

ishraq, los colores del alma

un ensayo sobre hermenéutica holística del color

Hashim Cabrera

ishraq, los colores del alma

un ensayo sobre hermenéutica holística del color

Hashim Cabrera

© CDPI Junta Islámica, 2009

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Y PUBLICACIONES ISLÁMICAS CDPI

Edición, Diseño y maquetación: Hashim Cabrera
Fotografía y gráficos, Hashim Cabrera



índice de contenidos

- ◆ Introducción ◆ 13
- ◆ 1. Física de la luz y fisiología del color ◆ 19
- ◆ 2. Metafísica de la luz y fenomenología del color ◆ 25
- ◆ 3. La imaginación contemporánea ◆ 31
- ◆ 4. Cenizas culturales ◆ 37
- ◆ 5. Arte conceptual, reivindicación del mundo imaginal ◆ 41
- ◆ 6. Gramática, sintaxis y semiótica del color ◆ 45
- ◆ 7. Sinestesia y analogía ◆ 57
- ◆ 8. Exilio de las luces y rastro de la visión ◆ 63
- ◆ 9. Luz, color y sombra ◆ 71
- ◆ 10. Color simbólico y color alegórico ◆ 81
- ◆ 11. Color imaginal y cuerpo luminoso ◆ 89
- ◆ 12. Los centros sutiles y el color ◆ 93

maqamat

- ◆ Luz blanca y materia oscura ◆ 101
 - ◆ Tierra amarilla de hospitalidad ◆ 111
 - ◆ Entropía del rojo en el espectro luminoso ◆ 117
 - ◆ Cielo azul, distante y purificador ◆ 123
 - ◆ Luz negra en las proximidades del polo ◆ 131
 - ◆ Un enigma escondido en lo verde ◆ 135
-
- ◆ Glosario de términos árabes ◆ 147
 - ◆ Otras referencias bibliográficas ◆ 149

ishraq, los colores del alma

"Y he ahí, que Musa dijo a su criado: '¡No cejaré hasta alcanzar la confluencia de los dos mares, aunque tenga que pasar largos años!'"

(Qur'án, sura 18, aya 60)

"En mi opinión, no sólo ha llegado el momento en el arte occidental en el que los artistas han de reconocer la primacía de la conciencia como contenido y contexto del arte, como sujeto y objeto de estudio, sino que también se ha de reconocer el origen que las aspiraciones físicas, espirituales y conceptuales del arte del siglo veinte han tenido en la construcción de una condición tec-noética. Sólo necesito señalar los ejemplos de Duchamp, Kandinsky, Klee o Boccioni. Es igualmente claro que el impacto de la tecnología en la práctica del arte, especialmente la digital y la tecnología de la comunicación, ha reducido en muchos casos el arte a mero efecto especial: una suerte de artesanía de la programación o la fascinación por el efecto fácil han venido a reemplazar los valores de la creación de sentido."

Roy Ascott. Arte y conciencia emergente

1. CABRERA, Hashim. *"De la naturaleza y las culturas"*. Casa de la Cultura de Palma del Río. Córdoba. 1992.

2. CABRERA, Hashim. *"Islam y Arte Contemporáneo"*. Centro de Documentación y Publicaciones Islámicas. CDPI. Córdoba. 1994.

3. (del griego *holos* que significa 'todo, entero, total') Según el Diccionario de la Academia, el holismo es *"una doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen."* Las propiedades de un sistema no pueden ser definidas ni explicadas como una mera suma de sus componentes. Por ello, la actitud holística implica abordar las diferentes partes de un todo único, su argumentación estructural, a través de una indagación de los vínculos y correspondencias. Las partes son interdependientes entre sí y con relación al todo. Se trata, por tanto, de una visión integral e integradora.

TRAS una reflexión de más veinte años sobre el problema de la forma que me ha facilitado una mejor comprensión de las relaciones que existen entre la naturaleza y la cultura ¹, entre espacio y objeto, o entre el ser humano y sus visiones del mundo ², me encontré, a comienzos de este siglo, y casi sin pretenderlo, profundamente inmerso en el universo del color, consciente de que casi todas mis indagaciones anteriores habían estado eludiendo uno de los ámbitos fundamentales de las artes visuales y de mi propia visión. Sentí entonces una clara necesidad de compensar este olvido y meditar, de una manera integral, en ese mundo tan escurridizo y tan humano, en ese ámbito fenoménico tan refractario a la conceptualización.

Encontré una seria dificultad inicial en el hecho de que los marcos interpretativos unitarios y sintéticos no han sido muy del gusto del pensamiento moderno más tardío, que nos ha abocado, sobre todo durante la segunda mitad del siglo pasado, a una actitud exclusivamente analítica y deconstructiva. Por esta razón, mi necesidad de abordar el fenómeno cromático desde una posición unitaria y global se topó de lleno con esta limitación del pensamiento posmoderno, un marco interpretativo que, por un lado, me ofrecía los diversos segmentos que habían sido objeto de un análisis exhaustivo: la física de la luz, los principios fisiológicos y psicológicos de la percepción visual, la semiótica, la simbología, etc, pero que no me permitía encarar el fenómeno en su conjunto, de una manera unitaria y holística ³.

Así me encontré con grandes problemas a la hora de concebir y proponer un marco que me permitiese tanto abordar las posibles correspondencias como explicar las discordancias que aparecen entre las diferentes lecturas —física, fisiológica, psicológica, perceptual y semiótica— que abordan el fenómeno cromático. Contaba, eso sí, con unos antecedentes que me merecían bastante credibilidad y, aún siendo plenamente consciente del carácter subjetivo de ciertas investigaciones sobre el color como fenómeno unitario —Goethe, Kandinsky, Gerstner, Albers o Klee— fueron precisamente esas reflexiones las que me animaron, en última instancia, a emprender esta apasionante indagación.

Pero, seguramente, el impulso definitivo que me abocó a iniciar este trabajo de investigación vino de la lectura de los textos de Henry Corbin ⁴, los cuales me facilitaron la comprensión de los mecanismos que hacen posible una experiencia y una conciencia holísticas del color. Su descripción pormenorizada del mundo imaginal ⁵ y, sobre todo, sus investigaciones acerca de las experiencias visionarias de los místicos musulmanes de la *Escuela del Ishraq*, fundadas en una metafísica de la luz y productoras de una sorprendente fenomenología del color, me aportaron tanto un modelo hermenéutico como algunos de los materiales más importantes que soportan esta experiencia y este ensayo.

Con estos antecedentes y con la conciencia de los problemas que comporta he tratado de colmar mi necesidad de hallar un ámbito hermenéutico que me permitiese abordar el fenómeno cromático desde un punto de vista holístico, unitario e integrador, de construir una herramienta interpretativa que me ayudase a vincular los diversos segmentos analíticos a que este fenómeno ha sido reducido en nuestro tiempo de manera que, por un lado, pudiera hallar sentido a algunas de las discordancias y, por otro, me facilitase el hallazgo de vínculos y correspondencias. Seguramente todo ello para poder llevar a cabo una lectura viva y contemporánea del color como fenómeno unitario específico, como ámbito integral e integrador de mi propia experiencia.

Ishraq, los colores del alma, es una indagación que parte de la problemática contemporánea del color, heredera de las conclusiones que algunas de las vanguardias del siglo XX nos han legado, fruto también tanto de la eclosión de las nuevas tecnologías y de nuevos paradigmas científicos como de la gnoseología tradicional. Inicié mi recorrido desde una problemática que es tributaria no sólo de las discordancias entre las distintas escuelas y tradiciones filosóficas sino, sobre todo, de las dife-

4. Henry Corbin (1903-1978). Filósofo francés, primer traductor de Heidegger, discípulo de Louis Massignon. compañero de Jacques Lacan y Carl Jung. Colaboró con el *Círculo Eranos* en el mayor proyecto de investigación sobre culturas y religiones comparadas de todo el siglo XX. Fue profesor en La Sorbona y en la Universidad de Teherán, desarrollando una colosal tarea de acercamiento filosófico, cultural y espiritual entre distintas tradiciones orientales y occidentales.

5. *Mundus imaginalis*. Es también el *Logos*, la razón ontológica de la filosofía clásica griega, una herramienta que sirve para aprehender y transformar la realidad en un sentido integral, holístico, cósmico. Este *logos* se manifiesta constituyendo el mundo del significado, el universo imaginal —en árabe, *'alam al mithal*— y tiene una autonomía, junto a la razón práctica o instrumental que siempre depende de unas premisas dadas. Es un ámbito intermedio entre el mundo conceptual de las ideas o arquetipos y el mundo de las percepciones sensibles. Según Corbin se trataría de un nivel de la conciencia "*donde se espiritualizan los cuerpos y se materializan los espíritus*", y es el órgano natural de la imaginación activa y creadora. No ha de confundirse con la fantasía o la alucinación, pues, a diferencia de éstas, su naturaleza y expresión no son caóticas sino vinculantes y creadoras.

rentes disciplinas y ámbitos que han abordado el fenómeno cromático desde una concepción analítica, reduccionista, mecanicista y predominantemente deconstructiva, un paradigma que, como ahora comprobamos, va quedando atrás a medida que emergen nuevas concepciones del mundo, cuando la ciencia nos habla de interdisciplinariedad, holismo, fractalidad, campo unificado e interconexión.

Hoy ya podemos comprender sin demasiada dificultad el hecho de que la exagerada tarea analítica haya propiciado que nuestros significantes visuales, básicamente formas y colores, aparezcan enumerados y clasificados, explicados y alegorizados hasta la extenuación, con poca vitalidad semántica, con una clara merma de su capacidad expresiva, como consecuencia de un largo proceso de consenso y *aggiornamento* político-cultural y, más recientemente, de su mercantilización y banalización a través de la publicidad.

Por otra parte, aunque la semiótica pueda proveernos de un marco adecuado para iniciar una investigación sobre el color como signo, como soporte comunicativo, sólo en un contexto holístico la semiótica podrá devenir en una hermenéutica que reúna, vinculándolas, las ideas y recuerdos del color, sus arquetipos y descriptores, sus propiedades físicas, nuestra percepción sensorial y la experiencia emocional. Este contexto sólo puede ser vivido por nosotros, humanos al fin y al cabo, en el terreno fronterizo del universo imaginal, en el mundo subjetivo del yo, en el ámbito unitivo del alma.

Así, hoy nos encontramos con el hecho de que ni siquiera disponemos de un criterio o consenso para establecer una terminología unitaria del color y que, por el contrario, hallamos divergencias, contradicciones y discordancias. Por esta falta de criterio unificado, la teoría del color y la comprensión del fenómeno han hallado siempre el gran problema de cerrar el círculo cromático, de explicar satisfactoriamente la filogénesis de la serie completa de los colores.

Ya Goethe había intuido esta problemática en su crítica a la *Física* de Newton, cuando en su *Farbenlehre* apuntaba hacia las zonas invisibles del espectro, hacia una metafísica de la luz y una fenomenología del color que incluía ámbitos tan inéditos o desconocidos entonces como la dimensión fisiológica o el fosfenismo. Nos advierte diciéndonos que los colores que percibimos ocularmente no son algo extraño al órgano de la visión, sino que éste está en disposición "*para producir por sí mismo*

colores...” Goethe buscaba las fuentes del color, como las buscaron Van Gogh y tantos otros visionarios y artistas⁶.

Siguiendo ese rastro anhelante, durante la segunda mitad del pasado siglo, Henry Corbin profundizó en algunas experiencias visionarias históricas, tanto en el ámbito del pensamiento y la espiritualidad occidentales como orientales, desvelando algunas interesantes correspondencias y aspectos inéditos que sugieren una honda sabiduría transcultural a partir de la experiencia de la luz y el color. A través de la obra investigadora de Corbin podemos saber, por ejemplo, que la *Metafísica de la Luz* de Sohrevardi y las experiencias visionarias de los místicos de la escuela iraní del *Ishraq*⁷, habían explorado profundamente los sutiles y delicados terrenos de la fisiología luminosa y las relaciones que existen entre la experiencia sensorial del color y los estados emocionales y espirituales.

Estos *filósofos orientales* llevaron a cabo una ingente tarea hermenéutica a través de sus experiencias visionarias casi desde los albores de la Edad Media, experiencias que nos remiten a esos otros ‘*colores fisiológicos*’ que, más tarde, describiría Goethe en su *Farbenlehre* y que también soportarían el trabajo experimental que, con los fosfenos o impresiones visuales cerebrales, ha llevado a cabo, a fines del pasado siglo, el doctor Francis Lefebure. La dimensión fisiológico-cerebral de estas experiencias aparece, así mismo, en las investigaciones neurológicas más contemporáneas sobre el fenómeno de la sinestesia.

Por otro lado, las nuevas tecnologías nos proveen hoy de herramientas inéditas. La posibilidad de trabajar con tecnología digital y láser nos permite abordar la labor hermenéutica del color experimentando con sus fuentes primarias, basándonos en una experiencia directa de las luces coloreadas. Sorprenden las coincidencias, en gran cantidad de casos particulares, entre las descripciones visionarias de estas escuelas místicas orientales y algunas de las proposiciones del paradigma científico más contemporáneo.

Estas coincidencias son de una elocuencia y eficacia sorprendentes a la hora de revelarnos correspondencias entre los distintos aspectos y ámbitos que forman el universo cromático, o de abrir cauces para una comprensión satisfactoria de las discordancias. Sirviéndonos de estas nuevas tecnologías podemos trabajar cerca de las fuentes primarias del color, luces coloreadas y no materia o pigmento propiamente dichos, experimentar la manifestación inicial del fenómeno cromático, las primeras huellas significativas del acontecer luminoso.

6. Este ensayo debe mucho también a la meditación de Goethe sobre el color, a su actitud holística, precursora de las formas más contemporáneas de concebir la ciencia y el pensamiento, a su valor y convicción intelectuales —reducidas por la historiografía del arte más convencional a *ideal romántico*— que le llevaron a contradecir la física de los colores de Newton cuando la ya por entonces denominada ciencia positiva se investía con el paradigma sólido y material de la gravedad. En su *Farbenlehre*, Goethe estaba dando continuidad en el pensamiento occidental a toda una tradición holística que tenía en cuenta no sólo los aspectos materiales sino los intangibles, ese *mundo del alma* que su Fausto vendería como pago a los logros del pensamiento moderno. Probablemente sin su meditación previa le hubiese sido muy difícil a Kandinsky formular sus proposiciones unitarias en el terreno de las artes visuales.

7. La *Escuela del Ishraq*, de la que forman parte los místicos y visionarios *ishraqiyyún*, fue fundada por Sohrevardi en el siglo XII y se ha desarrollado hasta nuestro tiempo en Irán. *Ishraqí* es la alboreá, lo auroral, el levantamiento inicial de la luz. Se trata de una filosofía que propone como medio de conocimiento la visión interior por medio de una geografía visionaria de la luz y del claroscuro, una fenomenología de la vida espiritual que hunde sus raíces en el Avesta mazdeista y zoroastriano pero que lo hace desde la perspectiva holística y no dualista del *tauhid* islámico.

Siguiendo el itinerario de los *ishraqiyyún*, las aportaciones de Goethe, ciertas propuestas de las vanguardias del siglo XX y algunas proposiciones genéricas de la ciencia y el pensamiento contemporáneos, los diversos segmentos del fenómeno cromático parecen encontrar nuevos vínculos y correspondencias. Aparecen entonces nuevas concepciones del color, nuevas relaciones sintácticas y semánticas y, por tanto, también nuevas percepciones que nos acercan a una comprensión holística del fenómeno.

Al trabajar cerca de las fuentes cromáticas se alcanza esa dimensión misteriosa de la obra de arte que la torna metáfora donada, expresión teofánica que nos trasciende y aniquila, expandiendo nuestra conciencia, remitiéndonos a la tarea de leer e interpretar el fenómeno cromático en su integralidad, ayudándonos a conciliar la riqueza y complejidad de sus manifestaciones con su vacío y precariedad esenciales.

Tal vez este ensayo y esta indagación no sean sino un intento de superar el *impasse* que siempre nos señala e impone la historia horizontal y causal. Quizás también un pretexto para favorecer una meditación, además de sobre el color, sobre esa imaginación activa y creadora que, localizada en nuestro interior —“en la *confluencia de los dos mares*” según la tradición del *Ishraq*— nos dota de sentido y dona sus contenidos y conclusiones a la ciencia, al arte y al pensamiento, como acción necesaria y realizante de nuestra condición de seres humanos.

Esta meditación nos acerca a una identidad humana reconciliada y unificada en el interior, en el mundo subjetivo del alma, una identidad que, en algunos momentos esplendorosos, se ha expresado con claridad en todas las lenguas, sociedades y culturas. Y, quizás sea también ¿por qué no? un intento más de enfatizar la dimensión holística y transcultural que tiene toda verdadera obra de arte.

Antes de comenzar nuestro itinerario creo necesario aclarar que el término *alma* es usado aquí como sinónimo del yo que atraviesa y experimenta distintos estados de conciencia. No debe ser confundido con el *alma espiritual* ni con el *espíritu*, en un sentido estricto, aunque este *alma espiritual* esté presente en ese yo que también se siente como cuerpo, como emoción o como intelecto.

Con este ensayo a punto de ver la luz he tenido el placer de comprobar hasta qué punto las actitudes holísticas han comenzado a germinar en nuestro pensamiento, a través de la lectura de un texto interesan-

tismo acerca del color en la tradición espiritual islámica, realizado por la doctora Ana Crespo⁸, artista e investigadora, quien amablemente me lo ha enviado, y en el que se describe de forma minuciosa y extensa la naturaleza espiritual del color en la literatura y en las artes visuales del islam. He podido advertir la coincidencia de referencias y términos técnicos del sufismo —fundamentalmente las que provienen de Corbin— con este ensayo, aunque el discurso sea del todo distinto, ya que esta obra aborda los aspectos netamente espirituales del color, en tanto el presente ensayo aborda una problemática más específica, la posibilidad de constituir una hermenéutica holística del fenómeno cromático, la cual ha de implicar naturalmente, además de las dimensiones física, perceptiva, racional y emocional, la dimensión espiritual.

Paralelamente a toda esta labor de indagación y a la redacción de este ensayo sobre el color, he ido elaborando una serie de obras en diferente soporte: pintura, fotografía, instalación láser, que son expresiones plástico-visuales de una experiencia interior. Una parte importante de esta producción fue ya expuesta en Córdoba, en febrero de 2008, bajo el título *Los colores del alma*, en la Galería arte21. Con tal motivo edité un catálogo que incluye, además de las reproducciones de las obras, una larga entrevista sobre el color con el poeta y escritor Michel Hubert, algunas de cuyas ideas han llegado a enhebrarse en la urdimbre de la presente reflexión.

Finalmente, no quiero cerrar esta introducción sin agradecer a mi amigo el doctor Ibrahim Albert su aportación al desarrollo de esta investigación, en forma de notas y reflexiones filológicas de los términos árabes concernientes a los colores que aparecen en el *Qur'án* y que, amable y desinteresadamente, me envió cuando me hallaba en los albores de este ensayo. Y a Qamar Bint Sufán y a Habibullah Casado, por sus sugerencias siempre certeras y reveladoras.

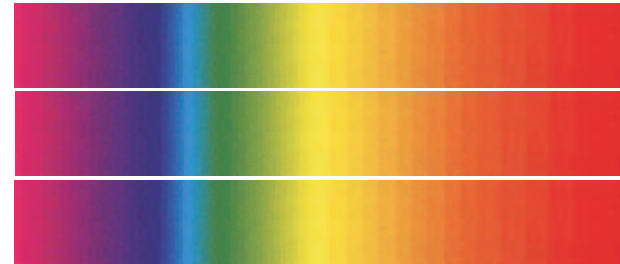
8 . Ana Crespo. *Color y Sufismo. Los bellos colores del corazón*. Mandala Ediciones. Madrid 2008.

física de la luz y fisiología del color

LA radiación electromagnética del universo comprende un espectro vibratorio de una amplitud casi inimaginable ⁹: Rayos *gamma*, rayos X, luz ultravioleta, *luz visible*, luz infrarroja, microondas y ondas radiales. La radiación emitida por nuestro sol ocupa tan sólo una fracción mínima de todo ese espectro y comprende la luz ultravioleta, la *luz visible* y la luz infrarroja. La denominada *luz visible* es, por tanto, una parte casi insignificante de toda la radiación.

Las ondas más cortas —rayos *gamma*, rayos X y luz ultravioleta— tienen tanta cantidad de energía que pueden romper átomos y moléculas. Conocemos los perniciosos efectos de algunas frecuencias de luz ultravioleta en los seres vivos. Por el contrario, las ondas que son más largas que las de la *luz visible* no ejercen un efecto destructivo sobre la materia y los seres vivos porque su energía es mucho menor. Entre ambas frecuencias se sitúa la que denominamos *luz visible* ¹⁰, que se constituye en ingrediente conformador de la materia y de los seres vivos. Las frecuencias comprendidas en la *luz visible* contienen la llamada *energía de umbral*, una vibración que favorece y posibilita todas las reacciones y procesos químicos que soportan la vida.

La atmósfera terrestre sirve de filtro a las radiaciones solares y cósmicas, dejando pasar la *luz visible*, la infrarroja —el calor— y una porción de radiación ultravioleta que no es perjudicial sino necesaria para algunos procesos vitales, como la síntesis de la vitamina D en los animales y la



9. La longitud de onda más amplia puede tener varios kilómetros y es 1025 veces mayor que la más corta, que mide una billonésima de centímetro. La radiación más corta, los rayos gamma, es la más energética y rápida, mientras que las más largas y lentas se denominan ondas radiales. La *luz visible* se sitúa entre ambas.

10. Aceptamos y utilizamos aquí la denominación de *luz visible* aún a sabiendas de que se trata de una etiqueta errónea. No vemos la luz sino que es la luz lo que hace posible nuestra visión. Sería más correcto decir *luz visibilizadora*, pero este último término, paradójicamente, no existe en los diccionarios.



fotosíntesis de los vegetales. Los cambios atmosféricos influyen en la composición de la radiación que llega hasta la biosfera que habitamos los seres humanos. El debilitamiento de la capa de ozono, por ejemplo, deja pasar una mayor cantidad de radiación ultravioleta, afectando a los seres vivos, a la salud y al equilibrio ecológico del planeta.

Pero no sólo el aire atmosférico sino también el agua sirve para modular y filtrar la radiación electromagnética. La *luz visible* es la única radiación capaz de atravesar el agua. La infrarroja, que ha podido atravesar el aire atmosférico liberando calor, sólo penetra unos cuantos milímetros en el agua. La luz roja penetra unos ocho metros, la amarilla alcanza hasta los cien y la luz verde desciende hasta más de doscientos cuarenta metros.

La denominada *luz visible* también desencadena los procesos químicos necesarios para producir la visión en el ojo humano. Los fotones atraviesan el iris por su centro, por la pupila, y llegan hasta el interior del globo ocular, estimulando las células de la retina. En ellas existe una gran cantidad de moléculas de una sustancia llamada *rodopsina*, que se transforman y cambian con el impacto de los fotones. Esta reac-

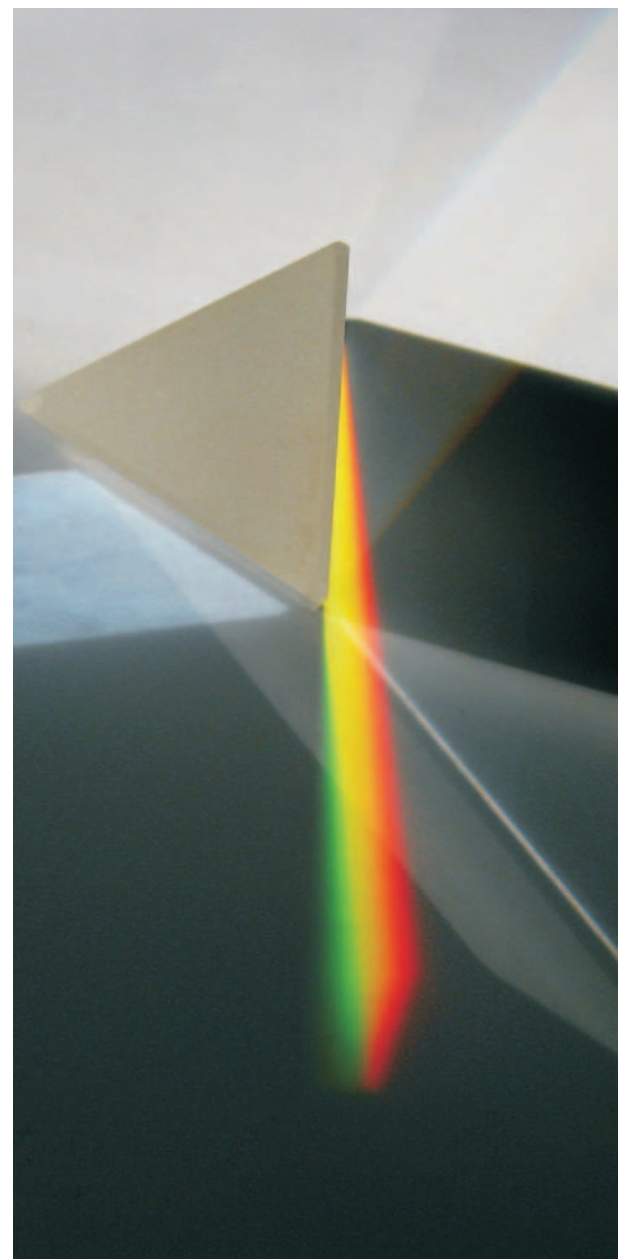
ción físico-química acaba generando una corriente bioeléctrica que llega hasta el cerebro a través del nervio óptico. Solamente la energía que se sitúa dentro de la llamada banda de *luz visible* puede generar —en inevitable tautología— la visión.

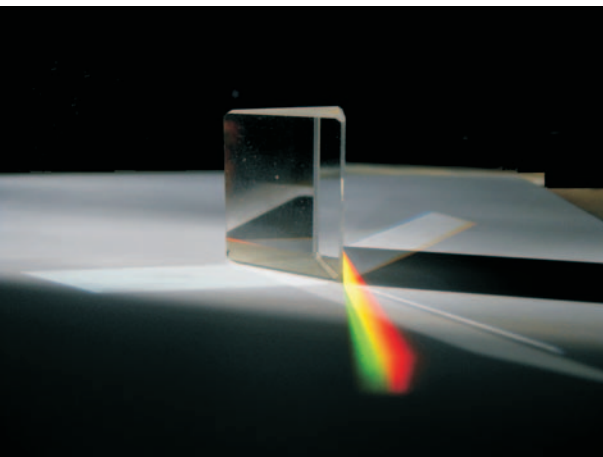
Hoy sabemos que la retina tiene dos tipos de células sensitivas a la luz, los conos y los bastones. Los bastones son células que permiten ver en la oscuridad, funcionan con baja intensidad de luz pero no registran el color. Los conos perciben el color, pero necesitan de un alto grado de iluminación para activarse. Tenemos tres tipos de conos que perciben el rojo, el verde y el azul. La estimulación de estos tres tipos de biosensores permite generar toda la gama RGB de objetos cromáticos en nuestra visión.

