

EL TEMPERAMENTO DEL ARTISTA

I *El arte como lenguaje*

El arte es una forma de expresión, un LENGUAJE; pero, ¿lenguaje de quién? ¿Del hombre, en general? ¿De un grupo de hombres, o de uno sólo acaso, que habla por todos los hombres de una época, de una civilización o de una región geográfica? ¿O tal vez es la palabra de un individuo genial que se convierte en la atalaya del proceso histórico; el paradigma y el símbolo de una determinada concepción del mundo y de la vida?¹

Los historiadores del ARTE², los filósofos del arte³, los estetas⁴, o los críticos cotidianos del arte, acostumbrados a hablar de los estilos artísticos⁵, de las formas, la línea, el color o la perspectiva; o por otra parte, ordenando las obras de arte entre los andamiajes de una vitrina de ISMOS, como clasicismo, romanticismo, realismo o modernismo, etc., con el fin de dar a las creaciones artísticas del hombre la dignidad y el rango que les corresponde en el ámbito espiritual; han delimitado la ESTRUCTURA de la OBRA DE ARTE. Han señalado su contenido, su evolución, su sentido; al lado del hombre, o al frente del hombre; y a ratos, a pesar del hombre, sin contacto con él; como sucede con algunas elaboraciones del arte ABSTRACTO⁶; en que las travesuras sensoriales, las racionalizaciones de la FORMA pura, del color o del espacio puros, son realizados por su autor, muy lejos del acontecer humano; desde las elevadas terrazas de un rascacielo, despreocupado e insensible a todo lo que sucede allá, abajo, sobre las sucias callejas de la tierra paupérrima, en un mundo sin asfalto y sin luz, donde las bocas macilentas mueren a cada paso, pidiendo pan y justicia; o frente al frío lenguaje de las ametralladoras⁷.

Como la religión o las Leyes, la obra de arte ¿quién la crea?, ¿quién la realiza? ¿El hombre primitivo?, ¿el hombre del Renacimiento?, ¿el hombre 'in abstractus'? ¿Quiénes crearon las doctrinas religiosas, el código penal, los templos de Angkor-Vat, la Quinta Sinfonía, el Quijote o A'sosprach Zaratustra? Fueron indudablemente algunos hombres, con mayúscula, individualizados entre muchos; PERSONALIDADES SEÑERAS, como las ha denominado la filosofía EXISTENCIAL de Heidegger. Nosotros, los latinoamericanos, en un constante descontento disforme, nacidos entre los arrugados senderos de las soledades andinas, no podemos, no deseamos alcanzar las falsas metas del "hombre unidimensional", de la PERSONALIDAD BANAL⁸. Los hijos auténticos de la AMÉRICA MORENA, si somos cultivados, anhelamos vivir "en profundidad", meditabundos, bastante lejos de la risa venal de las pantallas televisoras. El genio creador, caudaloso y potente como nuestros ríos y nuestras montañas, requiere ser descubierto desde sus manantiales vernaculares, definido y auténtico, sin las máscaras juveniles que se nos quiere prestar.

II *El arte y el artista*

Múltiples investigadores han considerado las manifestaciones del arte, en todos los escenarios geográficos; es decir, en

por AZAEL PAZ

su dimensión ESPACIAL; y lo han ubicado en sus diferentes épocas históricas, lo que implica su dimensión TEMPORAL⁹. Los biógrafos, por último, han soslayado diversos aspectos de la personalidad de algunos contados genios creadores¹⁰. En suma, se han multiplicado in extenso, las indagaciones sobre la OBRA DE ARTE, como objeto, como creación, como REALIZACION¹¹; pero su creador, el ARTISTA, aún permanece oculto para la ciencia, entre los bastidores del tiempo y del espacio; y, a pesar de la caudalosa bibliografía que poseemos sobre el arte y los artistas, no han sido aun estos últimos definidos para la PSICOLOGIA. "El artista nace, no se hace", hemos oído decir a cada paso. Este hombre peculiar tiene desde su nacimiento ciertas características temperamentales, que lo definen y lo separan de los demás individuos; características que nos ha ayudado a esclarecer, en gran parte, la clínica psiquiátrica; pues, si el hombre común, en una sociedad individualista y subdesarrollada puede defenderse relativamente de la alienación neurótica o psicopática, el artista en cambio, antena perceptiva de fina estructura, puede caer como fácil presa de toda morbilidad, hundiéndose en el pantano del alcoholismo, del fracaso, de la bohemia o de una muerte, lo que es más grave, intrascendente y sin historia¹².

