo de la danza hizo que los espartanos incluyesen en su pedagogía su danza guerrera favorita, la «pyrrica» y la enseñasen a los niños desde los cinco años. Esta danza era considerada una preparación para el combate. Se trataba, pues, de una danza bélica, quizá la más antigua de Grecia. Se practicaba antes de las batallas por su milenario valor mágico, y también después del combate para ahuyentar las almas errantes de los adversarios muertos en la contienda.



Una de las danzas más antiguas, la llamada «gnosiana», fue traída desde Creta por Teseo y se trataba de una danza de movimiento circular que se ejecutaba alrededor del altar.

Las más antiguas danzas corales eran interpretadas por grupos de hombres y mujeres separados entre sí. Más tarde se unieron en determinados bailes, a veces cogidos de la mano y otras unidos formando una cadena.

La «Emalia» era una danza órfica hecha para sostener el diálogo con los dioses y ejecutada principalmente por las doncellas, que, cogidas de la mano, girando en círculo alrededor del altar y al compás de los signos, formaban una cadena que se movía armoniosamente. Las danzas alrededor del altar eran de gran ritmo, simbolizaban el movimiento del Sol y de los astros y eran acompañadas al ritmo de los platillos y con el canto de la flauta.

En las danzas imitativas y cómicas, se imitaban las actitudes de ciertos animales, como la danza de «paso de grulla», que conserva un simbolismo de floración o resurrección. Más tarde se imitaron actitudes humanas.

La danza adquiere un significado misterioso que sirve de vínculo entre el hombre y sus dioses. Es como una oración rítmica.

Se pueden distinguir dos tipos de danzas claramente diferenciados:

a) La danza teatral, que no era, en principio, sino la plasmación mediante el movimiento del contenido del texto representado. Era la precursora del texto.

b) Las danzas dionisiacas, originadas por el desenfreno y libertinaje de las orgías bacanales. Se caracterizaban por sus movimientos violentos e improvisados.

Estos dos tipos de danzas se fundirían y darían como resultado las primeras manifestaciones del teatro griego.

CRETA

Creta, a diferencia de los demás países, permitía que las mujeres asistiesen a los espectáculos; en algunas pinturas de Cnosos se representan inmensas concurrencias de espectadoras que observan danzas femeninas, probablemente rituales. Estas celebran la llegada de la primavera, la ayudan y la fortifican. En otras pinturas se ven imágenes de mujeres danzando y soldados blandiendo bastones o espadas.

Un cretense introdujo en Esparta una danza relacionada con el culto de Cronos, de los titanes, de Leto y del joven Zeus.

Existía una cofradía de cantores y danzantes sagrados llamados «Tiasos», que originariamente consagraron el culto a Baco y las ménades. Los cretenses fueron célebres por sus extraordinarios cantos y danzas, de una extrema riqueza y vivacidad rítmica. Celebraban sus ritos en el bosque, danzando alrededor de los árboles o en cuevas.

La mujer-sacerdotisa de la Gran Madre era llamada «abeja» y tenía un papel muy importante en las danzas cretenses, donde se cantaba a la luna llena y a la gran madre Tierra. Los hombres realizaban una danza en el ocaso del cuarto creciente de la luna. Soltaban toros y entre ellos ejecutaban una danza llena de acrobacias.

En algunas pinturas de Cnosos se observan algunas danzarinas con los brazos extendidos y los cabellos desplegados alrededor de la cabeza, que se arremolinan para recrear el movimiento del universo. En Palecastro se ven tres mujeres sosteniéndose por los hombros que danzan con gravedad en círculo alrededor de una tocadora de lira acompañada de una paloma.

En Creta es fácil observar danzas frenéticas, moderadas, alegres, fúnebres, esclavizantes y liberadoras.



ROMA

El culto más famoso en la antigua Roma fue el de Marte, al cual estaban adscritos los más antiguos cuerpos sacerdotales, de los cuales había una representación en cada ciudad. Se le llamaba Flamen Martialis al sacerdote encargado de encender el fuego en el altar de Marte, y además en cada templo había un cuerpo de sacerdotes llamados salios o saltadores, que realizaban la danza de las armas en el primer mes del calendario romano, marzo. En esta danza, los sacerdotes arrancaban sonoros tañidos a sus escudos, golpeándolos con sus espadas al tiempo que realizaban su baile alrededor del altar del dios. Al mismo tiempo, golpeaban el suelo con los pies, de manera rítmica y en sucesiones de tres golpes y un breve silencio. Esta danza, la más solemne de las realizadas en Roma, se llamó Tripudium.

Los sacerdotes iban vestidos de guerreros, coronados con cascos de penacho y empuñando el escudo en su mano izquierda y una espada corta en su mano derecha, mientras cantaban sus himnos al compás de la danza. Se puede deducir, por tanto, que se trata de una danza guerrera cuyo origen estaba vinculado a una magia expresiva de floración.

El Imperio romano heredó mucho de la cultura griega. En el caso de la danza, y aparte de las formas etruscas autóctonas, la similitud con la griega es bastante significativa.

Habiendo sido el pueblo romano menos amante de la cultura que el griego, la danza comenzó a perder su seriedad y categoría social hasta ir a parar al pueblo, que la deformó, impidiendo con ello su progresivo desarrollo. Roma consideraba al danzante como un artista circense, por lo que la danza de la época está cuajada de pasos y figuras acrobáticas. Perdió con ello mucho de su carácter mímico, pero ganó bastante en virtuosismo formal, aunque en detrimento de la calidad artística.

INDIA

La danza es la creación del universo; danza es la ronda de las estrellas, de las constelaciones, el orden y la armonía de todo lo creado. El ser humano —microcosmos— imita al macrocosmos, imita en sus danzas los caracteres de la divinidad, e imitándolos busca transformarse, aprehender los fenómenos, igualarse al dios.

Danza ritual o simbólica. Se transmitía secretamente entre los sacerdotes guardianes de la tradición. Se ejecutan en grupo y evocan por sus figuras los movimientos de los astros y los ritmos de la creación. Se formaba un círculo ordenado alrededor de un centro ocupado por el dios; todo se mueve y eleva su canto a la perfección. Era estar en relación constante con la fuente del ser.

Una pequeña variante de las danzas circulares son las danzas en espiral. La espiral es la imagen esquemática del universo en evolución, queriendo simbolizar, generalmente, la peregrinación del alma, su trayectoria y evolución aun después de la muerte, el llamado «viaje de los muertos».

Danza estática o Kirtana. Utiliza movimientos destinados a provocar cierto estado de trance, producido también por los especiales ritmos de la música que la acompaña. La música se acelera gradualmente y se producen cambios frecuentes en la fórmula rítmica, lo que propicia, en las danzarinas estáticas inspiradas por el dios, poderes oraculares y

mágicos, percepciones del mundo invisible. Quedan como aisladas participando de otros estados de conciencia.

La danza de las fiestas y cortejos. El Holly es la fiesta de la primavera hindú (marzo-abril). Con ocasión de esta fiesta, un hombre desnudo (que representa a Shiva), embadurnado de escayola blanca y llevando un tridente, se pasea montado en un asno y es precedido por gran cantidad de gente. Se canta y se danza tirándose agua y los fieles se sienten purificados. Esta es la fiesta del pueblo, de los sudras, artesanos y sirvientes.

AMÉRICA

En tribus americanas realizaban ritos de iniciación que consistían en danzas con las que imitaban la actitud del espíritu de la sociedad, como si ellos mismos lo encarnaran. Cuando los muchachos llegaban a la edad de diez u once años, eran iniciados en los grados inferiores mediante una de estas danzas.

Dentro del ceremonial de iniciación del indio americano está la invocación al Sol. Bajo la dirección de un sacerdote o chamán, el aspirante se aísla para sumergirse en el ritual y esperar la visión que le señalará el camino a seguir. El apogeo de la ceremonia es la danza en honor al Sol, al que hay que mirar fijamente y de modo constante.

Existían unas sociedades secretas llamadas «sociedades de danza». En la sociedad de danza «Kwakinti» —durante el invierno—, reproducen con danzas y pantomimas los mitos del origen. Los hombres encarnarían los personajes sagrados, regenerando así la sociedad y el cosmos.

La danza «hamatsa» era una ceremonia iniciática que solo realizaban los jefes del clan. En algunos pueblos norteamericanos se reunían alrededor de un árbol, donde realizaban danzas y rituales con el fin de hacer ofrendas e invocaciones.

La danza como rito y como arte

En la danza ritual hay una gran parte de la tragedia interior humana. Es el problema de la fertilidad, la vejez y la muerte. La danza ritual concentró en sí misma todos los problemas del hombre, como la grandiosidad de la naturaleza, la vida y la muerte, los fenómenos celestes, etc.

Las danzas rituales constituyeron la parte más atractiva de las grandes fiestas de la fertilidad; y en ellas danzaron dioses, hombres y mujeres sin ese serio ceremonial de las danzas puramente religiosas, pero con alegría y frenesí, cuyo motivo religioso dio el fondo necesario para que todo ello no constituyera únicamente un desbordamiento sexual. A veces lo sexual fue tan importante en estas danzas que los sacerdotes temieron que se llegase a anular el verdadero sentido de ellas. En los colegios romanos de sacerdotes, algunos bailarines veneraban a todos los dioses con excepción de Venus, y sus danzas derivaban hacia la exaltación bélica y no sexual.

En muchas culturas, la danza ha formado parte de los ritos de iniciación, bien para realizar invocaciones, para mostrar al neófito ciertas enseñanzas o también como finalización de la iniciación. En algunos pueblos del norte de Australia, el rito de iniciación femenino, cuando la mujer llega a la pubertad, termina con una danza colectiva festejando el nacimiento de la «nueva mujer».



Como arte, la danza tiene un valor universal y simbólico, porque expresa un sentimiento, un estado del alma. Colabora con la expresión de los mitos. Es una interpretación poética de lo misterioso, vital y eterno, que unen al hombre y sus problemas con el concierto universal de la naturaleza.

La primera expresión del ritmo fue el chocar de bastones, el batir de palmas, etc. Más tarde se agregó la cadencia acompañada con el cuerpo, los movimientos de brazos y piernas y también la voz.

Todas las artes pueden reducirse a una danza, ya que el movimiento es el prototipo de las fuerzas vitales, y no hay duda de que todo arte que no lleva en sí la idea de movimiento carece de función vital. Es por ello por lo que la danza es la expresión artística más antigua que conocemos.

Diferentes tipos de danzas en la Antigüedad

La historia nos ha dejado abundantes testimonios de la importancia que tuvo la danza en las culturas antiguas, y así, existen hermosas representaciones con danzas de todo tipo en Egipto, Grecia, Roma, etc., y es que las más profundas emociones de la humanidad se han traducido siempre en movimiento. En todos los pueblos primitivos las danzas tribales sirven o han servido para expresar todos los sentimientos: el amor, la alegría, la adoración, la guerra, la muerte, el nacimiento... y en general cualquier aspecto de la vida. Y así nos encontramos diferentes tipos de danzas.

Danza del primer día de mayo. Es una danza romana. En dicho día salían de la ciudad los jóvenes y, danzando al son de instrumentos, se dirigían al campo; de allí cogían ramas con las cuales adornaban después las puertas de las casas donde habitaban sus parientes y amigos. En ellas se les servía delicados manjares. Los danzantes también



iban adornados con ramas verdes. En su origen eran danzas inocentes que poco a poco degeneraron hasta que Tiberio las prohibió. Posteriormente, se rescataron en Europa, dando origen a la costumbre de plantar grandes árboles el día primero de mayo.

Danza nupcial. Danza romana en la cual se ejecutaban descaradamente los actos más secretos de la vida del matrimonio.

Danzas báquicas. Instituidas por Baco y bailadas por las bacantes, ménades y sátiros de su cortejo.