Desde un punto de vista perceptual, hay seis colores primarios dispuestos como pares opuestos a lo largo de tres ejes. Estos tres ejes encuentran su correspondencia con los tres canales de luces coloreadas que se obtienen al juntarse los estímulos de rojo, verde y azul —RGB— en las células de la retina: Uno es el canal de luminosidad, basado en la suma de los tres tipos de conos, que produce la percepción de la intensidad luminosa, del clarooscuro (blanco-negro). Otro es el canal rojo-verde, que surge de la diferencia de excitación entre los conos sensibles al verde y los sensibles al rojo y un tercer canal amarillo-azul, que emerge de la diferencia entre conos sensibles al azul y la suma de la excitación de los conos sensibles al rojo y al verde.

Por otra parte, en la década de los ochenta del pasado siglo, el biofísico alemán Fritz Albert Popp demostró experimentalmente que todas las células de los organismos vivos emiten una luz coloreada muy débil. Esta luz, denominada luz biofotónica, es una radiación armónica que tiene la capacidad de comunicar las células entre sí. Células del mismo tipo producen fotones de la misma frecuencia que interfieren entre sí, creando canales de comunicación entre ellas por empatía o resonancia vibracional. Los fotones transmiten información sobre el cómo y el cuándo de determinadas reacciones químicas en el interior de las células. Las investigaciones de Popp concluyen en que la luz biofotónica se produce en la dinámica profunda de todos los procesos biológicos.

La ciencia contemporánea escapa así del paradigma mecanicista y entra en contacto con determinadas tradiciones holísticas, que se han expresado en términos análogos durante siglos. Los seres vivos no sólo son materia sino que emiten energía en forma de campos electromagnéticos,





en este caso luces coloreadas, produciéndose una constante interacción entre ambos modos de manifestación. Todo lo que se manifiesta puede hacerlo al mismo tiempo como materia y como onda energética. Materia y energía son aspectos diferentes de una Única Realidad, de un campo unificado que no alcanzamos a conocer ni abarcar nunca del todo.

Con el descubrimiento de la biofotónica, la tensión onda-partícula, ya bien conocida por la física, ha alcanzado a la biología: Los seres vivos y, entre ellos, los seres humanos, somos al mismo tiempo materia y onda electromagnética. Estamos formados por células y sustancias químicas, pero en ellas surge un campo energético luminoso. Esta constatación implica un nuevo paradigma, holístico, no mecanicista, más abierto e inseguro, aplicable al conjunto de todos los seres vivos. Las aplicaciones terapéuticas de este principio comienzan a producir sus frutos. Existen ya métodos de fototerapia sintónica que utilizan las luces coloreadas de un prisma directamente sobre los ojos de los pacientes, afectando al funcionamiento glandular y normalizando la producción de hormonas. La luz coloreada restablece así el normal funcionamiento corporal, de una manera psicofísica, es decir, holística.

La luz que podemos percibir fisiológicamente mediante sus inflexiones cromáticas en nuestras retinas interacciona con nuestra propia luz biológica. Cabe entonces preguntarse si la naturaleza energética y luminosa de nuestros propios procesos vitales —biológicos, psicológicos, emocionales— percibida por la biofotónica de manera sutil pero inequívoca, puede ser esa misma frecuencia luminosa que se manifiesta en la experiencia meditativa de las luces coloreadas, en el mundo fronterizo del alma imaginadora, descritas por místicos y artistas.

Esta visión no mecanicista, holística, del acontecer luminoso y del fenómeno cromático constituye la base de la cromoterapia contemporánea, una ciencia que se mueve en el delicado terreno fronterizo entre la física, la neurofisiología y la psicología del color. Pero esta visión no es tan nueva e inédita. Casi todas las grandes culturas han utilizado el color para prevenir y tratar enfermedades o para inducir estados de conciencia. Los antiguos sanadores usaban objetos coloreados y los lugares donde realizaban sus tratamientos estaban también pintados de determinadas tonalidades.

En la Persia zoroastriana, cuna no casual del pensamiento auroral de los *ishraqiyyún*, se practicaban terapias mediante cristales que eran usados como medio de producir diferentes luces coloreadas. Estos cromoterapeu-

tas persas transmitieron más tarde la tradición ayurvédica a la India, un paradigma que está basado en el principio holístico de que cuerpo, mente y medio natural son aspectos de un mismo campo energético inteligente que lo envuelve y penetra todo, produciendo y sustentando la vida.

En nuestro tiempo, la fototerapia optométrica utiliza diferentes frecuencias lumínicas que actúan estimulando la bioquímica cerebral a través de la conexión nerviosa existente entre la retina y el hipotálamo. Básicamente esta ciencia, en primer lugar, evalúa la sensibilidad a los diferentes campos de color —RGB— en la retina de los pacientes siguiendo un itinerario determinado, normalmente verde-rojo-azul. El campo verde es el más reducido y el que tiene más sensibilidad a las condiciones lumínicas extremas. Medir las contracciones y expansiones de estos campos en la retina ofrece información sobre el estado vibracional de diferentes áreas y órganos del cuerpo.

Se considera aquí, además, que el color es un tipo de información energética que se registra a través de las emociones y los estados psicológicos. Así, una constricción o pérdida de sensibilidad a la luz verde indicaría, según el investigador Larry Wallace, que *"una persona tenga dificultades en sus relaciones personales o familiares. Una pérdida de sensibilidad frente al verde también podría implicar emociones como amargura, pena, cólera, egocentrismo, soledad, y carencia de expresiones de perdón en el aspecto psicológico de la persona"*¹¹.

El segundo campo de color es el rojo, que representa la integralidad sistémica del organismo. Las contracciones en el campo rojo indican congestión, sobre todo del sistema circulatorio. El campo rojo está estrechamente correlacionado con el campo simbólico. El campo azul es el último en ser trazado y es habitualmente el más grande. Tradicionalmente el campo azul se lee como una expresión de la integridad energética del corazón y del sistema suprarrenal. Los campos azules representan la creatividad y se relacionan con sentimientos tales como seguridad/miedo o claridad de pensamiento y estados meditativos.

El reequilibrio de estas disfunciones que expresan los distintos campos de color retinianos se consigue mediante el uso directo de fuentes de luz coloreadas RGB que compensan las constricciones y desajustes de los tres campos básicos. La influencia lumínica sobre el organismo se produce por un efecto de resonancia entre los fotones de la luz exterior y el campo luminoso emitido por las células.



11. WALLACE, Larry, *Color fields in Synto-nics*. O.D. Journal of Optometric Phototherapy, March 2002. Traducido por el autor.

Incluso se ha podido verificar que *"la radiación luminosa de las células próximas a morir se intensifica visiblemente, y que los procesos de reparación del ADN lesionado están relacionados con la fotorreparación o fotorreactivación, fenómeno experimentalmente establecido por el cual los daños genéticos de las células y las formaciones celulares — cualquiera que haya sido el modo en que se provocaron— se reparan prácticamente siempre en sólo unas horas cuando son irradiados por una débil radiación ultravioleta de una banda espectral particular"*¹².

12. SÁNCHEZ Mellado, Alejandro. *La luz biofotónica o el fin del materialismo*. Pliegos de opinión. En la web <http://www.pliegosdeopinion.net/pdo7/pensamiento/articulos/alejandro.htm>

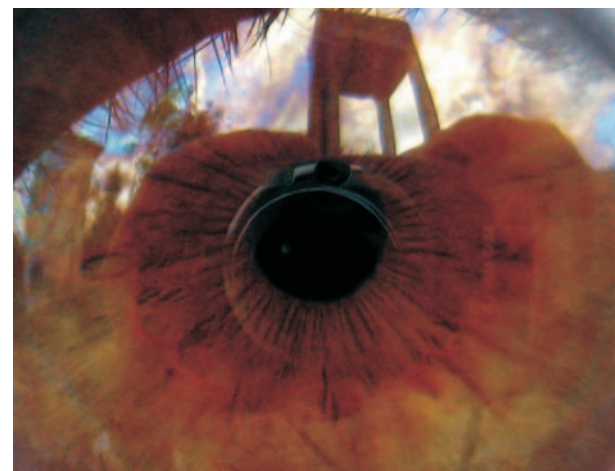
metafísica de la luz y fenomenología del color

"Y toda la belleza de variados colores que ha creado para vosotros en la tierra: ¡Ciertamente, en esto hay un mensaje para quienes están dispuestos a tomarlo en serio!"

(Qur'án, sura 16, aya 13)

LA luz no es visible en sí misma si no es a través de su modulación cromática, de una diversidad de luces coloreadas ordenadas que la tornan legible y vivenciable para nosotros, articulándola, secuenciándola o inflexionándola en la diferencia, tornándola lenguaje. Estas inflexiones, roces y alteraciones —"gozos y sufrimientos" en la terminología de Goethe—dibujan en nuestra fisiología un rastro de huellas coloreadas, suscitándonos la conciencia de la diversidad y la sucesión, del devenir y el acontecer. Sentimos inevitablemente una clara remembranza de la luz cuando percibimos el color porque no podemos dejar de sentirlo como una huella o vestigio del acontecer luminoso.

Sin la energía posibilitante de este devenir luminoso nos resulta imposible percibir o tan siquiera concebir el color, la diversidad de los mundos y de los fenómenos. Al contemplar los colores no hacemos sino seguir el rastro de esa luz anhelante que nos hace ver y que nos va construyendo y deconstruyendo material y energéticamente, trazando un itinerario entre las sombras. Por otra parte, el color es un fenómeno genuinamente animal y humano. Aunque el color tenga una existencia, independiente-





mente de si está manifestado o no, sin ojo que procese las ondas luminosas no hay manifestación cromática, sólo vibración, energía.

Por todo ello, cualquier investigación holística sobre el color ha de tener necesariamente en cuenta diversos ámbitos: la relación entre luz y color, las leyes y cualidades físicas de los colores, el mundo de la fisiología y la percepción visual, y diversos segmentos ya culturalizados, vividos y aquilatados en el mundo del alma, en el *lugar* donde el color eclosiona como lenguaje, como signo capaz de configurar o prefigurar visiones y lecturas coherentes de nuestro acontecer.

Transitamos entonces desde el estudio físico de la luz y de los colores, primario y fundacional, hacia el sustrato más complejo de su significación, hacia ese mundo cualitativo y conformador que las vibraciones luminosas suscitan en nuestro interior, en nuestro *yo* o *alma*, modelando así nuestra visión y, a través de ella, nuestra concepción de nosotros mismos y de los mundos que transitamos. Peregrinamos desde el análisis de los procesos físicos, de la percepción visual y de su química molecular, hacia el ámbito de la memoria cultural y espiritual, y lo hacemos a través del sustrato psicológico y emocional, de ese mundo sutil de la imaginación activa y creadora donde habitan las almas. Analizamos, evaluamos y experimentamos el color desde todos los puntos de vista posibles e imaginables y no terminamos de cerrar su vasto círculo, sugerido en un arco iris que aparece y desaparece cíclicamente en el cielo de nuestra visión.

En todos los niveles de manifestación que abarca la experiencia visual aparece el color. Los colores sensibles, impresiones y expresiones psicobiológicas de nuestro devenir terrenal, hallan en el arco iris una fuente de sentido y significado, de orden y secuencialidad estructurales, como si esa sucesión nos revelase la urdimbre del fractal que construye nuestra visión; visión que no es sino una expresión particular, cualitativa, huella o signo de un orden luminoso en este universo humano y terrenal, de un lenguaje que se constituye, en nuestros ojos y en nuestras conciencias, como un inevitable claroscuro.

También con bastante frecuencia vivimos la experiencia de luz y color como sentimiento de la belleza del mundo, en una mirada aparentemente dirigida hacia el exterior, pero esta experiencia se sustenta sobre todo en la visión interior, en ese ámbito intermedio de la imaginación creadora que Henry Corbin ha denominado tan acertadamente como *mundo ima-*

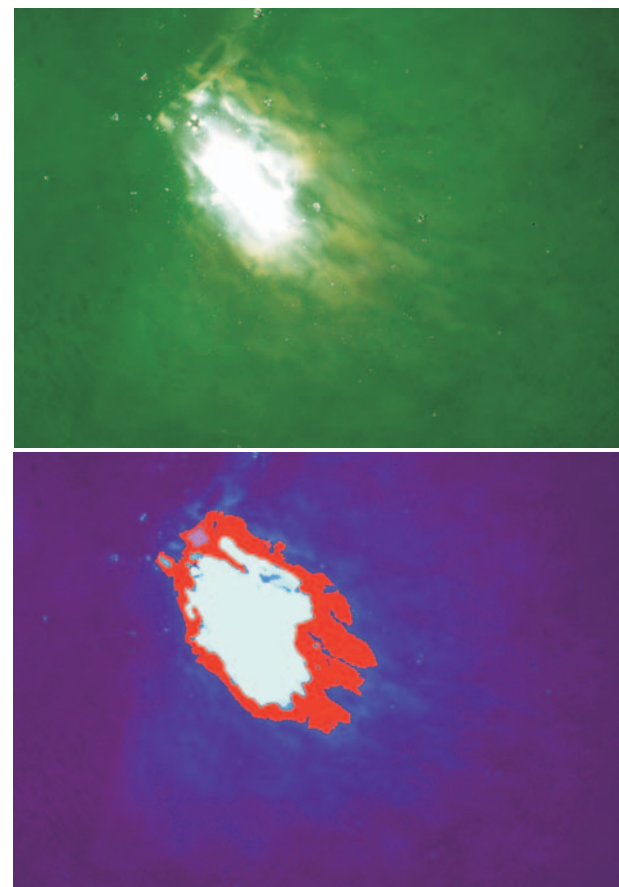
ginal. El color imaginal surge, tanto en el recuerdo o visualización interior del color percibido ocularmente, como en la experiencia visionaria de las luces coloreadas en estados alterados de conciencia o en estados meditativos. Esta confluencia nos sugiere la íntima conexión de los mundos y sus aconteceres, las estrechas relaciones existentes entre la mente conceptual y las percepciones, entre materia y energía.

Efectivamente, el color imaginal tiene una correspondencia fisiológica. Las experiencias giestálticas sobre percepción visual demuestran que los estímulos luminosos dejan una huella en nuestro organismo en forma de recuerdo fisiológico, una persistencia de la vibración luminosa en forma de luz coloreada o fosfeno. Si miramos fijamente durante unos segundos un objeto de un color rojo intenso y luego volvemos la mirada hacia otro lugar nos encontramos con la huella del objeto proyectando en nuestra visión la luz del color complementario, en este caso una luz verde, independientemente de que tengamos los ojos abiertos o cerrados. Algo similar nos ocurre al recordar el color, al recrearlo en nuestra imaginación. También el fenómeno de la sinestesia apunta a la existencia de estas modalidades sutiles de percepción cromática.

En la tradición occidental la primera mención moderna de esta fuente fisiológica del color la hallamos en la *Farbenlehre* de Goethe, aunque éste nos aclara que *"sus manifestaciones se conocen desde tiempos remotos, pero como no se podía captar su fugacidad se los confinaba al reino de los fantasmas nocivos designándolos en este sentido con los nombres más diversos"*.

En la segunda mitad del siglo XX, el fosfenismo ha sido investigado exhaustivamente por el doctor Francis Lefebure, quien ha desarrollado diversos métodos de estimulación cerebral por medio de la experiencia de las luces coloreadas que surgen en nuestra percepción a partir de la contemplación más o menos prolongada de una fuente luminosa. Estas investigaciones han sido la base de toda la tecnología de estimulación de ondas cerebrales mediante los dispositivos conocidos como *megabrain*s ¹³.

Lo más significativo de este método reside en el hecho de que, por primera vez, se establece una relación empíricamente comprobable entre los diversos ámbitos que integran el fenómeno de la visión, incluyendo el mundo del alma, mundo de la imaginación creadora, de la memoria y del recuerdo. La persistencia de las luces coloreadas en nuestro interior durante un período más o menos largo de tiempo determina una



13. A modo de anécdota o de coincidencia, podemos reseñar que el maestro de Lefebure, Arthème Galip, obtuvo sus conocimientos en Irán, en un antiguo templo zoroastriano.



serie de reacciones fisiológicas que producen una intensa estimulación de las facultades cognitiva e imaginativa, además de determinadas funciones glandulares de producción hormonal.

Como hemos dicho anteriormente, también la Optometría, mediante las denominadas técnicas de fototerapia, se utiliza en nuestros días tanto como una potente herramienta de diagnóstico como para estimular la bioquímica del cerebro a través de la percepción visual. Además de corregir desequilibrios visuales, se ha constatado que la Fototerapia Optométrica mejora el estado anímico, el rendimiento general y el logro académico. La base de esta conexión entre la estimulación con luz coloreada y el equilibrio emocional o la potenciación del rendimiento intelectual, reside en la conexión de la visión con determinados centros cerebrales como el hipotálamo y la glándula pineal o epífisis, situada en el diencéfalo.

Estos centros glandulares influyen en el equilibrio bioeléctrico, químico y hormonal afectando a todas las funciones corporales. Cuando no hay luz, la epífisis produce *melatonina* a partir de la *serotonina*, una sustancia que regula los ciclos de sueño y vigilia y los denominados ritmos circadianos. Se investiga hoy si la *serotonina* podría ser responsable de producir los efectos visuales del sueño. Se encuentra también en la naturaleza en diferentes plantas usadas en la elaboración de *ayahuasca*, uno de los enteógenos ¹⁴ más potentes que existen. Quizás por ello, Descartes, desde su visión dualista, estaba convencido de que la glándula pineal conectaba el cuerpo con el alma, y en los trabajos de los primeros occidentales que investigaron los *chakram* o centros de energía de las tradiciones orientales, se identificaba a la glándula pineal con el "tercer ojo", el *chakra aina* del hinduismo.

Hemos de mencionar aquí que casi todas las culturas han utilizado las sustancias enteogénicas como un medio de acceder al mundo imaginario y a las fuentes imaginarias del color. Son sustancias químicas que ya existen en el propio organismo y son producidas por las glándulas cerebrales al ser estimuladas por la luz, por el color derivado de ella o por otros factores aún no bien conocidos. Así, la *dimetiltriptamina* (DMT), que es uno de los principios activos contenidos en la *ayahuasca*, también se produce naturalmente en el cerebro humano. Algunos investigadores aseguran que esta sustancia se segrega de forma espontánea en las experiencias cercanas a la muerte y en ciertos estados místicos. La *dietilamida del ácido lisérgico* (LSD) está presente en el cornezuelo de centeno y la *psilocibina* en ciertas variedades de hongos. La *mescalina* se

14. Un enteógeno es una sustancia, habitualmente de origen vegetal, que al ser ingerida provoca estados alterados de conciencia. Normalmente estos estados conllevan visiones intensas de luces coloreadas de una vividez superior a la visión ocular normal. La cultura moderna occidental también ha explorado estos mundos visionarios a través de sustancias enteógenas de síntesis como el *ácido lisérgico* (LSD), la *dimetiltriptamina* (DMT) y otras. Fue Albert Hoffman, químico suizo, quien sintetizó en 1938 la LSD, presente en el cornezuelo del centeno. El propio Hoffman hace remontar el uso de estas sustancias a la cultura griega, asegurándonos que se utilizaban habitualmente para la iniciación en los Misterios de Eleusis

obtiene de algunas especies de cactus como el peyote o el San Pedro. Se trata de una *fenetilamina* relacionada estructuralmente con un neurotransmisor, la *noradrenalina* y con la hormona *epinefrina*. Tanto la *mescalina* como la *psilocibina* y el *toloache* han sido utilizadas tradicionalmente por los chamanes en rituales religiosos, entre las culturas indígenas americanas, como inductoras de una apertura psicoespiritual.

Las visiones que estas sustancias producen en nuestro interior se caracterizan por su intenso colorido y su vividez. Tras una experiencia enteogénica plena de luces coloreadas el ser humano suele regresar al mundo ordinario con su capacidad de percepción cromática acrecentada.

Entonces, si la luz está presente tanto en el mundo exterior que percibimos como en nuestro propio organismo ¿dónde surge el color, en qué rincón emerge? El mundo que vemos ¿está ahí fuera? ¿está dentro? ¿fuera o dentro de qué o de quién? ¿del cuerpo? ¿del yo? ¿Dónde está el límite, la frontera, entre lo interior y lo exterior? El color nos ayuda a vivir ese tránsito constante entre los mundos, a recordarnos, desde el ámbito fronterizo e imaginal, que hay una corriente de intercambio energético que no se detiene, que desborda los límites. La luz y el color están allí, ahí y aquí, nos hacen recordar argumentando nuestra visión, haciendo legible y comprensible nuestra experiencia del mundo, del acontecer, y nuestra propia naturaleza de clarooscuro.

Todo ello nos lleva inevitablemente a reconocer que son muchos los ámbitos donde acontece el fenómeno del color pero también que, independientemente de dónde se produzca su brotación, podemos decir que el color es primariamente inflexión, información, señal, y que, como todo código de señales, el lenguaje cromático ha de comprender una lexicografía, una gramática, una sintaxis, una semiología y una hermenéutica. En el marco de las culturas occidentales modernas, los primeros ámbitos han suscitado más interés que los últimos, y, de éstos, el más relegado hasta hoy ha sido seguramente el ámbito hermenéutico, por la imposibilidad del pensamiento moderno más tardío de utilizar marcos interpretativos unitarios, un serio problema epistemológico del que hablábamos al comenzar este ensayo.

La hermenéutica, en este caso aplicada al color, requeriría de una actitud y una visión holísticas que trascendiesen el marco lógico y analítico de la física y la biología —e incluso el más aparentemente subjetivo de la psicología— como ciencias separadas e independientes, y se



abriesen a una dimensión más insegura y vulnerable, a un ámbito de experiencia interdisciplinar donde pudiesen vislumbrarse, además de las diferencias y especificidades, los vínculos y señalamientos, las homologías y correspondencias. Esta actitud y esta visión más allá del análisis mecanicista han eclosionado en la contemporaneidad durante las dos últimas décadas, por lo que aquel olvido resulta aún comprensible. Hoy hablamos ya de Biofísica y de Biofotónica, como campos de investigación holística que tienen en cuenta los diversos aspectos del fenómeno lumínico/cromático.

La voluntad hermenéutica siempre aspira a alcanzar el manantial de los significados, ese ámbito polisémico donde entran en contacto los datos de nuestra experiencia sensible y el mundo abstracto de la lógica y de las ideas, mediante la visión imaginadora, la meditación y la experiencia conceptual más extrema. Quizás sea este el ámbito que pueda sernos de más utilidad a la hora de abordar un estudio unitario y holístico del color desde una perspectiva fenomenológica.

El recorrido y los aconteceres de la luz en la creación son, al mismo tiempo que vibración escueta, señales llenas de sentido, estaciones alumbradoras de la conciencia. Darse cuenta de ello es asistir al fenómeno de la transmutación incesante, de una creación constante y recurrente. Las experiencias cromáticas que vivimos a diario, en su mayoría inconscientes o poco conscientes, conforman literalmente nuestra visión interior, *colorean* por así decirlo nuestra imaginación conceptual, componiendo un entorno formal favorable al conocimiento, a la comunicación y a la co-creatividad, soportando en gran medida los diversos lenguajes que utilizamos.

la imaginación contemporánea

RESULTA bastante arriesgado adentrarse en el análisis de cualquier dimensión de la compleja y multiforme naturaleza humana utilizando un marco interpretativo cuyos soportes han sido desposeídos de su vitalidad semántica, que han sido literalmente asociados, fijados y desacralizados, no ya en un sentido religioso o espiritual sino meramente gnoseológico. El averroísmo filosófico más tardío, desde el Renacimiento, y el pensamiento materialista y mecanicista posterior, con pretensiones de objetividad y universalidad desde el Siglo de las Luces hasta hoy, han contribuido a la proliferación de un ser humano fragmentado y roto, deconstruido y desalmado, que siente nostalgia de su integralidad e incluso de su integridad, tal y como reconocieron los más preclaros filósofos posmodernos.

Por esta razón, aunque la semiótica nos provea hoy de un marco adecuado para andamiar una investigación sobre el color como lenguaje, sólo nos será posible abordar la dimensión semántica holística de este fenómeno mediante una reconducción de sus significantes fundamentales a su matriz productora de sentido, mediante una experiencia actualizada del color como manifestación coherente y trascendente, significativa de nuestro devenir existencial integral.

Sólo así la semiótica podrá devenir en una hermenéutica holística, en una experiencia que reúna las ideas y recuerdos del color, sus arquetipos y descriptores, sus propiedades físicas y nuestras percepciones sen-





sibles. Esta experiencia sólo puede ser vivida por nosotros, humanos al fin y al cabo, en el terreno fronterizo y unitivo del universo imaginal, en el mundo subjetivo del alma.

Toda hermenéutica nos permite reconducir la experiencia analítica, dispersa y desdoblada, hacia el mundo del sentido, del vínculo y de la significación, tanto si aquella se aplica a la palabra, al color o al sonido, como a cualquier sistema de signos que sean reconocidos y usados como tales por nosotros, seres conscientes que nos acompasamos con lo real mediante una lectura renovada de sus señales. Esta reconducción, a través de un lenguaje vivo, recreado incesantemente, tiene lugar allí donde el ámbito de la experiencia conceptual entra en contacto con el ámbito de los aconteceres materiales y perceptivos. Ambas dimensiones se reúnen, al unísono pero sin confundirse, en el universo imaginal (*'alam al mithal*), en el *lugar* donde pensamos el mundo y contemplamos nuestras ideas. La conciencia de la naturaleza integradora del mundo imaginal y de su relatividad es la que hace decir a Ibn 'Arabi:

"El mundo es mera ilusión; no tiene existencia real. Este es el significado de —jaya!— 'Imaginación'. Imaginas que el mundo es una realidad independiente, distinta de la Realidad —al Haqq— pero en verdad no es nada de eso. Debes saber que tú mismo no eres sino imaginación. Lo que percibes y aquello que señalas como distinto a ti también es imaginación. Así pues, el mundo existencial es imaginación dentro de la imaginación".