"El arte es solidario del hombre, función esencial del hombre" nos ha dicho Huyghe¹³; pero el arte no es un producto de la HISTORIA, como había pensado Taine¹⁴, en el siglo XIX. Para el POSITIVISMO de entonces, preocupado exclusivamente por las relaciones de "causalidad" físico-matemáticas, era posible examinar la obra de arte como se examina por ejemplo la germinación de una planta. La geografía, la raza, o las circunstancias históricas, no son las que producen la obra de arte, sino el hombre, un determinado individuo. Otra dimensión de la obra que tratamos, fue planteada por Marx¹⁵, cuando nos afirma que, "el modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político e intelectual en su conjunto"; y no cabe la menor duda que la creación artística está influida por los fenómenos socioeconómicos; pero éstos a su vez, en su conjunto, entran en el proceso de las creaciones humanas; esto es, que el hombre también puede planificar una economía. El artista, no obstante, nace por sobre toda economía o a pesar de una economía desorganizada como injusta. Huyghe concluye que "Cuando el hombre de un determinado tiempo y de un determinado lugar crea su arte, lo hace de acuerdo con su concepción del mundo, con sus aspiraciones y con sus condiciones de existencia"; pero, termina diciendo: "para penetrar el arte y su naturaleza, hace falta que al historiador se añada el psicólogo".

III. Naturaleza del Artista

Gombrich se expresa así: "No existe realmente el arte. Tan sólo hay artistas"¹⁶. En efecto, los artistas han sido en todos

los tiempos, el símbolo de la dimensión PROYECTIVA de la naturaleza humana; con su obra superan las limitaciones temporales y REGRESIVAS que impone la esfera biológica; y expresan todo lo de trascendente que puede tener nuestra EXISTENCIA¹⁷. Por esto el artista se comporta como un eterno adolescente; convive en todos los ámbitos de la vida espiritual; en la experiencia religiosa; en la sublimación del amor; en egocentrismo narcisista; en los ideales politicosociales; en la pasión humanista; etc., fenómenos todos cuyo contenido ha sido expresado en obras monumentales. Por otra parte, el lenguaje del artista nos ha puesto en contacto con la prehistoria y con la historia, para comprender la evolución de la humanidad, hemos debido descifrar los símbolos y las obras que expresan los hábitos, costumbres y las diferentes concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en diferentes sociedades¹⁸. Alfarería, cerámica, instrumentos técnicos, armas, sepulturas, templos, signos totémicos-religiosos, nos han descrito la evolución del TIEMPO ANIMICO¹⁹, que es diferente del tiempo físico y CALENDARIO.

La historia de las creencias nos ha revelado que el hombre no adora, teme o admira "fuerzas de la naturaleza", sino que por una tendencia o necesidad inmanente, nacida de impulsos instintivos, comienza a identificar, proyectar, venerar o admirar objetos, seres animados o personas, que misteriosamente cobijan o despiertan en él la afirmación de su seguridad²⁰; seres que dentro del grupo social encarnan el MANA y que representan ARQUETIPOS²¹, símbolos que lo apoyan, por lo cual aparecen como cargados de una potencia divinizada; son las llamadas TEOFANIAS, y que el hombre, como individuo, no las escoje ni las racionaliza; sino que le "son dadas"; "cada uno las recibe según sus necesidades psicológicas"²², según su temperamento, y según al género de vida del grupo al que pertenece. Este acontecimiento, como lo veremos más adelante, hace su aparición en cierta etapa de la vida del niño, una vez superado el estadio EGOCENTRICO del YO²³. El menor atraviesa un puente con el que la naturaleza le impone una disyuntiva perentoria: ora retroceder, es decir mantenerse en el ESTRATO ANIMAL²⁴, retraerse al estado primigenio AUTISTA, de la BIOSFERA, favorecido por un ambiente matriarcal; estado llamado de REGRESION; o por otra parte, la tendencia a avanzar, a enfrentar el camino de la vida, a "idealizarla", a conquistar metas, a fortalecer la VOLUNTAD de lucha y poder²⁵, favorecidas por un ambiente patriarcal; estado llamado de PROGRESION²⁶.

Ahora bien, para el artista, el citado puente se alarga y se prolonga a veces en forma sinuosa e interminable; la señalada disyuntiva puede complicarse hasta la alienación; para el genio creador se hace difícil alcanzar la llamada psicológicamente MADURACION²⁷; su existencia se mantiene en el estado de CATATIMIA, de "pensar con los sentimientos e instintos y no con la razón"; y es precisamente este delgado puente su campo de acción y su fuente de inspiración.