Danzas campestres. Instituidas en honor del dios Pan. Se ejecutaban en el verano, entre las frondas de los bosques, coronándose hombres y mujeres con ramas de encina y adornándose con guirnaldas de flores.

Danza del himeneo. La bailaban en la celebración de las bodas jóvenes y doncellas coronados de flores, con tal alegría y algazara que en ocasiones terminaba en desenfreno.

Danza de la inocencia. Formaba parte del culto a Diana en Lacedemonia. Doncellas espartanas completamente desnudas la bailaban ante el altar de la diosa. Los pasos de la danza eran lentos y graves, y las actitudes correctas. Se cuenta que fue en una de estas danzas cuando Teseo vio a Helena y, habiéndose enamorado de ella, la raptó.

Danza de los curetes y los coribantes. Fue inventada por estos sacerdotes cretenses y se ejecutaba al son de pífanos y címbalos, haciendo chocar las espadas contra los escudos.

Danza macabra. Las danzas macabras mostraban lo efímero de la vida del hombre. Se trata de una pantomima religiosa sobre la danza de los muertos. Es por ello por lo que también recibe el nombre de danza de los muertos.

Danza de los festines. Instituidas por Baco al regresar de Egipto. Eran una especie de vales ejecutados después de los suntuosos festines con los que se pretendía dar prueba de agilidad.

Danza de los lapitas. Era una danza agitada y violenta, en la que se representaba el combate de los lapitas y los centauros, celebrando con ella las victorias marciales. Se bailaba al son de la flauta, al final de los festines, y se atribuye su invención a Piritoo.

Danzas funerarias. Era uno de los honores rendidos a héroes y reyes en sus funerales. La bailaban ante el féretro los sacerdotes, vestidos con largos ropajes y coronados con ramas de ciprés, al son de una música lenta y triste.

Danza del Sol. Es danza de los indios americanos. Tenía lugar en una cabaña de ceremonias construida de forma que representaba una imagen del universo. Era circular, el poste central representaba al Gran Espíritu; el número de varas empleadas, su colocación y cada objeto de la cabaña tenía un significado mágico. Antes de comenzar la ceremonia, los guerreros debían purificarse y pintarse dibujos mágicos en el rostro.

La danza se realizaba de la siguiente forma: se engancha a uno de los guerreros por la piel con cuatro estacas, representando los tirones de la ignorancia que deben estar siempre detrás dando la cara a la luz de la verdad. Otro danzante, enganchado también por su piel, debía bailar alrededor hasta soltarse y otros dejaban que se les arrancasen pedazos de carne que dejaban al pie del pilar central como ofrenda. Al amanecer, la ceremonia terminaba con oraciones. Esta danza se realizaba para ganarse un nombre, así como la cercanía y la protección del Gran Espíritu.



Danza del leopardo. Es una danza africana. Una danzarina llamada «maestra» encarna a la fiera; otra, la «madre», tiene que defender a sus «hijas» del ataque del leopardo. La danza es larga y agitada. Cuando, por fin, el leopardo ha capturado a todas las neófitas, la «madre» lo mata con un palo con forma de espada, devolviendo la libertad a las neófitas.

Conclusión

La danza es una manifestación artística que coordina estéticamente el movimiento. Como el resto de las artes, nace de la necesidad espiritual de expresar algo. El hombre es, por naturaleza, expresivo y tiene necesidad de expresar sus inquietudes y sus movimientos. En el principio de los tiempos esta necesidad expresiva no va dirigida al hombre mismo, sino a algo que él cree superior. De aquí que la danza surja como un mensaje del hombre al ser considerado superior. Por lo tanto, se convierte inmediatamente en un rito revestido de caracteres mágicos.

Desde el principio, la música y la danza van unidas, pero ¿cuál engendró a cuál?, ¿acaso la música provocó el movimiento?, ¿o, por el contrario, fue la danza la que, con sus cadencias, sugirió el ritmo? Probablemente nunca lo sepamos, y tampoco nos interesa especialmente. Lo único que debemos tener presente es que estas dos artes se han complementado desde siempre.

¿Qué nos queda pensar de la danza? Que es una necesidad del alma, que con ella se puede viajar a los sentimientos más profundos. La danza es algo natural en el hombre, es innato, al igual que el movimiento, pero cuando este movimiento es acompañado no solo por una técnica —pues sabemos que todo arte tiene una técnica—, sino cuando este movimiento va acompañado del sentimiento, de esa fe o emoción profunda propia del ser humano, cuando su finalidad no es el lucimiento personal, no es el reconocimiento sino que persigue la transmisión de los valores eternos, la comunicación de los anhelos y deseos, cuando el hombre busca acercarse a Dios y manifestarle de esta manera su devoción, su agradecimiento, entonces está haciendo verdadero arte. Es un puente que une el cielo y la tierra.

Si logramos que nuestros pasos, nuestros actos, sean armónicos y rítmicos, si somos capaces de transmitir nuestro sentir en nuestro quehacer cotidiano, si lo acompañamos de movimientos decididos y bellos, seremos danzarinas transmisoras de la mejor de las artes, del buen hacer.

Seremos puente de unión entre la belleza y ese gran público que es la humanidad toda.

Bibliografía

El libro de la música. Instituto Parramón Ediciones.

Fastos. Publio Ovidio Nerón.

Fundamentos de la apreciación musical. Pedro Machado de Castro.

Iniciaciones místicas. Mircea Eliade.

La danza y el ballet. Adolfo Salazar.

Los antiguos egipcios. Boris de Rachewiltz.

Vida cotidiana en la Grecia minoica. Paul Faure.

El ARTE y su expresión en la MUJER GRIEGA



M. Jesús Ruesga García

La música en la educación

Desde el nacimiento del helenismo, desde los tiempos de Solón, en cuya constitución y las leyes relativas a la educación ya se aspiraba a una instrucción donde los jóvenes griegos tenían que desarrollar de manera perfecta armonía, la educación ofrece ese doble aspecto empleando para la perfección del alma el arte y, en particular, la música. La música, tal y como ellos la comprendían, significaba todas las artes de las musas, unida a la poesía y con sus expresiones líricas de coros y danzas. Es en este campo artístico donde la mujer griega destaca por su cultivo de la música, la poesía y la danza como algo propio. La música fue parte integrante de la educación de los jóvenes griegos, a veces hasta la edad de treinta años.

A partir de finales del siglo VI las escenas de escuelas son múltiples en el repertorio. En las imágenes de casas de maestros de escuela, vemos a muchachos acompañados por el pedagogo realizando actividades de lectura o relación. También aparecen ejecuciones musicales en concursos, en un estrado, ante los jueces, coronados los muchachos a veces por la figura alada de Niké, la victoria. En la escuela, una vez se iniciaban los alumnos en la lectura y la escritura, se ocupaban del estudio de los poetas para generar el hábito de amar la virtud y odiar el vicio. Creían que sus cantos se apoderaban como por arte maravilloso de las almas seduciéndolas y dirigiéndolas hacia nobles ideales.

El principal atributo del dios Apolo es la lira; al tocarla encanta a los dioses, las fieras y hasta las piedras. El ritmo, la armonía, el suave y dulcísimo sonido de los versos ejercían una influencia moral y civilizadora: himnos de los cultos, antiguas leyendas, indicaciones prácticas para la vida, sentencias breves y profundas. Los poemas homéricos, por ejemplo, contenían una mitología y definían un ideal humano heroico y un código de cortesía. En las escuelas se leían y copiaban, se aprendían de memoria y

se recitaban cantando estas obras, porque la música fue inseparable compañera de la poesía, siendo en primitivas épocas uno solo el poeta y el músico.

El canto y la cítara, formando parte de la educación, constituían uno de los adornos del hombre libre; en Homero, vemos al esforzado Aquiles tocar y acompañar su canto con este instrumento, y el mismo Epaminondas, el victorioso general de los tebanos, el discípulo de los filósofos, era ensalzado como excelente bailarín y músico. Se atribuía a la música un influjo benéfico y civilizador, que se ejercía sobre las almas embelleciéndolas, por lo que era muy considerada y estimada, como ya se ha mencionado. A este propósito, dice Platón que la educación musical es importante, porque hace penetrar en el alma el ritmo y la armonía que la conmueven y le dan temple y vigor. Eran muy estimadas las tonadas dóricas, que se distinguían entre todas por su carácter varonil y por el sentimiento enérgico que infundían.

Las canciones, a su vez, se recitaban y se cantaban: el instrumento que habitualmente servía de acompañamiento era la cítara. La cítara era un instrumento de cuerdas antiquísimo y semejante a nuestra guitarra. Homero dice que el artista lo tañía teniéndolo apoyado en el pecho. En algunas ocasiones se tocaba como la lira, con el plectro. También se practicaba y se tocaba mucho la flauta, que no faltaba en ninguna festividad civil o religiosa, en procesiones, banquetes y solemnidades, siendo los más celebrados flautistas los de Beocia, tocándola en tales casos indistintamente hombres o mujeres, que hacían de esto un oficio que exigía un gran arte y una especial destreza.

La imaginería proporciona buenos ejemplos de mujeres músicas, destacando el papel importante de las mujeres flautistas en el banquete. En una bella cratera de Wurzburg se ve en el centro a una mujer sentada, tocando la lira; a sus pies hay un cofre abierto y de pie, delante de ella, una mujer tiene una flauta y una lira. Eros, con los brazos



extendidos y sosteniendo una corona, vuela hacia la tañedora de la lira. Algunas de estas imágenes pueden interpretarse como reuniones de musas, pero constituyen, seguramente, el modelo metafórico de estas mujeres que tocan un instrumento o que tienen en sus manos rollos desplegados y leen. A veces, mediante una inscripción, se hace explícita referencia a la poetisa Safo con la presencia de Eros.

En Esparta, la música formaba parte de la educación desde el tiempo de Licurgo, y en esta nación tenía más importancia la influencia que se suponía ejercía en el alma que los demás elementos que constituían la educación y que simbolizaban las restantes musas. El lirismo coral, acompañado por las danzas y evoluciones rítmicas de hombres, muchachas y niños, en ninguna parte tuvo más esplendor que en Esparta.

Los coros y las danzas

«Palas, amiga de los coros, a quien acostumbro a llamar aquí, entre nosotros, la guardiana de nuestra ciudad. Aparece, tú que detestas a los tiranos. El pueblo de las mujeres te llama, Aristófanes, antes de invocar a su vez a las dos diosas, Deméter Tesmofora (a quien la fiesta de las Tesmoforias debe su nombre) y Core».

Con respecto a las escenas de danza, encontramos en Grecia una interpretación mayoritariamente femenina. Incluso la pírrica, danza en armas característica de los efebos, está a veces a cargo de jovencitas. Pero es difícil precisar el contexto de las escenas femeninas de enseñanza musical y coreográfica. En una crátera de Lecce, una flautista sentada enseña a una joven que danza ante ella con la túnica recogida; en el campo se ve suspendida una cítara. En todo caso, se puede al menos retener la importancia de la actividad musical en una serie de escenas exclusivamente femeninas.

Son muchas las fiestas en las que se organizan coros destinados a honrar a los dioses. Se han conservado huellas de formas corales muy variadas; la poesía lírica griega está casi siempre enteramente ligada a este tipo de canto. Hoy nos es difícil restituir con precisión el ritmo, la música y la coreografía, pero algunas imágenes conservan la huella de determinadas ejecuciones corales, y se observa que en su mayoría muestran coros femeninos de mujeres o de niñas. Un buen ejemplo es el que se encuentra en una copa sin pie del museo de Boston. La forma de este vaso, un *filae*, lo relaciona con el acto de libación y confiere una dimensión religiosa suplementaria a la escena que decora el interior del mismo: una tañedora de *aulós* (especie de flauta con lengüeta) está de pie ante un altar encendido. La llama indica la actividad sacrificial del momento. A la derecha del altar, en tierra, un cesto de donde surgen ífulas.