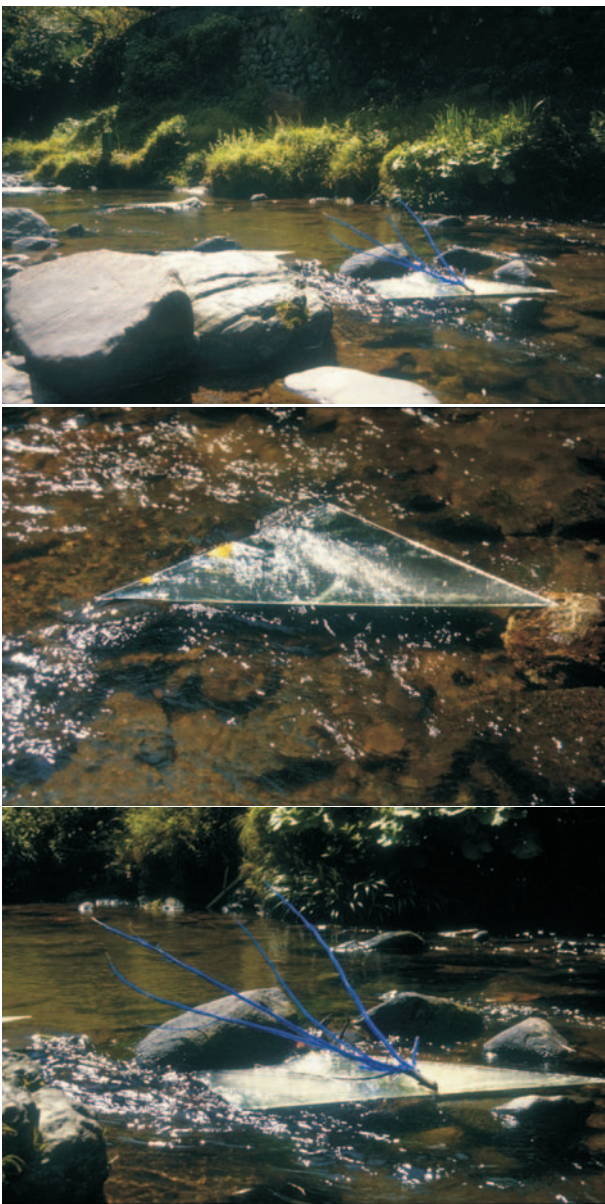
Por la naturaleza *abstracta* del ámbito conceptual, toda teoría o cosmogonía llevan implícito el riesgo de convertirse en un velo que nos impide acercarnos, de manera viva, abierta y desprejuiciada, a la Realidad. Pero este velo, constituido por referencias y conceptos que tratan siempre de apuntalar una incipiente alegoría explicativa, una teoría o una doctrina, puede ser también la urdimbre que nos ayude a desvelar la vacuidad y relatividad del signo, de aquello que tratamos de percibir o imaginar, de todo aquello que consideramos objeto de nuestro conocimiento, de nuestro recuerdo y de nuestra percepción.

En el caso del fenómeno luminoso, esta relativización nos ayuda a vivir el color como señal o huella, como soporte transmisor de un mensaje inagotable y transformador y no como realidad inherente, cerrada y desprovista de toda significación.



En la medida en que nos acerquemos al hecho creador, en este caso a la brotación de los colores en la luz, libres de los vínculos y asociaciones —históricas ó biográficas, rutinarias y automáticas— haciéndolas conscientes, *des-velándolas*, nos libramos de las cenizas, de las huellas, y estaremos preparados para recibir sus señales mayores, sus más sutiles rasgos y sugerencias de sentido. Quizás por esta razón, las luces coloreadas que surgen en la experiencia imaginativa del artista y del místico auroral marcan un itinerario de regreso a las fuentes de los colores que percibimos, una vuelta al corazón luminoso que goza y sufre con nosotros, al campo unificado que está constituyendo, mediante los latidos de un claroscuro, nuestra visión y nuestra comprensión del mundo.

La mayor dificultad para abordar hoy una tarea hemenéutica holística del color tal vez resida en que este mundo imaginal, mundo intermedio entre el mundo inteligible y el mundo sensible, fue desapareciendo gra-



dualmente del pensamiento y la gnoseología occidentales a partir del Renacimiento, como consecuencia del triunfo del averroísmo en su pugna con la filosofía de Ibn Sina (Avicena), la cual sí se abrió paso y fructificó entre las culturas islámicas mediorientales, árabes, persas y urdus, desde entonces hasta nuestro tiempo.

Salvo en casos puntuales —místicos como Juan de la Cruz, Jacob Boehme o Swedenborg, pensadores como Heidegger, o humanistas universales como Goethe— la experiencia intelectual europea ha ido reduciendo paulatinamente la dimensión imaginativa, separando la racionalidad y el pragmatismo del mimetismo y la sensorialidad, una reducción que ha favorecido la eficiencia que requiere todo mecanicismo autorreplicante, toda visión alegorizada y predecible, todo pensamiento desalmado.

La actitud analítica y deconstructiva, tan necesaria para nuestra comprensión, y el desarrollo tecnológico, por sí solos e inconexos, no nos sirven de mucho en el ámbito fenomenológico holístico del color si no están asistidos por la facultad imaginativa, por ese órgano que pone en contacto los datos que nos proporciona la percepción sensorial y los conceptos que usamos para describir los procesos creativos de la realidad, proponer soluciones o diseñar y utilizar nuevos lenguajes.

Por eso necesitamos recordar, ahora y aquí, en el contexto del pensamiento contemporáneo, que la imaginación creadora, la capacidad imaginal, a diferencia de la fantasía, que es caótica y fantasmal, vincula los diversos ámbitos de experiencia que vive el ser humano sin que ello implique necesariamente una merma o negación de su racionalidad, sin menoscabo del pensamiento lógico o de la sensorialidad. La imaginación activa es una acción procuradora de unicidad y de sentido, de significación, que nos revela entonces una lógica profunda y abarcante, *meta-histórica* o *transhistórica* según la terminología corbiniana.

Necesario recordar aquí también, con Goethe, que la imaginación activa no es más alucinatoria que la percepción ordinaria, ni más intangible que el pensamiento lógico y, sin embargo, es tan humana y fisiológica como la sed. Es sencillamente el *órgano* que nos permite interpretar lo real y vivir una identidad holística, integral y global, vincularnos de forma más o menos permanente y constante con aquello que denominamos y presentimos como realidad.

La crítica al averroísmo moderno se soporta en un hecho evidente: Aunque el conocimiento tiene una relación estrecha con la vida sensible y con el pensamiento, no es ninguna de esas cosas por separado; también se sustenta esta crítica en otro hecho, normalmente más desapercibido: Fue precisamente el mundo del alma lo que puso en juego el pensamiento moderno, bien para negarlo o excluirlo de la conciencia intelectual y culturalmente correcta, bien para tratar de cartografiarlo mediante la psicología clínica, bien para exaltarlo hasta su extenuación y anclarlo más tarde en la tierra de nadie del arte y de la literatura de género, siempre soportados en lo anecdótico mediante el uso y abuso de una debilitante alegoría.

Es el alma de la humanidad, su Ángel, lo que el Fausto goethiano negocia a cambio de la ilusión transitoria de poseer unas certezas conceptuales, una identidad material y culturalizada que se soporta sobre las cenizas inertes de un mundo desacralizado. La imaginación creadora fue gradualmente sacrificada en las aras de la eficiencia. Alma que se quema y desaparece en ese tránsito, identificada con aquello que envejece y se muere, aniquilándose al mismo tiempo que los fenómenos que trata inútilmente de revestir de fijeza, de permanencia, de realidad.

En el *Qur'án* encontramos una impresionante descripción de ese sentimiento de frustración que experimenta el ser humano cuando quiere atrapar y definir la Realidad mediante su visión, tratando de descubrir sus fisuras y límites:

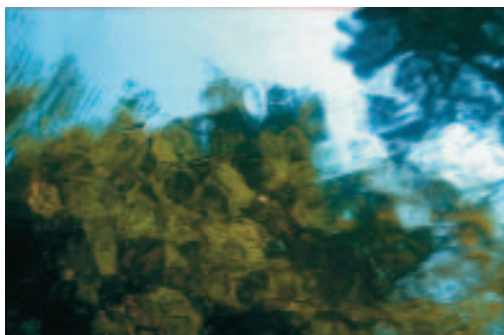
"Si, mira de nuevo, una y otra vez, y cada vez tu vista volverá a ti, deslumbrada y realmente vencida..."

(*Qur'án*, sura 67, aya 4)

Por el contrario, el pensamiento moderno, en lugar de asumir la naturaleza fenoménica de la creación y la inmersión del ser humano en sus aconteceres, propuso un paradigma conceptual según el cual el conocimiento de ciertos fenómenos particulares podría garantizarnos una identidad personal universal, inamovible e inagotable, que nos permitiría predecir el acontecer si dejábamos de prestar atención a la vida inasible del instante, a la experiencia inabarcable latente en el fenómeno. Para ello fue imprescindible dejar a un lado la vida del corazón, la experiencia unitaria del yo trascendente, de ese alma que implica emoción, vulnerabilidad y sorpresa.



Por ello, el pensador contemporáneo occidental, con esa visión faústica ahora agotada, se encuentra a menudo desasistido de sentido y finalidad, necesitado de un marco interpretativo imaginativo y productor, de una hermenéutica que le devuelva al mundo de los lenguajes sugerentes, eficientes y transformadores. Pero aquí y ahora sólo tiene cenizas, productos intelectuales muy sofisticados, una gestión pulcra e interminable de los datos.



El sendero faústico ha producido, además de sobreinformación y superestructura, un pensamiento mecanicista y endogámico, donde la imaginación creadora encuentra poco espacio para su desarrollo y supervivencia, a pesar de que los lenguajes se soportan hoy sobre una poderosa memoria de silicio y una más que eficiente, aunque también frágil, tecnología de *software*. Quizás la conciencia de todo ello ha propiciado que algunos pensadores, místicos y artistas contemporáneos indaguen de manera creciente en otras tradiciones filosóficas y existenciales en busca de referencias que nos permitan encontrar y desvelar esas dimensiones significativas deterioradas o perdidas, esas experiencias del yo holístico y unitario, ese mundo intermedio del alma donde se integran plenamente sin confundirse el mundo de lo aparente y la realidad.

cenizas culturales

La tercera parte de nuestra estructura nerviosa está relacionada con la visión. Los ojos son una prolongación del cerebro hacia el exterior, un mecanismo fisiológico preciso que nos permite procesar la luz. La visión es el más sofisticado y al mismo tiempo el más vulnerable de nuestros sentidos corporales. En la experiencia del ser humano lo visual adquiere una preponderancia incontestable.

Mediante la visión percibimos los rasgos esenciales del mundo, podemos relacionarnos con el entorno con gran precisión y soltura, podemos también defendernos y buscar aquello que necesitamos o deseamos. A través de los ojos nos llega la mayor cantidad de información acerca del acontecer, pero los ojos son, además de órganos de percepción, un medio de expresión. A través de la mirada desvelamos nuestro mundo interior, nuestros estados, la disposición de nuestras energías.

Sabemos que existe una íntima relación entre nuestra percepción y nuestros códigos de valores culturales y espirituales, que tenemos una memoria genética que va más allá de nuestros recuerdos conscientes, y que existe en nosotros una mirada activa y creadora que surge en la emoción del instante, en el palpito existencial, en la experiencia de nuestro acontecer.

Sí, sabemos que los colores son una vibración, una inflexión de la luz, pero normalmente no reparamos en ello, no somos capaces de percibir los latidos luminosos manifestando *"en su gozo y en su sufrimiento"* a los colores, como los vivía Goethe. Sabemos cómo son pero





nos resulta cada vez más difícil recordarlos y actualizarlos en nuestra imaginación; tal vez por ello, cuando miramos el mundo vemos los colores planos, inertes, apegados a las cosas como una piel que *tiene que estar ahí*, afuera, marcando límites y formas, sin apercibirnos de sus latidos y de sus resonancias dentro y fuera de nosotros.

Además de un fenómeno físico-químico, los colores que vemos son también, en gran medida, fruto de la visión del mundo que podemos interiorizar y conceptualizar, un producto del pensamiento y de la cultura. Pero ¿sabemos que, desde una perspectiva físico-biológica, vemos por medio de un mecanismo fisiológico compuesto de la misma naturaleza que la luz? ¿sabemos que nuestro cuerpo, que nuestras células emiten luces de diferentes tonalidades?

La energía de la creación es la luz y la materia del arte y de la percepción visual es el color. En el manejo de esa delicada materia se halla el ser humano mezclando, calentando, fundiendo, comparando, subsistiendo en una exhaustiva diversidad, llegando una y otra vez al gris decolorado, a las cenizas que va dejando la luz a su paso.

Podemos considerar el gris —siguiendo a Goethe y a Kandinsky— como un espacio cromático en el que cualquier otro color vibra más, gris de blanco y negro, azulado, grises neutros que surgen de la mezcla, grises cálidos o fríos, de matices infinitos. Sentimos así el gris como sinceridad cruda del color, como la expresión más cabal y menos sufriente de su naturaleza fenoménica y entrópica, como ceniza que queda en nuestra visión y en nuestra memoria tras la impresión fisiológica del arco iris completo en nuestras retinas y en nuestra visión interior.

El gris '*sabe*' del color, ha surgido tras él —antes era blanco, rojo, negro o azul— y luego se ha distanciado hacia el ámbito sintético y posibilitante del claroscuro. Tal vez por eso ayuda a nuestra percepción de todos los colores, sin imponerse a ellos velándolos, como hace el blanco, ni reabsorbiéndolos de nuevo en la tiniebla material, como hace el negro. Hemos visto el cromatismo más intenso de las flores en una tarde gris, de luces tamizadas, y hemos obtenido entonces las mejores fotografías. El gris alberga una memoria completa del color.

Tan fresca es a veces la materia, el color tan húmedo y sombrío, que seguimos percibiendo y añadiendo, color sobre color, produciéndose fusiones infinitas que acaban en el gris, dejando trazos sin mezclar en

nuestras retinas, componiendo la huella de un tornasol multifragmentado. Ese gris, ese color roto y perdido, pide vida, reclama croma y nos remueve la paleta interior, nos produce una cierta *"hambre de color"*. No resulta extraño que Kandinsky sintiese ese gris como *"inmovilidad desconsolada"*.

La luz es blanca ¹⁵ mientras camina sin obstáculo pero cuando surge alguna resistencia en su camino aparece inevitablemente una modulación, una articulación expresiva, un color. Por eso la luz no puede ser percibida, sino tan sólo presentida o manifestada mediante el color, como ya advirtió Cezánne: *"La Luz es una cosa que no puede ser reproducida, pero que hay que representar por otra cosa, por el color, dentro de la misma sombra"*.

El cuerpo más sutil, la materia menos grosera tiñe la luz con el más inmaterial de los colores, con un blanco apenas sufrido. En la pintura sería toda la gama del Amarillo de Nápoles y también el Blanco de Cinc cuando se oxida con el aire y produce esa vibración cálida de los cuadros antiguos. Por el contrario, el Blanco de Titanio, considerado el más puro pigmento blanco, blanco del siglo XX postindustrial, es también el más frío e inerte, el menos vital. El blanco de Zurbarán, por ejemplo, es muy cálido, mientras que el de El Greco es bastante frío. Esto lo ha sabido siempre muy bien Tápies, quien ha enfatizado magistralmente el valor y el uso simbólicos de la temperatura del color en la pintura contemporánea ¹⁶.

Muchos pintores de finales del siglo pasado, sobre todo los de la última figuración, en los años ochenta, ya no sentían lo mismo tocando el amarillo porque estaban ebrios de color. La industria había llegado a producir la gama cuasi-infinita de colores de Günter Wyszecky. Buscaban aquellos artistas el cromatismo febrilmente en la adición, persiguiendo inútilmente al mismo croma que se les escapaba a través del pigmento, como si estuviese escondido en su materialidad, porque al añadir sin cesar materia sobre materia velaban el sustrato luminoso y producían grises decolorados.

Estaban proveyendo, más o menos conscientemente, un espacio cromático, un fondo de resonancia para el color, al mismo tiempo que lo perdían irremisiblemente al supeditarlos a la figura y a la forma, al propósito de reconstruir epigonalmente tanto la vieja alegoría como la propia historia del arte. Esta actitud estaba evidenciando las consecuencias de las sucesivas rendiciones de la pintura a la ideología, a la cultura y al mercado,



15. Sería mejor decir *'trans-aparente o incolora'*, pero conservamos la denominación tradicional al uso.

16. Podemos advertir en muchas expresiones pictóricas de finales del siglo XX un hecho significativo: la paleta naturalista que, cromáticamente hablando, encontraría un equilibrio casi absoluto en el Amarillo de Nápoles, se ensordece en el Blanco de Titanio, luz fría e inerte de la civilización postindustrial. Si pudiéramos detenernos un momento y dejar actuar a la naturaleza —al aire, al calor, a la evaporación— sobre un blanco vivo como el Óxido de Cinc, intuiríamos inevitablemente ese bello color que nos legó el siglo XIX: el Amarillo de Nápoles, la tierra de fuego del Vesubio, expresión materializada de la luz, solidificación o cristalización lumínica.



y una severa pérdida de valores y hallazgos plásticos que habían sido laboriosamente desvelados por las vanguardias históricas. Al final de esta agonía alegórica la figura baconiana desaparece, incluso la forma se deshace en el fondo, y éste, ya como superficie del cuadro, se convierte en un puro objeto de percepción, mostrando la textura del material, la naturaleza de los pigmentos, los brillos, la urdimbre de la tela, etc, llegando de nuevo al límite que habían establecido Rothko o Reinhardt. Quizás este agotamiento estimuló los intentos posteriores de producir un arte no objetual, el minimalismo y el arte conceptual.

Algunos de aquellos últimos artistas faústicos, llevados tal vez por el deseo de encontrar la luz entre una materia pictórica que desaparecía ante sus ojos y que se deshacía entre sus manos, añadían Blanco de Titanio —luz fría e inerte, un pigmento postindustrial— a ese fondo, y acababan convirtiendo la superficie en algo parecido a un merengue sucio al que faltaba croma, sonido, vibración. Este color bien podría ser una fiel expresión del sentimiento de aquellos años, inserto en el discurso de la disolución de las visiones del mundo y de las culturas en el horno de la mundialización homogeneizadora, entregándonos las cenizas de una vieja cultura de la emoción, un inmenso inventario o catálogo de datos sobre el discurrir cultural e histórico de las artes visuales.

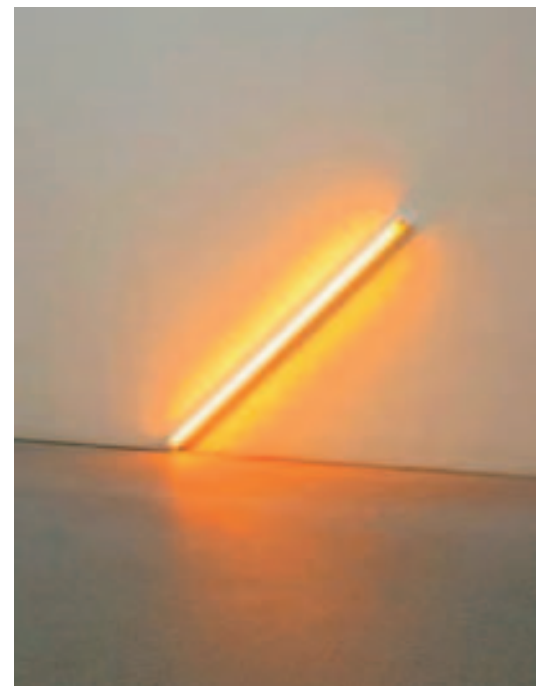
Este gris o espacio cromático que nos han legado los artistas de la modernidad epigonal, junto al agotamiento de los repertorios temáticos de la historia del arte, compone hoy una especie de melodía de fondo, de bajo continuo kandinskiano que nos remite a una estructura ausente, al campo de la semiología y al ámbito conceptual, pero estamos aún hoy todavía bastante desposeídos de ese espacio intermedio que se soporta en la experiencia imaginal, exiliados de ese territorio que nos propiciaría la posibilidad de emprender un verdadero trabajo hermenéutico holístico sobre la naturaleza y el significado del color.

arte conceptual, reivindicación del mundo imaginal

A FINALES de la década de los ochenta del pasado siglo, el arte conceptual abandonó el ámbito objetual de las artes visuales para adentrarse en la lingüística y en la semiología, terrenos que, además de análisis e información, implican comunicación, interacción y encuentro. Así comienza a recobrar el artista la conciencia de la naturaleza lingüística y polisémica del objeto, que es entonces metáfora donada, soporte o pretexto de otra cosa, de un concepto, de un fenómeno físico o de un acontecer emocional, histórico o biográfico.

El objeto por sí solo no puede significar realidad, devenir en existencia. Necesita, del mismo modo que todo fenómeno, del espacio, del tiempo, del concurso del espectador, de un observador que no es sino testigo y cuya acción es sólo testimonio, es decir, que es el objeto aquello que precisa de un alma, de un yo, de un sujeto que lo objetualice y simbolice, que lo reconozca como signo, que lo torne elocuente.

El espectador de ese tiempo era entonces todavía, en gran medida, un sujeto desalmado, desacralizado, pero comenzaba ya a ser consciente de su alienación. La conciencia del agotamiento de los vocabularios tradicionales que hasta ese momento habían conformado la temática del cuadro o la escultura hizo que se debilitase el objeto como soporte fundamental y necesario de la obra de arte. Con esta conciencia





¿sería posible, ahora, trabajar en la materia plástica y en el ámbito visual sin un propósito ejemplificador, sin la ilusión casi inevitable de que se está formando la alegoría, sin el concurso de un yo condicionado estructuralmente por la cultura o por la ideología? ¿Nos resulta imprescindible usar los objetos materiales como soportes de las ideas? ¿Por qué no usar las propias ideas en sus soportes más esenciales, como son la palabra y, más aún, la experiencia imaginativa y creadora?

El artista conceptual quería acompañarse nuevamente con los ritmos y palpitos de una creación global, con el devenir de la realidad en sus diversos acontecimientos, para recobrar así el sentimiento holístico y unitario de una realidad que sentía perdida, a través de un proceso de *re-significación* o revitalización semántica que trataba de incluir ámbitos fundamentales de expresión que habían desaparecido de la conciencia artística: el ámbito imaginativo, el fondo, el contexto, el sujeto, el espectador.

A partir de este trabajo recondutor, la obra de arte y la visión de la creación ya no serán tanto el resultado de la acción de un sujeto concreto y biográfico, es decir, ya no serán sólo una huella desvitalizada del acontecer material e histórico sino la necesaria y simultánea confluencia de un pensamiento y una acción. El artista conceptual opta por convertirse en interlocutor entre la materia y el pensamiento, entre la condición humana y la naturaleza, "*en la confluencia de los dos mares*".

En cualquier caso, nos interesa aquí este hecho por una razón evidente. Es la primera vez que el pensamiento y el arte contemporáneos expresan con absoluta claridad la necesidad de superar radicalmente la condición fáustica de la modernidad, explicitando en muchos casos sus contradicciones esenciales y sus consecuencias más indeseables.

Hay en todo ello una vocación de restituir el alma, la significación, el señalamiento, no ya a los objetos sino a los propios seres humanos y al mundo mismo, una voluntad firme de recobrar los vínculos y correspondencias, aparentemente perdidos, gastados u olvidados, que existen entre el arte y la vida, entre los lenguajes y los fenómenos naturales.

También el minimalismo vivió una suerte de vocación '*de regreso a las fuentes*', a las articulaciones unitivas esenciales, al mundo del sentido y del significado. So pretexto de primariedad y generalidad sus hallazgos apuntan inequívocamente hacia el mundo del alma aunque los artistas lo

negaran explícitamente e insistieran tanto en aquello de "*perseguir unos fines exclusivamente visuales, sin ninguna intención simbólica.*"

Tal vez este énfasis en la no intención simbólica se deba a que, en aquel tiempo, aún no se había advertido con claridad la necesidad de diferenciar la alegoría del símbolo —como ha sucedido después, paralelamente a la eclosión de las tecnologías visuales digitales— y lo que querían negar estos autores era sencillamente la condición alegórica, lo cual es, hoy como ayer, fácilmente comprensible. Sin embargo, ni el arte conceptual ni el minimalismo aportaron referencias importantes con relación al universo del color, quizás por aquello que ya advirtiera Kandinsky de que las ideas y "*las palabras son y serán meros indicadores, etiquetas externas de los colores*"¹⁷.

Más tarde, en el reflujo de la década de los noventa, Karl Gerstner¹⁸ situó sus formas del color, puras, vibrantes y luminosas, sobre ese espacio cromático que nos había legado la disolución alegórica de la cultura durante la década anterior. En su obra investigadora define a la forma como cuerpo del color y al color como alma de la forma.

Siguiendo esa tradición no alegórica que mencionábamos más arriba, Gertsner, kandinskiano en su punto de partida, sigue el itinerario trazado por el maestro ruso en pos de una visión integral y holística del color, y la encuentra en el ámbito del racionalismo y del análisis científico, mediante un trabajo sintáctico exhaustivo sobre los sistemas de formas y su correlación con la secuencia de los colores, sirviéndose de la tecnología más avanzada. Determinando la cualidad propia de cada forma y de cada color y sus relaciones sintácticas, podemos emprender la aventura de hallar las correspondencias, los vínculos perdidos, las transiciones ocultas, mostrándonos que detrás de toda diversidad aparente sólo existe un único devenir creador.

Su sintaxis del color responde a los principales interrogantes no resueltos de la formulación de Kandinsky y explica satisfactoriamente sus lagunas más importantes, mediante una reconducción gramatical que incluye, además del rojo, amarillo y azul, al color verde como fuente primaria. Esta concepción del color verde como elemento versátil, al mismo tiempo primario y compuesto, tal vez fue fruto de su conocimiento de la geometría fractal de Mandelbrot, que nos provee de un ámbito conceptual no mecanicista, holístico, fronterizo entre el caos y

17. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores. Barcelona, 1986. Pág.92.

18. Karl Gerstner (Basilea, 1930) en su libro *Las Formas del Color*, hace un recorrido historicista por las diversas teorías del arte para concluir en una propuesta sintética que pone en contacto los diversos ámbitos de las artes visuales: forma, color y movimiento. Estudia los paradigmas cromáticos y los sistemas de formas, tanto tradicionales como modernos, encontrando en la *Geometría Fractal* la dimensión intermedia que le permite conciliar los sistemas ordenados o euclidianos con aquellos otros que son caóticos por naturaleza, como la geometría hiperbólica y parabólica. También se adentra en el estudio de las correspondencias entre forma, color y sonido. Su teoría del color responde a los principales interrogantes no resueltos de la formulación de Kandinsky y explica satisfactoriamente sus lagunas más importantes, mediante una reconducción paradigmática que incluye, además del rojo, amarillo y azul, al color verde como fuente primaria.



el orden, sólo concebible desde un ámbito de experiencia que incluye la subjetividad, el mundo de la percepción y del alma del sujeto.

Estas alternancia y secuencialidad evolutivas del arte contemporáneo pueden resultarnos muy significativas ahora que vivimos inmersos en una eclosión sin precedentes de las nuevas tecnologías de la información y de la imagen. Hoy podemos incluso comprobar su casi simultaneidad en multitud de instalaciones de video, en espacios cerrados o en ámbitos abiertos, en interacción con el entorno urbano o con el ecosistema, constatar las dificultades que tienen los lenguajes visuales para permanecer en el terreno simbólico sin devenir en una explicación culturalizada, tributaria del orden cultural vigente, sin regresar inevitablemente al viejo panteón alegórico que soporta la práctica publicitaria contemporánea y que, paralelamente, constituye el criterio último de gestión de la información a través del discurso de los medios masivos. Los colores se asocian a marcas, a grupos, desposeyéndolos en gran medida de su potencial semántico, velándolos a una experiencia descondicionada del color aunque sean gestionados por medio de una pulcra tecnología de última generación.

gramática, sintaxis y semiótica del color

EL color, como el sonido, constituyéndose simultáneamente como medio y como objeto de percepción, implica diversos ámbitos —físico/fisiológico, emocional/psicológico, racional/imaginativo— del acontecer humano. Como fenómeno visual el color implica necesariamente un órgano de percepción que lo registre y procese porque sin ése órgano sólo existiría vibración electromagnética, una frecuencia que no es actualizada por ningún medio luminoso, que no es *vista*. Como dijimos al principio de este ensayo, la visión, la apercepción luminosa a través del color, es un aspecto genuino de la experiencia humana y de la experiencia animal en general, pero ¿cuál es el órgano de percepción del color si hemos de considerar todos los ámbitos que implica?