IV Responsabilidad del Artista

Cuando se investigan los estadios de la evolución de la RESPONSABILIDAD moral, encontramos tres niveles: el del SER, concepción estática planteada por Parménidos de Elea; objeto pasivo en manos de la naturaleza: un metal, un árbol, un lactante en brazos de su madre; objetos que carecen aún de responsabilidad²⁸. Cuando superamos este nivel, al alcanzar la CONCIENCIA del yo y del mundo (BEWUSSTSEIN), tanto como la conciencia moral (GEWISSEN); hemos conquistado el DEBER SER, deliberativo, voluntario y responsable; estadio en el que se desenvuelve todo aprendizaje cultural y técnico, tanto como el pensamiento conceptual; hemos adquirido en suma, la MADURACION²⁹. No obstante, existe un tercer nivel, que se hace presente a pesar de la conciencia voluntaria y a pesar de toda manifestación espiritual individual o colectiva; y es aquel estado en que el individuo está obligado a desenvolverse en un ambiente económico SUBDESARROLLADO³⁰, en que faltan los instrumentos de la civilización, el aprendizaje y la cultura (alimentación, sanidad, vivienda, vestuario y escuela); en esta situación el individuo se aliena al no poder alcanzar el nivel moral del "deber ser"; debiendo estacionarse en el TENER QUE SER, esclavo y sin posibilidad de manumisión. Es en estas circunstancias, cuando el artista se pierde en el anonimato y el más rotundo fracaso.

Ahora bien, el artista a quien el ambiente espiritual y económico le ha sido propicio; el que ha alcanzado a ser descuberto a tiempo; el genio que avisa sus metas y objetivos, y llega a realizarse en su obra, se convierte, como lo hemos expresado antes, en símbolo de lo TRASCENDENTE que hay en el hombre; con su creación, seguirá viviendo en la posteridad del TIEMPO; verificando, expresando y anunciando los hechos humanos temporales que le son INMANENTES.

Toda obra de arte, auténtica, encierra un núcleo central de sentimientos, que configuran su tercera dimensión, su SENTIDO; y que se expresa en forma simbólica. En la esfera de las creencias, el SIMBOLO se convierte en el SER mismo, simbolizado³¹, en la imagen IDEAL proyectada; que representa para el talento creador, su personal REALIZACION, su seguridad y su SALVACION. Cuando el artista culto supera esta natural evolución de la conciencia individual, como miembro de una comunidad, se transforma en representante, descubridor o precursor de las formas simbólicas o de los valores que mueven la historia; comulga con ello su propia existencia; y su obra se convierte, en su propia deidad salvadora. "A nosotros Dios se amolda" —expresaba Angelus Silosius—³². "Siento a Dios que camina tan en mí", decía nuestro César Vallejo³³. Por esto el artista que no alcanza a ascender en la escala de su propia e individual realización, se desploma en las alas de la toxicomanía o del suicidio o ingresa en las tinieblas claustrales de un manicomio.

V El Artista y la Historia

La portentosa vitalidad creadora del artista dio a luz, en los lejanos tiempos del Auriñaciense, a la diosa del Willendorf³⁴, símbolo de la fecundidad. Entre los chinos, los egipcios, los aztecas y los Incas, el monarca era considerado como una divinidad que gobernaba a los hombres; y al abandonar la tierra "subiría de nuevo a la mansión de los dioses de donde había descendido" —señala Gombrich³⁵—. "Las pirámides, elevándose hacia el cielo, le ayudarían probablemente en su ascensión". En igual forma, los hechos heroicos de la historia humana han sido descritos por el artista, desde la "Columna de Trajano", por ejemplo, hasta el "Canto a Stalingrado" de nuestro Neruda³⁶.