Este *kálathos* evoca el trabajo de la lana, actividad específica de las mujeres, que acuden a depositar este instrumento de su trabajo como ofrenda junto al altar de los dioses. Por encima del cesto hay una ífula suspendida, ampliamente desplegada, adorno y ofrenda a la vez, signo de consagración que volvemos a encontrar en múltiples contextos. En todo el contorno del vaso, un coro de siete mujeres se da la mano y avanzan formando una cadena abierta; la superficie discoidal de la copa se utiliza para traducir el recorrido espacial alrededor del altar.

La organización de la imagen traduce bien la triple etimología que los griegos mismos proponen de la palabra *chôros*, ‘coro’: asociada al verbo *chairein*, ‘gozar’, es un

momento de fiesta y de regocijo; en relación con el término *chôros*, ‘espacio circular’, adquiere un valor especial vinculado con el trayecto de la danza; por último, se puede encontrar la palabra *cheir*, la mano, que destaca la estructura del grupo de mujeres que avanzan en cadena cogidas de la mano. La divinidad es honrada mediante la ofrenda del trabajo femenino, la música, probablemente el canto y la danza, que une a las mujeres en un grupo homogéneo, que sumando una serie de individuos las convierte en una colectividad.

En cuanto al tipo de danza circular, las gentes del Paleolítico ya conocían esta coreografía ritual. La danza circular está muy difundida en toda Euroasia, en Melanesia, entre los indios de California, etc. Era practicada en todas partes por los cazadores, unas veces para apaciguar el alma del animal abatido, y otras para asegurar la multiplicación de las piezas de caza. La danza circular ilustra la persistencia de ritos y creencias prehistóricas en las culturas arcaicas contemporáneas. En Grecia, Roma, India, Caldea, Egipto y otras muchas culturas y países, las danzas constituían una parte importante del culto religioso.

La historia sagrada hace mención de David, quien bailaba desnudo delante del arca y de las hijas de Shilloh; se citan igualmente las danzas circulares de las amazonas en derredor de una imagen priápica en los misterios; las de las pastoras (*gopis*) en torno de Krichna (el dios sol), representando los signos del zodiaco; las de los coribantes y las de los dáctilos, las danzas dionisiacas y calliacas, los saltos de los profetas de Baal, etc. Estas danzas sagradas son alegóricas y están relacionadas con las funciones de generación, con los movimientos de los planetas alrededor del sol, etc.

Así encontramos en Grecia que el ditirambo, la tragedia o el drama satírico son, más o menos directamente, creaciones dionisiacas. El ditirambo, danza circular destinada, con ocasión del sacrificio de una víctima, a provocar el éxtasis colectivo con ayuda de movimientos rítmicos y de aclamaciones y gritos rituales, pudo —precisamente en la época (siglos VII-VI) en que se desarrolla en el mundo griego el gran lirismo coral— evolucionar hasta convertirse en un género literario, merced a la creciente importancia de las partes cantadas por el *exarchon*, al intercalarse fragmentos líricos en los temas más o menos adaptados ala circunstancia y mito de Dioniso.

Sabemos de la participación y protagonismo femenino en las danzas y la lírica dionisiaca. Otro ejemplo de danza ritual sagrada lo constituía el culto a la diosa Artemis. Artemis era venerada por las mujeres como *Locheia*, diosa protectora del parto. Era considerada también *Kourotrophod*, «nodriza» y educadora de los jóvenes. En algunos de sus rituales, atestiguados en época histórica, puede entreverse una herencia de las ceremonias iniciáticas femeninas de las sociedades egeas del II milenio. Las danzas celebradas en honor de la diosa y de Alfeo, como todas las danzas de la diosa en todos los lugares del Peloponeso, revestían un tono orgiástico. Había un proverbio que decía: «¿en qué lugar no ha danzado Artemis?» o, dicho de otro modo, «¿dónde no se celebra danza en honor a Artemis?».

Insistiendo en el aspecto de la función educativa esencial que desempeña la música y la danza, encontramos juegos y danzas entre jovencitas de la misma edad que constituyen precisamente una imagen de esos coros que aparecen como una actividad característica de la condición de adolescentes. Eurípides asocia las danzas en coro a las actividades propias de las muchachas que «florecen en los coros». El paralelismo de las versiones en



la historia del rapto de Oritía subraya que la edad de las canéforas es también la edad de esos coros con su función a la vez ritual, pedagógica y social. La mayor parte del tiempo, estos grupos de jovencitas de la misma edad, bajo la conducción de una de ellas, su corega, se crean con ocasión de una fiesta o en el marco de un culto particular.

Encontramos también ejemplos de las mujeres dorias que participaban en todas las fiestas públicas y rituales religiosos; su participación era indispensable y principal, ya que se celebraban con danzas, juegos, músicas y coros. El director de estos coros era quien las enseñaba y preparaba previamente para esas funciones, por lo que eran muy prácticas y hábiles en estas artes. Pero fueron las mujeres eolias, en especial las de la isla de Lesbos, las que más cultivaron la música y la poesía.

La poesía lírica

Tras la poesía épica nace una nueva poesía, caracterizada por la influencia de la música oriental y por el individualismo de los griegos: la poesía lírica. Respecto a la música, instrumentos y melodía, fue determinante el contacto con Lidia, que a su vez era heredera de Frigia. A partir del siglo VII se inventaron la elegía, el yambo y la oda, perfeccionados sin cesar y mejorados con una riqueza inagotable de ágiles combinaciones. La elegía y el yambo nacieron en tierra jónica; la poesía dulce y delicada, el *melos*, voz que significa ‘melodía’, era de origen eolio y dórico, y en la floreciente capital de la isla de Lesbos, Mitilene, se cultivaba este género de canciones.

Los poemas líricos de escritores de la Edad Arcaica nos dan descripciones de mujeres poetisas. Nueve de estas poetisas fueron posteriormente reconocidas como las mejores de su época; de muchas tan solo se conoce el nombre; otras son solo conocidas a través de unos pocos fragmentos de sus poemas que sobreviven gracias a que fueron alabados



y citados en la literatura clásica posterior. Ninguna de las poetisas procedía de Atenas y no existe huella alguna de actividad literaria entre las mujeres de Atenas.

Mujeres poetisas

Corina de Tanagra vivió 500 años a. C., discípula de otra poetisa, Mirtis, «la de la dulce y clara voz», como la describe en unos versos. Rival de Píndaro, al que derrotó cinco veces en competición, este, exasperado, la insultó, aunque Pausanias dijo que obtuvo la victoria, en gran parte, por su belleza. Alcanzó, por sus cinco poemas, libros, epigramas y canciones, el ser llamada la musa lírica. De ellos solo se conservan algunos fragmentos, reproducidos por diferentes autores.

Erina, de la isla dórica de Telos, puede ser comparada con Safo. Ambas hablan de un modo personal y ambas son artistas plenas de maestría. Erina mostró su originalidad al usar el hexámetro dactílico para un poema de lamentación para el que la tradición marcaba el pareado elegíaco o la métrica coral. A los diecinueve años, Erina había escrito su famoso poema «La rueca». El poema es un lamento por la muerte de su amiga de toda la vida, Baucis, que moría poco tiempo después de casarse. Erina, como su amiga Baucis, murió joven, poco tiempo después de haber escrito los pocos poemas que dieron fe de su talento. Un poeta posterior la describió como «la doncella prometida a Hades».

Sobre Safo, la inspirada, parece ser que se confunden en una sola dos hijas de Lesbos, ambas llamadas Safo, a la par distinguidas por su hermosura y su talento poético. Las dos abandonaron su patria y vivieron por algún tiempo en Sicilia, y las dos se hicieron dignas de que su ciudad natal acuñara medallas con su efigie. La más célebre de ellas, Safo, la que Platón llamara la décima musa, nació en el 612 a. C. en Mitilene, en el seno de una familia aristocrática. Obligada a huir de su patria por haber conspirado con

Alceo, otro poeta, contra la tiranía de Pitaco, más tarde volvió a ella y fundó una escuela que inmortalizó con sus versos. Esta es la Safo a quien elogian Estrabón y Heródoto.

La otra Safo probablemente nació en Creta y se hizo célebre por su talento y su hermosura. Su desesperación a causa del menosprecio que Faon, un marinero, le tenía, la impulsó a dar un trágico fin a su vida en el cabo de Leucade. Ovidio y otros autores han hecho de ambas una sola mujer, atribuyéndole el genio poético de la primera y el lastimoso fin de la segunda.

Safo, la más admirada de las poetisas griegas, parece ser que tuvo un gran grupo de seguidores estudiantes, y en su escuela de Lesbos enseñaba a las muchachas jóvenes venidas de diferentes partes de Jonia materias apropiadas para convertirlas en mujeres cabales, entre las que se encontraba la práctica de coros y la poesía. Los poemas de Safo están dirigidos a menudo a mujeres y muestran un apasionado compromiso. Como poetisa, tuvo una gran inventiva, utilizando nuevas estructuras poéticas y nuevas métricas; también fue una artista consciente, refiriéndose a menudo a ella misma. Aunque lo que sobrevive de su poesía es mínimo, el poder de su expresión es bastante para mostrar que merece los elogios que se le han hecho desde la Antigüedad.

En contraste con la poesía de Safo, han sobrevivido algunas canciones que fueron ejecutadas por coros de doncellas y mujeres. A juzgar por los fragmentos existentes y las notas de antiguos autores, estas canciones abarcan un panorama total, desde informales canciones populares de tejedoras e hilanderas hasta representaciones profesionales en festivales.

Aparte de las endechas ya mencionadas, había canciones de doncellas, «partenios», que eran himnos corales formales cantados por muchachas solteras con acompañamiento de flautas. Un largo fragmento de una de estas canciones, escrito por el poeta Alcman, de Esparta, se ha conservado hasta nuestros días. Esta canción cita un gran número de mitos y prácticas de culto, pero lo que más interesa son las referencias personales que hay en ella. El coro nombra a muchas de las muchachas que formaban parte del mismo, y tiene algunos solos para ciertas alabanzas especiales. Al referirse a su líder, mencionan a Hagesícora, una mujer cultivada y también poetisa.

Estas poetisas no fueron las únicas, como ya habíamos dicho. Sus poemas aluden a otros grupos de mujeres dedicados a quehaceres literarios. Safo menciona a otras poetisas de Lesbos, y Corina dirige algunos de sus poemas a «una mujer de Beocia vestida de blanco». En Rodas, la hermana del filósofo Cleóbulo, Cleobulina, igual que su padre, era conocida por su capacidad de componer acertijos en verso.

Hasta donde puede ser investigado, las mujeres educadas en la antigua Grecia cultivaron la poesía, la música y la danza como una expresión educadora del arte, no como un entretenimiento, sino para embellecerse a sí mismas y al mundo que las rodeaba.

Bibliografía

Glosario teosófico, H. P. Blavatsky.

Grecia: el mundo ilustrado (Edición facsímil), Jacobo de Falke.

Historia de las creencias y de las ideas religiosas (Tomo I), Mircea Eliade.

Historia de las mujeres en la Antigüedad. Sara B. Pomeroy.

Una mirada en el PESO DEL CORAZÓN del difunto



Múltiples son los fragmentos del llamado Libro de los Muertos egipcio o *Salida del alma a la luz del día*. Menos aún aquellos en que aparece el peso del corazón, aunque este debe de ser, sin duda, la escena más conocida de los mismos. Recordemos que no existe un «Libro de los Muertos», sino que es como si los sacerdotes escribas vieran delante de ellos un modelo arquetípico y adaptaban el texto y los detalles de las imágenes, siendo así, cada uno, único con miles de matices y enseñanzas propias.

Por lo tanto, no es idéntica esta escena en el papiro de Hunefer o en el del sacerdote Imhotep; como tampoco son idénticas las distintas máximas de la confesión negativa del difunto de los fragmentos que disponemos.