Desde un punto de vista holístico, todos los aspectos del color son relativos y tienen la misma importancia, porque es ahí precisamente, en la diversidad y en la polisemia, donde se manifiesta su más honda naturaleza, es ahí donde reside su fuerte potencialidad semántica, su inagotable capacidad de producir señales que nos aportan sentido, identidad y conciencia.

La vibración luminosa es registrada como color, como luz ya sufrida, en el ojo, siendo éste, como hemos dicho, una parte importante de nuestro sistema nervioso. Los fotones excitan las células de la retina de forma que éstas, según sean la frecuencia y el ángulo de incidencia de las ondas-partícula luminosas, envían información al cerebro mediante un código binario, análogo al que utilizan los lenguajes lógicos, que configura nuestra visión del color. Las células retinianas son tan sensibles que son capaces de excitarse con un solo





19. "En arte no nos ocupamos de las propiedades físicas de los colores sino de las tensiones que contienen. Estas constituyen valores interiores —el blanco es cálido, el negro es frío— La intuición de estos valores conduce a la evaluación abstracta de los colores." (Kandinsky, Bauhaus).

20. En la lengua árabe, el *sibgh*, el tinte, es ese color material que podemos sentir analógicamente. Por otra parte, según Ibrahim Albert el *laun* es "la luminosidad que se plasma en una diversidad indefinida, es el color digital sin soporte material, rehén de un mundo virtual en el que las diferencias entre los seres se reducen a una cuestión de grado, de cantidad, al margen de la experiencia inmediata de la cualidad, donde lo amarillo tiene un tacto y un gusto diferentes de los del rojo y del azul".

fotón, con una sola onda-partícula luminosa infinitamente más pequeña que un átomo. Así nos lo describe hoy la Fisiología más avanzada.

En el interior de nuestros ojos, las impresiones lumínicas se despliegan en un arco iris que nos propone diversidad y, por medio de su secuencialidad y su desdoblamiento, conforman un criterio estructurador de lenguaje que afecta a nuestro pensamiento y a nuestra percepción de manera reiterativa y constante. Las energías luminosas dejan en nuestro interior una impronta de calidades fisiológicas significativas, calidades que se aquilatan y procesan finalmente en el ámbito imaginal, en el mundo subjetivo de la emoción y del recuerdo, del alma sintiente e imaginadora que no por serlo deja de ser un alma racional.

No es cierto, como afirmaba Kandinsky, que en el arte no nos ocupemos de las propiedades físicas de los colores ¹⁹. Artistas como Gerstner han vivido experiencias creativas con el color de manera que las propiedades físicas —propiedades de forma y estructura, de frecuencia y longitud de onda— son un medio material para producir las obras, un medio de conocer el fenómeno cromático y de expresarlo en forma inteligible.

Probablemente lo que quería decir Kandinsky es que el universo del color es un universo básicamente humano, que los colores son sustantivos y adjetivos de nuestra experiencia vital y, por tanto, soporte también de nuestros valores culturales. Pero esta dimensión semántica y referencial en el ámbito de la cultura no ha de suponerse contradictoria con las cualidades físicas y objetivas de los colores, ni con sus calidades esenciales (sus *perfumes*, según la propia terminología kandinskiana) que son las que, en nuestra percepción, nos aportan sentido mediante una experiencia holística integral, posibilitándonos, en el mejor de los casos, una hermenéutica del color develadora de vínculos y correspondencias.

El hecho de que los colores sean soportes significativos no implica necesariamente que tengan una *sustancia* material. Su naturaleza básicamente vibratoria les confiere existencia más como cualidad energética que como materia en sí. El color no es una piel que recubre los objetos sino una cualidad intrínseca a ellos ²⁰. El color se sitúa entonces, como las ondas/partícula de la mecánica cuántica, en la dimensión fractal o fronteriza entre lo material y lo energético, entre significativo y significado, en un ámbito plenamente simbólico.

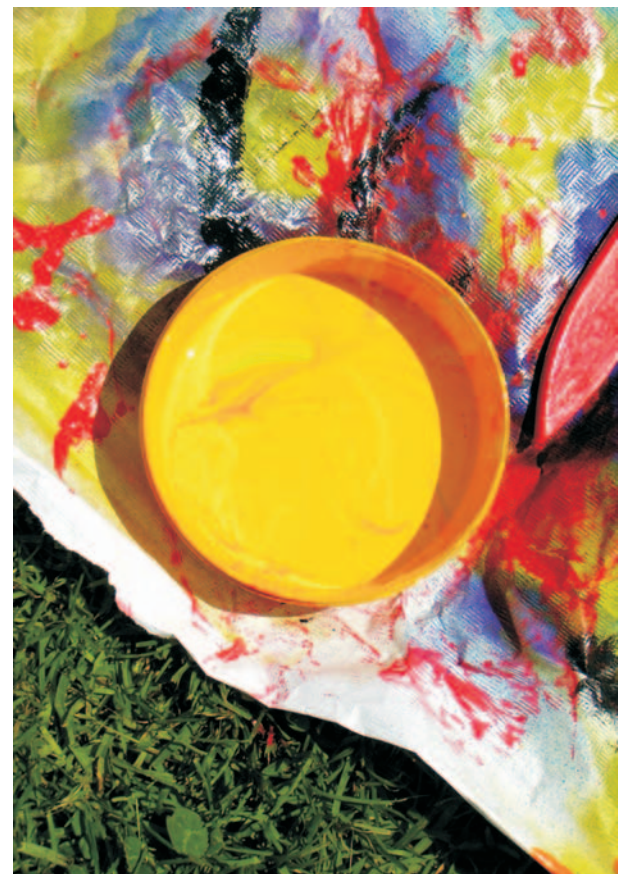
El budismo tántrico nos dice que la experiencia lógica se corresponde con la experiencia trascendental de la misma manera en que el color lo

hace con el vacío. Como el color se manifiesta en *lo visible*, aceptamos fácilmente que tiene una *sustancia*, aunque sea sólo visual, una materialidad que lo sitúa dentro del paradigma lógico-mecanicista establecido para los objetos, pero en cuanto aludimos a su condición de ser una vibración o una señal, este andamiaje gnoseológico hace aguas y el color, en su dimensión holística e integral, se nos escapa. Por otra parte, la diversidad de los colores y de sus combinaciones es tan vasta e inabarcable que ha imposibilitado el establecimiento de un modelo matemático único y universal, a pesar de las aproximaciones llevadas a cabo desde Munsell hasta el modelo de Wyszecky, capaz de establecer valores cromáticos tan precisos que permiten la representación naturalista en alta definición en una pantalla de luz o en un holograma mediante *software* digital.

Muchos artistas, científicos y pensadores han vivido y meditado en el universo del color. Algunos lo han transitado con las lentes de la teoría científica, otros, ayudados por la tecnología, llevados por una necesidad de comprender física y racionalmente este fenómeno fundamental. Pero la experiencia del color es un fenómeno humano, básicamente humano y animal. Si no hay ojo sensible a las ondas luminosas no hay manifestación del color, sólo vibración electromagnética, color no manifestado, frecuencias de ondas que interaccionan en el espacio. Estas ondas emergen a la conciencia como colores cuando las percibimos con nuestros ojos. Por eso también otros investigadores se han sumergido en el ámbito de la percepción sensorial, en el mundo físico-químico de la fisiología, de los mecanismos y procesos corporales que traducen los impulsos energéticos luminosos a formas y cualidades visuales.

Otro ámbito de investigación del color es nuestro mundo interior, esa memoria donde guardamos las huellas, más o menos conscientes, de nuestra experiencia del devenir, las impresiones sensibles codificadas de nuestros aconteceres vitales. Cerramos los ojos y recordamos el color, cualquier color que hayamos percibido o imaginado y, normalmente, no podemos evitar sus sugerencias y sus analogías, la relación que hay entre ese color atesorado y lo vivido, entre la percepción y su recuerdo.

De la misma manera que se produce una huella física en nuestra retina, una quemazón más o menos intensa, esta resonancia fisiológica de la luz en nuestro cuerpo también deja sus huellas en nuestra memoria mediante un código binario que se constituye como claroscuro. Podemos, por tanto, hablar de una memoria de la luz y de un ámbito luminoso imaginativo donde confluyen tanto nuestra sensorialidad como





nuestra experiencia conceptual; hablamos entonces del mundo imaginal, del manantial donde brotan los diversos significados y lecturas del color, hablamos de un campo unificado donde afloran los pensamientos visuales, del *lugar* donde se asienta y se aquilata nuestra visión.

El color emerge al unísono con la luz que *desciende* manifestándose. El color surge en la luz como ceniza visible de una creación luminosa, como articulación o inflexión, como expresión significativa de cualidad y diversidad y, por tanto, definitivamente como símbolo, como señal. Los colores son suscitados, primero, como una huella en nuestra retina y, a partir de ahí, ese vestigio habita ya en nuestra memoria, como productor de sensación y de sentido, como soporte consciente de un recuerdo. El color es una experiencia humana holística y trascendental y una fuente de experiencias de hondo contenido, tanto sensual como espiritual, un soporte teofánico claro y recurrente.

Según Ibrahim Albert, el color es *"una experiencia en sí, un fenómeno que no hunde sus raíces en otras experiencias sensibles, aún estando indisolublemente unido a ellas, cualitativamente original, vinculado a las profundidades más insondables del ser consciente, sintiente y agente. El color es calidad y cualidad, por lo que el ámbito meramente cuantitativo de una concepción materialista y mecanicista no puede abarcarlo del todo; por ello el color no se presta fácilmente a ser evaluado y comprendido mediante un marco interpretativo de esa naturaleza. Si fuera sólo cantidad, su existencia sería superflua, ilusoria, mera fantasmagoría visual."*

La indisoluble relación del color con el alma humana ha sido fuente de reflexión para artistas y místicos de todas las edades y áreas culturales. Kandinsky pensaba que, en el marco del pensamiento moderno y hasta su tiempo, esa relación había sido vivida por los seres humanos de una manera cada vez más inconsciente; tal vez por ello anima encarecidamente a los artistas visuales a reconsiderarla:

"Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma, para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores —a veces también interiores— sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras" ²¹.

Los colores surgen entre las sombras expresando su filogénesis luminosa. Cuando aparecen, en el espacio visible del espectro, muestran un orden impecable y coherente que se modula en un arco iris de secuen-

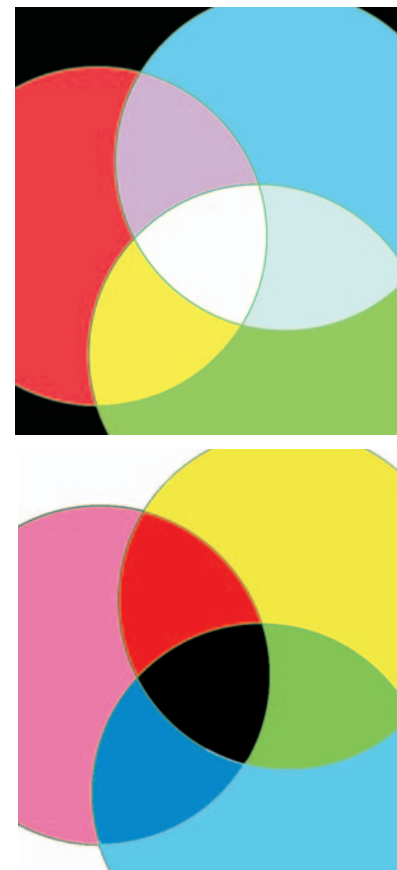
21. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores. Barcelona, 1986. Pág. 99.

cialidad constante. El color es energía y materia al mismo tiempo, tal vez una confluencia entre ambas, una dimensión intermedia o fractal, un fenómeno cuántico. Es energía porque el espectro de los colores está formado por una banda concreta y reconocible de vibraciones electromagnéticas, de inflexiones y angularidades de la mal denominada *luz visible*. Es materia también porque podemos reconocer, definir y representar primaria y visualmente el color mediante el pigmento, cuya totalidad es una cualidad o estado inherente a esa misma materia.

El color es también percepción y sentido porque, aún siendo un fenómeno que emerge en nuestras retinas, acontece de forma paralela en el universo imaginal, en el *lugar* donde el mundo fenoménico de la creación se torna elocuente, en un marco de relaciones y señalamientos. Este último es el ámbito propio de la subjetividad y, tal vez por ello, por la existencia de esta dimensión tan profundamente subjetiva, tan ligada a la experiencia interior, no se haya podido establecer una teoría holística, unitaria y coherente, con respecto al color en el marco del pensamiento moderno, sólo modelos que funcionan en la práctica '*casi*' como si pudieran explicar el color, su naturaleza, sus principios y orden interno, sus cualidades y significados, etc. Ni siquiera disponemos hoy de un criterio o consenso para establecer una terminología unitaria y holística del color.

Así, hoy nos encontramos con el hecho, aparentemente desconcertante, de que la denominación de colores primarios depende de si consideramos los colores-luz '*aditivos*' o los colores-pigmento '*sustractivos*', aunque ambas denominaciones partan del principio de pureza, de simpleza, de no composición. Para el sistema aditivo de colores-luz (RGB) son primarios el verde, el rojo y el azul, porque con esas tres luces coloreadas pueden producirse todas las demás. Sin embargo, para el sistema sustractivo de colores-pigmento (CMY) la paleta sería: amarillo, rojo y azul. Como dijimos anteriormente, por esta falta de criterio unificado, entre otras razones, la teoría del color y la comprensión del fenómeno cromático han hallado siempre un gran problema: cerrar el círculo, explicar la génesis de la serie completa de los colores.

Tal vez el problema esté relacionado con la naturaleza dependiente del color con relación a la luz, al hecho de ser el color una huella, una manifestación luminosa que se sitúa en el terreno fronterizo y fractal de los fenómenos naturales, que implican siempre una sinergia de realidades dispares y a menudo contradictorias; al hecho de ser el color un fenómeno emergente y dinámico.





Ya en la *Farbenlehre* de Goethe y, posteriormente, en la mayoría de las teorías visuales contemporáneas —surgidas de lecturas de Kandinsky y del Bauhaus— la sintaxis del color suele construirse a partir de un eje fundamental formado por el par amarillo/azul. Amarillo que surge en la luz, como inicio de su manifestación, y que aún participa intensamente de su claridad, y azul que se va hundiendo en la sombra y asume en su materialidad la expresión de lo oscuro. El rojo ha sido considerado el punto central y ponderado entre esos dos extremos. Sin embargo, nos resulta más fácil percibir el rojo como intensificación del amarillo que como atemperamiento del azul, aunque sea equidistante a ambos.

A pesar de esta consideración lumínico-visual, no es el amarillo sino el rojo el color que normalmente abre la secuencia de nuestra lectura espectral. En el arco iris los extremos están representados por el rojo y el azul mientras que el amarillo está justo en el centro. ¿Dónde y cómo se expresa, entonces, esa tensión cromática fundacional que existe entre el amarillo y el azul, entre la luz y la oscuridad? Encontramos aquí una discordancia entre nuestra lectura de la secuencia física o espectral y las dimensiones perceptual, semiótica y simbólica del color.

Es posible que esta discordancia se produzca como consecuencia de una manera plana y horizontal de pensar, de nuestra tendencia a confundir movimiento y desplazamiento. Si consideramos la progresión del arco iris como una secuencia lineal que va desde un borde hacia otro, tenemos en un extremo el rojo y en otro el azul y una gradación entre ambos en la que el amarillo ocupa el centro, pero no uno de los dos polos de esa tensión. Mediante esa lectura horizontal no podemos ver el par estructural amarillo/azul expresado en el arco iris, en la naturaleza, pero ¿qué ocurre si consideramos la eclosión del color desde su fuente luminosa?

Toda manifestación o emergencia establece un centro. El color comienza a expresarse en el punto central del arco iris y lo hace en los dos sentidos posibles que tiene toda dirección o eje. En esta visión el color surge expresando la tensión entre un movimiento de expansión, liberación energética y entropía hacia el rojo, por un lado, y un repliegue, condensación energética o contracción cromática hacia el azul, por el otro.

Si observamos la secuencia de esa progresión desdoblada en la naturaleza, en el arco iris que vemos en el paisaje, veremos que la zona del interior del círculo está constituida por el azul, en tanto el rojo se sitúa en la extrema exterioridad. Por un lado lo azul va conformando la concavidad interior del arco iris mientras la luz roja se amolda naturalmente a su convexidad exterior.





Ya Goethe había señalado la tensión rojo-azul en función de la configuración entre la fuente luminosa y la percepción sensorial. La luz roja se debería, según él, a la percepción de la fuente luminosa directamente, sólo intermediada o teñida por la atmósfera. La luz azul, por el contrario, se debería a la percepción de la luz reflejada angularmente en esa atmósfera. Aquí no estamos mirando hacia la fuente de luz, sino que vemos tan sólo una materia iluminada lateralmente. Esta sería otra manera de expresar la tensión cromática rojo/azul, situándose el amarillo en la misma fuente luminosa.

La astronomía contemporánea conoce bien este hecho y nos dice que el Universo se está expandiendo debido al "*corrimiento hacia el rojo*" que se observa en la luz que nos llega desde las galaxias más lejanas. El Efecto Doppler nos dice que las ondas de luz se comprimen cuando una fuente de luz se mueve hacia nosotros y se expanden cuando la fuente se aleja. En cualquier caso, rojo y azul desaparecen de nuevo del espectro visible, alejados de la fuente luminosa que nos señala el amarillo, cada uno desde un extremo pero al unísono, cerrando el círculo espectral mediante la radiación ultravioleta, dando paso a la sombra, a la oscuridad y a la invisibilidad. En esta visión cromática emergente rojo y azul serían más propiamente colores que el amarillo, el cual aún está muy determinado por la condición luminosa, lo que nos indicaría que la luz aún no ha sufrido ni gozado bastante en su acontecer, que aún no ha avanzado bastante en su descenso al mundo material, a ese mundo que los humanos vemos gracias al color *implícito* en todo claroscuro.

Esta naturaleza central y fluyente del color, desdoblada y tensa, está paralelamente conformando y conformándose en la conciencia humana, entre el olvido de la fuente luminosa y su recuerdo, entre la oscuridad y la visión, entre la inconsciencia y la conciencia de sus huellas. Desde este punto de vista, axial y emergente, el amarillo sí que es uno de los polos del espectro visible, el polo inaugural del acontecer de los colores, y no desde la concepción y la visión mecanicista, secuencial y horizontal.



El color emerge así como una oscuridad redimida, como materia rescatada por la luz, constituyendo entonces un ámbito intermedio entre luz y sombra, un claroscuro fractal que pierde en su exhaustiva diversidad la monotonía que produce toda vibración recurrente, surgiendo como un centro irradiador de conciencia y de percepción, aflorando desde la periferia de nuestra visión hasta ocupar y nutrir su centro. Aquella luz que no podíamos ver se manifiesta ahora como color, como signo de una creación polisémica que se despliega en los dos sentidos que tiene toda dirección, expresando así la tensión que existe entre lo visible y lo invisible, entre lo manifestado y lo velado.

Descubrimos aquí también otra discordancia entre la física de la luz y el color y las leyes de la percepción visual. Si el efecto Doppler nos dice que las ondas de luz se comprimen produciendo luz azul cuando una fuente luminosa se mueve hacia nosotros y que se expanden produciendo luz roja cuando esa fuente se aleja, las leyes de la percepción visual nos hablan de todo lo contrario. Así, Goethe, Kandinsky y todo un largo consenso de artistas del pasado siglo, ya advirtieron que el azul tiende a alejarse del perceptor mientras que el rojo se nos manifiesta como aproximándose a nuestra visión. La razón de esta discordancia quizás resida en el hecho de que nosotros formamos parte también de esa creación luminosa, somos luz de una manera u otra, y estamos siendo afectados por el proceso creador que implica el despliegue del espectro cromático, tanto en el ecosistema que nos soporta como en nuestro propio organismo. Posiblemente la discordancia se deba a los diferentes ámbitos de manifestación de luz y color. Percibimos que el color se acerca cuando la luz se ensancha y se despliega y su alejamiento cuando ésta se contrae tratando de involucionar hasta su fuente.

Por otra parte, tras nuestro análisis de los colores primarios, y como ha demostrado Gerstner en su investigación sobre las formas del color, la '*cuadratura*' del círculo cromático basado en un orden ternario —rojo, amarillo, azul— su completamiento matemático-estructural, necesita de un cuarto elemento primario que sólo puede ser el verde, tal y como se demuestra en la praxis del color aplicado, a la hora de diseñar sistemas de producción de colores-luz en los medios fotográfico, de impresión y electrónico-digitales.

El verde funciona en la práctica como color primario aunque, desde el punto de vista del color material y del pigmento, tenga una naturaleza mestiza compuesta de amarillo y azul. Esta cualidad versátil del color verde resulta especialmente interesante y revela otra de las discordancias fundamentales que aparecen cuando intentamos andamiar una sintaxis, una gramática e incluso una semiótica unitaria del color. Goethe nos dice que los colores que lo constituyen, al amarillo y el azul, "*se equilibran exactamente*

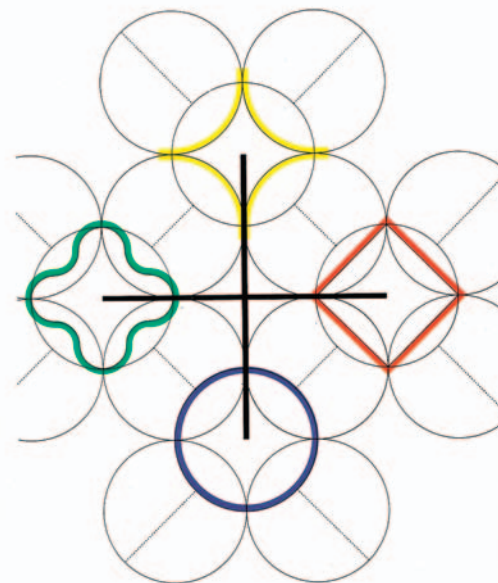
en la mezcla, en forma que ninguno de ellos prima sobre el otro, el ojo y el ánimo descansan en este compuesto como si fuese simple”²².

Intuimos tal vez algunas explicaciones a ésta discordancia. Lo verde, al mismo tiempo primario y compuesto²³, está expresando cabalmente la propia naturaleza mestiza del color: Hecho de cielo y tierra, de azul y amarillo, de luz y sombra, equilibra la tensión cromática desde la cara húmeda, sutil y umbría del espectro luminoso, en las antípodas del rojo, que aparece siempre en la sequedad, en el movimiento, en la materialidad y en la combustión, como exaltación luminosa que aniquila cualquier pretensión de fijeza y de permanencia. Contradiendo esa entropía agnóstica del rojo, que se impone a nuestra visión como único y primario color, el verde, compuesto de una doble naturaleza, expresa mejor que ningún otro la filogénesis cromática, su naturaleza versátil y polisémica, sugiriéndonos una fenomenología y una hermenéutica del color inseparables de la condición y de la naturaleza humanas.

Desde un punto de vista holístico la división entre colores-luz y colores-pigmento es meramente instrumental y referencial, dado que, en última y primera instancia, todo aquello que constituye nuestra visión es luz de una u otra manera. Incluso la materia que vemos gracias a la luz reflejada en ella, el pigmento, emite luz, fotones, alguna forma de radiación luminosa, aunque normalmente no seamos conscientes de ello.

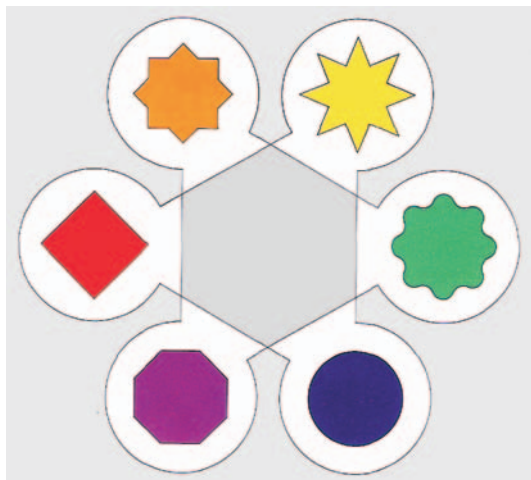
Los aspectos físicos y sintácticos del color son seguramente los mejor estudiados. Phillip Otto Runge, Munsell, Wyszecki o Gerstner buscaron un modelo que explicase las relaciones entre los colores, la relación sintáctica estructural de las fuentes primarias de las que deriva el rico e inagotable mundo del color, un mundo de matices y subdivisiones casi *ad infinitum*. Goethe y Kandinsky quisieron, además, conocer la naturaleza del color y sus posibilidades significativas en el ámbito de la cultura y la espiritualidad.

Gertsner indagó también en las correspondencias que existen entre medios y soportes aparentemente dispares como son la forma, el color y el sonido, encontrándose algunas similitudes con la interpretación de Kandinsky, sobre todo en la correlación entre luminosidad/oscuridad y altura/profundidad. Con ellos nos adentramos en la semiótica contemporánea del color, un ámbito problemático por su complejidad en el que algunos fenómenos, como el fosfenismo y la sinestesia descritos muy recientemente, pueden ayudarnos a transitar.



22. VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Teoría de los Colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia 1992. Pág. 209.

23. A propósito de la consideración del color verde como primario y compuesto al mismo tiempo, he encontrado una cita sorprendente de Leonardo da Vinci en la obra *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, suegro y maestro de Velázquez: "Leonardo da Vinci dice de los colores así: El blanco es el primero en el orden de los colores simples; el amarillo el segundo, el verde el tercero; el azul el cuarto; el colorado el quinto; y el negro el sexto y último. [...] El azul y el verde son compuestos porque el azul es compuesto de blanco y negro, y el verde de azul y amarillo." PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Librería de Don León Pablo Villaverde. Madrid 1871.



Las investigaciones de Kandinsky y Gerstner nos muestran la existencia de una correlación en el despliegue de fenómenos dispares como color y forma. La naturaleza inicial e inaugural del amarillo se relaciona con formas geométricas simples y emergentes —triángulo equilátero en el sistema de Kandinsky y una estrella poliédrica fulgente en el caso de Gerstner— El cuadrado ocupa el ámbito de la forma propiamente dicha, de la misma manera en que el color rojo se sitúa en una posición equilibrada y central y su campo retiniano está relacionado con la percepción de la forma y con la capacidad simbólica. La longitud de onda corta y agotada del azul cierra el periplo en clara correspondencia con la forma circular, una forma que ha realizado hasta su extenuación todos los desarrollos poligonales: El círculo es un polígono de infinitos lados.

A lo largo de nuestra reflexión hemos insistido en la necesidad de tener en cuenta todos los factores —físicos, fisiológicos, psicológicos y culturales— que componen la realidad humana del color, como condición para poder andamiar un marco epistemológico que dé sentido a este fenómeno humano en un todo coherente y unitario que nos facilite una tarea hermenéutica holística. Este marco interpretativo descansa, precisamente, en la dimensión semiótica, en la consideración del color como signo o señal de otra cosa que no es el color mismo sino la luz en sus más primarias articulaciones y manifestaciones, es decir, implica una física y una metafísica de la luz y una fenomenología del color.