El artista pues, ha sido en todos los tiempos, el precursor del hombre de ciencia. Su poderosa intuición presente y anuncia los acontecimientos del devenir. Con el Renacimiento italiano, el artista despojó al hombre de Occidente de las gruesas vestiduras características que le cubrían. Hacia 1525, Vesalio inició el estudio de la Anatomía Humana³⁷. La concepción cristiana de la vida, cuya luz votiva resplandecía desde las violetas lamparillas sombrías de los altares de la Edad Media y cuyos mortecinos reflejos se extendieron hasta los altares del Barroco Español, construidos sobre los antiguos templos de Piedra de nuestras cumbres andinas; había cubierto a sus vírgenes, apóstoles y santos, bajo pesados ropajes. Pero el RENACIMIENTO descubrió a HOMBRE, en toda la extensión de la palabra; hizo del desnudo el símbolo de toda belleza. Desde las alegorías poéticas de Sandro Botticelli del Quattrocento florentino, hasta los musculados cuerpos de Miguel Ángel; desde la despiadada ironía delirante y fabulatoria de Bosch³⁸, hasta la angustiosa como vehemente imagen hispánica de Goya³⁹; desde la simplicidad e inocencia campesina de Bruegel el Viejo, hasta las despedazadas figuras del hombre de la sociedad en crisis que nos muestra Picasso, la violenta rebeldía de nuestro Siqueiros y la voz patética de Cándido Portinari; el artista no ha cesado de despejar una a una las diferentes incógnitas del hombre⁴⁰, encontrándonos ahora frente a frente con la "Edad de la Era" como la ha llamado Guayasánin.

El proceso de la literatura, paralelamente, ha ido trazando los rasgos peculiares de la evolución del espíritu humano. Desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, la metáfora tuvo como fuente a la antigüedad clásica; cuando la metáfora encontró su renovación en la naturaleza, descendiendo de la FORMA al CONTENIDO, surgió el ROMANTICISMO. Como señala Sánchez: "Clasicismo y Romanticismo, denuncian la función vigilante de la RAZON". Aun cuando el sentimiento impone sus caprichos a los románticos, viven aun sometidos a una subrepticia actitud deliberativa. "No escapa a la intromisión de la Razón, el REALISMO, que es donde se marca la evolución con toda claridad —continúa el profesor Sánchez—. De los ángeles de Lamartine y Shelley, se pasará a los demonios de Zolá, pero ángel o

demonio, todo ello cae bajo la previsión inteligente e inteligible de la razón alerta. Los románticos divinizaron todo lo humano, los realistas humanizan todo lo divino⁴¹.

VI Tres Genios Precursores

Durante el siglo XIX la filosofía y las ciencias se enfrentan decididamente con el problema de la "Situación del Hombre en el Cosmos"⁴², como naturaleza, como ser social y especialmente en sus relaciones con "lo Religioso". Esta preocupación se tradujo inmediatamente en el progreso de las ciencias naturales relacionadas con el ser humano, desde la fisiología y la histología, hasta la Neurología y la Psiquiatría, en sus avances actuales; y progresaron, por otra parte, las ciencias Histórico-Sociales, hasta los niveles que hoy conocemos; con todo ello se ha acentuado ante nuestros ojos una crisis crucial espiritual y religiosa⁴³. Señalamos aquí tres genios precursores que removieron los cimientos de esta problemática trascendental para la evolución espiritual del hombre: Nietzsche, Beethoven y Dostoyewsky⁴⁴.

"El pensamiento alemán dio un sentido más profundo y un valor más rico al devenir y a la evolución, frente a lo que (el hombre) es", nos señala Löwith⁴⁵. La imagen que el hombre se había atribuido hasta entonces, a sí mismo, era la de su DIGNIDAD y la de su DESTINO, en las manos de DIOS. La conciencia humana giraba en torno a esta concepción. "La crítica filosófica de la religión cristiana —continúa dicho autor— tomó su punto de partida en el siglo XIX, de Hegel, y alcanzó su conclusión en Nietzsche". En última instancia Hegel había querido destruir los símbolos y disolver el "pensamiento mágico y catatímico" sobre el que se sostienen las creencias; mientras que Schleiermacher consideraba los sentimientos como la base del 'saber' fervoroso. La elevación de la religión de la forma de sentimiento a la de concepto, es para Hegel la justificación positiva de ella⁴⁶. Posteriormente Straus concibió a Dios como "Mito"⁴⁷; Feuerbach, como "objeto antropológico"⁴⁸. Kierkegaard, como "verdad" subjetivada⁴⁹; pero Nietzsche, "asciende al Hombre hacia la montaña" y quiere destruir todas las viejas tablas de valores, en nombre de una FILOSOFÍA DE LA VIDA⁵⁰. "Zarathustra escarneció la corona de espinas de Cristo y él mismo se coronaba de rosas". En suma, el Superhombre, que originariamente era el Hombre-Dios (Buhda, Jesús, Mahoma o Zeus) y que con Hegel se transformó en Espíritu (objeto del pensar), es para Nietzsche, el Hombre mismo. "El hombre es un puente entre el animal y el Superhombre"⁵¹. Frente al mito helénico de APOLO (Helios, puro, santo y perfecto, físicamente bello, regulador del tiempo y creador de la música y de la luz); prefiere a DIONISIOS (Símbolo del fuego que devora, el fertilizador de la Naturaleza, el dios de la Vegetación, la alegría del vivir y el optimismo; héroe enérgico y vehemente luchador)⁵². Al "tu debes" de toda moral religiosa, lo convirtió en el espíritu liberado del "yo quiero". El ECO transformado en FATUM; en una volun-