En el papiro de Ani se identifican una serie de personajes o símbolos que bien pueden aludir, como lo interpretaron H. P. Blavatsky o el profesor Jorge Ángel Livraga —en su libro *Tebas*—, a una constitución septenaria del alma humana, con sus principios regentes.

Recordemos que las imágenes del papiro de Ani no son ornamentales, ni siquiera para ilustrar el texto. Son aún más fundamentales que este, con todo el valor infinito de los símbolos que se suceden. Se leen como un cómic, una viñeta a continuación de otra, y por veces, podemos incluso no entender la conexión imagen y texto.

El Osiris-Ani representa, como diría Platón, el Dios que vive dentro del alma y que recorre como espectador, juez y ley el camino de la existencia, encarnando en la materia una y otra vez —o más bien atándose a ella— hasta liberarse o llegar al final de un ciclo. Esta liberación es la «justificación», el abrazo fusión con el Osiris en su cámara secreta. El equivalente al nirvana budista.

El personaje femenino que contempla el juicio con él se identifica con Tutu, quien sería, según la versión oficial o «al pie de la letra» (lo que puede ser también válido aunque incompleto) su esposa y cantora de Amón. No entendemos por qué en la siguiente viñeta, y Ani arrodillado ante Osiris, está solo. ¿Es que Tutu ha fracasado en la prueba, en el juicio, y ha sido devorada por Ammit, el come-almas (o sea, la materia que obliga al alma a seguir el ciclo de necesidad)? Tampoco entendemos si ella, Tutu, no murió, como esposa, cuando él, y por qué está ahí: bien porque lo hubiera hecho antes, que habría realizado su propio recorrido *post mortem*; o después, y de este modo, aún no sería el momento.

Quizás esta imagen, Tutu, sea el alma luminosa del mismo Ani, como en la creación del ser humano en la rueda del alfarero, en que el alma es creada doble. Toda la mística del maniqueísmo trabaja con esta doble naturaleza, que es fácil asociar de algún modo a las almas gemelas de Platón, aunque sea simbólicamente. Quizás es que, ya superado el juicio y sin necesidad de volver a la materia, se convierten en uno, la única fusión (yin yang, el uno y el cero que ha dado nacimiento al 10) que permite el retorno a Osiris.

Quizás el nombre «cantora de Amón» sea también alegórico, pues es la música divina, las palabras sagradas vivas, que acompañan al alma para que no olvide nunca su esencia divina, su responsabilidad ante la vida con minúscula y ante la Vida, con mayúscula, *Hija de la Voz (Filia Vocis, Bath Kol, una voz celestial o eco divino* que comunica la voluntad de Dios), como luego la tradición mosaica y cabalista la va a llamar. Es la Señora de la Casa, y luego, en la tradición greco-egipcia, Tutu sería una esfinge con cola de serpiente, la energía «kundalínica» del alma en que está la impronta divina, el sello de la unión. Tut. Además, como jeroglífico, es ‘imagen, estatua’, lo que refuerza la idea de que se trata del «doble luminoso», como lo es Enkidu de Gilgamesh.

De todos modos, el título de este breve artículo es «una mirada en...». ¿De quién? ¿Hacia dónde?

La mirada de Ani (y también de Tutu) a la escena del juicio. El detalle de que ambos estén curvados, mirando, no es casual. Es una señal de respeto a lo que sucede en el juicio, a los poderes en él invocados (los doce jueces), a Osiris que espera el resultado, a Thot que trae el registro del alma —su galería de imágenes kármicas llamadas al presente, y que si no han ardidido, se desarrollarán como semillas de acción material en el futuro—, a Anubis, la perfecta pureza que verifica la justicia del fiel de la balanza, y al Recuerdo y Medida, en la forma del cinocéfalos mismo en la cabeza de la balanza. Pero también es como si estuvieran mirando hacia abajo, desde su dimensión superior, divina, en el espejo mágico de materia, causa y efecto y tiempo que encanta al alma, y donde se celebra el juicio.

Sí, miran hacia abajo, pero ¿dónde fijan su mirada? En la pluma de Maat.

¿Es este un detalle sin importancia? Creo que no, de ningún modo.

A diferencia de nuestra conciencia, donde hallan fácil presa el miedo, el deseo de éxito, y aun en lo más divino, el deseo de libertad, de plenitud, lógicos en aquello que aún no llegó, que está en fase de transformación, que debe avanzar si no quiere ser tragado por el camino mismo, Osiris-Ani representa el «ser nirvánico» o átmico (Atum mismo, prisionero en cada ser), la Ley inmóvil y espectadora y dando la medida de todo lo que

nos suceda. La Voluntad-Ley sellada en nuestro interior, de «ojos ardientes», una condensación, cristal o joya alquímica de ese mismo Orden-Verdad-Justicia. No miran el corazón, si pesa más o menos, si va a ser o no condenado, víctima de su demasiado vínculo con la materia, de no ser leve, de no ser un corazón en llamas, de luz. Ellos están fijos en Maat, como si ellos (o él, Osiris-Ani) fueran con Maat el eje del universo y de lo real mismo. En el sentido de la filosofía idealista alemana o de la vedantina misma, la conciencia del ser, que es lo único real, más allá del sueño de la historia y el mundo. Porque están fijos en Maat, la historia puede girar, el alma puede intentarlo una y otra vez, existe un anhelo de perfección que impulsa la corriente de vida hacia lo más alto, lo más bello y lo más puro. Si hay esperanza en el corazón de todo lo que vive, más allá de sus caídas, es porque su mirada está fija en Maat, en el Orden, la Verdad y la Justicia, y desde ahí llamarán una y otra vez, cuantas necesitemos para levantarnos y seguir avanzando. Aunque el terror del juicio sea que el corazón sea devorado por el monstruo, su mirada fija en Maat permitirá que «podamos volver a casa».





SISTEMAS COMPLEJOS: desde el mineral al insecto

Alejandra Arias

Sabemos que la naturaleza es una red intrincada en que todos los elementos están relacionados. Esto es, que cuando un organismo o un sistema surge, lo hace a su vez dentro de otros sistemas. La matemática y profesora Mileidy Salcedo Barragán reflexiona de manera filosófica: ¿pertenece la unidad del sistema al sistema o al ambiente? Si los límites, tal como las puertas, existen en ambos lados, tal vez no tiene caso intentar una respuesta. Pueblos antiguos definieron la mente con esa misma propiedad de vivir entre dos mundos (Plotino llamó al alma humana *anfibia*). Por eso lo verdaderamente interesante no es la respuesta, sino el simple hecho de que tengamos la capacidad de hacernos la pregunta. De esta imagen podemos concluir cómo actualmente se llega a catalogar la mente humana como un sistema en sí mismo, puesto que también tiene límites y los permea a voluntad (o según la capacidad del sujeto).

Se trate del agua, de un hormiguero, un cardumen, una sociedad humana o de la propia mente, el caso es que estudiar un sistema no es tan sencillo. En la naturaleza, los sistemas son flexibles, móviles, presentan abundantes conexiones, sus niveles de complejidad escapan a nuestra imaginación. Como en un gran agujero negro, sus aparentes bordes son un horizonte de posibilidades y son «límites» solo desde un punto de vista, puesto que, desde otro, son nexo de unión y de contacto. «En el entorno de la conciencia hay *otra* conciencia», dice Salcedo. Solo los años de estudio y una observación sin prejuicios es lo que nos permite a los humanos acercarnos y comprender. La humildad, el amor por la investigación, la voluntad de trabajo y la reflexión son ejercicios indispensables para entender el universo (y a la naturaleza humana dentro de él). Es interesante recordar que a los primeros filósofos se les llamó «físicos», no porque estudiaran planos inclinados y poleas, sino porque estudiaron la vida, la *Physis*.

Actualmente, son las llamadas ciencias de la complejidad las que intentan responder las preguntas sobre estas organizaciones al parecer espontáneas (o *autopoiéticas*, término acuñado por el chileno Maturana).

Martin Hilbert y otros autores reconocen en los sistemas complejos las siguientes características:

- * Están conectados entre sí. Por ejemplo, los ciclos biogeoquímicos donde en el reciclaje de los minerales participan bacterias o animales.
- * Son interdependientes de otros elementos. Aun a pesar de las conexiones, son capaces de reconocerse y discernir qué necesitan y qué no. Como la característica selectiva de una membrana celular.
- * Son heterogéneos, los constituyen partes distintas y diferenciadas. Como cada uno de los miembros de una bandada de aves.
- * Tienen la capacidad de adaptarse. Los mecanismos homeostáticos nos permiten regularnos ante los cambios ambientales, por ejemplo.
- * Dependientes de la ruta, lo cual quiere decir que el «de dónde vengo» y el «a dónde voy» son argumentos clave. No es lo mismo estar con la glucosa en mínimos después del ejercicio que antes de él.
- * Se les llama *emergentes* porque pueden surgir de manera aparentemente espontánea, como surge la ola en un estadio.
- * Forman patrones; de hecho, esta es la característica más evidente por la que se les puede identificar a simple vista. Como los hexágonos alargados que forman las ondulaciones del agua ante el movimiento y que vemos impresos en la arena.



* Son resilientes y robustos, es decir, que una vez formados se resisten a *dejar de existir*. Por ejemplo, una infección en el organismo.

* Son dinámicos. Se van modificando, van aprendiendo y creciendo. Así como se adapta cualquier manada a la llegada de cachorros y a todos los cambios que ello implica, también de nuevo se reorganiza cuando crecen.

A pesar de que una de las cosas más difíciles de imaginar para el ser humano son los órdenes no lineales, en realidad, los órdenes de los sistemas complejos son los únicos que existen. No hay en la naturaleza nada que lleve de un punto a otro sin más; las conexiones inevitables entre todo lo que conforma una unidad le interpenetran por todas partes. El glifo maya del petate (POP) para definir los inicios, la ley y la justicia nos recuerda que la vida es una conexión total donde las hebras individuales forman juntas una unidad inextricable. El biólogo británico Rupert Sheldrake ha llegado a conclusiones parecidas explicando la memoria, las conexiones psíquicas y los hábitos (incluidos hábitos de cristalización de sustancias) con su concepto de campos mórficos, su versión cuántica del petate maya.

A continuación dos ejemplos bonitos que pueden inspirar la reflexión.

Minerales

Si dos minerales compiten, por ejemplo, por formar parte de un compuesto fabricando un enlace, la química nos regala una escala de fuerza donde sabemos quién ganará: la serie electromotriz lista los elementos de acuerdo a la fuerza de los enlaces que producen unos con otros y así sabemos a quién darle «prioridad de paso» en la formación de compuestos. El litio, que está al comienzo de la serie, crea enlaces fuertes y espontáneos; es como si se ofreciera siempre voluntario de primero y, ante él, los elementos más tímidos y menos sociales (como el oro y la plata) se van quedando atrás. ¿Pero esto es real? ¿La vida es solamente un ejercicio de química sobre un cuaderno donde únicamente participan tres?

Hay otro gráfico interesante que nos habla del comportamiento de elementos en un conjunto más complejo. Nos revela controles entre ellos mismos y una dinámica misteriosa de relaciones. En 1953 Cornelius Mulder publicó su primer diagrama —orientado a la agricultura—, que desde entonces se ha rectificado y afinado.

El esquema muestra las interacciones insospechadas o a veces las relaciones transversales, que permiten a un hidropónista corregir una deficiencia de magnesio agregando nitrógeno o fósforo al suelo. Es decir, sin tener que añadir ni un solo gramo de magnesio. Los mismos principios se aplican a la nutrición ortomolecular o de microdosis para los seres humanos. Quien decide realizar una limpieza hepática, por ejemplo, es importante que lo haga con el acompañamiento adecuado. El cuerpo humano es un laboratorio conocido donde determinadas sustancias tienen efectos dobles (la misma sustancia inhibe un proceso o lo activa), o más extraño aún: *en una parte del proceso* inhibe y, en otra, activa. Estos ejemplos en el mundo mineral, lo más físico, demuestran leyes que tienen objetivos concretos y, aunque nosotros como humanos los desconocemos, ellos parecen tenerlos claros.