Una semiótica holística del color necesariamente habrá de incluir diversas áreas de estudio, un área sintáctica y gramatical en la que se analicen las relaciones entre los colores, un área semántica o de significado donde se consideren las relaciones de los colores con los fenómenos o cualidades que expresan, representan o denotan, y un área pragmática en la que se estudien las relaciones de los colores-signo con el intérprete humano y sus estados. En esta última área del mundo del color, donde lo subjetivo juega un papel tan fundamental, vamos a tratar de sumergirnos siguiendo un itinerario inusual que nos ayudará a considerar a todos y a cada uno de sus ámbitos y aspectos en un marco de correspondencia y complementariedad holísticas, sin renunciar a ninguno de ellos.

A partir de este sustrato semiótico, teniendo en cuenta algunas referencias históricas de experiencias lumínicas y cromáticas vividas por místicos y artistas, caminaremos como hermeneutas holísticos del color en todos los mundos donde la luz se nos manifiesta y revela.

sinestesia y analogía

SE conoce como experiencia de sinestesia aquella en la que un estímulo percibido a través de un canal sensorial determinado, como por ejemplo la luminosidad o el color a través de la visión, da origen a una experiencia en otro ámbito de percepción, como el sonido, el olfato o el gusto. Se ha comprobado experimentalmente que una señal dirigida hacia un canal sensorial específico produce signos o huellas de diferente naturaleza sensorial en las experiencias de determinados sujetos o intérpretes. Un sonido o una palabra producen una imagen sin que exista estimulación lumínica. Esto puede deberse a diversas causas que han sido objeto de interesantes investigaciones en los ámbitos de la neurociencia y de la psicología.

Lógicamente piensan los neurocientíficos que si la sinestesia fuese el resultado de una asociación producida por una cierta clase de analogía perceptual, como generalmente sucede en el campo estético, su estudio entraría de lleno en el ámbito de la iconicidad y de la semántica, pues sería una metaforización, una correspondencia o representación de cualidades, una mimesis, no una experiencia sensorial.

Si la sinestesia resulta ser analogía, correspondencias y mimesis, implicaría necesariamente un vínculo con la memoria y el reconocimiento. Así podremos diferenciar las asociaciones aprendidas, propias de las diferentes culturas y cosmovisiones, de la sinestesia propiamente dicha donde el vínculo es inmediata y simultáneamente percibido sen-

AMARILLO AZUL

NARANJA NEGRO

ROJO VERDE

MORADO AMARILLO

ROJO NARANJA

VERDE NEGRO AZUL

ROJO MORADO

VERDE AZUL

NARANJA AMARILLO

AZUL NARANJA

NEGRO



sorialmente como un proceso de resonancia. Finalmente, comprobamos que el fenómeno sinestésico aparece, en ciertos seres humanos, como resultado de una conectividad neuronal atípica.

Rudolph Arnheim, en sus experiencias Gestalt, intuyó que las sinestesias generalmente no involucran una mimesis, por lo que la sinestesia no sería el resultado de una sensibilidad artística que puede ser desarrollada o ampliada, sino una condición neurológica que está presente ya desde el nacimiento en algunos seres humanos.

También podemos considerar la sinestesia como una asociación que tiene lugar en el ámbito de la memoria y que surge a causa de conexiones próximas entre los diferentes centros sensoriales del cerebro. El antropólogo Franz Boas señaló la importancia de las sinestesias entre visión, sonido y tacto en el desarrollo del lenguaje, mostrando ejemplos en los que las vocales son asociadas con conceptos tales como pequeño o grande. Pero quien concluye de una manera más que sugerente en sus investigaciones sobre la sinestesia es José Luis Caivano, cuando escribe:

"En términos de la cuestión acerca del carácter icónico y metafórico o indicial y fisiológico de los signos producidos por la sinestesia, el hecho de que existe una tendencia definida a asociar ciertas cualidades específicas del sonido con ciertas cualidades específicas del color sugiere lo siguiente: o bien las analogías son estructurales, o bien las conexiones neurofisiológicas no son contingentes o privativas de unos pocos y raros individuos, al menos en la esfera general de las dimensiones perceptuales de los sonidos y los colores" ²⁴.

Durante la segunda mitad del siglo pasado, en el contexto de una comunidad científica desconcertada ante este fenómeno, se hicieron interesantes indagaciones al respecto. En los años sesenta, en plena eclosión de la cultura psicodélica, la sinestesia se atribuyó a las drogas de diseño o a una imaginación desbocada por causas psicopatológicas. Resulta sorprendente el paralelismo con la reflexión que citamos de Goethe, en la *Farbenlehre*, sobre los colores fisiológicos, fenómeno que, según el poeta y pensador alemán, había sido desestimado durante siglos y que *"como no se podía captar su fugacidad se los confinaba al reino de los fantasmas nocivos..."*. Otros investigadores se sintieron inclinados a pensar que el origen de la sinestesia está en determinadas asociaciones que se fijan en la mente de algunos seres humanos durante la infancia.

24. CAIVANO, José Luis. *Sinestesia visual y auditiva: La relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico*. Ed. Gedisa. Barcelona 2003.

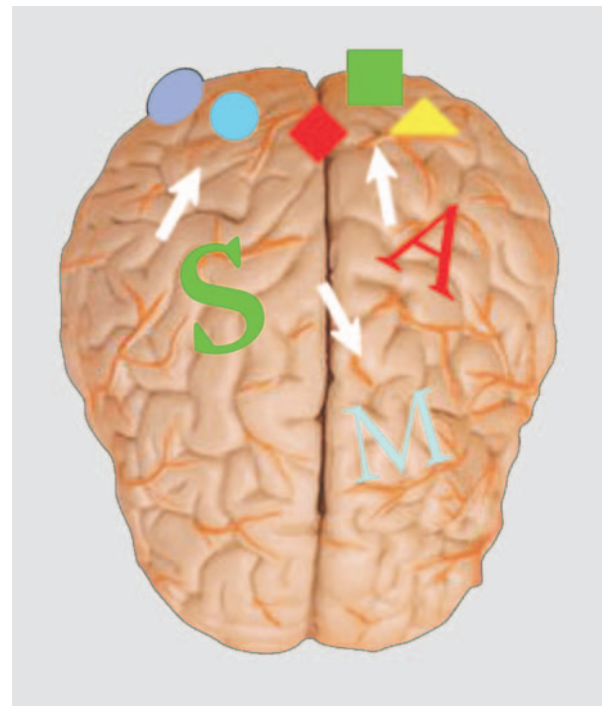
El primer estudio clínico serio y exhaustivo realizado para investigar la naturaleza del fenómeno sinestésico —es decir, para determinar si se trata de un fenómeno de percepción sensorial o de un desajuste psicológico— fue llevado a cabo por el profesor Ramachandran en la Universidad de California, San Diego, una de las grandes autoridades contemporáneas en el ámbito de la exploración cerebral.

Mediante pruebas clínicas, Ramachandran trató de determinar si en la experiencia sinestésica existe una percepción real del color asociado a una palabra o a un sonido, o si, por el contrario, podemos decir que se trata de una forma de locura o de metaforización sin ninguna correspondencia fisiológica. Los resultados de esta experiencia clínica han sido determinantes para concluir que la sinestesia implica un proceso de percepción sensorial, diferente de la percepción visual ordinaria. El proceso de percepción sinestésica pone en funcionamiento unas áreas concretas del cerebro que tienen que ver con la recepción y el procesamiento de las ondas luminosas, las zonas cerebrales relacionadas con la percepción de los diferentes colores. No se trata de una distorsión de la memoria o de un producto de la fantasía sino de un fenómeno de percepción sensorio-cerebral.

Diversas investigaciones contemporáneas sobre el fenómeno sinestésico concluyen de acuerdo con que éste obedece a una suma de factores genéticos y ambientales. Se constata la dimensión hereditaria de la capacidad sinestésica y que afecta a grupos familiares más que a individuos aislados. Se ha verificado, además, que casi un uno por ciento de la población adulta la experimenta conscientemente.

Existen casos de individuos que sufren sinestesia visual con los colores aún siendo ciegos desde una edad temprana. Esto quiere decir que hay algo en sus cerebros que les permite visualizar los colores aún padeciendo una carencia fisiológica ocular. Los neurocientíficos dicen haber constatado experimentalmente que los diferentes sentidos se procesan en áreas diferentes del cerebro y que los estímulos visuales activan determinadas zonas, según de qué color se trate.

Un sinestésico del color, aún siendo ciego, cuando 've' los colores asociados a determinadas palabras o sonidos, activa sus áreas cerebrales visuales, aquellas que procesan la luz y la configuran como un determinado color. Se activan exactamente las mismas áreas que en alguien que está viendo ocularmente ese color preciso. La sinestesia



DO rojo ?

RE naranja ?

MI amarillo ?

FA verde ?

SOL verdeazul ?

LA azul ?

SI violeta?

A negro ?

E blanco ?

I rojo ?

O azul ?

U verde ?

implica, entonces, la conexión entre áreas cerebrales que hasta ese momento se consideraban aisladas. Por tanto, las zonas que se activan mediante los impulsos luminosos del ojo pueden activarse también mediante otros estímulos sensoriales como los sonidos.

Una de las conclusiones más sorprendentes de estas investigaciones tal vez sea el hecho de que la sinestesia es una capacidad que está implícita y latente en todos los individuos, aunque sólo en un uno por ciento de ellos se manifieste abiertamente. Hoy sabemos que Kandinsky se basó en su propia experiencia sinestésica cuando tomó como modelo a la música para construir su gramática visual. No estaba formulando una intuición o una deducción lógica sino que estaba aplicando al arte visual las conclusiones de su propia experiencia sensorial del color y del sonido.

Los tonos graves se corresponden con los colores más oscuros, mientras que los agudos lo hacen con los más claros. Esta resulta ser una asociación muy común cuando se pide a un grupo de personas que relacionen los colores con las notas musicales. Es decir, que existen mecanismos cerebrales que vinculan interiormente nuestros sentidos y que son los mismos para sinestésicos y para quienes no lo son. Un ciego sinestésico 've' los colores con la misma intensidad y pureza que pueda hacerlo alguien dotado de una buena fisiología ocular. Kandinsky nos dejó en sus escritos pistas muy claras sobre su condición sinestésica:

*"...hemos de aceptar también que la vista no sólo está en relación con el sabor sino también con los demás sentidos. [...] La calidad acústica de los colores es tan concreta que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que le produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano"*²⁵.

Puede ser que los sinestésicos sean conscientes de algo que está presente en cada uno de nosotros, de una estructura ausente que nos permite relacionar distintos ámbitos de experiencia y establecer un orden y una secuencialidad holísticas, que nos ayuda a discriminar y a establecer los límites que nos son necesarios para pensar, para percibir categorías y proponer lenguajes. Tal vez esas conexiones cerebrales entre los diferentes canales sensoriales no sean sino los vínculos que necesitamos para procesar de una manera holística la vasta información de una realidad única e indivisible que se nos manifiesta de múltiples maneras, o simplemente para pensar en términos abstractos.

25. KANDINSKY, Vasili. "De lo espiritual en el arte." Barral Editores. Barcelona, 1986. Pág. 58

La investigación neurológica nos asegura que la sinestesia es ocho veces más frecuente entre artistas, poetas y meditadores que entre el resto de la población. La creatividad pone en contacto ámbitos de experiencia que hasta ese momento estaban separados, la facultad imaginativa vincula conceptos, establece itinerarios inéditos, inusuales, que nos conducen al núcleo de nuestra interioridad, como seres conscientes dotados de pensamiento y lenguaje.

En esta experiencia del campo unificado, del vínculo unitario y holístico escondido tras las manifestaciones sensoriales, diversificadoras y aislantes, surge energéticamente la metáfora, la posibilidad de vincular lo que hasta ese momento no tenía manifestación alguna consciente, y también la posibilidad de restañar las fracturas y heridas inflingidas a nuestra percepción sensorial por la incesante experiencia conceptual correlativa a los fenómenos percibidos, por la constante labor interpretativa, alegorizante y '*traductora*' de las culturas.

Ramachandran ha conseguido demostrar mediante diversas experiencias clínicas que las conexiones cerebrales no sólo vinculan entre sí a los diferentes sentidos sino que también ponen en comunicación ideas y conceptos. La sinestesia, la imaginación y la creatividad pueden, por tanto, tener una estructura funcional análoga y ser, en cierto modo, la condición necesaria para la comprensión y generación de lenguajes holísticos, fronterizos entre el mundo de la percepción sensorial y de la naturaleza y el ámbito del pensamiento abstracto y de la cultura.

Comprobamos una vez más que el color, como todo lenguaje, surge en un *lugar* intermedio entre el mundo conceptual y el mundo perceptual. Este ámbito de nuestra experiencia sensorial en su fuente que, como vemos, tiene una expresión fisiológica cerebral, se conforma como *materia imagnal*, como soporte sutil de la vida del alma, del sujeto que ve, piensa, siente, imagina y recuerda, independientemente de que tenga los ojos abiertos o cerrados, de que sea ciego o vidente.

Este mundo de interconexiones entre áreas aparentemente independientes del cerebro es, muy probablemente, la red que se activa cuando entra en funcionamiento nuestra imaginación activa y creadora, tanto las visualizaciones interiores formales y cromáticas como el pensamiento abstracto. Son precisamente estas relaciones y tensiones cerebrales las que soportan la materia sutil de nuestra visión, de nuestra imaginación y de nuestro recuerdo.



azul
celeste
turquesa
cobalto
ultramar
cian
marino
cielo
prusia
añil

Tras la experiencia del color en su origen consciente, es decir, tras la experiencia imaginal de las luces coloreadas, distinguimos los colores por sus nombres y así los reconocemos dentro de nuestro propio marco cultural, a partir de una memoria consensuada. Nombramos los colores diciendo *verde, azul, rojo, púrpura...*, y así los usamos como un medio para expresar cualidades y analogías, pero no ocurre de la misma manera en todas las culturas.

Los estudios lingüísticos que tratan la semiótica del color muestran que los colores primarios son bastante consistentes entre culturas aunque cada una tenga un número específico para diferenciarlos y una especialización exhaustiva en determinados colores que son más abundantes en sus ecosistemas. Los esquimales, por ejemplo, tienen cientos de palabras para referirse a las diversas tonalidades del blanco, color que se sitúa en el primer plano de su percepción y de su lenguaje. Lo mismo ocurre en el caso de los habitantes de los desiertos con los ocre de las arenas. En los lenguajes que solo disponen de dos palabras para nombrar los colores, éstos siempre son el blanco y el negro. De los que tienen tres, el tercero siempre es el rojo. Le siguen amarillo y verde. El último siempre es el azul y luego aparecen las cenizas: marrón, gris, violeta y otros colores sin orden apreciable.

Y esto es así precisamente porque la percepción visual no es un fenómeno fijo, unívoco y homogéneo, sino que está sujeto a las variaciones propias tanto de la diversidad humana como de la diversidad de aconteceres y experiencias del ser humano en el mundo, en los distintos escenarios culturales y ecosistemas. Por ello la actitud frecuente de presuponer que todo el mundo percibe de la misma manera los colores produce una uniformidad y una esclerosis en nuestra vida perceptual, en este caso a cargo de la cultura y del convencionalismo lingüístico.

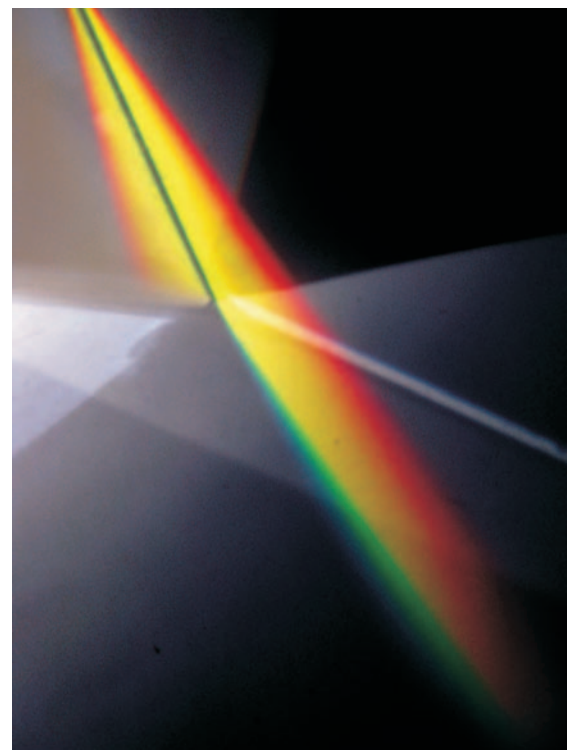
Necesitamos, pues, un ámbito hermenéutico donde la herramienta cognitiva tenga una naturaleza holística que nos permita conciliar los diversos escenarios de manifestación de un fenómeno tan vasto y complejo como el color, que nos provea de un marco coherente de correspondencias, que ponga en contacto campos tan distintos como la física de los colores, la percepción visual y las dimensiones lingüístico-culturales y emocionales del fenómeno cromático.

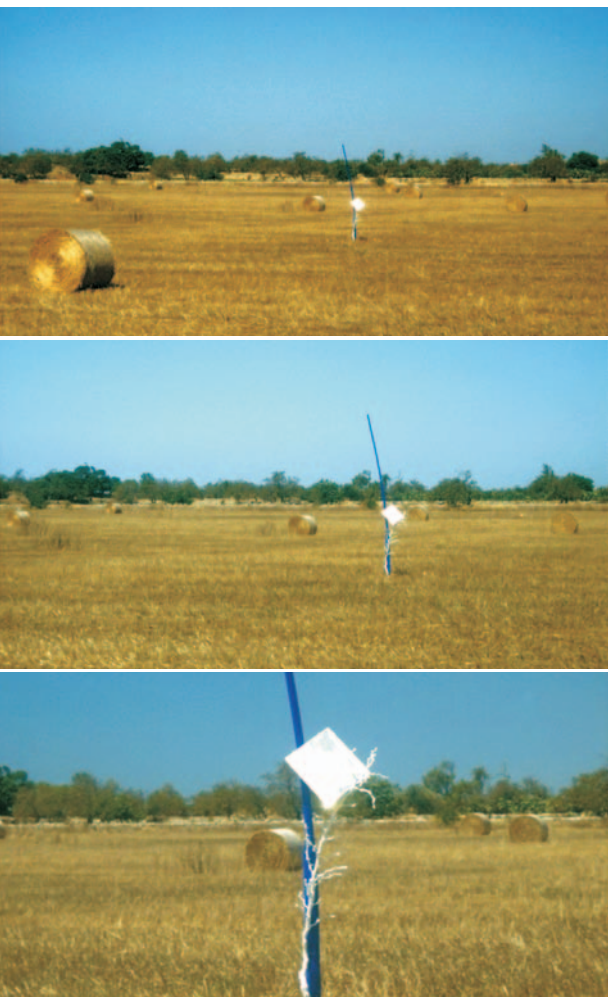
exilio de las luces y rastro de la visión

DURANTE la segunda mitad del pasado siglo, Henry Corbin profundizó en algunas experiencias históricas, en el ámbito del pensamiento y la espiritualidad orientales, desvelando aspectos inéditos que sugieren una honda sabiduría transcultural emanada a partir de la experiencia de la luz y de los colores. Corbin, miembro del *Círculo Eranos* —al que también pertenecían Carl G. Jung y Jacques Lacan— tras estudiar y traducir a Heidegger y sintonizar con el ámbito de la fenomenología, descubre otras tradiciones filosóficas y gnósticas, el sufismo andalusí de Ibn 'Arabi y las escuelas místicas de Irán.

La meditación que Goethe lleva a cabo con el color conduce a Corbin hasta la *Metafísica de la Luz* de Sohrevardi y a las experiencias de los místicos musulmanes de la *Escuela del Ishraq*, que habían explorado con ahínco e insistencia los sutiles y delicados terrenos de la fisiología luminosa y de la experiencia visionaria. Estos gnósticos *ishraqiyyún* habían reivindicado con insistencia esa comprensión que implica el "*hacerse uno con lo observado y percibido*", en este caso con el color, a través de una experiencia visionaria de luces coloreadas.

Los colores luminosos que estos antiguos gnósticos percibían durante sus éxtasis y meditaciones conformaban su experiencia interior expresando unas cualidades no contaminadas por la cultura ni por el pensamiento, abriendo la posibilidad de una terminología y una fenomenología de la vida espiritual basadas en el color, tal y como prefiguró Goethe.





26. (pl. *maqamat*). Estación espiritual en el contexto de la mística musulmana. No es el simple estado transitorio (*hal*) o inspirado del instante sino una cualidad interior que se manifiesta con una permanencia y persistencia notables y diferenciadas. Son las distintas moradas del alma, las estaciones o hitos de la conciencia, de la peregrinación interior.

Corbin ha rescatado, desmenuzado y explicado estas experiencias visionarias y sus correspondientes hermenéuticas en interesantísimos estudios, de manera que sus valiosas conclusiones nos son hoy accesibles.

Leyendo algunos de estos ensayos en los que analiza detenidamente las experiencias de estos místicos a través de sus propias descripciones —de Ibn 'Arabi, Sohravardi, Naim Razi, Semnani y, sobre todo, de Naim Kobra y Karim Jan Kermani— podemos darnos cuenta de que en diferentes contextos culturales han existido seres humanos capaces de percibir las energías sutiles, de tener una experiencia visual del mundo dinámica y vibrante, seres humanos que han sido testigos directos de la brotación luminosa del color en sus conciencias, del manantial de luces coloreadas que constituyen la urdimbre tanto de nuestra percepción visual como de nuestra experiencia conceptual e imaginal.

Estos místicos frecuentaron con asiduidad la estación o *maqam* ²⁶ que se halla "*en la confluencia de los dos mares*", el ámbito donde brotan, al mismo tiempo, la percepción y su significado, el *lugar* donde la conciencia humana se abre a la Revelación, en un sentido holístico y universal, a ese *Qur'án* cósmico que, tal vez por esa y otras razones, dice estar *en una tabla bien guardada*. *Lugar* donde la creación se torna elocuente. A lo largo de su peregrinación interior, estos *orientales* fueron a menudo testigos de la aparición de luces coloreadas en sus propios cuerpos sutiles, en el órgano de su imaginación activa y creadora.

Podemos intuir que los *ishraqiyyún* disfrutaban de esta capacidad, entre otras razones, porque su marco interpretativo, su concepción del mundo y de la Realidad, no estaban configurados por una estructura paradigmática lineal, horizontal, lógica, mecanicista y geoméricamente cerrada, como en el caso del averroísmo moderno, sino que se servían de una red o andamiaje más abierto y flexible, más aviceniano, pleno de inseguridades y de vacíos, de centros emergentes, un ámbito capaz de una mayor comprensión y empatía, de la más amplia apertura o ensanchamiento de la conciencia, sin menoscabo de la coherencia y la racionalidad.

El pensamiento de los *ishraqiyyún* considera el mundo del alma como el *lugar* donde es posible encontrar y experimentar la sinergia de los diversos ámbitos o mundos que constituyen el devenir humano, un *lugar* fronterizo, unitivo y revelador, entre el mundo de las ideas y los conceptos y el mundo de la percepción sensorial. El alma como *lugar*, "*en la confluencia de los dos mares*", donde se nos revelan precisamente las

correspondencias y analogías entre esos mundos que, desde el análisis lógico-binario, nos aparecen inconexos. Disfrutaban, por tanto, de una sensibilidad no tan excesivamente condicionada por la cultura como lo ha sido, hasta nuestro tiempo, la sensibilidad moderna occidental.

Estaban expresando así una visión coránica del ser humano, una criatura compuesta de una exhaustiva diversidad de elementos y capacidades que le posibilitan la comprensión de diferentes ámbitos y acontecimientos. Se trata de un humanismo trascendental que implica y presupone tanto una filosofía como una gnosis. En el siglo XX Kandinsky también había intuido con claridad la naturaleza holística del color y su relación indisoluble con el alma humana:

"En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el mazo. El alma es el piano con muchas cuerdas. [...] La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana" ²⁷.

Por otra parte, Corbin nos sugiere que la historia lineal puede también, paradójicamente, ayudarnos a comprender el proceso desacralizador que condujo al pensamiento occidental hacia la compleja situación en que hoy se halla. El exilio de los espirituales andalusíes al *oriente* ²⁸ durante los siglos posteriores a la caída del califato cordobés, abandonando una *"tierra ya desalmada"* donde comenzaba a abrirse paso el averroísmo filosófico, señala metafóricamente la migración de la experiencia imaginal, de una imaginación creadora que regresaba así, una vez más, a su origen luminoso.

Corbin ha estudiado con detenimiento el viaje del místico andalusí Ibn 'Arabi a ese *oriente de las luces* del que nunca regresaría. Ha advertido con gran lucidez la relación existente entre arte, pensamiento, ciencia y espiritualidad en el crisol del mundo imaginal (*'alam al mithal*), y ha descrito este viaje como acontecimiento clave y central en la historia de las civilizaciones, como desplazamiento del eje de la conciencia en el ámbito de una historia trascendental, de una hierohistoria que implica un marco hermenéutico creador de sentido existencial, de cultura y civilización.

El regreso al *oriente de las luces* es siempre, para el místico, el artista y el poeta aurales una reconducción hacia el ámbito unitivo *"en la confluencia de los dos mares"*, donde el mundo de las ideas puras, de las imágenes-arquetipo, de las cualidades divinas, impregnan y tiñen



27. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores. Barcelona, 1986.

28. El *oriente* de los *ishraqiyyūn* no es el este geográfico de los mapas terrestres sino una metáfora del *lugar* donde surgen las luces de la conciencia. El *Ishraq*, por su parte, no es sólo el alba solar de cada día sino el amanecer de esa conciencia, el amanecer de la iluminación interior.



29. De una lectura atenta del *Qur'án* extraemos el sentimiento de que todo aquello que en nuestro interior adquiere apariencia de realidad —sensaciones, percepciones, ideas, imágenes, etc — son sólo soportes, significantes que al aflorar a la conciencia exhalan su secreto, su razón de ser, su significado, en el núcleo de nuestra intimidad e identidad, como ondas que se convirtiesen momentánea y fugazmente en signo, en cosa, revelando al mismo tiempo su vacuidad. Desde ese punto de vista la creación aparece en toda su grandeza y expresividad y el universo entero se torna elocuente.

30. Según la revelación coránica el ser humano es recipiente privilegiado de las manifestaciones divinas a causa de la Palabra, del Lenguaje, y de ahí surge su condición de *jalifa*, que implica necesariamente la responsabilidad (*ajlaq*) derivada de la conciencia. Existe un compromiso del ser humano con la Realidad, un pacto lingüístico necesario para poder articular nuestras ideas y entrelazar nuestras visiones. Lingüístico en un sentido amplio, que incluye cualquier semiología: visual, sonora, de los olores e incluso de la oscuridad y del silencio.

de significado el mundo que observamos cada día y viceversa. Este encuentro con el sentido tiene lugar en el ámbito de la experiencia subjetiva, imaginativa, racional y emotiva del alma, en la vivencia del instante que así *salva el fenómeno*. Es también, por esta misma razón, una experiencia de *re-conocimiento* y *re-significación*, —en nuestro caso una actualización de la experiencia de luz y color— de recuerdo o retorno a la realidad cromática a través de la elocuencia de sus manifestaciones, de sus huellas mayores en nuestra sensibilidad, de sus vestigios en nuestro pensamiento y en nuestra memoria cultural ²⁹.