tad ávida de futuro. "Eterna afirmación del Ser; eternamente te confirmo, pues te amo Eternidad". La Voluntad es una Primavera". "El querer libera". "Yo mismo soy el fatum y desde la eternidad condiciono la Existencia"⁵³.

VII El artista redescubre al Hombre

"En la Edad Media —afirma Leuchter— ambas partes de la conciencia humana, la dirigida hacia el mundo y la dirigida hacia la vida interior soñaban como bajo un velo". "Por el prisma de la fe religiosa y de la ilusión"⁵⁴. Este velo milagroso comenzó a desintegrarse con el Renacimiento Italiano y despierta el hombre a la contemplación objetiva de sus problemas. Nace el concepto de Personalidad. El arte musical se convierte en "vehículo de expresión subjetiva". En el MOTETE gótico, las voces flotan en el espacio, sin relación mutua, pero unidas con las alturas celestiales. Hacia 1600 comienza la música solista, nacida de las concepciones autoritarias de la contrarreforma; y en que se aprecia la sumisión absoluta de la música a la palabra (Música Reservata). Pero durante el siglo XVII, el centro vital de una obra se traslada de la palabra argumentada hacia la música.

El Protestantismo, que brotó de las tendencias espirituales del Renacimiento, quiere, —según Leuchter— "que el hombre hable directamente con Dios, sin intervención del clérigo". Para el protestante la profesión de fe no está en la actividad ritual sino en el cumplimiento de los deberes cotidianos. El genio musical empezó a formar parte de la liturgia, acercándose a las multitudes. Nació la CANTATA, humanizando la palabra bíblica; y con Bach, la forma polifónica⁵⁵. Durante el siglo XVIII, con el ENCICLOPEDIISMO, se reemplaza el dogma, por una religiosidad libre. La música salió fuera de la Iglesia; poco a poco se desvaneció la suntuosidad vacía del BARROCO, y se propugnaba la vuelta a la NATURALEZA. Con la toma de la BASTILLA, comienza la crisis del ABSOLUTISMO, y el artista se independiza socialmente⁵⁶. Mozart había luchado toda su vida por liberarse del arzobispo de Salzburgo, pero a pesar de ello y de su "Misa Masónica", murió sin terminar su "Sinfonía Trágica"⁵⁷. En cambio Beethoven, cuando Goethe quiso saludar inclito, a los emperadores de Austria, exclamó: "Ellos deben abrirnos paso, nosotros no".

Beethoven se libera del localismo musical, tanto como del encierro espiritual y animico de su tiempo, hacia la constelación universal del hombre. "La humanidad es su profesión de fe". "Yo te abrazo humanidad"⁵⁸. Aparece el "individualismo creador"; el pensamiento analítico. El hombre se coloca en el centro del Universo. La música se convierte en el fiel reflejo de los estados de ánimo; del hombre cotidiano; vehículo de sus expresiones subjetivas. La música de FUGAS y de FORMAS (Monotemática), había tenido un carácter Epico. "La música instrumental se convierte en el vestido flexible del espíritu en perenne movimiento" —nos señala Romain Rolland—⁵⁹. Adquiere carácter dramático; domina

en ella el contenido; la confrontación de diferentes caracteres temáticos, en tensión vibrante. Así lo expresa la "Oda a la Alegría" de la sinfonia Coral; el canto de amor de "Fidelio", el "Claro de Luna", "Teresa" o la "Aurora"; el diálogo heroico contra el Destino de la "Patética", la "Tempestad", o la "Apasionata"; la afirmación de la Vida de la "Heroica" o de la "Sinfonia del Destino"; la soledad meditabunda y vehemente de sus "Adagio" o la alegría desbordante de sus "Scherzo".