Abejas

A la mente, cuando funciona en línea recta, le tranquiliza pensar que «la reina manda en una colonia de abejas». Pero miremos más de cerca cómo ocurre algo así.

En un panal, las abejas obreras son hermanas y medio hermanas. Todas son hijas de la reina y el esperma de los zánganos con los que ella se apareó durante su vuelo nupcial. Una abeja reina tiene la capacidad de almacenar el esperma e irse autofecundando para poner huevos con constancia y así mantener la población. También tiene la capacidad de producir una feromona especial que funciona como anticonceptivo y evita que las obreras sean fértiles (QMP por *queen mandibular pheromone*). Cuando la reina deja de producir esta sustancia, ya sea por enfermedad o por vejez, o cuando la reina muere, las obreras empiezan a poner sus propios óvulos como si fueran huevos; estos serán zánganos (una reina también puede producir zánganos si empieza a poner huevos sin fecundar).

Por su parte, las obreras también tienen un poder secreto. Ellas producen jalea real, un superalimento responsable de transformar una larva común y corriente en princesa y futura reina. Es decir, que las obreras no solo crían a las reinas, sino que el ADN de una «reina» es idéntico a las obreras de su generación. La diferencia la ha marcado un



alimento especial. Esta transformación epigenética cambia por completo a la abeja y es responsable de las diferencias entre obreras y reinas, no solo de forma y comportamiento, sino que también está incluida la larga vida que tendrá una reina.

Se han registrado ocasiones en que un enjambre cambia a una reina joven y fértil, y también otros casos en que no cambia a una reina vieja. Si la razón por la que las abejas deciden si una reina es buena no tiene solo que ver con su juventud o con la capacidad de poner huevos, si la razón es algo más que la siempre supervivencia, Platón nos diría que no se trata solo de una sociedad de abejas. Si existen leyes, se trata de un Estado.

Hasta ahora, dentro de un panal, podemos apreciar un control cruzado y complejo. Agreguemos el nivel siguiente. Un panal es una población cerrada, formada por hermanas y hermanastras. En la naturaleza, la falta de variabilidad es una condena a muerte; si los genes no se intercambian, los organismos no se fortalecen, no se transforman, no aprenden. Una población con poca variabilidad genética pierde habilidades y características. Podemos verlo hoy día en las poblaciones más vulnerables (normalmente nos hablan de los cheetas o del demonio de Tasmania, en los que la consanguinidad, más tarde o más temprano los llevará a la extinción). La colonia de abejas garantiza la variabilidad cuando, durante el vuelo nupcial de una futura reina, esta busca zánganos de otras colonias. Se han reportado viajes reales de hasta 17 km en busca de machos. Es decir, que los machos que se producen en una colonia se crían con el destino de ser príncipes consortes de otras reinas... como si tuvieran conciencia de algo que hay fuera. De hecho, es así. Tanto la reina como los zánganos son insectos que no han salido nunca antes al mundo exterior ni lo conocen. El único viaje que hacen en su vida es para buscar aquello que les falta. Al parecer es así como funciona el amor. Por cierto, otro *sistema* mucho más complejo.

Bibliografía

Salcedo Barragán, M., & Ortiz Oca, A. (2014). *Aplicabilidad de la teoría de sistemas autorreferentes de Niklas Luhmann al pensamiento humano*. Revista *Psicogente*, 17 (32): pp. 269-282. Julio-Diciembre, 2014. Universidad Simón Bolívar. Barranquilla, Colombia. ISSN 0124-0137 EISSN 2027-212X

<https://www.iade.org.ar/noticias/entrevista-seth-lloyd-el-universo-un-computador-gigante>.

<https://www.youtube.com/watch?v=TNLINCrVw9E&list=PLtjBSCvWCU3pmokBCJIjB5xvbLPwxMFLK>.

<https://www.latiendadelapicultor.com/blog/identificar-los-tipos-de-celdas-reales/>

https://bushfarms.com/es_beeslayingworkers.htm

<https://apis.vet/el-apareamiento-y-fecundacion-de-la-reina/#:~:text=apareamiento%20y%20fecundaci%C3%B3n.-,%C2%BFD%C3%B3nde%20se%20fecunda%20la%20reina?,tienden%20a%20ser%20m%C3%A1s%20cortos>

<https://www.htmaexperts.com/wp-content/uploads/2018/05/Article-Mineral-Wheel-Relationships.pdf>



ISADORA DUNCAN:

cuando la danza se transforma en oración

Gemma Herrero Tendero

«Durante muchos días no me venía ningún movimiento. Y un día me llegó este pensamiento: estas columnas que parecen tan rígidas y quietas no son realmente rígidas, cada una se curva ligeramente desde la base hasta su altura, cada una está en constante movimiento, sin descanso, y el movimiento de cada una de ellas está en armonía con el de las otras. Y mientras esto pensaba, mis brazos se elevaban lentamente hacia el templo y me incliné hacia adelante. Entonces supe que había encontrado mi danza, y que era una oración» (Isadora Duncan ante el Partenón, Atenas, 1903).

Isadora... ¿Tal vez tu nombre guarda el secreto por el que te consagraste en vida al servicio de un nuevo arte, una nueva danza? *Isa-dora* contiene el perfume del nombre de una antigua diosa —Isis-dorada—. Han sido muy pocos los que han podido alzar una punta del misterioso velo de Isis, y tú sin duda lo conseguiste.

Tanto te adelantaste a tu época con tus revolucionarias ideas sobre la educación, el arte y la danza, y una nueva humanidad, que el mundo no estaba preparado para comprenderte. Por eso te llamaron bailarina de pies descalzos..., porque ellos veían un cuerpo danzando magistralmente, y no realmente a un alma que trataba de expresarse a través de la danza, con energía y amor infinitos.

Y, sin embargo, no predicaste en el desierto. Algunas de las semillas que plantaste comenzaron tímidamente a crecer, otras permanecen enterradas en espera de esos hombres y mujeres con los que soñaste. Conseguiste que la danza se despojara de

muchas de las trabas y estrecheces que la asfixiaban en tu época; pero, a pesar de haber conseguido una técnica perfecta en cuerpos perfectos, la danza de hoy día, en general, ha trabajado en la forma, lejos todavía de tener ese contenido trascendente y místico del que nos hablas. Por esto lo hasta ahora conseguido sería no el fin, sino la plataforma a partir de la cual los auténticos bailarines y bailarinas debieran lanzarse, olvidando ya sus propios cuerpos para entregarse en brazos de Terpsícore, con ese entusiasmo dionisiaco que hiciera comulgar al público, ya no meramente espectador, con un ideal de belleza, amor y sabiduría, que es la verdadera misión de todo arte.

Aunque nunca mis ojos podrán contemplar tu danza, te imagino con los ojos del alma danzando en ese rítmico palpitante de la naturaleza, de todo lo que está vivo y respira, pero ahora sin las limitaciones de un cuerpo que envejece y se encorva por los años...; y ahora permite a esta pequeña aspirante al arte de Terpsícore que intente transmitir en muy pocas líneas lo que te llevó a hacer de la danza algo más que un entretenimiento, algo más que una pasión.

Una vida, una meta, un sueño

Es en San Francisco, 1878, donde Isadora viene al mundo precisamente en una familia de artistas. Educada en las artes de Euterpe y Terpsícore, a los diez años, junto a su hermana, dará clases de baile sin haberlas antes recibido. Su manera de interpretar la danza escandalizaría al público americano, lo que la impulsa a embarcar rumbo a Europa a los diecinueve años con toda su familia. Obtuvo su primer gran triunfo en la Ópera de Berlín, entusiasmando con su danza clásica y libre, con pies descalzos, peplo griego y una simple cortina de fondo. Era capaz de convertir en danza desde un poema de Walt Whitman a un cuadro de Botticelli o un madrigal de Monteverdi. Con sus movimientos ondulares se sentía capaz de danzar a la naturaleza y a la vida con libertad y belleza insólitas. Su estilo estuvo muy alejado del ballet clásico, académico y rígido, que ella no soportaba.

Su pasión por la cultura griega la llevó a comprar cerca de Atenas una colina donde comenzó a construir un templo consagrado a la danza, que nunca terminaría. En 1904 fundó una escuela de baile cerca de Berlín, pero nueve años más tarde, la muerte de sus dos hijos pequeños ahogados, la sumió en una depresión de la que tardó diez años en salir, truncando su carrera artística. Cuando volvió a ponerse la túnica, realizó giras triunfales por Europa y América, hasta que en 1921 se establece en Moscú. A pesar de sus convicciones feministas, contrae matrimonio con un poeta ruso, que acabaría suicidándose cuando Isadora se separa de él en 1925. Dos años más tarde moría Isadora en trágico accidente, al enrollarse el chal con las ruedas del automóvil en que paseaba por Niza.

Dos obras escritas nos legó: *My Life*, publicada un año antes de su muerte, y *The Art of the Dance*, publicada póstumamente en 1928.

Aquellos sueños del templo y la escuela de la danza futura nunca fueron totalmente realizados, y esta discípula predilecta de Terpsícore desapareció sin dejar seguidores, siendo tan solo un recuerdo de la revitalización de la Grecia clásica y de sus danzas inmortales, habiendo hallado el verdadero espíritu de la danza.

Las artes

Para Isadora, es la misión de todo arte expresar los más altos y bellos ideales del hombre. El arte reflejará siempre lo mejor del artista, el cual deberá ser capaz de extender un puente entre los arquetipos, a los que solo el genio tiene acceso, y las miserias y vulgaridades humanas.

Todo arte debe ir cargado de un mensaje, sin necesidad de más explicación, pues la belleza se siente antes que se comprende. Los egipcios hablaban de cuatro vías de acceso para cuatro naturalezas humanas, llevando todas ellas a una misma verdad esencial; son estas la religión, la ciencia, el arte y la política. Para Isadora, la danza fue una vez la más noble de las artes, y lo será de nuevo; si bien ha tocado fondo, la danza del futuro, cuando recupere su puesto, será complementaria y necesaria para las demás vías, para las demás artes, pues una vez tuvieron todas un mismo tronco, aunque hoy estén separadas y en clara competencia.

Enamorada de la civilización helénica, para Isadora fueron los griegos los mayores estudiosos de las leyes de la naturaleza: en toda su pintura, escultura, arquitectura, literatura, danza y tragedia sacaron sus movimientos de los de la naturaleza. Incluso lo vemos en las representaciones de los dioses griegos, que, siendo la expresión de las fuerzas de la naturaleza, siempre están diseñados en una pose que expresa la concentración y evolución de esas fuerzas. Por esto el arte griego no es el arte privativo de una nación, sino que ha sido y será el arte de toda la humanidad por siempre.

Estudiando en los museos de todo el mundo los miles de vasijas griegas y bajorrelieves, comprendió que no hay figura alguna en cuyo movimiento no presuponga otro movimiento, en una evolución siempre creciente en donde no hay finales ni paradas; todos los movimientos de la Tierra siguen las líneas del movimiento ondulatorio: tanto luz como sonido viajan en ondas, así como el movimiento de las aguas, vientos y árboles.

Es propio de un hombre culturizado el hacer uso de las fuerzas de la naturaleza mediante canales armónicos a esas fuerzas, y nunca el ir contra-natura y contra todo arte íntimamente conectado con las raíces de la naturaleza, pues esta siempre ha sido y debe ser la fuente de inspiración para todo arte. Así que danza natural debiera significar únicamente que la danza nunca va contra natura, no que todo se abandona a la casualidad.