Paralelamente, Ibn 'Arabi entrega o exhala su visión teofánica también en el oriente geográfico, en la tierra donde están germinando la escuela de los *ishraqiyyún* y una *Metafísica de la Luz*, en el marco de un humanismo trascendental que había hecho posible, casi dos siglos atrás, la *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza* (*Al Kitab al Ijuán As Safá*), en Basmora, antecedente poco conocido del humanismo ilustrado occidental, y el pensamiento de Ibn Sina (Avicena): El ser humano realizado —*insanu al kamil*— es la expresión del jalicato ³⁰ que implica, ante todo, conciencia y que se manifiesta en todos los aspectos, en lo interno y lo externo, en lo material y en lo espiritual, en lo elevado y en lo bajo, en lo horizontal y en lo vertical, de una manera unitaria y holística, sin fisuras entre imaginación y razón o entre ésta última, la percepción y la memoria.

Este desplazamiento de la visión imaginal es muy interesante, además, porque coincide exactamente en el tiempo y en el espacio con el inicio del distanciamiento gradual entre las culturas europeas y las culturas islámicas, brecha que se abrió en aquel tiempo de las cruzadas inaugurando sendas soluciones identitarias diferenciadoras. Y quizás sea interesante esta lectura que Corbin lleva a cabo, además, porque observa y tiene en cuenta las estaciones gnoseológicas, culturales y civilizacionales que recorren las diferentes sociedades, y sus diversas expresiones en el pensar, el hacer y el sentir de los pueblos. Y, finalmente, porque hunde sus raíces, no en el Al Ándalus geográfico-territorial de la historia lineal y horizontal sino en el Al Ándalus imaginal, revelándonos sus dimensiones intelectuales, científicas y espirituales más profundas y civilizadoras.

Por ello, como dijimos en la introducción, tal vez este ensayo no sea sino un pretexto para favorecer una meditación, además de sobre el color, sobre la génesis, evolución, desplazamiento y emergencia de la facultad imaginativa, esa imaginación activa y creadora que, localizada "*en la confluencia de los dos mares*", dota de contenidos a la ciencia,

al arte y al pensamiento, desde una identidad humana reconciliada y unificada en el interior, en el alma, en el contexto de un humanismo trascendental que se ha expresado con claridad en diversas lenguas, sociedades y culturas.

Podemos visualizar el exilio de Ibn 'Arabi hacia el *oriente de las luces* portando el grial del pensamiento unitario y holístico e intuir, tras esa profunda e insólita migración, el desplazamiento de distintas visiones del mundo en diferentes escenarios civilizacionales. Quizás ello podría ayudarnos a recobrar una manera de pensar "*desde el alma*", a revitalizar nuestra maltrecha imaginación creadora insertos en una contemporaneidad donde la luz regrese a su *crepúsculo occidental* y así el ciclo se complete, actualizando un ámbito donde arte, pensamiento, ciencia y espiritualidad puedan hallar un vínculo al mismo tiempo unitario ³¹ y contemporáneo, expresión de una sinergia integradora de cualquier aspecto o dimensión de la experiencia humana.

El pensamiento que surge de un reconocimiento de esta naturaleza lo hace ya en un ámbito más abierto al intercambio de significados y de datos, un ámbito de vulnerabilidad y provisionalidad, integrador de lo diverso, de lo vivo y actual, pues la imaginación creadora surge siempre en un espacio interior susceptible de interactuar e intercambiar información, un ámbito abierto y fronterizo, pleno de inseguridades y vacíos, donde resuenan los pálpitos, las vibraciones y latencias que ahora mismo, siempre en el instante, componen la danza de una creación recurrente, constantemente actualizada en sus aconteceres.

Es verdad que, normalmente, sólo vemos las huellas y ecos de la Realidad, sus manifestaciones, los fenómenos, pero en algún momento hemos oído correr un agua verdadera, hemos sido ese sonido y ese color germinales, como testigos y actores de una creación irreductible e irreproducible.

Tanto los colores fisiológicos de Goethe como el color imaginal de los visionarios orientales del *Ishraq* participan de esa cualidad matricial que, como decimos, nos ayuda a percibir el cromatismo estructural, en el *lugar —maqam—* donde la percepción y el significado se van conformando mutuamente. Sus visiones nos ayudan a redimirnos de una influencia cultural hipertrofiada mediante el testimonio de esas luces coloreadas que son las propias del mundo imaginal, luces que reconducen nuestra experiencia sensorial hacia la percepción de los colores puros, hacia sus fuentes más primarias y fundacionales. Todo ello mediante



31. Unitario en un sentido holístico, no totalitario ni reduccionista. Las visiones sintéticas de Ibn 'Arabi y de los gnósticos *ishraqiyyún* se asientan en la ciencia del *tauhid*, ciencia de la unicidad, de la interconexión y la analogía, que presupone necesariamente la diversidad como condición de todo proceso creativo, como valor creacional unitivo. Desde el punto de vista de la hermenéutica coránica, esta diversidad es de naturaleza fundamentalmente lingüística, desvela sin cesar sus interconexiones, revela sus metáforas, su relatividad e interdependencias, su condición de vía o camino del conocer (gnosis) y su naturaleza imaginativa y creadora, siempre en el lugar unitivo del alma humana, "*en la confluencia de los dos mares.*"



una hermeneútica coránica (*taawil al Qur'án*) que reconduce los sopor-tes significativos —la letra, la forma, el color, el sonido— hacia su matriz productora de significación.

Esta visión de intensas luces coloreadas que acontece en el interior, en el mundo intermedio y mestizo del alma, revitaliza, por resonancia, tanto las percepciones y vestigios sensibles como las configuraciones conceptuales del color, ya que la experiencia imaginal implica una reconducción de los colores que percibimos, tanto a sus frecuencias lumínicas primarias como a la experiencia de sus significados radicales.

Cada una de estas experiencias visionarias del color se corresponden con las distintas cualidades, estaciones o *maqamat* que experimenta el gnóstico del *ishraq*. Cada *maqam*, mediante su color específico, le señala el grado de su progreso en la vía, el *momento* de su itinerario interior. Esta vivencia, tan interior y subjetiva, revitaliza la percepción visual de los colores, pues los colores que vemos con los ojos físico-químicos de nuestra fisiología tienen expresiones correlativas en el mundo de los arquetipos y las ideas, con un marco de correspondencias parecido al que estructura la cosmovisión y el pensamiento neoplatónicos.

En la vida cotidiana no podemos integrar una diversidad creciente y compleja mediante una simple suma de fragmentos, como ha reconocido explícitamente el ideario posmoderno, y al mismo tiempo disfrutar de una integridad ontológica y gnoseológica, de una identidad satisfactoria y de un pensamiento creativo y transformador. Tal vez por ello, uno de los mayores obstáculos para desarrollar un pensamiento creativo en las sociedades posmodernas occidentales sea precisamente la pervivencia de formas mecánicas, lineales y horizontales de pensar que, aunque han demostrado su eficiencia para conocer e inducir cambios materiales cuantificables, han producido también una fijación de la atención consciente en los aspectos epidérmicos, en la superestructura de lo real, en este caso en las cenizas y huellas que la luz va dejando a su paso en nosotros.

El paradigma mecanicista también ha generado un vacío y una necesidad que ahora se nos revela como acuciante. La necesidad de colmar ese vacío integral puede ayudarnos a transitar hacia un contexto más holístico, a revitalizar la vida imaginal, una experiencia de la contemplación activa y creadora, a sintonizarnos con la estructura ausente, con ese campo unificado que nos va vaciando de nuestras propias asociaciones mentales, de nuestras delusiones, ideaciones e idolatrías,

como expresaron Rothko ó Reindhart. Se trata de satisfacer esa misma necesidad de percibir y recrear "*el bajo continuo*" que fue tan bien descrita por Goethe y por Kandinsky.

Vamos en busca de la fuente de nuestra vida, del manantial de nuestra identidad y de nuestra conciencia. Buscamos la melodía única sin forma ni principio ni fin, o la luz blanca sin mancha ni sufrimiento, por una mera cuestión de homeostasis, por la necesidad imperiosa de restablecer un equilibrio que se ha roto dentro de nosotros, de colmar un vacío. Esto no implica, ni mucho menos, el abandono de la racionalidad, de la lógica o del pensamiento científico sino que, por el contrario, revitaliza intensamente nuestras capacidades intelectuales y racionales.

La contemplación activa provee de sentido a nuestras experiencias sensoriales, abriéndonos a un mundo de signos mayores, a una conciencia vasta e inabarcable, plena de significados, profundamente polisémica y sugerente. Es esta capacidad que tiene la imaginación creadora para revitalizarnos la que hace decir a Goethe: "*En los reflejos cromáticos se nos da la vida.*" (Fausto). Esta conciencia de la naturaleza vital y humana del color hace que Goethe nos hable de los colores como "*los gozos y sufrimientos de la luz*".

Quizás por ello, la investigación que subyace a las proposiciones de este ensayo apunta hacia un proyecto de pensamiento, hacia un ámbito de reflexión y meditación que nos permita emprender una travesía sensible, imaginativa y cognitiva entre diferentes visiones, concepciones y modos de expresión del color que tienen como denominador común el hecho de que han surgido y surgen en el mundo imaginal, "*en la confluencia de los dos mares*".

El discurso se soporta en una convicción profunda del valor que tienen las manifestaciones más elevadas de la conciencia ³³, y de sus consecuencias en el arte, en el pensamiento y en la espiritualidad, de su necesidad y pertinencia, especialmente cuando la contemporaneidad muestra claros síntomas de agotamiento del paradigma mecanicista moderno y una necesidad de profunda transformación de las ideas y de los valores, de la reconducción de nuestra experiencia hacia el ámbito creativo y holístico del ser humano universal.



33. Por manifestaciones elevadas de la conciencia no sólo entendemos la conciencia moral o ética, o la experiencia estética sino también aquellas otras más abarcales y holísticas, como el gozo científico, la experiencia mística o la creación artística, que implican una forma u otra de síntesis, de realización integral, consecución y encuentro, de finalidad.

luz, color y sombra

"La luz es una cosa que no puede ser reproducida, pero que hay que representar mediante otra cosa, mediante el color, dentro de la misma sombra".

Paul Cézanne

Nos resistimos a la luz pero la luz tiene voluntad y determinación, vuelve sobre sí misma y danza componiendo una creación, significándola en nuestra visión, articulándola en una sucesión de ondulaciones, de huellas en el tiempo, de ecos y colores, de círculos inmensos que se deshacen inevitablemente en el instante, en este ahora real e insalvable que nos soporta y nos modela. Al estructurar nuestra visión, la luz también va conformando nuestras ideas y puntos de vista sobre el mundo dejando a su paso, por una parte, cenizas fisiológicas en nuestro cuerpo y, por otra, una huella indeleble en nuestra memoria, trazando así la urdimbre más consistente de una experiencia al mismo tiempo sensorial y cultural.

La concepción de la luz y de su papel central en la configuración de la conciencia humana, como conformadora de visión, lenguaje y recuerdo, ha tenido expresiones diversas y elocuentes. Tal vez la más antigua haya sido la visión zoroastriana, pero no ha sido ni mucho menos





34. *Sura* es una palabra árabe que significa, al mismo tiempo “*forma*” y “*capítulo o sección de un texto*”. Se denominan así a los 114 capítulos que conforman el texto coránico. En castellano existe el término “*azora*” para referirse a dichos capítulos.

35. *Aleya*, signo, trazo para indicar, señal. Cada *sura* o capítulo del *Qur’án* está compuesto de *ayat* (pl.), a menudo traducido como “*versículos*”. Pero este significado lo reduce a una mera función literaria. [...] Una *aya* es un signo celeste que Allah hace estallar como garantía de su palabra. La raíz verbal significa: “*resguardarse, retirarse, dar hospitalidad, reunirse, tratar con sentimiento de piedad y ternura, recibir en tu casa*”. [...] Cada *aleyas* es el retorno a la morada de los significados. [...] Todo en la Creación es una *aya*. [...] Los ciclos de la naturaleza y lo que se despliega alrededor y en el interior de cada criatura son signos coránicos del gran Libro, cuyo conocimiento conecta al ser humano con el Todo. (Yaratullah Monturiol. *Términos-clave*. CDPI. Junta Islámica. Almodóvar del Río. 2006)

la única. En muchos paradigmas civilizacionales la luz ha jugado un papel central en la conformación de las diferentes visiones del mundo. En nuestro entorno cultural inmediato encontramos formas geométricas puras y colores primarios, una poesía del espacio arquitectónico y ecos de esa misma visión en el agua de los jardines y en la luz tamizada que envuelve nuestro hábitat. Visiones que afloran en el arte y entre los textos de la mística andalusí, donde la palabra nos es devuelta viva, al servicio de una expresión creadora.

En todos los casos encontramos un discurso, al mismo tiempo profundo y sutil, que se sostiene en la vacuidad del signo luminoso, en una clara e inmaterial sugerencia o señalamiento indicial. Signos que nos hablan de diversidad, de claroscuro, de contrastes y polaridades, de energías y cualidades en tensión siempre dinámica y creativa.

En el *Qur’án* existe un *sura* ³⁴ completo que se denomina *Surat An Nur*, Sura de la Luz, uno de cuyos *ayat* ³⁵ ha sido traducido así:

“Dios es la Luz de los cielos y de la tierra. La parábola de Su luz es como un nicho que contiene una lámpara; la lámpara está encerrada en cristal, el cristal brilla como una estrella radiante: una lámpara que se enciende gracias a un árbol bendecido —un olivo que no es del oriente ni del occidente— cuyo aceite es tan brillante que casi alumbra por sí solo aunque no haya sido tocado por el fuego: ¡Luz sobre luz! Dios guía hacia Su luz a quien quiere ser guiado; y con tal fin Dios plantea parábolas a los hombres, pues sólo Dios tiene pleno conocimiento de todo.”

(*Qur’án*, Sura 24, aya 35)

La luz verdadera no necesita de la sombra para existir, es *luz sobre luz* y, por tanto, nada ni nadie hay que puedan contrastarla y así conocerla. La naturaleza esencial de la luz nos resulta inabarcable e incognoscible. Por el contrario, la luz que podemos concebir o aprehender es percibida siempre a partir de una resistencia o sufrimiento, de una manifestación o un gozo, aunque éstos sean tan sutiles y frágiles como el cristal. Sólo nos separa de la luz una materia ilusoria, una visión, una imaginación establecida en el lenguaje, en el claroscuro.

Nuestras manos sienten la solidez del vidrio, su impenetrabilidad, mientras vemos la superficie del cristal reflejando las escenas del mundo, trasluciendo al mismo tiempo la fuente luminosa como en un espejo ra-

diente. La luz, encerrada en su transparente fanal, es inaccesible a nuestras manos pero no lo es a nuestra mirada porque el vidrio produce la refracción o sufrimiento que posibilita nuestra percepción. La revelación coránica nos sugiere así que percibimos la luz a través de sus modulaciones en la materia, y que, en su esencia y naturaleza, la propia materia que vemos y nuestros propios cuerpos que ven también son luz.

En nuestro interior arden encendidas las lámparas de nuestra conciencia mediante el aceite de un árbol bendito, un olivo, que no es de aquí o de allá, que no es el olivo que vemos con los ojos del mundo, sino un árbol antiguo que crece dentro de nosotros. El aceite que alumbraba nuestras almas procede del fruto de ese árbol interior, un aceite que provee de energía a nuestras *lataif*, a nuestros centros sutiles.

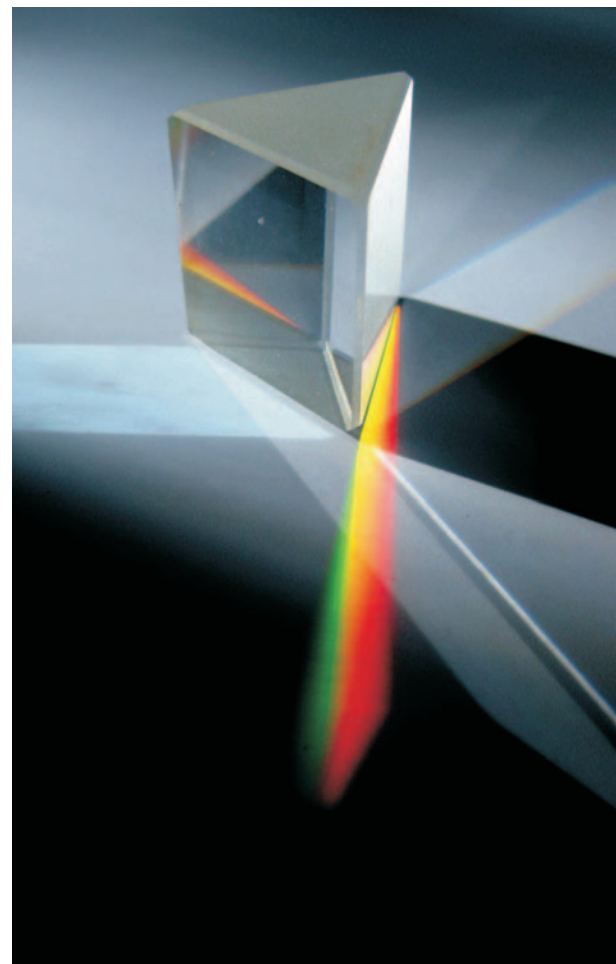
Tenemos la luz que somos capaces de percibir, albergar y transmitir en nuestros ojos, pero también en nuestra mirada. No podemos ver con los ojos del otro ni, menos aún, *ver con la luz del otro*, así que hemos de limpiar paciente y humildemente nuestro cristal para que la luz de la Realidad se refleje sin demasiados sufrimientos o refracciones. La creación es un claroscuro y la conciencia humana no es una excepción. La sombra acaba donde la luz y ésta ni empieza ni termina. Así que, al menos, sabemos que la luz existe en sí misma y que la sombra, la materia, el color, son una manifestación que compone la creación y los aconteceres de los mundos.

Luz y color están en la misma relación que unidad y diversidad, que existencia y manifestación, que creador y criatura. El color abre siempre la posibilidad de lo otro, de lo diverso, de lo distinto. Tal vez por esa razón podemos leer en el *Qur'án*:

"Y entre Sus portentos están la creación de los cielos y de la tierra, y la diversidad de vuestras lenguas y colores: pues, ciertamente, en esto hay en verdad mensajes para quienes poseen conocimiento!"

(*Qur'án*, Sura 30, aya 22)

Según Ibrahim Albert, en unas notas que amablemente me ha enviado a propósito de este ensayo, la palabra traducida aquí como "colores" es *alwán*, "que es plural de *laun*, y que significa también 'tipo, especie, variedad'". Esta palabra siempre conlleva el sentido de variedad y multiplicidad. Por otro lado, en la lengua árabe tenemos la palabra





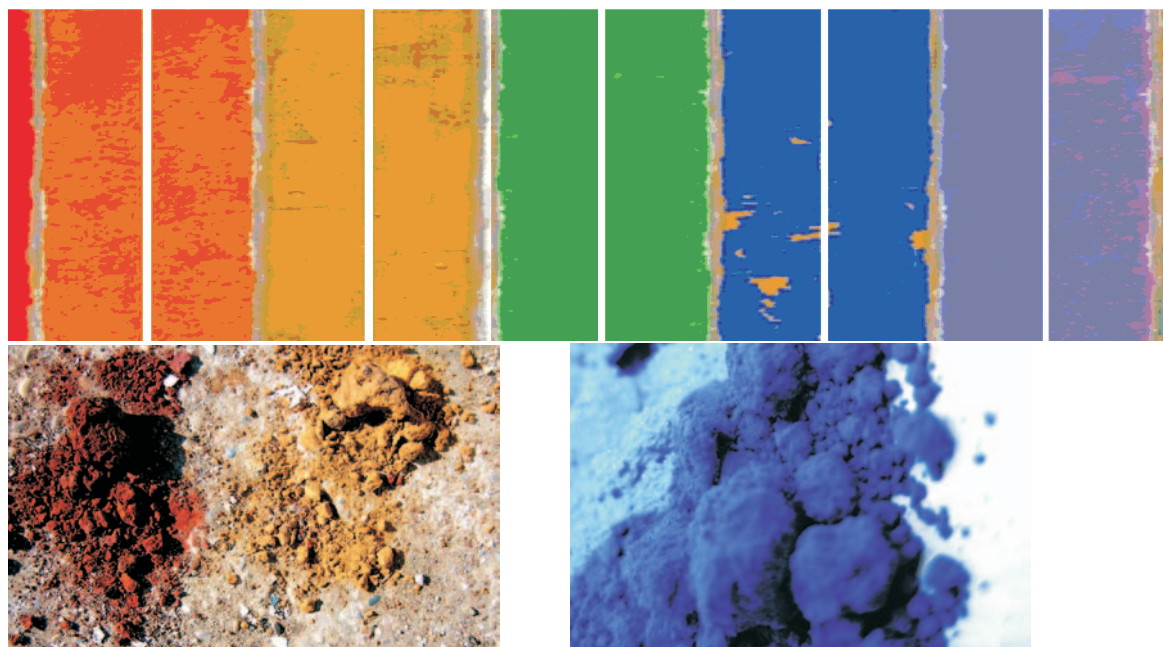
sibgh que es "color en el sentido de tinte, de aquello que da una cualidad nueva, plástica, enmascaradora. El laun es la variedad en la que se da de por sí todo lo existente; el sibgh es la máscara que se proyecta sobre lo que ya está dado. Si el laun nos evoca el polo sutil y multívoco de la existencia, el sibgh nos ata y nos coagula en una forma sólida e inamovible. El laun es a la visión como el sibgh es al tacto. El laun es al olfato como el sibgh es al gusto. Sólo se encuentran en el oído, como dos polos que dan profundidad al color."

Por otra parte, la raíz árabe *f-n-n* significa "manifestar la diversidad holística de una cosa, en todas y cada una de sus facetas o ámbitos de experiencia y manifestación a través de los diversos canales sensoriales". Entre estos ámbitos, naturalmente, se incluye el mundo imaginal y, especialmente, la experiencia cromática imaginal.

Según Tabari, el sustantivo *fann*, literalmente "modo" o "forma", es usado a veces como sinónimo de *laun*, "color" o "tonalidad". *Afnán* es un plural doble, y denota por ello "muchas tonalidades". Otro de los significados de *fann* es el de "algo maravilloso", por lo que *afnán* puede traducirse también como "muchas cosas maravillosas". De esta raíz provienen los términos *fann*, arte, y *tafannun*, la acción de exteriorizar esas cualidades y ámbitos, es decir, la experiencia y expresión artísticas. Esta exhaustiva diversidad de manifestaciones, con claras evocaciones sinestésicas, nos reconduce hacia la dimensión semiótica del color, a la experiencia de éste como signo o señal, soporte de otra cosa, pero ¿con qué criterios leemos en esa vasta e inmensa diversidad cromática manifestada en niveles tan diferentes, en ese mar inacabable de signos?

Como dijimos, cuando hablábamos de los problemas sintácticos del color, existe una discordancia según se trate de colores-luz o de colores-pigmento. También pudimos advertir que la lectura secuencial horizontal del espectro —rojo-amarillo-azul— considera el color más como fenómeno físico que como fenómeno visual integral. Por el contrario, si consideramos la emergencia del color en su fuente luminosa, la secuencia se inicia en el centro, en el amarillo, y se desdobra en los dos sentidos del itinerario espectral, hacia el rojo y hacia el azul, los cuales componen el ultravioleta que completa y cierra exteriormente el espectro luminoso.

Si ahora nos fijamos en la historia del color, nos daremos cuenta inmediatamente de que ésta, en líneas generales, sigue la lectura horizontal, material y causal del fenómeno cromático. En cambio, la historia sutil, la



hierohistoria del color es la narración de un exilio. La luz de lo Único desciende y se despliega desde su centralidad creando el mundo cromático de lo aparente y lo diverso, estableciendo un eje, un polo radiante, la posibilidad de la conciencia y de su expansión. La historia holística de la creación de los diversos mundos y del ser humano es, paralelamente, la historia de un descendimiento, de una multiplicación y diversificación misteriosas cuyos sentidos más profundos casi siempre se nos escapan.

Hace ya varios años, mientras ojeaba una publicación sobre historia del arte, me llamó la atención un gráfico en el que se mostraba la historia del color, la cronología del uso que lo seres humanos hemos dado a los diferentes pigmentos coloreados. Los primeros colores que aparecen son orgánicos, negros de humo y de hueso, tierras de sombra, sienas rojizas y ocre..., más tarde el rojo y el amarillo, en tanto el último en conocerse y usarse, con clara diferencia, es el azul. Me sorprendió porque, en líneas generales, esta secuencia coincide con la sucesión lineal que podemos contemplar en la manifestación luminosa espectral, en el arco iris, si la leemos lateral y horizontalmente.



36. En algunos rincones de la naturaleza aparecen estas sustancias minerales tan finamente molidas por la erosión mecánica que son de un tacto casi cosmético. Se almacenan como sedimentos cuya capa superior suele ser de una exagerada finura táctil, cosmética, apropiada para usarse sobre la piel.

37. El azul de ultramar fue obtenido alquímicamente por los árabes en el siglo XII a partir del lapislázuli —como el bermellón lo fue a partir del azufre/mercurio por los alquimistas chinos— aunque la primera receta árabe data del siglo VIII. En el arte andalusí, tanto en sus comienzos como durante la época califal, rara vez se encuentra el azul, pero éste aparece con profusión al final, en el Reino Nasrí de Granada. Esta secuencia aparece también, por ejemplo, en la evolución del arte japonés tradicional. La cronología comúnmente admitida para situar el uso de los colores en la historia de las culturas es aproximadamente así: Tierras ocre y rojas, blanco y negro aparecen hacia el 2.000 a.c., amarillo limón y rojo cinabrio en 1.500 a.c., y azul de ultramar en 800 d.c.

Algunas herramientas utilizadas en la antigüedad por los seres humanos sugieren que los colores eran ya utilizados con una intención simbólica hace decenas de miles de años. La gama de pigmentos minerales—tierras rojizas y ocre— hallados en las pinturas que usaban los africanos más antiguos para decorar sus cuerpos nos sugiere la existencia de un pensamiento abstracto y fronterizo, de una conceptualización e interiorización del color como una premisa en la configuración del lenguaje.

La naturaleza conceptual está en la base de todos los lenguajes. Es la capacidad de concebir algo como soporte significativo de otra cosa. Por eso la arqueología busca determinar dónde y cuándo apareció por primera vez el uso intencional de los colores, porque ese hecho nos ayudaría a situar con certeza la eclosión del lenguaje. Conocer momentos y contextos en los que aparece el uso simbólico del color nos ayuda a determinar y a comprender la filogénesis lingüística puesto que, para que el color sea vivido como signo o señal de otra cosa que no es el color mismo, ha de estar vinculado conceptualmente a ciertos fenómenos y objetos, devenir en un simbolismo.