Mozart había llevado a la perfección el ideal formal clásico: equilibrio absoluto entre elementos constructivos, melodía, armonía y ritmo. Beethoven en cambio, en cada una de sus obras se confiesa. Con él alcanzan su culminación los ideales del Enciclopedismo. Se insinúa la preocupación egocéntrica de la PERSONALIDAD, la obra, como su REALIZACIÓN. Como en Nietzsche, la obra de Beethoven, es una batalla persistente contra toda fatalidad; el triunfo del YO frente a todos los quebrantos que le imponga las circunstancias vitales y sociales; el TIEMPO ANIMICO esclareciendo la misión del hombre. "El arte me contenía, era imposible abandonar el mundo sin plasmar en sonidos mi soledad". "Ven muerte cuando quieras"⁶⁰.

VIII Arte, Psicología y Psiquiatría

La novela transita por los caminos de la HISTORIA al paso de la humanidad. Nació con esta. Con el Feudalismo y la Economía Patriarcal estaba dotada de símbolos y de mitos; el hombre permanecía aún cerca de las esferas extraterrenas. En la EPOPEYA lo objetivo y lo subjetivo se confunden; como sucede en los primeros años de la infancia, cuando emerge la conciencia y nuestros recuerdos entrelazan entre los primeros bocetos del pensamiento onírico y la vigilia. Se mantuvo así hasta la adolescencia CABALLERESCA, en que surge la CRONICA y el Cantar de Gesta. Con el Renacimiento el hombre comienza a enfrentarse consigo mismo; se va abandonando el simbolismo hierático del GOTICO, buscando la belleza de las FORMAS, las cualidades estrictamente literarias. Con el siglo XVII anglosajón emerge el poder de la MAQUINA y el de la economía FINANCIERA; las vías de comunicación empuñan el mundo terreno y el hombre se reconoce cara a cara en todos los ámbitos; se descubre la miseria. Los personajes ya no pueden estar suspendidos como marionetas, por los hilos de la ilusión. Lo objetivo se escinde de lo subjetivo. El individuo deambula pesadamente con sus propios pies, sobre la tierra doliente. El "Quijote" separa al personaje idealista, soñador y romántico, del que vive el presente, lo inmediato y la comodidad venal⁶¹. Shakespeare se adentra en la tragedia teatral de la vida humana. Dickens recorre los suburbios mal olientes de la pobreza y de la humildad. Balzac encuentra la rebuscada vestimenta de los adinerados de última hora, el nuevo rico de nuestras calles florecientes; detrás del cuello y de la

corbata quedan cada vez más visibles los desnudos cuerpos de la sociedad, su patetismo y su alienación, entre el bullicio de los motores fabriles y el frío crecimiento lineal de los rascacielos.

En ese universo, nos encontramos cuando aparece el genio solitario de Dostoyewski. Con él pisamos el subsuelo de nuestro ancestro. "Un mundo místico, primitivo y virgen a la vez". "De cada uno de sus personajes arranca una galería subterránea que desemboca en los abismos demoniacos de lo terrenal", nos indica Sweig⁶² "Este hombre es, si alguien puede serlo, la medida última de toda la humanidad". "Por representativos que sean los personajes de Dostoyewski, nunca se les ve abandonar su humanidad, por decirlo así, y transformarse en símbolos" ha dicho Andre Gide⁶³ "No son nunca tipos, como en la comedia clásica; permanecen siendo individuos".

Si desde el Renacimiento se fueron extrayendo uno a uno los diversos velos que recubrían la figura humana, con Dostoyewski se inicia la exploración de la vida interior, con todos sus abismos extraconscientes ("El Subsuelo", "Los Endemoniados"); se descubre lo deleznable de la Razón, frente al poder irrefrenable de toda pasión ("Crimen y Castigo"); se dibuja por primera vez la disfrazada configuración egocéntrica del YO. "Casi desde su adolescencia le atormentaba el sentimiento continuo de su mediocridad, al mismo tiempo que su deseo irresistible de convencerse de que era un hombre superior". "Su rabia por distinguirse le empujaba a veces a las cosas más absurdas, pero siempre, en el último momento, nuestro héroe era demasiado razonable para resolverse a ella. Eso le mataba". "Tenía sus nervios en tensión desde que nació", nos expresa al describir a "El Príncipe Idiota"⁶⁴.