«Todo el arte consciente de la humanidad ha salido del descubrimiento de la belleza natural del cuerpo humano: el hombre trató de reproducirlo en la arena o en la pared, y así nació la pintura y escultura. De nuestro entendimiento de las armonías y proporciones de los miembros del cuerpo apareció la arquitectura. La belleza de la mujer es eterna, porque la forma humana no puede estar a merced de la moda o el gusto de una época. Es la guía de la evolución humana hacia la conquista de la raza humana, hacia el ideal del futuro, la que sueña en llegar a ser Dios» (Isadora Duncan, 1909).

El origen de la danza y su espíritu

Si buscamos el auténtico origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontramos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y será siempre la misma.

Nietzsche dijo que no podía creer en un Dios que no pudiera bailar, y también dijo: «Consideremos perdido el día en que no hayamos bailado». Pero no se refería a la ejecución de piruetas, sino a la exaltación de la vida en movimiento. Isadora enseña a los jóvenes de su escuela que la danza no es una diversión, sino una religión, una expresión de la vida: «La vida es la raíz y el arte es la flor», pues la flor es para la planta un claro indicativo de que está viva y en la plenitud de su energía, mientras que una planta enferma apenas tendrá energía suficiente para alimentar sus hojas. Es así como, para el hombre, si está en clara armonía con la naturaleza y tiene sus energías bien canalizadas, el desarrollo de alguna de las artes será indicativo de que está pleno de vida.

Uno de los principios de la vida es la armonía de la música; el hombre no ha inventado ni la armonía de la música ni la armonía del movimiento, sino que estos existen en la naturaleza. Así que buscaremos el ritmo del movimiento humano desde el ritmo del movimiento del agua, de la tierra, en el movimiento de los animales, en el soplo del viento, e incluso en el hombre primitivo, cuyo cuerpo todavía se movía en armonía con la naturaleza. Para descubrir el ritmo de la danza debemos escuchar las pulsaciones de la tierra; los grandes compositores —Bach, Beethoven, Wagner— han combinado en sus trabajos con absoluta perfección el ritmo humano y el terrestre.

La danza del pasado alcanzó su punto más álgido cuando formaba el coro de la tragedia griega —el eterno himno de la lucha entre el hombre y su destino—. El coro, como verdadera alma de la tragedia, proporcionaba a los espectadores la fortaleza para soportar aquellos momentos que de otra manera hubieran sido terribles para el aguante humano, pues con Esquilo llegaban a convertirse en auténticas catarsis (hoy diríamos



«terapias de grupo»). Cuando la tragedia se convierte más tarde en drama, el coro pasará a un papel inferior y ornamental.

Este sería, pues, el mayor objeto de la danza: tomar su legítimo lugar en la tragedia junto a la música y la poesía, haciendo de intermediaria entre la tragedia y la audiencia, creando completa armonía entre ellos. Hoy la danza ha extraviado su camino; debe regresar a su lugar original, cogida de la mano de las musas rodeando a Apolo.

¿Qué debemos hacer para traer de nuevo a Terpsícore, musa de la danza entre nosotros? Propone Isadora recobrar el ideal de belleza de la forma humana y recobrar la belleza ideal del movimiento, que es la expresión natural de esta forma humana. Las vasijas griegas son documentos de que estas dos bellezas están unidas con perfecta estabilidad.

«Siempre las líneas de una forma realmente bella sugieren movimiento, incluso en reposo. Y siempre las líneas que son realmente bellas en movimiento sugieren reposo, incluso en el más rápido vuelo. Es esta cualidad del reposo en el movimiento lo que les confiere a los movimientos su eterno elemento».

Una de las figuras más comunes en las danzas báquicas es aquella con la cabeza inclinada hacia atrás (perros, leones y tigres aúllan a la luna de igual forma). Es el movimiento dionisiaco universal. Para Isadora, la danza es el ritmo de todo lo que muere para vivir de nuevo; es el eterno elevarse del sol. No solo es el arte que da expresión al alma humana a través del movimiento, sino el fundamento de un completo concepto de la vida, más libre, más armónico, más natural. Los verdaderos movimientos no se inventan, sino que se descubren. Es el propósito de la danza expresar los más nobles y más profundos sentimientos del alma humana, aquellos que salen de los dioses que hay en nosotros: Apolo (la luz y la armonía), Pan (las fuerzas de la naturaleza), Baco



(el entusiasmo), Afrodita (la belleza, el amor). «Ver en la danza solo una diversión frívola o placentera es degradarla».

Es posible bailar de dos maneras. Uno puede contemplar el espíritu de la danza y bailar este espíritu: Dionisos. Uno puede contemplar el espíritu de la danza y bailar como uno que relata una historia: Apolo. Para Isadora, Dionisos no ha muerto. Es el eterno dios, todopoderoso, que bajo muchos nombres y en muchas formas inspira a cada artista creativo.

En el año 100 d. C. había, en una de las colinas de Roma, una escuela de sacerdotes consagrados a la danza; para ingresar, los jóvenes eran elegidos de entre las familias más aristocráticas, con un linaje centenario sin mancha alguna. Aunque se les enseñaban todas las artes y filosofías, era la danza su principal expresión. Bailaban ante la gente para celebrar la llegada de las cuatro estaciones, con tanta alegría y pureza que su danza elevaba a la audiencia, actuando como bálsamo sobre las almas enfermas. Con tal expresión es con la que Isadora tanto soñara para su escuela.

Leer el relato que Isadora hace de alguna de sus experiencias místicas mientras bailaba con los acordes del maestro Wagner es un auténtico regalo: «Los movimientos de mi danza me llevan hacia arriba y hacia adelante; y siento la presencia de un inmenso poder dentro de mí que escucha la música y luego atraviesa todo mi cuerpo, tratando de encontrar una vía de salida». Después de muchos meses de trabajo que le llevan a visualizar en sí misma un centro como fuente de expresión espiritual y de brillante luz, nos dice: «Cuando había aprendido a concentrar toda mi fuerza en este centro, descubrí que después, cuando escuchaba música, los rayos y vibraciones de la música fluían a esta fuente de luz dentro de mí, donde se reflejaban a sí mismos en una visión espiritual, no como el espejo de la mente sino del alma: y desde esta visión podría expresarlos en la danza».

Para entender por qué Isadora detesta el ballet clásico de su época, debemos tener en cuenta que, a finales del siglo XIX, el ballet romántico se había convertido en un amaneramiento artificioso, con estiradas bailarinas de tutús encorsetados que frenaban la libertad de movimiento por la que Isadora luchara; y además, estaban esas puntas que torturan los pies hasta hacerlos sangrar, cuando ella danzaba descalza y semidesnuda...

Esto nos dice al respecto: «La escuela de ballet de hoy día, luchando en vano contra las leyes naturales de la gravedad o el deseo natural de los individuos, y trabajando en discordancia en sus formas y movimientos con respecto a los de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no da nacimiento a futuros movimientos, sino que muere en ese mismo instante (...) La escuela de ballet enseñó a sus alumnas que la fuente central de todo movimiento está en el centro de la espalda, en la base de la columna. Desde este eje, dice el maestro de ballet, las piernas, brazos y tronco deben moverse libremente, dando el resultado de una marioneta articulada. Este método produce un movimiento mecánico artificial que no es válido para el alma».

Isadora no está interesada en bailar por bailar, pues el baile es la expresión de la vida y no una serie de trucos gimnásticos o bellos movimientos. Por eso no le gusta el ballet que obliga al cuerpo a adoptar posturas antinaturales, ni tampoco el baile social de la

época: «Yo condeno las danzas modernas no tanto por lo indecente de la expresión, sino porque son en esencia estériles y vanas. La gente joven que los practica por un tiempo, generalmente se hace inútil y frívola como los movimientos que han estado practicando, igual que se harían sus mentes si fueran continuamente alimentadas con una dieta de malos poemas y novelas baratas». ¡Qué diría, pues, si contemplara por unos instantes a la juventud de fines del siglo XX en sus convulsiones histéricas y saltos (no me atrevo a llamarlo baile y mucho menos danza), bajo una espantosa serie de sonidos inarmónicos (tampoco lo llamaremos música por respeto a Euterpe), que les conducen a extraer lo más bajo y bestializante del ser humano!

«¿Por qué deben nuestros muchachos flexionar sus rodillas en esa fastidiosa y servil danza del minueto, o girar en los laberintos del falso sentimentalismo del vals? Mejor dejarles avanzar en grandes zancadas y saltos, con las frentes elevadas y los brazos extendidos hacia adelante, bailando el lenguaje de nuestros pioneros, la fortaleza de nuestros héroes, la justicia, la bondad, la pureza de nuestras mujeres y a través de todo ello el inspirado amor y ternura de nuestras madres».

Escuela de danza, escuela de vida

Durante toda su vida, Isadora soñó con una escuela de danza ideal, donde los niños crecieran en una atmósfera de belleza tal que sus cuerpos tendieran a imitar la belleza que contemplaran, y que unida a la práctica continua de bellos movimientos que les fueran naturales, los niños crecieran y se movieran acordes a un impulso interior, en concordancia con la naturaleza. Sería una escuela internacional de niños donde hubiera un concepto más justo de la vida, abriendo las puertas al futuro de una nueva humanidad.

«Bailar es vivir. Lo que yo quiero es una escuela de vida, porque las mayores riquezas del hombre están en su alma, en su imaginación. Debe de haber otra vida después de esta, pero no sé qué es lo que allí tendremos. Esto es lo que sé: nuestras riquezas en la tierra residen en nuestra voluntad, en nuestra vida interior».

El propósito de su escuela será redescubrir los movimientos rítmicos y bellos del cuerpo humano, devolver a la vida ese movimiento ideal que estaría en armonía con el más elevado modelo físico, y despertar una vez más un arte que había permanecido dormido durante dos mil años. Así como el músico utiliza un instrumento para expresar su arte, y el cantante la voz, ella usaría el más grande de todos los instrumentos, el cuerpo humano, y su lenguaje sería el movimiento.

La contemplación de movimientos rítmicos ha sido en cada época una parte muy importante de las ceremonias religiosas, pues la magia del gesto siempre formó parte de todo ritual. Los dedos de las manos son auténticas antenas, captando corrientes que circulan en el espacio, y por eso pueden curar, pero también, como contraparte, hacer daño si no se sabe canalizar esa energía armónicamente. Los movimientos del cuerpo y de la cara son como una carta abierta para quien sabe leer en ellos, pudiendo con ellos crear y destruir en los mundos sutiles, seamos conscientes de ello o no.

Para lograr la armonía, los niños debieran hacer diariamente ejercicios elegidos de manera que coincidan con sus propios deseos, para que sean realizados con buena disposición y humor. Se comienza con una simple preparación gimnástica para hacer



los músculos fuertes y flexibles; pero el objeto no es el desarrollo de estos músculos, como ocurre en la gimnasia sueca o el culturismo. Para el bailarín, la técnica es solo el medio: los primeros pasos de danza solo vienen después de concluir estos ejercicios. Luego, el cuerpo deberá ser olvidado, porque será solo un instrumento bien adaptado y armónico cuyos movimientos expresen no solo los del cuerpo, sino también los pensamientos y sentimientos de un alma.

Los alumnos visten con ropas libres y graciosas durante los deportes, en el recreo, en sus paseos por los bosques, corriendo y saltando naturalmente hasta que hayan aprendido a expresarse a través del movimiento con tanta facilidad como otros pueden hacerlo a través de la palabra o del canto. A través de la danza se le pueden revelar al niño muchos secretos de la naturaleza y de sus fuerzas internas y externas; Jean-Jacques Rousseau, en su libro *Emilio o de la educación*, llegó tan lejos como para decir que un niño no debiera ser enseñado a leer o escribir hasta que tiene doce años: hasta ese momento todo su conocimiento debiera ser enseñado a través de la danza y la música, pues las palabras poco significan para un niño.