La emergencia de las primeras tecnologías complejas —cuchillas y láminas de sílex asociadas a un mango de madera o hueso— coincide con el uso sistemático de pigmentos que suelen ser tierras rojizas y ocre. El ocre es una piedra arenosa y blanda que contiene óxidos de hierro y compone una variada gama de colores que van del amarillento al rojizo incluyendo a veces valores más fríos, negros y violáceos. Esos fueron los primeros colores usados por los seres humanos: carbones y óxidos de hierro, tierras negras y arcillosas, rojas y amarillas. Son pigmentos que no necesitan tratamiento sino que se obtienen directamente del medio natural ³⁶. El ocre —que participa del amarillo, del rojo y del negro— es, en sí mismo, una paleta primaria sintetizada, un amarillo que no emerge del todo porque la luz es absorbida por la tierra, retenida en la sombra densa de los ultravioletas, del negro y del rojo.

En el otro extremo del arco iris cultural y de la historia, el azul aparece en su uso como el color más tardío; era el más apreciado por los renacentistas, por su rareza y por la dificultad de ser recogido directamente de la naturaleza. Es necesario obtenerlo "*mediante la industria o el arte*", y por eso en la historia aparece siempre más tarde, al final, tras los grandes esplendores civilizacionales. Paralelamente, el azul es también el color primario más tardío en su aparición espectral, la luz de vibración más rápida y longitud de onda más corta, la señal más vieja ³⁷.

Los antiguos árabes sólo diferenciaban tres colores básicos, el verde-azulado (*ajdar*), el rojo pardo (*ahmar*) y el ocre amarillo (*asfar*). Algo similar ocurre en una cultura tan distante como la japonesa, donde el azul es también muy tardío y donde el verde mantiene una condición primaria hasta hace relativamente poco tiempo. En la propia tradición grecolatina, la clasificación de los colores del espectro sigue una secuencia aún más distante de la teoría moderna. Así, Aristóteles diferencia tres colores en el arco iris: púrpura, verde y rojo oscuro. Como vemos, la clasificación del color depende mucho del marco cultural y de la cosmovisión de que se trate.

Una paleta primaria, que sintetiza el proceso creativo de la luz, está formada por blanco, negro y rojo, que juntos componen ese ocre rojizo inaugural de la historia del arte del que hablábamos antes. En el *Qur'án*, encontramos la descripción de esa paleta primordial:

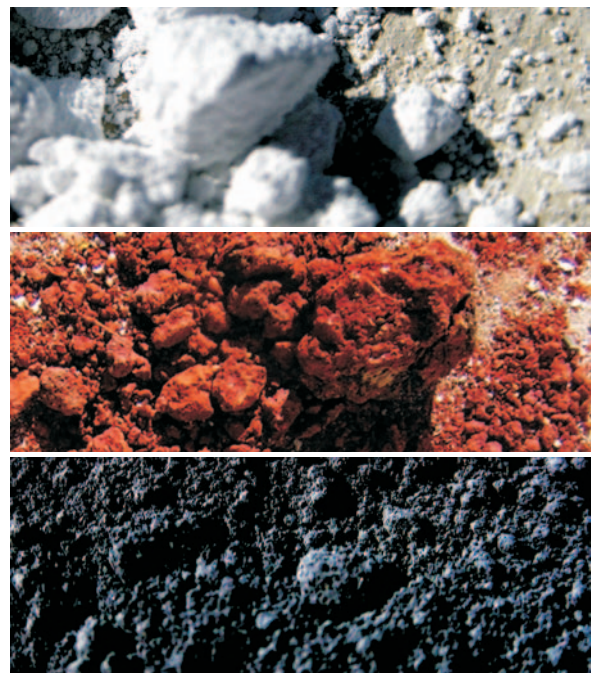
"¿No ves que Dios hace caer el agua del cielo, y hacemos brotar mediante ella frutos de gran variedad de colores, igual que en las montañas hay vetas blancas y rojas de diversas tonalidades, y que hay un negro intenso ³⁸ y que entre los hombres, los animales y el ganado existe también gran variedad de colores?"

(*Qur'án*, sura 35, ayat 27-28)

Blanco, rojo y negro componen la secuencia que nos señala el texto coránico. Esta paleta estructural, muy del gusto del arte primitivo, de la pintura más abstracta y de las representaciones alquímicas ³⁹, contiene los sustantivos básicos de la creación luminosa, los lugares o estaciones cromáticas primarias (*maqamat*) donde la luz expresa los diversos estados o momentos de una misma creación, de un desenvolvimiento, los hitos esenciales de la vida y de la conciencia.

El astro blanco y luminoso cae desde el cosmos a la tierra, sufriendo al rozar la atmósfera y tornándose rojo e incandescente, pero cuando llega a la superficie terrestre ya no es sino una piedra opaca, pesada y negra. En este descendimiento se han producido la visión, el color ⁴⁰, la combustión vital y una memoria, una huella material y un objeto.

En la tierra de la sensorialidad y la materialidad sólo vemos cenizas, pero en el mundo intermedio e imaginario, *"en la confluencia de los dos mares"* aún podemos ver los carbones a medio apagar, las brasas, los



38. Aquí, de nuevo, el *Qur'án* sigue hablando de los *aluan*, de esa posibilidad de distinguirnos unos de otros. Y siempre acompañados del *ijtilaf*, del diferenciarse unos de otros. Según Ibrahim Albert "y de un negro intenso" (*ua-gharabib sud*) hace referencia "a la oscuridad del ocaso, *ghurub*, *maghrib*; del cuervo, *ghurab*; de la uva negra y la cana teñida, *ghirbib* (en plural *gharabib*). Aunque esta última palabra se usa para cualquier cosa que sea muy negra."

39. Las fases de la Obra Alquímica se denominan por el color que va manifestando la materia en el horno o atañor: *nigredo*, *albedo* y *rubedo* se corresponden con los colores negro, blanco y rojo.

40. En algunas cosmovisiones el color rojo es sinónimo de color. Así, por ejemplo, en el habla andaluza el rojo es denominado '*colorao*'.

colores de una creación luminosa. No podemos concebir ni vivenciar la luz sino desde la sombra, desde el claroscuro, porque estamos siendo constituidos en esa polaridad, y tal vez por ello tendemos a contar el color desde el rojo ⁴¹, desde la manifestación más ponderada y estable de la luz en la sombra.

Ya hemos olvidado el astro resplandeciente en el inicio de su periplo creador pero, a través de su manifestación intermedia, de su gozo o su sufrimiento como color, en el ámbito de la imaginación creadora podemos emprender el camino de vuelta y regresar al mundo de la luz, recordarlo de manera consciente, súbita o gradual, reconstituirlo interiormente paso a paso, sin confundirlo con una absurda fantasmagoría.

Las correspondencias entre luz, color y sombra se convierten así en la base de una metafísica de la luz y de una sintaxis que hacen posible, consecuentemente, una hermenéutica holística del color que, en este caso, se fundamenta en la tensión entre existencia y manifestación, entre olvido y recuerdo. El rojo, sinónimo de todo color, surge, como decía Cezánne, ya entre las sombras, en su límite, como un ascua viva aún sin apagar del todo, como huella visible que va dejando la luz a su paso, como intervalo espectral donde se produce la sinergia entre la manifestación luminosa y nuestra percepción. El color surge en la sombra y desaparece en ella, emerge y se hunde en la oscuridad de nuestras retinas, de nuestra imaginación y de nuestro recuerdo.

El proceso de manifestación luminosa es aquí ya una teofanía (*tayalli*) ⁴², un descendimiento desde la *Nur ara Nur*, Luz sobre luz, atravesando las diversas e intensas luces coloreadas del mundo sutil, de las *lataif*, hasta llegar a los colores materiales, vestigios o huellas del resplandor original.

En la cosmovisión *ishraqí*, los centros sutiles son más fuertes energéticamente, están más cerca de la fuente luminosa, que los vestigios y objetos materiales. Dicho de otra manera: las luces coloreadas germinales, en su eclosión en el ámbito imaginal donde se percibe el fenómeno del color, determinan la coloración de los seres y objetos que forman los diferentes ámbitos de manifestación cromática. Vemos aquí el vínculo de esta cosmovisión con la visión platónica de la creación y los arquetipos, pero los gnósticos orientales o *ishraqiyyún* viven la creación de los planos o ámbitos diversos desde una experiencia de progresivo descendimiento de la luz, que es considerada como materia sutil de la creación, siguiendo la indicación coránica:

41. En el contexto de los *ishraqiyyún* existe una amplia tradición hermenéutica del color, fundamentada en una hermenéutica específica del color rojo como paradigma de color propiamente dicho. El *Libro del Jacinto Rojo* de Karim Jan Kermani es un buen ejemplo de ello. Dentro de la misma tradición, el presente ensayo lleva a cabo una lectura del color incidiendo especialmente en el análisis hermenéutico del color verde.

42. *Tayalli* es un término que hace referencia a la manifestación, al *descendimiento* de lo Real al mundo de la percepción ordinaria. Se traduce habitualmente en los textos gnósticos por '*teofanía*', es decir, que se trataría de una expresión de la realidad trascendente, que surge desde lo previamente invisible, imperceptible e inmanifestado.



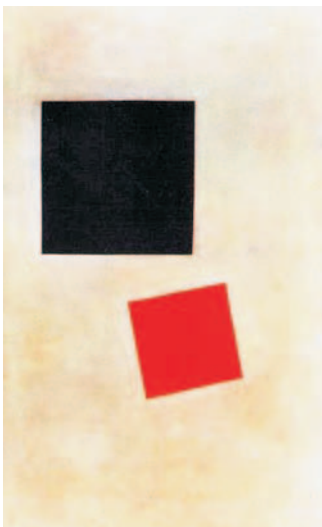
"No hay cosas cuyos tesoros ⁴³ no existan junto a Nosotros"

(Qur'án, sura 15, aya 21)

Los colores blanco, rojo y negro expresan cabalmente este proceso de generación y descendimiento, de neta y fuerte influencia del símbolo sobre el objeto que es su huella. Los colores que vemos en la materialidad de la tierra mediante la percepción sensorial son un vestigio de los colores verdaderos, aquellos que manan cerca de la Fuente de Luz, *Nur ara Nur*, pues su naturaleza es ya menos sutil, más pesada. Esos colores fundacionales, esas fuentes de luz coloreada, son percibidos durante la meditación, a través de la experiencia imaginal, del órgano de la imaginación activa. La paleta primaria *ishraqí* nos muestra tanto la sintaxis estructural de una metafísica de la luz como de una fenomenología del color. Blanco y negro son, pues, además del obvio rojo, plenamente colores.

Tardaron mucho las academias del arte occidental en reconocer la condición de colores del blanco y del negro porque la función alegórica, mimética y narrativa de los colores había ocultado o debilitado profundamente su dimensión simbólica. Todavía hoy los cultivadores del naturalismo de género reniegan de esa idea y prefieren considerarlos no-colores, no-parte de la naturaleza. En cualquier caso, incluso ellos deberían comprender que esa concepción del naturalismo resulta hoy, más que débil, anacrónica e insostenible.

43. El término coránico usado en este aya, *Al Jazáin* (pl. de *Al Jizana*) es una palabra árabe que tiene, entre otros significados, además de 'tesoro', los de 'arquetipo', 'origen', 'despensa', 'mina' y 'almacén de donde puede extraerse algo de forma inmediata'. En castellano existe una palabra derivada de este término: 'alacena' ó 'albacena'.



Manet incorporó el negro en el contexto de una corriente naturalista que, en su tiempo, ensanchaba sus límites incorporando la dimensión del alma del sujeto, del yo. Malevitch, por su parte, abrió paso al blanco a partir de una conceptualización del color. Uno y otro, cada uno desde su posición, potenciaron el uso simbólico del color en el arte contemporáneo, ampliando su espectro semántico, pero el segundo nos ayudó a rastrear la dimensión metafísica del fenómeno, nos abrió a una dimensión plenamente fenomenológica del color, holística y mediadora. Tal vez gracias a él podemos hallar, a lo largo de todo el siglo XX, al blanco y al negro como sustantivos de una gramática visual posibilitantes de una semiótica y una hermenéutica que también consideraban, coincidentemente, al color rojo como símbolo del color propiamente dicho.

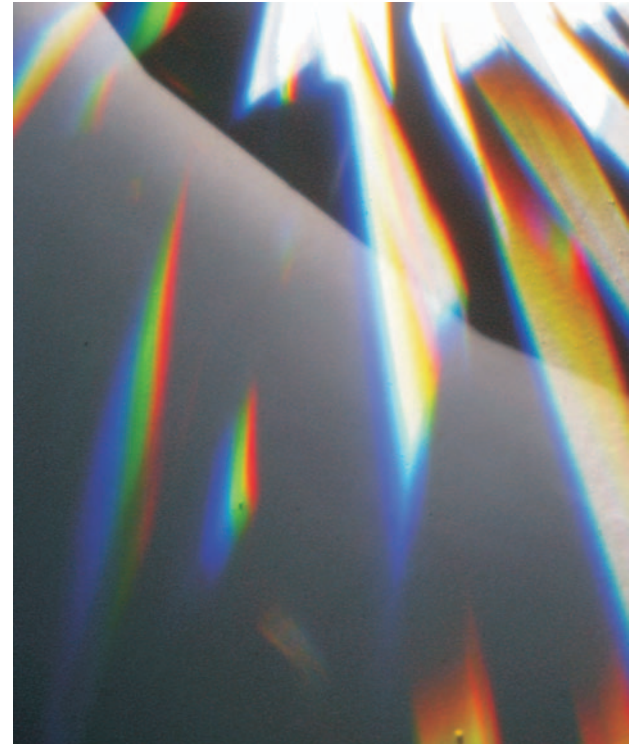
Esta paleta primaria — blanco, rojo y negro— por su simplicidad y secuencialidad estructurales, nos ayuda a resignificar y a reconocer las paletas, mucho más complejas, tanto de nuestra experiencia visual cotidiana como de la propia historia del arte.

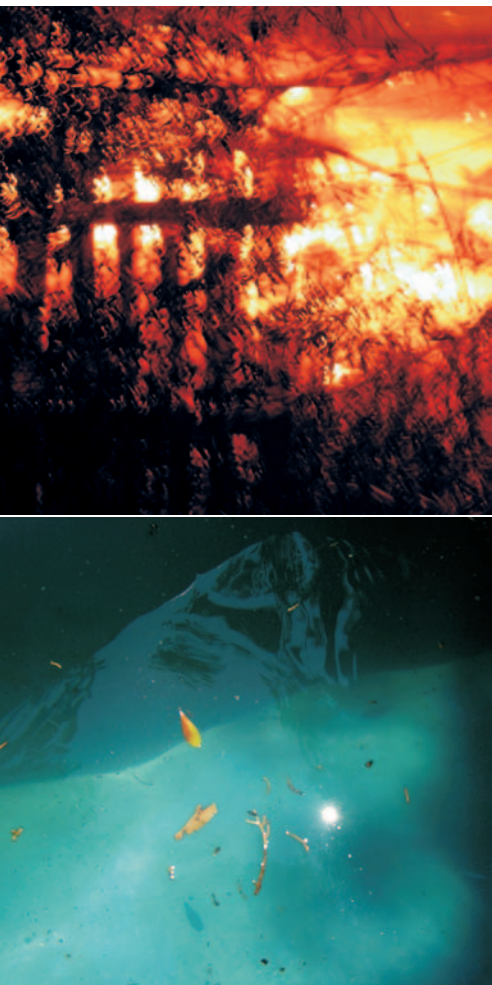
color simbólico y color alegórico

DE todo lo dicho hasta ahora podemos deducir que los vínculos entre la historia, la vida semántica y nuestra experiencia sensible del color dependen en gran medida de las visiones del mundo y de los conceptos que hemos heredado de las culturas, visiones que condicionan distintas actitudes ante la Realidad. No es lo mismo vivir el color desde una concepción de éste basada en una gramática acotada, razonada y explicada sólo en términos físicos o biológicos, con valores semánticos cerrados, geoméricamente acabados y alegorizados, que hacerlo abiertos plenamente a su condición integral de signo.

Uno de los grandes problemas a la hora de concebir la naturaleza holística del color reside en que la hermenéutica utilizada habitualmente solo tiene en cuenta el simbolismo del color desde un punto de vista cultural, sin apenas considerar sus otras dimensiones, con lo cual desembocamos inevitablemente en una alegorización. Aunque ya Goethe, con otras palabras, expresara la necesidad de hallar un ámbito holístico para abordar el fenómeno cromático, su propuesta es excepcional dentro del paradigma moderno. A pesar de que el Romanticismo fue una reacción al paradigma mecanicista no consiguió proponer un ámbito de lectura integral.

Efectivamente, otro de los escasos intentos de trascender el empirismo y el racionalismo mecanicistas vino también de la mano del movimiento romántico, en su intento de devolver al pensamiento aquellos modos holísticos de proceder que, por su carácter tradicional, se estaban perdiendo





44. PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, Edad Media y los tiempos modernos*. Ediciones de la Tradición Unánime. José J. de Olañeta. Editor. Palma de Mallorca. 1989

en un proceso gradual de desacralización. La reivindicación del pensamiento analógico y del simbolismo tuvo, a mediados del siglo XIX, uno de sus más claros valedores en Frédéric Portal. En su obra *El simbolismo de los colores* ⁴⁴, este autor nos pone en contacto con los modos tradicionales de ver y vivir el color, exhortándonos a nosotros, occidentales al fin y al cabo, a retomar una serie de valores y capacidades cognitivas perdidas, pero su semiótica sólo tiene en cuenta los valores abstractos e ideales, aquellos significados que han sido avalados por las diferentes culturas y tradiciones, y que son fruto de un largo consenso.

A pesar de que intuye la raíz imaginal del fenómeno cromático y se adentra en los orígenes de la metafísica de la luz, sobre todo en sus referencias al zoroastrismo y las religiones primordiales, no puede dejar de centrarse en los aspectos más convencionales de la experiencia humana del color. Trata de compensar los factores físicos, fisiológicos y perceptuales, casi ausentes en su tarea hermenéutica, mediante una estructuración de significados en base a tres planos: color divino, color sagrado y color profano, sin tener demasiado en cuenta las correlaciones que existen entre las manifestaciones conceptuales, imaginales y perceptuales del color. Sus concepciones científicas no pasan de asumir las teorías que en el siglo XIX circulaban sobre el origen de la humanidad y la cronología histórica, una limitación comprensible desde todo punto de vista. Sin embargo su trabajo nos sirve precisamente para advertir con toda claridad que lo que este autor denomina simbolismo del color no es sino una alegorización, una racionalización de los símbolos en clave exclusivamente cultural e historicista. El significado de los colores aparece más en función de las diversas cosmogonías que en base a una experiencia directa y vívida del color.

Al abordar una hermenéutica del color basándonos en un simbolismo convencional, fruto del consenso de las diversas culturas en su interacción con la historia, estamos de nuevo alejando la posibilidad de hallar un ámbito holístico que nos permita *salvar el fenómeno* en toda su complejidad. Al adscribir valores fijos y absolutos a las manifestaciones y a los fenómenos estamos erosionando la polisemia que tienen todos los lenguajes vivos, negándonos a la elocuencia simbólica que los acontecimientos tienen para nosotros, criaturas conformadas por una sinergia de percepción, recuerdo, imaginación y lenguaje. Al optar sólo por el análisis sintáctico y la codificación semántica historicista estamos, por decirlo de alguna manera, alegorizando los símbolos, explicándolos al mismo tiempo que desactivando sus potencialidades transformadoras.

Decir, como lo hace Portal en su obra, que "*la luz está representada por el blanco y las tinieblas por el negro*", aún siendo cierto desde un punto de vista simbólico es reducir y maniatar el símbolo, apartarlo de su capacidad metafórica y de la polisemia. Si decimos que el negro es el color de la oscuridad absoluta

y de la sombra, aunque sea relativamente cierto, estaremos dificultando su percepción más real, que incluye siempre algún grado de luminosidad, de reflexión luminosa. Del mismo modo si definimos el rojo sólo como un color expansivo nos resultará difícil percibir su cualidad envolvente o su persistencia.

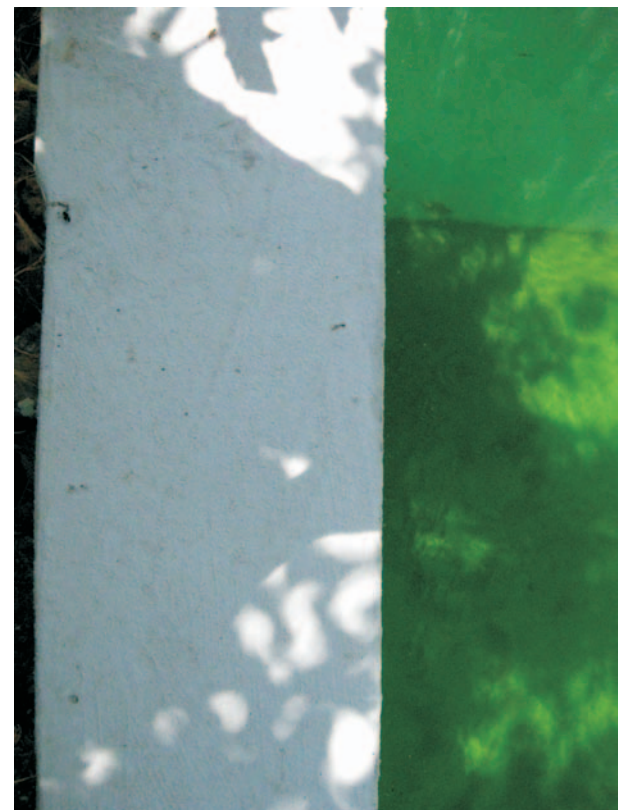
Mientras más acotemos los significados de los colores, mientras más eludamos su condición de fenómeno y de manifestación, más difícil nos resultará conectar con las fuentes de su significación y percepción integrales. De la misma manera que la mera comprensión física o perceptual del color, la escueta alegorización de los símbolos nos dificulta la vivencia holística, teofánica, esa experiencia simbólica vinculante *"en la confluencia de los dos mares"*, que se produce en el mundo subjetivo y unificador del yo, en el *lugar* del alma imaginadora.

A finales del siglo XIX Paul Gauguin intuyó también esta carencia y se sintió por ello muy alejado de la sensibilidad impresionista, que atendía exclusivamente a los valores perceptivos y miméticos de los colores:

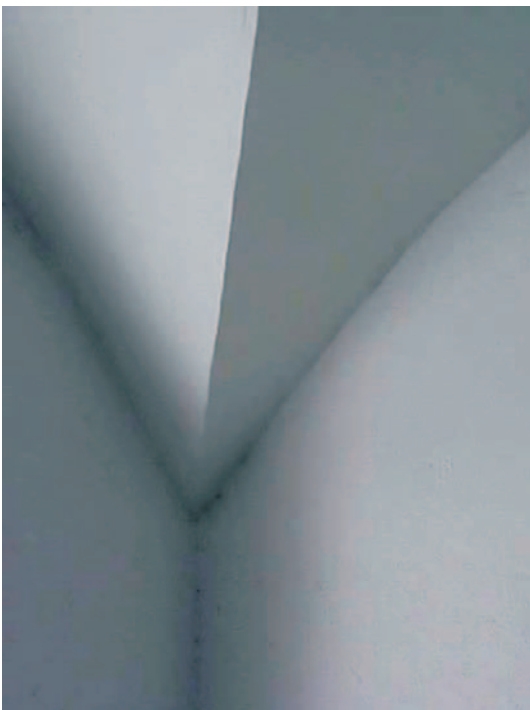
*"Verdad es que los impresionistas estudiaron el color puro, como valor visual, pero todavía conservaron un lastre: las ataduras de la verosimilitud natural. Buscaron en el ojo en lugar de bucear en el fondo misterioso del alma. [...] Todo ese montón de colores 'correctos' es algo sin vida, congelado, una mentira. He observado que el juego de los tonos de luz y sombra no representa en modo alguno el equivalente de ninguna luz ¿Cuál sería entonces ese equivalente? El color puro, a él hay que sacrificarlo todo"*⁴⁵.

La consideración del lenguaje como máquina o cuerpo de la lógica aplicado a una mera descripción o deconstrucción mecánica de la naturaleza produce alegoría. El pensamiento alegórico es, tal vez, el mayor obstáculo que hemos de enfrentar hoy a la hora de reconducir y revitalizar los lenguajes cansados o agotados, incluso de redefinir los ámbitos de la comunicación. Ya Goethe, en su *Farbenlehre*, nos sugiere ciertas diferencias entre símbolo y alegoría:

"Cada color produce un efecto específico sobre el hombre y así revela su presencia tanto a la retina como al alma. De ahí se infiere que el color puede ser usado para determinados fines sensibles, morales y estéticos."



45. Gauguin, Paul. Briefe (cartas). Basilea 1932.



Cabe denominar simbólico tal uso adecuado a la Naturaleza, por cuanto se emplea el color en consonancia con su efecto y la verdadera relación expresa de por sí la significación. [...] Afín a este uso es otro que pudiera llamarse alegórico. Éste entraña cierta dosis de azar y arbitrariedad, más aún, de convencionalismo, por cuanto tenemos que enterarnos del sentido del signo antes de saber qué ha de significar”⁴⁶.

Pero ha sido Henry Corbin quien, con toda su lucidez, ha descrito mejor esta diferencia:

“La alegoría es una operación racional que no implica el paso a otro plano del ser ni a otro nivel de conciencia; es la figuración, en un mismo nivel de conciencia, de aquello que podría ser conocido de otra forma. [Por el contrario] El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional: es la ‘cifra’ de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; [El símbolo] nunca es ‘explicado’ de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva”⁴⁷.

La descripción, racionalización y explicación exhaustiva de los soportes simbólicos que implica toda alegoría es justificada normalmente en base a requerimientos de orden epistemológico, político, religioso o cultural. Presupone, desde una actitud claramente paternalista, el mantenimiento de la minoría de edad del ser humano, de los pueblos y de las culturas. La alegoría bien podría ser uno de esos velos invisibles que nos mantienen hoy en un estado de conciencia apagado y adormecido, en una visión faústica de las cenizas, como víctimas inevitables de la publicidad y del mercado.

Los sistemas alegóricos utilizan siempre como trama estructural una fuente arquetípica ideal, basada en un orden sintáctico lógico, historicista, matemático o geométrico, para explicar los acontecimientos o para describir los fenómenos y procesos de la naturaleza, de la vida humana y del cosmos, pero nos ofrecen una visión del mundo acabada y distante, que termina por no hablarnos de nada más que de sí misma. Los significados siempre son convencionales y acordados.

Sin embargo, en nuestra propia tradición cultural podemos hallar otras formas de concebir el mundo que son menos alegóricas, más plenamente simbólicas y holísticas. En la década de los setenta del siglo pasado, el arqui-

46. VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Teoría de los Colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia 1992. Pág. 224-225.