Recorriendo sus obras geniales, soslayamos al precursor de la Psicología y la Psicopatología modernas. Con Dostoyewski, se reconoce el sufrimiento, como fuente de toda superación; inquiere en las fuentes emocionales de toda aptitud moral; señala la influencia del ambiente afectivo, en el desarrollo del carácter ("Los hermanos Karamazoff", "La casa de los muertos"). Nos muestra la jerarquía de los valores espirituales; la indignidad de la pobreza; los sentimientos de inferioridad ("El eterno marido", "Humillados y ofendidos"); el altruismo, la proyección, la sublimación y la transferencia; y por último, nos pinta el universo mórbido del autismo, la soledad esteparia, el aislamiento anónimo y mortal del intelecto, cuando se pierde entre la inmensa masa amorfa y heterogénea de la gran ciudad; la histeria, la ambivalencia, el homosexualismo y hasta la comicialidad epiléptica⁶⁵.

"Dostoyewski no se ha buscado nunca. Se ha dado perdidamente en su obra", concluye Gide. "Se ha volcado en cada uno de sus personajes". "Y es por esto que en cada uno de ellos se le encuentra; prestándoles vida se encuentra a sí mismo".

BIBLIOGRAFÍA

1. Gebser J. Naegeli E. y otros, *La Nueva Visión del mundo*. Ed. Sudameric. B. Aires, 1956.
2. Pijoan, José, *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.
3. Lützel, H., *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Verlagsanstalt, München, 1934.
4. Kupareo, R., *El Valor del Arte (Axiología y Estética)*, Ed. Rel, Santiago de Chile, 1964.
5. Hartmann, K. D., *Historia de los Estilos Artísticos*, Ed. Labor, Barcelona, 1938.
6. Seuphor, M. *Knaurs Lexikon Abstrakter Malerei*, Verlagsanstalt, München, 1957.
7. Schwartzmann, F., *El Sentimiento de los humanos en América*, Ed. Univ. Santiago de Chile, 1953.
8. Xirau, J., *La Fenomenología de Heidegger*, Ed. Romance, México, 1941.
9. Guyau, L., *El Arte desde el punto de vista Sociológico*, Ed. Summa, B. Aires, 1943.
10. Rolland, Romain, *Beethoven*, Ed. Hachette, B. Aires, 1954.
11. Dorfler, G., *El devenir de las Artes*, Fondo Cult., México, 1963.
12. Antheaume, A., Dromard, G., *Poesía y Locura*, Ed. Pawlov, México, 1950.
13. Huyghe, René, *El Arte y el Hombre*, Larousse, París, 1966.
14. Taine, Hipólito, *Filosofía del Arte*, Ed. Ateneo, B. Aires, 1951.
15. Goedeckmeyer, *Die Weltanschauung von Marx und Engels*, Zurich, 1928.
16. Janson H. W., *Historia del Arte*, Ed. Labor, Madrid, 1965.
17. Rodríguez Alcalá, *Existencia y Destino del Hombre*, Cuadernos Americanos 3, México, 1960.
18. Herskovits M. J., *El Hombre y sus Obras*, Fondo Cult., México, 1952.
19. Delgado, Honorio, *Ecología, Tiempo anímico y Existencia*, Ed. Losada, B. Aires, 1948.
20. Callois, Roger, *El Hombre y lo Sagrado*, Fondo Cult., México, 1942.
21. Jung, C. G., *Von den Wurzeln des Bewusstseins. Studien über den Archetypus*, Berna, 1954.
22. Chalus, P., *El Hombre y la Religión*, Ed. Hisp. Americ., México, 1964.
23. Paz, Azael, *La Pseudo-oligofrenia Neurótica*, Boletín Univ. de Chile, 83, 1968.
24. Lersch, Ph., *Kindheit und Jugend als Stadien der Menschlichen Entwicklung*, Verlag München, 1951.
25. Nietzsche, F., *La Voluntad de Dominio*, Ed. Aguilar, B. Aires, 1951.
26. Moragas, J. de, *Psicología del Niño y del Adolescente*, Ed. Labor, Barcelona, 1957.
27. Paz, Azael, *Maduración y Aprendizaje*, Rev. de Pediatría, Universidad de Chile, 1969.
28. Menéndez, Samará, *Iniciación en la Filosofía*, Lib. Robero, México, 1943.
29. Levy Brühl, J., *La Moral y la Ciencia de las Costumbres*, Jorro Edit. Madrid, 1929.
30. Josué de Castro, *La Geopolítica del Hambre*, Ed. Solar Hachette, B. Aires, 1962.
31. Haber, A., *Un Símbolo vivo (Arquetipos, Historia y Sociedad)*, Paidós, B. Aires, 1969.