Dice Isadora: «No enseñéis a las niñas a imitar ni a ninfas ni a cortesanas, pero hacedlas danzar como las vestales de los viejos tiempos, que se consagraron hace dos mil años. Y cuando lleguen a ser encarnaciones de modernas vestales, serán transformadas: mujeres enamoradas del amor y del gozo de la maternidad. En este momento, su danza, completa y distinguida, será la más bella de todas».

El bailarín renovado

Los tres grandes maestros en Europa precursores de la danza tal y como Isadora la concibe son Beethoven —creando la danza con ritmo poderoso—, Wagner, y Nietzsche

—creando este al filósofo bailarín—. A menudo se pregunta quién compondrá la verdadera música para la danza americana —que no contenga el ritmo del jazz que nos lleva a movernos de cintura para abajo—, sino que se eleve desde el plexo solar, el hogar temporal del alma.

De la misma manera hay tres clases de bailarines: primero, aquellos que ven en la danza una especie de destreza gimnástica hecha a base de graciosos e impersonales arabescos; segundo, aquellos que, concentrando sus mentes, abandonan el cuerpo al ritmo de una emoción deseada, un sentimiento o experiencia recordado. La tercera clase de bailarín entiende que el alma puede ser despertada, puede poseer por completo al cuerpo (y no viceversa), transmutándolo en una nube luminosa en movimiento. Después de mucho estudio, este bailarín entiende que su cuerpo es simplemente la manifestación luminosa de su alma, y este cuerpo danza acorde a una música oída en su interior. Este es el verdadero bailarín creativo, natural pero no imitativo, hablándonos en un movimiento salido de sí mismo. Los medios para este despertar pueden ser en parte una revelación de la belleza de la naturaleza, unido a esta clase de música que habla del alma, dando vida al impulso y a la inspiración.

«Es la misión del bailarín expresar qué es lo más moral, sano y bello en el arte de la danza. Convertido en médium humano, el movimiento de la naturaleza entera corre a través de él. Esta danza es una verdadera oración; cada movimiento alcanza los cielos en largas ondulaciones y se hace parte del eterno ritmo de las esferas».

La danza del futuro tendrá que volver a ser un arte religioso como era para los griegos, porque el arte que no es religioso es mera mercancía. El bailarín del futuro será uno cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el lenguaje natural





de esa alma llegará a ser el movimiento del cuerpo. Y este bailarín no pertenecerá a una nación, sino a toda la humanidad.

La bailarina del futuro no imitará a las hadas, ni a las ninfas ni coquetamente, sino como una mujer en su más grande y pura expresión. Ella bailará la libertad de la mujer, con el mensaje y aspiraciones de miles de mujeres: «Bailará con su cuerpo emergiendo de nuevo desde los siglos de civilizado olvido, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino como una nueva desnudez nunca más en guerra con la espiritualidad y la inteligencia, sino fundiéndose en ellas con la gloriosa armonía» (1902).

Es la mujer un eslabón en la cadena de la vida: la mujer debe aprender la belleza de la forma y del movimiento a través de la danza; con el movimiento de su cuerpo hallará el secreto de la proporción perfecta de líneas y curvas, y de esta manera el arte de la danza será un auténtico manantial de nueva vida tanto para la escultura como para la pintura y la arquitectura. Y el manantial del arte de la danza será el estudio de los movimientos de la naturaleza, que llevan implícita la ley del movimiento ondulatorio, como es ondulatorio el movimiento de la energía, y de las ondas del mar.

La danza del futuro es la danza del pasado

Durante toda su vida, Isadora intentó trabajar para esta danza del futuro con la que tanto soñara. Tal vez no tuviera las cualidades necesarias, pero lo que sí sabía es que tenía voluntad; y la voluntad y la energía a veces sobrepasan al genio, al talento o al temperamento.

Para ella no solo era una cuestión de opiniones sobre las distintas danzas y métodos, comparados con su propia escuela y su danza del futuro: era una cuestión tan importante como el desarrollo del sexo femenino hacia la belleza y la salud, del retorno



hacia la fuerza original y hacia los movimientos que son naturales para el cuerpo de la mujer. «Es una cuestión del desarrollo de madres perfectas y del nacimiento de niños sanos y bellos. La escuela de danza del futuro es para desarrollar y mostrar la forma ideal de la mujer. Será, como lo fue, un museo de la belleza viva de ese tiempo».

La danza de Isadora fue malinterpretada como una vuelta a las viejas danzas griegas, o como resurgir de las antiguas danzas o inclusive de las tribus primitivas. Su danza futura sería un nuevo movimiento, consecuencia de toda la evolución a través de la cual ha pasado la humanidad; volver a las danzas griegas sería tan imposible como innecesario, pues no somos griegos ni estamos en la Grecia clásica. La danza de Isadora no es ni griega ni antigua, sino la expresión espontánea de su alma elevada por la belleza.

En la época de Sófocles, la danza, la poesía, la música, el drama y la arquitectura formaban una unidad armónica, como un único arte manifestado de diversas formas. Era una auténtica fusión en un cálido abrazo, estando todas ellas al servicio de un teatro que pretende mostrar la imagen del hombre ideal o del hombre-dios. Los personajes y el coro eran el centro de un armónico conjunto, como es el plexo solar el centro del hombre. Hacia ellos todo convergía; de ellos partía todo como los rayos de una luz.

Las artes que se agrupaban alrededor de la tragedia están ahora separadas, cuando ninguna de ellas debiera existir aislada: la arquitectura ha erigido teatros donde prima el criterio comercial, siendo edificios poco convenientes tanto para el público como para los actores, y la danza recurre a la pantomima tratando de imitar al lenguaje. Encontramos, por un lado, el teatro de la música; por otro, el de la palabra hablada...

El sueño más hermoso para Isadora sería, pues, el de reencontrar el teatro griego, que no quiere decir copiarlo, sino respirar su vida, recrearlo en este tiempo nuevo dándole otra inspiración acorde a las necesidades del hombre de cada tiempo, que si bien no

son muy distintas de las del hombre de hace dos mil años, hay siempre matices que hacen al hombre de cada época único. Y como decía Isadora, ¡por un milagro de amor y devoción, unir de nuevo las artes y los artistas! Así, la danza, unida de nuevo con la música y la poesía, debe llegar a ser una vez más el coro trágico: este era el único camino que ella veía para que la danza llegara otra vez a ser un arte.

Siempre ha habido dos clases de danza: la sagrada y la profana. Esta última no quiere decir pecaminosa, sino la danza que expresa el ser físico y el goce de los sentidos; mientras que la danza sagrada manifiesta las aspiraciones del espíritu para elevarse en una esfera superior a la terrenal, siendo la mayor expresión de la religión de la danza —tal y como era vivido por Isadora— que un ser humano deje de parecer humano y se transmute en el movimiento de las estrellas.

«El verdadero arte viene del interior y no necesita de decorados exteriores. En mi escuela no tenemos ni ricos atuendos ni ornamentos, sino solo la belleza que sale del alma cuando llega la inspiración, y sale del cuerpo, que es su símbolo. Música y arte son tan necesarios a la gente como el aire o el pan, porque el arte es pan espiritual de la humanidad»

Bibliografía

Isadora Duncan: *Mi vida*.

Isadora Duncan: *The Art of the Dance*.

Jorge Ángel Livraga: *El teatro místico en Grecia. La tragedia*.

Mikhaël Aïvanhov: *Creación artística y creación espiritual*.





Más allá de las palabras, se crean los arquetipos que dan paso a la expresión en todas sus facetas; entre ellas, el arte puede que sea el reflejo más fiel de plasmación que contribuye a embellecer al mundo y a nosotras mismas. Como dice uno de los principios clásicos, es enriquecedor y digno para las mujeres «amar y cultivar la poesía, la música o la danza a la manera clásica, para embellecer al mundo y a sí mismas».

Ese amor por las artes en general nos hace sensibles a la necesidad de una transmutación interna y portadoras de los valores eternos, que van más allá de los conceptos temporales.

A través de la música clásica o de una bella melodía, podemos percibir por unos instantes el comienzo y fin del universo.

El arte es el lenguaje universal que nos une a todos los seres humanos, que nos une a la naturaleza y a Dios.

En esta monografía tratamos de relacionar las grandes ideas de unión, de amor por todo lo bello y de inmortalidad, por medio de la transmutación a través del arte.

¿Qué es arte?

«Lo que el arte puede hacer por nosotros es tallar y pulimentar nuestra naturaleza, y exponer faceta tras faceta las cualidades latentes en nuestro interior de pensamiento e intuición. El arte nos constituye en centros de serenidad» (Jinarajadasa).

El arte es una expresión del alma universal del hombre, es un elemento espiritual de comunicación entre los seres humanos, no como elemento de separación o de lucha, sino como elemento de superación de todas las artes materiales.

El arte es creación; por medio de la intuición-imaginación, el hombre percibe los arquetipos, las ideas genuinas, y recrea una y mil veces con ellas los sistemas de armonía del universo. Los griegos vieron una inapreciable fuente de purificación en el contacto del hombre con los arquetipos. Este contacto limpia el alma de escorias y le otorga la eterna juventud.

El arte es imitación: bien sea de la naturaleza viva, bien sea de aquellas ideas que no están manifestadas, pero que se integran por medio de la intuición.

El arte debe ser la captación de un misterio cósmico y de un misterio humano.

El arte es recuerdo porque el alma, según Platón, tiene reminiscencias de su condición divina.

El arte es expresión, pero no de cualquier sensación, impulso o sentimiento desordenado. No puede ser la vía de escape de los estados anímicos del pretendido artista. Debe expresar lo mejor del hombre. El desconcierto, el vacío, el asco y el horror no son arquetipos, sino consecuencia de la falta de arquetipos.

Si aprendiésemos a obedecer las leyes de nuestra propia esencia natural e inmortal y no actuásemos en su contra, lograríamos nuestra mayor obra de arte, nuestros actos serían bellos y nuestra persona irradiaría belleza.

Arte, según Goethe, es «la magia del alma».

Para Wagner es «el placer que uno experimenta en ser lo que es». Lo concibió como «la suprema manifestación de la vida social del hombre», y como «el más potente impulso de la vida humana», algo en el interior del alma humana, que, una vez actualizado, prosigue sin menoscabo por toda la eternidad. Todo arte es intensamente ético y tiene un mensaje directo para el hombre. Por eso decimos que el arte es el alma de las cosas.

El artista

La naturaleza, en su infinita sencillez y humildad, es la mejor maestra de arte. Se la considera la vestidura de Dios, y este concepto deslumbra el superior intelecto del hombre. Las mayores obras de arte son las que siguen las propias leyes naturales que les ha marcado el mayor y único artista: Dios.

El artista actúa de mediador entre la naturaleza y el hombre, es un intermediario entre la armonía universal y el mundo circundante. El verdadero artista, en su creación interior, oye, siente, percibe esa armonía de la naturaleza y simplemente la plasma de una manera visible.

Cuando las nubes flotan en la atmósfera o están tranquilas las aguas del lago o del estanque, la naturaleza conoce su significado sin poder expresarlo y es el artista el que nos lo transmite a través del arte.

El artista da a luz la obra de arte a través de la imaginación. Para ello necesita:

- * Una mente activa, capaz de captar, reproducir y transformar las ideas en imágenes estéticas.
- * Una mente disciplinada, delicadas emociones y despiertas intuiciones.

* Necesita abrir su mente a la ciencia, a la filosofía, a la religión y a todo lo que pueda transmutar de la vida.

El artista, como buen observador, ha de ver matices de color que no ve el ojo ordinario, ha de ver belleza en líneas que pasan inadvertidas a la mirada del hombre vulgar, descubrir sentimientos en los rostros y, al mirar un rostro humano, descifrar el alma de ese ser. Ningún rasgo le confunde, la hipocresía es para él tan transparente como la sinceridad; la inclinación de una frente, el menor fruncimiento de cejas, una mirada huidiza, le revelan los secretos del corazón.

Más que fantasía, es la imaginación disciplinada y creadora el motor del artista, y su misión es la de despertar el alma de los observadores y no solo la admiración.

Todo artista debe transformar el mundo hasta que el mundo se aproxime al gran arquetipo de perfección. Todo artista, si ha de dejar su huella en la humanidad, debe hacer algo encaminado a que toda la humanidad desee algún día poseer las cualidades artísticas que él ya tiene.

Ha de reconocer que, a la par que él crea, ha de educir en los demás la capacidad de crear. La divina facultad del arte en el artista no existe en él tan solo para que pueda permanecer aislado y crear para sí mismo, sino para moldear a las gentes, transformarlas, hasta que experimenten el glorioso poder de comprender la vida por el dominio del mundo como voluntad.

Cuando todos los seres humanos sean artistas, habrá terminado la obra del artista.



La transmutación

«El arte es lo que restituye al hombre su perdida dignidad» (Schiller).

Dijo Leonardo: «A veces se entiende por arte la técnica; sin embargo, mientras que a la técnica se llega por medio de la constancia y por el acto de la voluntad, al arte se llega por el acercamiento a la perfección interna, esa perfección del alma que no tiene metros para medirse, ni métodos racionales para explicarla porque está más allá de la materia y de la razón».

La perfección interna de la cual nos habla Leonardo da Vinci se consigue por medio de la voluntad en querer transformarse constantemente y lograr en nuestro interior, como los viejos alquimistas, que el plomo pesado, oscuro y tosco se convierta en oro brillante, luminoso y puro.

El arte es una vía para que se produzca esta transmutación en el propio artista y también en los observadores del arte.

El arte, en general, engloba todas las artes, como son música, escultura, arquitectura, danza, poesía, etc.; y cada una de ellas es capaz de producir en el ser humano efectos que muchas veces despiertan el alma dormida del observador y lo impulsan hacia un camino de perfeccionamiento interno.

A continuación veremos algunas de estas artes y cómo influyen en el ser humano.

Poesía

El poeta no inventa sus versos. La figura romántica que nos describe al poeta rodeado por bellas rosas en un jardín, bajo los árboles o a la luz de la luna y que se inspira, no es del todo cierta.

A veces nos rodeamos de todo este ambiente y no se consigue escribir ni dos palabras seguidas. En cambio, otras veces, por ejemplo viajando en autobús, o comiendo, o dándonos un baño... ahí nos baja un poema, un buen poema que, si no se escribe al instante, después se borra y se va. ¿Quizás en ese instante soltó el alma sus ataduras con la materia y voló hacia el mundo ideal?

El poeta pretende llevar al lector hacia ese mundo ideal al cual él asciende de vez en cuando. No son las poesías las que bajan hacia el poeta, sino que es el poeta el que se eleva y capta la esencia.

El lector percibe así ese sentimiento puro que él, tal vez, no sepa expresar y que a través de una poesía es liberado.

Poetas como Amado Nervo son capaces de dar una enseñanza profunda a través de sus poesías.

ORO SOBRE ACERO

Oro sobre acero —Éibar y Toledo— han de ser tus amores.

Oro sobre acero tu voluntad.

Oro sobre acero tus actos.

Sobre el acero del mejor temple de sus resoluciones brillará el oro puro y aristocrático de tu cortesía.



Sobre el acero de tus pensamientos ha de lucir el arabesco de oro de la forma pura y ágil.

Tu don de gentes será capa de oro fino que ha de recubrir el acero de tus propósitos. Serán tus sonrisas como minúsculas estrellas áureas incrustadas en el acero de tus intentos.

Tu amor, firme, tendrá el oro de tu ternura sobre su acero imperioso.

Sobre el acero de tu aspereza, la placidez con que sabes guardar será también oro.

El áncora de la diosa estará damasquinada por ese oro de tu capacidad expectante.

Oro y acero —Éibar y Toledo— será tu vida, serán tus propósitos, serán tus actos.

(Amado Nervo)

Drama

El valor de este arte reside en que, a través de los personajes-tipo que representan virtudes y defectos propios de la especie humana, el espectador se ve reflejado en ellos, aprende a reconocer esos defectos y virtudes en él mismo y descubre las consecuencias que sobre sí mismo acarrearía al vivenciarlas.

El cerebro de Shakespeare abunda en tipos. Hamlet es el tipo de individuo que vacila, que ve lo que debiera hacerse y no tiene valor para hacerlo. En la obra Romeo y Julieta podemos percatarnos de las fragilidades y flaquezas de Romeo y aprender del trágico desenlace de la obra, con el fin de no repetir los mismos errores cuando la vida nos sitúe en el mismo trance. De hecho, podemos aprender sin necesidad de pasar por la experiencia, y esa es la sorprendente cualidad del arte como medio de apresurar el propio adelanto por la asimilación de experiencias ajenas.

En los antiguos dramas griegos, se observan pensamientos, emociones y situaciones atemporales, por lo que siguen teniendo permanentemente valor pedagógico y artístico.

Escultura

Tomamos como ejemplo a los escultores griegos. Ellos intentaban difundir ideas éticas a través de la figura humana como si, al esculpir un Apolo, la estatua representara un divino pensamiento o un dios: era un concepto en piedra.

Así, Apolo no representaba tan solo a un joven gallardo, sino la pureza, la unidad, la divina inspiración en el corazón del hombre. Palas Atenea no era solo una hermosa doncella virgen, sino un concepto intensamente ético de la militante sabiduría divina.

El sentido ético y educativo en el arte ha traspasado la historia, y así, vemos en los constructores de la Edad Media a auténticos transmisores de ese significado simbólico. Las figuras divinas reflejadas en el edificio sagrado rebosan misterio y dulzura celestial. El hombre que las examina cuidadosamente es capaz de percibir esa divinidad y extraer miel de la piedra y aceite de la más pura roca.

Antes de acceder al camino que conduce al aspirante, al primer escalón del discipulado, hay que superar siete obstáculos que el escultor ha ilustrado con una fuerza particular: la infidelidad, la voluntad de destrucción, la avaricia, la idolatría, el egocentrismo, la cobardía y la vanidad. ¿Quién podría afirmar un día que ha superado de verdad estos siete defectos?

Cada uno de estos defectos está representado en las paredes de estos templos medievales de una manera simbólica. Son figuras humanas en determinada actitud que muestran estos defectos a modo de enigmas. El observador ha de encontrar la clave al enigma.

Una escena esculpida en la piedra representa un suicidio. El hombre se traspasa el cuerpo con la espada y es evidente que pone fin a su vida. Ese «suicidio» es la expresión de una voluntad negativa, la voluntad de destruir la parte divina que hay en todo ser; el hombre que se quita la vida es el que ha desatendido durante demasiado tiempo su luz interior.

Se ha limitado a sufrir la vida a merced de sus pasiones, impulsos y reacciones, y llega un día en que sus fantasmas resultan demasiado agobiantes. No es ya capaz de transformación y acaba huyendo de sí mismo, no siente ya la menor comunión con el universo y el prójimo. De su vacío interior nace una insoportable tensión y decide eliminar el «instrumento» más precioso que posee, su propia conciencia. Se convierte así en destructor de su parte divina, que le plantea demasiadas preguntas irresolubles.

Música

Se ha dicho que la música es el arte más excelso. La verdadera música nos revela el arquetipo más plenamente que cualquier otra modalidad del arte. La arquitectura es música congelada y la poesía es la cualidad musical del pensamiento.

La música nos influye y produce en cada uno de nosotros un efecto, dependiendo del estado de ánimo con que cada uno la escucha. La síntesis que en nosotros opera la música depende en gran parte de nuestra naturaleza moral. Hay una simbiosis entre el arte y nuestra psique y hemos de saber que de nuestros pensamientos y emociones depende lo que la música puede hacer o no por nosotros.

Un ejemplo de ello es Beethoven y su música. Él improvisó cien veces al piano verdaderos retratos musicales, sin pincel ni palabra. Como aquel día que, no sabiendo cómo expresar su pena ante la desgracia de una madre que había perdido a su hijo, en vez de dirigir los buenos consuelos al uso, se sentó al piano en la propia casa mortuoria y, sin decir palabra, expresó con música, sin duda una improvisada marcha fúnebre, todo el inmenso dolor que le embargaba, a la par que vertía en el corazón de la infeliz madre un consuelo inefable y celeste.

El ejemplo anterior nos dice que la música es una fuerza que puede llegar a transformarnos. Escuchar buena música nos despierta internamente y nos eleva, ennoblece, nos purifica y nos armoniza.

Desde la más remota Antigüedad, los iniciados conocían la influencia mágica de los sonidos sobre los seres y sobre la materia. También los beneficios del canto, pues nuestra voz es un precioso instrumento que vibra expresando el estado de ánimo. El amor crea las voces más hermosas. Actualmente, necesitamos cantantes que sean verdaderos magos capaces de transformar a los seres con su canto. Tan solo aquel que ha trabajado año tras año para aumentar la intensidad y pureza de su amor, puede producir semejante efecto sobre las almas.

Estamos unidos a nuestra voz como si se tratara de un pequeño cometa que sujetamos con un hilo muy largo. Cuando cantamos un himno, por ejemplo, la voz sale de nosotros, planea por encima de nosotros, reencuentra las demás voces con las cuales se fusiona y, luego, nos vuelve amplificadas, enriquecidas con todo lo que ha recibido de esa fusión.

Las cuatro voces (bajo, tenor, contralto y soprano) corresponden a las cuatro cuerdas del violín, que es también una imagen del hombre. La cuerda de SOL representa el corazón, RE el intelecto, LA el alma y MI el espíritu.

El mismo violín representa el cuerpo físico, y el arco es la voluntad que actúa sobre los cuatro principios.

Estos cuatro principios deben vibrar armónicos en el hombre.

La música no está hecha para ser comprendida sino para ser sentida. En la música hay un mensaje del cielo, porque tratamos con cosas que no pueden expresar los labios y solo se saben percibir por la situación.

Dios tiene unos cuantos de nosotros a quienes Él susurra en el oído.

Epílogo

Una de las vías de aceleración para la evolución humana es aprender profundamente el arte.

Actualizando la cualidad intuitiva por medio del arte anticiparemos experiencias y ganaremos algo de las virtudes que nos esforzamos en adquirir por ardua labor mental. Por ello hemos de inducir a las gentes a que reconozcan que el arte soluciona sus enigmas y problemas y es también una síntesis de su naturaleza quebrantada en las luchas de la vida diaria.

El arte nos rejuvenece, al tratar con arquetipos que influyen en nosotros. Nos acrecienta y renueva la imaginación y nos volvemos como niños.



«¿De qué lugar misterioso de la naturaleza, de Dios, surgen estas formas armónicas que vienen acabadas? ¿De dónde vienen los libros? ¿De dónde vienen los cuadros? ¿De dónde vienen las esculturas?

En verdad, lo único que hacemos es rellenarlas de materia; vienen de alguna parte, vienen de algún mundo donde hay más armonía, donde hay más verdad, donde hay más belleza, y es a ese arte al cual nos tenemos que referir, y es ese arte el que tenemos que promover, y es ese arte el que queremos los acropolitanos» (Delia Steinberg).

Bibliografía

Arte y artista. Artículo de Delia Steinberg. Cuadernos de Cultura Nueva Acrópolis n.º 261.

Beethoven teósofo. Mario Roso de Luna. Ed. Eyras.

El arte y las emociones. Jinarajadasa. Ed. Orión.

El Iniciado. Christian Jacq. Ed. Martínez Roca.

El romance de Leonardo. Dmitri Merezhkovski. Ed. Círculo de Lectores.

Estética y arte. Rosa Entrena Plaza. Cuadernos de Cultura Nueva Acrópolis n.º 179.

La música y el canto en la vida espiritual. Omraam Aivanhov.

Magia, religión y ciencia para el tercer milenio, Tomo II, Jorge Ángel Livraga. Ed. NA.



www.revistaesfinge.com