32. Jung, C. G., *Tipos Psicológicos*, Ed. Cultura, Santiago Chile, 1939.
33. Vallejo, César, *Poesías Completas*, Ed. Losada, B. Aires, 1949.
34. Lewinsohn, R., *Historia de la Vida Sexual*, Caralt. Edit. Barcelona, 1963.
35. Gombrich, E. H., *Historia del Arte*, Garriga, Madrid, 1958.
36. Neruda, Pablo, *Obras Completas*, Losada, B. Aires, 1968.
37. Stratz, C., *La Figura Humana en el Arte*, Salvat Ed. Barcelona, 1955.
38. Buzzati y Cinotti, *El Bosco, Obra Pictórica*, Ed. Noguer, Barcelona, 1966.
39. Onieva, A., *Goya*, Ed. Offo, Madrid, 1962.
40. Sterzinger, O., *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Zurich, 1938.
41. Sánchez, L. A., *Panorama de la Literatura Actual*, Ed. Ercilla, Santiago Chile, 1936.
42. Scheler, Max, *El Puesto del Hombre en el Cosmos*, Ed. Losada, B. Aires, 1938.
43. Dawson, Ch., *La Crisis de la educación Occidental*, Ed. Emecé, B. Aires, 1963.
44. Paz Azael, *Tres Precursores de Nuestro Tiempo*, Imp. Univ. Chile, 1949.
45. Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche*, Ed. Sudameric. B. Aires, 1968.
46. Asveld, P., *La Pensée religieuse du jeune Hegel, Liberté et alienation*, Hacht, Paris, 1953.
47. Straus, D. F., *Der Christus des Glaubens und der Jesus der Geschichte*, Zürich, 1927.
48. Feuerbach, L., *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, Sämtliche Werke, Berlin, 1928.
49. Rivero Astengo, A., *El Buscador de Dios*, Ed. Perseo, Madrid, 1949.
50. Klages, Ludwig, *Die Psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Verlag, München, 1926.
51. Kaufmann, E., *Nietzsche, Philosoph, Psychologist*, Antichrist. München, 1950.
52. Sainz de Robles, *Diccionario Mitológico Universal*, Aguilar Ed. Madrid, 1944.
53. Nietzsche, F., *Obras Completas*, Ed. Aguilar, B. Aires, 1951.
54. Leuchter, Erwin, *Historia de la Música*, Dir. Cult. Rosario, Argentina, 1941.
55. Forkel, J. N., *Juan Sebastián Bach*, Fond. Cult., México, 1949.
56. Kahler, Erich, *Historia Universal del Hombre*, Fondo de Cult., México, 1943.
57. Sandved, K. B., *El Mundo de la Música*, Espasa Calpe, Madrid, 1962.
58. Steinitzer, Max, *Beethoven*, Fondo de Cult., México, 1953.
59. Rolland, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris, 1938.
60. Sullivan, J. W., *Beethoven, su desarrollo espiritual*, Ed. Sudameric. B. Aires, 1946.
61. Boekhoff y Winzer, *Historia de la Cultura Occidental*, Ed. Labor, Barcelona, 1966.
62. Zweig, Stefan, *Tres Maestros*, Ed. Juventud, Barcelona, 1962.
63. Gide, André, *Dostoyewski*, Ed. Ercilla, Santiago Chile, 1935.
64. Dostoyewski, Fedor, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1948.
65. Brachfeld, O., *Los Sentimientos de Inferioridad*, Miral Ed. Madrid, 1959.

MUSICA, TORMENTAS Y TRIGO

Científicos georgianos han chocado en los últimos tiempos con hechos asombrosos. Resulta que la música contribuye al crecimiento de las gramíneas. En un campo experimental hicieron sonar, por mediación de altoparlantes, música sinfónica y de jazz, y las plantas de la parcela "musical" crecieron más de prisa que en la de control. Este fenómeno los científicos no pueden explicarlo por ahora.

En cambio han desentrañado otro enigma de la naturaleza. Las observaciones realizadas en el curso de muchos años han probado que en las regiones de la república georgiana

con más de días tormentosos las cosechas de trigo, cebada y maíz son bastante más abundantes. Y las gramíneas maduran con mayor rapidez. Los cereales, por ejemplo, de 10 a 20 días antes que en las regiones con menos días de tormenta. Los científicos han sacado la conclusión de que en el aumento de la cosecha y la aceleración de la maduración de los cereales influye el campo electromagnético que surge durante las tormentas.