47. CORBIN, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*. Ediciones Destino. Barcelona 1993. p.26.

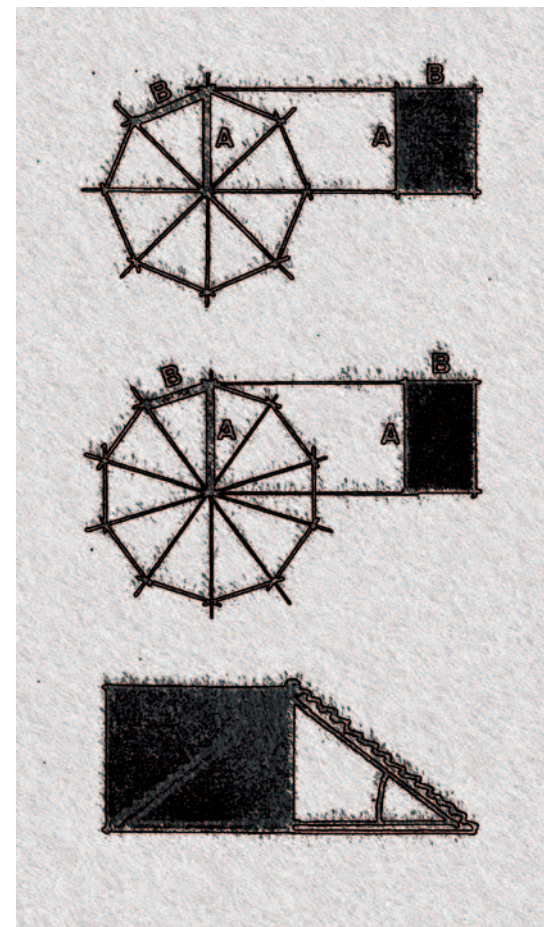
tecto cordobés Rafael de La-Hoz hizo un sensacional descubrimiento que merece la pena citar aquí. En el curso de una investigación arquitectónica que pretendía demostrar la universalidad de la *proporción áurea*, detectándola en los edificios de la ciudad de Córdoba, halló que *"en vez de aquella, por encima de épocas, culturas, tipologías o estilos, apareció un módulo de proporción, hasta entonces desconocido, por completo ajeno al rectángulo armónico que se esperaba encontrar"* ⁴⁸.

En la visión clásica grecorromana, el rectángulo ideal tiene sus lados en la misma proporción que el radio y el lado del decágono regular, con un valor de 1,6. A este algoritmo se denomina *proporción áurea* o *número dorado*. El decágono regular es la figura que expresa la divinidad en el pensamiento grecolatino, es decir, es una figura matemática metafísicamente ideal, que servía para establecer una medida y una proporción universales. En los lugares donde ejerció su influencia el pensamiento grecolatino aparecen con profusión escandalosa esta proporción y esta medida, en las diversas manifestaciones artísticas, arquitectura, pintura y escultura.

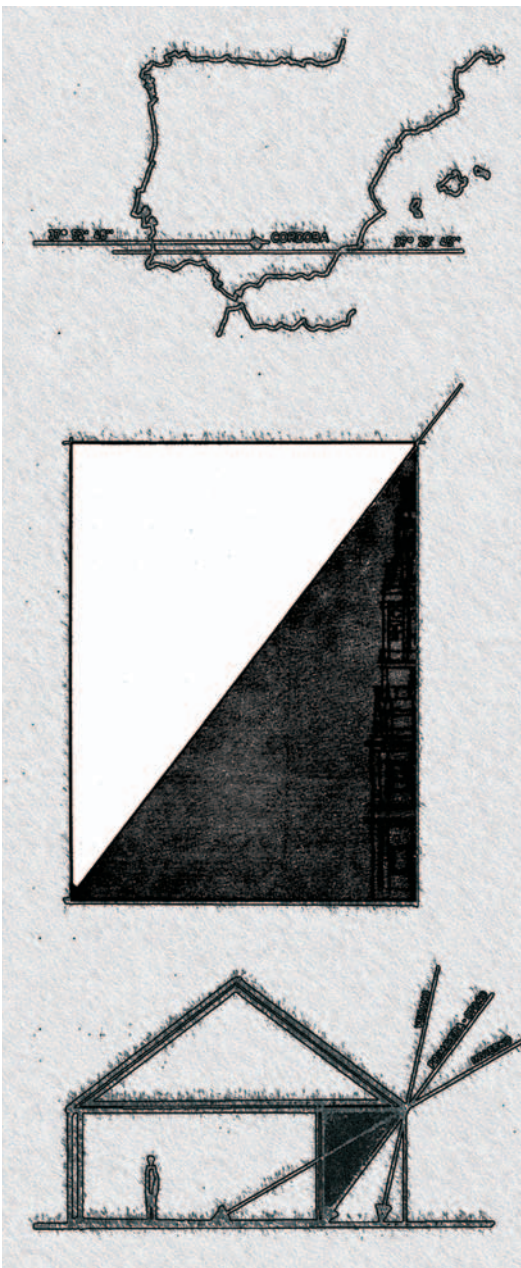
El resultado obtenido produjo en los investigadores cordobeses una enorme perplejidad: A diferencia de otras ciudades mediterráneas, incluso de aquellas que gozan de una menor importancia cultural, la *proporción áurea* apenas si aparece en la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Córdoba. Por el contrario, a medida que avanzaban en su análisis, fue surgiendo otra proporción diferente que no se ajustaba a los valores clásicos y cuyo algoritmo, en lugar de ser 1,6, resultó ser 1,3. Más tarde los investigadores pudieron comprobar que este valor surge de la relación entre el lado y el radio del octógono. Así, como escribe el propio La-Hoz, *"la proporción nacida de una específica sensibilidad estética, quedó reconfortantemente instalada en la mística de los números: concretamente en el 8 y, para ser más exactos, en la matriz del octógono regular."*

Todo ello viene a decir que, para el artista cordobés, el rectángulo más bello y armónico no es el que surge de la aplicación del número áureo ideal y convencional, sino de otro algoritmo. Pero ¿de dónde proviene esta preferencia? La respuesta que encuentra La-Hoz resulta absolutamente fascinante:

"Hasta la declinación solar de Córdoba coincide en los equinoccios con dicho gradiente, lo que se traduce en que al pasar el sol por la meridiana, la sombra de un sólido y su altura quedan exactamente en proporción cordobesa, la cual, por otra parte, es la sección perfecta que en dicha latitud debe tener un porche orientado al Sur. [...] Con impresionante precisión co-



48. DE LA HOZ Arderius, Rafael. *La Proporción Cordobesa*. VII Jornadas Andaluzas de Educación Matemática "Thales".



braron lógica compositiva ordenaciones aparentemente anárquicas; en todas apareció una oculta e invisible trama reguladora trazada según la nueva proporción que daba orden, coherencia y disciplina al todo."

Este descubrimiento nos pone sobre una pista fundamental para nuestra investigación. El origen de esta *proporción cordobesa*, a diferencia de la *proporción áurea* y otras proporciones culturales convencionales, no reside en un arquetipo o figura metafísica sin relación alguna con el acontecer sino que se sustenta en la sinergia entre una forma platónica ideal y una experiencia visual. El algoritmo no surge sólo de una fórmula matemática o una forma geométrica sino de la coincidencia entre una estructura conceptual, en este caso un octógono, y la inflexión de la luz solar en una determinada latitud, es decir, surge de una relación de correspondencia entre las formas armónicas ideales y aquellas otras que traza la luz, en nuestra visión, en la naturaleza, en su recorrido anual en un tiempo y en un espacio determinados.

La primera cifra, ideal y abstracta, necesita, para su comprensión, de una explicación culturalizada, de una alegorización, la segunda no, sino que es en sí misma una experiencia visual de la proporción luminosa equinoccial, aquella que establece la relación anual media y ponderada entre luz y sombra.

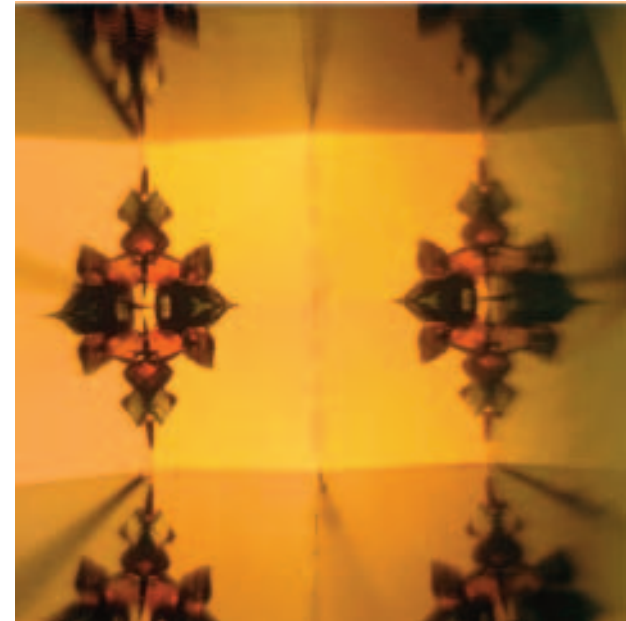
Entre las numerosas consecuencias que tiene la aplicación de esta proporción en la arquitectura y el urbanismo en la ciudad de Córdoba se halla una muy especial: Los vanos de un edificio abiertos hacia el mediodía, diseñados con la proporción cordobesa, dejarán pasar los rayos del sol al interior de manera progresiva desde el equinoccio de otoño hasta el de primavera, alcanzándose la máxima solarización en el solsticio de invierno. Durante la otra mitad del año, la que coincide con el verano, los rayos no penetran. La iluminación solar invernal de los salones reales de Madinat Az Zahra, que alcanzó posteriormente un carácter casi legendario, está fundamentada en este principio.

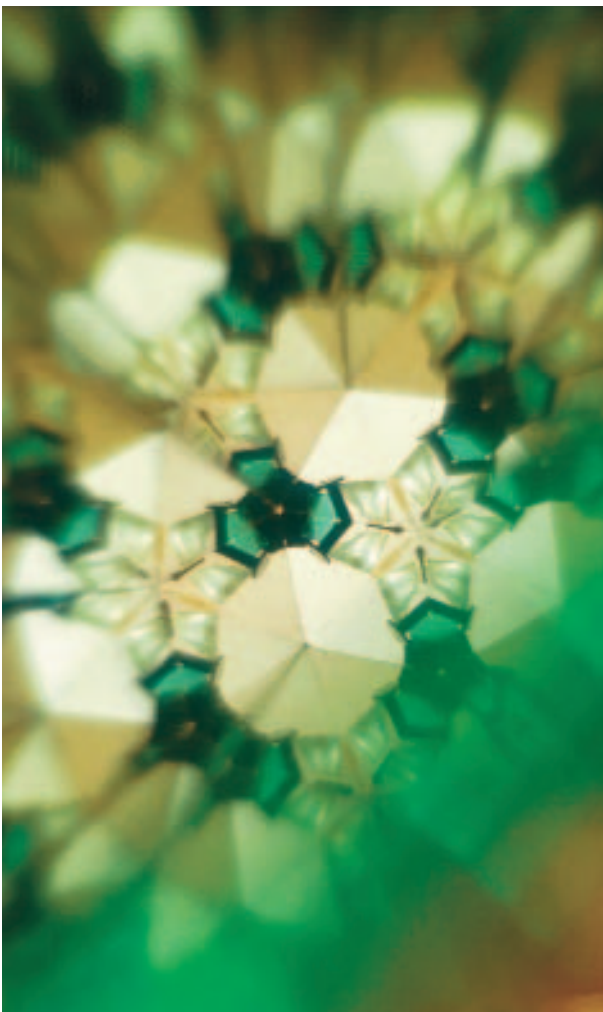
Aquí nos interesa este descubrimiento, sobre todo, porque nos sugiere la existencia de otras formas de pensamiento, fronterizas entre el mundo de la percepción sensible y el mundo conceptual, formas holísticas de concebir el mundo que tienen en cuenta el factor existencial humano y la complejidad y diversidad de su acontecer integral, es decir, que surgen "*en la confluencia de los dos mares*", en el mundo del alma, en el ámbito donde entran en contacto el mundo de los arquetipos o formas ideales y el mundo de nuestras percepciones sensibles. En este caso, mediante una sinergia entre la geometría de los polígonos regulares y el ciclo solar a través de nuestra experiencia de la luz.

color imaginal y cuerpo luminoso

A partir del hallazgo de una referencia histórica holística referida a la forma, como lo es la *proporción cordobesa*, nos surge inevitablemente una pregunta: ¿Existe alguna tradición o algún momento histórico donde el color haya sido concebido y vivido desde una actitud no determinada exclusivamente por el pensamiento y por la cultura? Dicho de otro modo: ¿Existe la posibilidad de que el ser humano acceda a la fuente productora del color, experimente y conozca sus articulaciones esenciales con una cierta independencia de los convencionalismos culturales, de las ideas previas que tiene sobre él?

Si las respuestas resultasen afirmativas podríamos entonces abordar una indagación sobre hermenéutica holística del color, acceder a una experiencia de éste como fenómeno inductor de analogías y no como una idea u objeto conceptual diseñado para apuntalar y consolidar una determinada visión. Podríamos así vivir el color, no sólo como herramienta al servicio de la lógica o como alegoría explicativa de lo que vemos superficialmente sino como fenómeno holístico que nos revela claras correspondencias entre los distintos ámbitos en los que acontece. Hemos ya mencionado en diversos pasajes de este ensayo, que ha sido Henry Corbin quien ha descrito ciertas experiencias, en determinadas tradiciones espirituales, que cumplen con este requisito.





Efectivamente, de la misma manera que la *proporción cordobesa* surge de una confluencia entre la memoria conceptual y una experiencia sensorial de la luz, tanto la fenomenología cromática de Goethe como el paradigma de color de los místicos aurorales o *ishraqiyyún* nacen como sinergia entre una metafísica de la luz —que considera a la *luz visible* como un vestigio o huella de la luz verdadera, como materia sutil de una creación que la manifiesta como color— y una experiencia perceptual visionaria de las luces coloreadas, de esos *colores fisiológicos* que hoy aparecen descritos en las investigaciones sobre fosfenismo y sinestesia como experiencias sensorio-cerebrales, en el contexto de la imaginación activa, en sintonía con los estados interiores, con la vida del alma.

Ahora podemos contemplar con más claridad los vínculos, las correspondencias que existen entre estas cosmovisiones y las proposiciones contemporáneas de la Biofísica, que nos aseguran que la luz está presente en todos los procesos biológicos, en todos los organismos vivos. Desde los primeros tiempos históricos podemos rastrear las referencias a este cuerpo o materia luminosa y sutil en diversas áreas culturales. Para los pitagóricos se trataría del '*ochema*', en tanto para Platón sería el '*augé*'. El neoplatonismo nos habla ya de un '*alma de luz*' que sería la responsable de nuestros estados anímicos y corporales. Plutarco describe las almas como rodeadas de una envoltura luminosa, '*algunas de la luz de luna más pura, con una luz suave, continuada y uniforme. Otras eran de lo más coloreadas, con manchas pálidas como las víboras, otras tenían leves rasguños*'⁴⁹.

En las culturas indígenas que utilizan en sus ceremonias religiosas sustancias enteogénicas, se alude generalmente a cuerpos y seres de luz de vívidos colores. Estos '*cuerpos luminosos*' mantienen una sustancialidad y una autonomía, además de estar dotados de cualidades permanentes e incluso de una denominación específica. En el contexto del *ishraq* se habla explícitamente de este ámbito de experiencia como propio del '*cuerpo luminoso*', y del proceso consciente y perceptivo que experimenta el místico auroral como *desvelamiento*. Este cuerpo luminoso y sutil se desenvuelve en un mundo fronterizo donde cuerpo y espíritu, luz y materia "*se encuentran sin mezclarse*".

En un primer momento el gnóstico *ishraqí* desciende al pozo de su tiniebla interior, y allí se da cuenta, como Cezánne, de que vive entre las sombras, que el mundo es sólo huella, eco o señal de una realidad luminosa que, desde su ausencia o invisibilidad, así se lo sugiere. Co-

49. *De sera Numinis Vindicta*, XXII p. 564. Citado por Marie-Louise Von Franz en su libro *Sobre los sueños y la muerte*.

mienza así a vivirse a sí mismo como un exiliado en una tierra de sombras. La meditación recurrente le lleva a abolir cualquier asociación establecida previamente. La práctica del *dikr* —recuerdo de la Luz Real— le acerca gradualmente a su origen luminoso, llevándolo a percibir las fuentes del color, esas luces coloreadas que surgen en el interior de su alma, en la experiencia cierta e innegable de su acontecer imaginal.

En el contexto de la visión *ishraqí*, desvelamos y alcanzamos nuestro destino luminoso acompañados de testigos: nos acompañan nuestros impulsos más primarios, aquellas fuerzas que nos empujaron hacia el olvido, la oscuridad y la inconsciencia pero también aquella otra parte de nosotros que es testigo consciente y que, siendo ya fruto de un cierto despertar espiritual, nos dirige de nuevo hacia la Fuente. Cuando Dios aparta de nosotros el velo vislumbramos el desenlace de nuestro viaje, la cifra de nuestro destino, su forma luminosa o sombría:

"El Día en que veas a los creyentes y a las creyentes, con una luz que se extiende rápidamente delante de ellos y a su derecha, y a los que aguarda esta bienvenida: '¡Vuestra buena nueva en este Día: jardines por los que corren arroyos, en los que moraréis! ¡Este, precisamente, es el supremo triunfo!'"

(*Qur'án*, Sura 57, aya 12)

Tras un largo proceso de interiorización el gnóstico, iluminado y alumbrado, regresa al mundo sensible con una conciencia desfragmentada, con una experiencia del color liberada de las asociaciones enturbiadoras que se nos adhieren constantemente por el uso y por la cultura. Ya no puede conformarse con el color epidérmico, sombrío y apagado de los objetos materiales, de las definiciones culturales, porque *'ha visto'* el color en su fuente. Una conciencia análoga a la de Vincent Van Gogh cuando escribió: *"Los que yo quería eran colores como los de los vitrales iluminados"*⁵⁰, como expresión de su desconsolada frustración al no poder reproducir aquellas luces que vivía *'desde su alma de luz'* en la paleta de colores-pigmento.

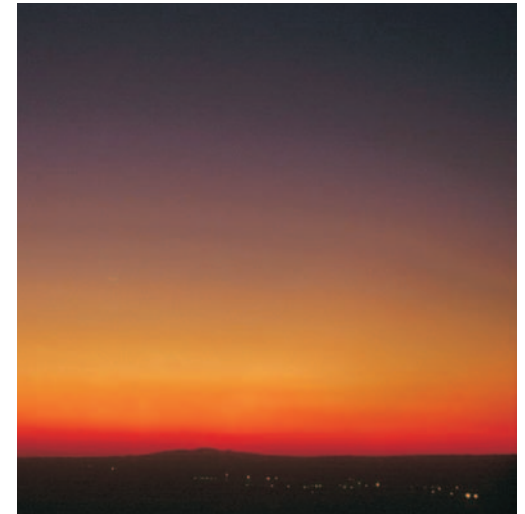


50. HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1978

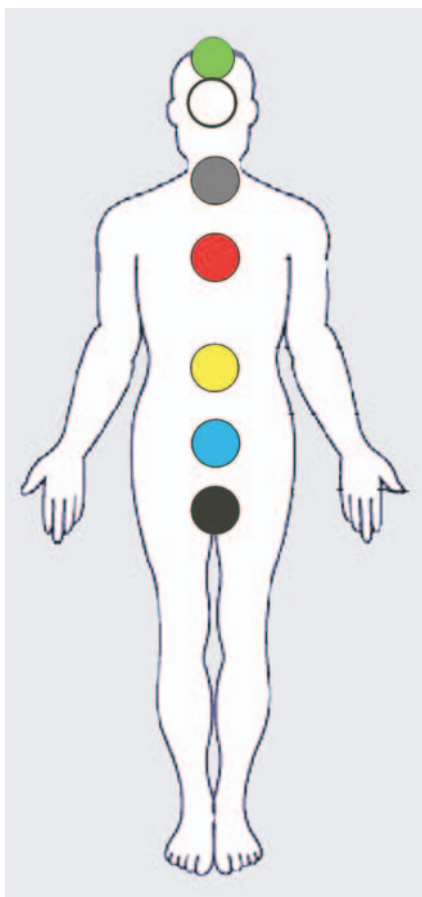
los centros sutiles y el color

HENRY Corbin nos ha hecho accesible la experiencia de Sohrevardi ⁵¹ quien, mediante su *Metafísica de la Luz*, se adentra en el terreno de la fisiología luminosa, en el mundo místico de la visión de las luces coloreadas. Su discurso se inscribe en el marco simbólico de su propia tradición cultural: en el mazdeísmo zoroastriano, en la polaridad luz/tiniebla, en la metafísica holística de Ibn Sina (Avicena), en la gnosis chiita y en el pensamiento ismailí. Todas estas tradiciones, a diferencia de lo que ocurre entre los posmodernos herederos del averroísmo, no descartan la función gnoseológica del mundo intermedio o imaginal, del mundo del alma, sino que lo consideran un ámbito imprescindible para cualquier experiencia de conocimiento, para cualquier adquisición profunda y diversificada de significación y de sentido.

El ángel del conocimiento, guía e iniciador en la teosofía sohrevardiana, es un arcángel purpurado que debe su color rojo, precisamente, a su condición mestiza y compuesta, hecha de luz y sombra, de blanco y negro. Es el color del alba y del crepúsculo que nos señala el ámbito fronterizo donde se producen los fenómenos y que nos desvela la naturaleza mediadora y significativa propia del color, como resolución elocuente del claroscuro de la creación y de la vida. Nos situamos aquí en ese ámbito crepuscular entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte, en el espacio simbólico e imaginal *donde* surgen las visiones y los recuerdos, desde *donde* podemos contemplar el color como huella que nos ayuda a recordar, como una memoria al mismo tiempo conceptual y sensible.



51. SOHRAVARDI, Shihaboddin Yahia (1195-1151), teósofo iraní conocido también como *Sheij al Ishraq* o Maestro del Amanecer de las Luces.



52. CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Ed. Siruela. Madrid 2000. Los siete colores y las siete *lataif* se corresponden con siete profetas de los casi treinta que aparecen nombrados en el *Qur'án*: Adam, Nuh, Ibrahim, Daud, Musa, Isa y Muhámmad, la paz sea con todos ellos.

53. El color adquiere aquí una importancia significativa axial, casi podría decirse que es el color aquello que señala su cualidad interior al místico, una vibración que en este caso no es otra cosa que significación, señalamiento.

Semnani, en el siglo XIV, prosigue la andadura del *Sheij al Ishraq* y va aún más allá. Su metafísica establece con claridad un vínculo entre las percepciones visionarias, clasificadas según su color específico, y una fisiología del "*cuerpo luminoso*", un metabolismo de los órganos sutiles —*lataif*— cuya función no es otra que propiciar y articular no sólo la vida orgánica y material sino el despertar gradual de ésta a la conciencia, a la realidad iluminadora, a través de las cualidades específicas de las distintas luces coloreadas, que expresan las diversas estaciones interiores, momentos espirituales o *maqamat*.

Su hilo conductor es el *Ta'awil al Qur'án*, la hermenéutica coránica, una reconducción del texto revelado hacia su matriz que es paralela y coincidente con el regreso del ser humano desde su exilio sombrío a su origen luminoso. O, como bien lo describe Corbin, la estructura de los siete niveles de significado del *Qur'án*, "*es homologada a la estructura de una antropología o una fisiología mística articulada en siete órganos o centros sutiles (latifa), cada uno de los cuales está tipificado respectivamente por uno de los siete grandes profetas*"⁵².

De *latifa* en *latifa*, de profeta en profeta, de color en color, el místico auroral va reconociendo y experimentando las diferentes etapas de su despertar a la Realidad mediante un proceso de progresivo desvelamiento. Cada etapa o *maqam* está teñida de una coloración específica, que es su cualidad o vibración esencial —su '*perfume*', según la terminología kandinskiana— aquello que permite al buscador hallar referencias energéticas, significativas de su devenir en el mundo, encontrar vínculos y correspondencias, adquirir sentido holístico, integral y existencial. La interiorización se va produciendo durante un periplo a través de estas estaciones (*maqamat*) que le van señalando la dirección, el sentido y la progresión de su itinerario espiritual⁵³.

Podemos reconocer una clara similitud entre las *lataif* de los *ishraqiyyún*, y los *chakram* del hinduismo y del budismo tántrico. Básicamente unos y otros están localizados en las mismas zonas del cuerpo sutil y tienen funciones energéticas que, en algunos casos, podrían ser homologables. Sin embargo, ni coincide la secuenciación del color en ambos sistemas, excepto en un nodo, ni las hermenéuticas que generan estos dos paradigmas pueden superponerse. Encontramos aquí, sorprendentemente, una discordancia análoga a la que hallábamos al analizar la secuenciación de los colores del arco iris en el capítulo 6 de este ensayo y, tal vez, una clave interesante a partir de dicha discordancia que podría ayudarnos en nuestra tarea de

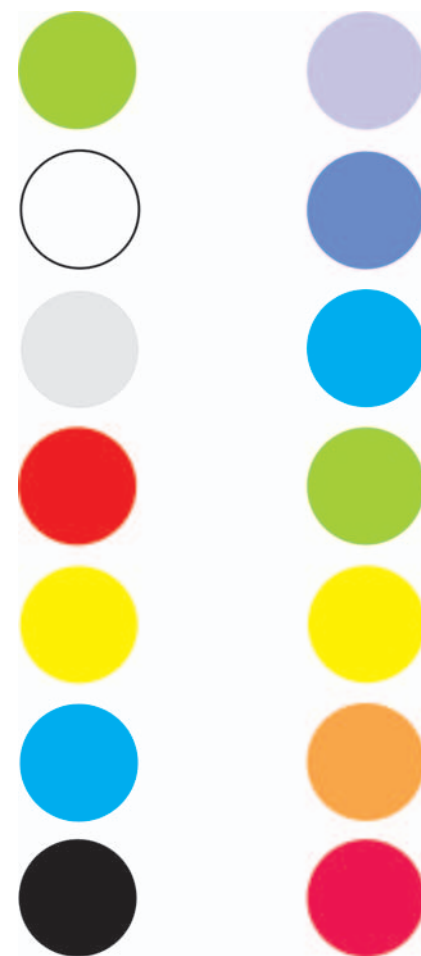
hallar referencias significativas, que nos permitan concebir, desarrollar y compartir una lectura holística del color.

Para la visión hinduista, el cuerpo sutil está estructurado en siete *chakram* que jalonan el cuerpo luminoso a lo largo de la espina dorsal, desde el coxis hasta la coronilla. Este eje energético vertical es recorrido por la corriente primordial o energía *Kundalini* en un doble movimiento ascendente/descendente, una doble corriente denominada *ida/pingala*. La progresión de abajo arriba sigue el orden secuencial/lineal del arco iris: Rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta. Los colores son tanto primarios como compuestos y su orden sigue la lógica alegórica tradicional: rojo terrestre abajo, azul celeste arriba y amarillo en el centro.

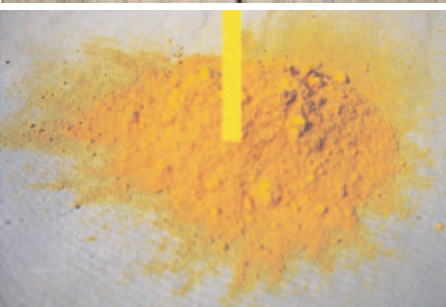
Sin embargo, en la visión de los gnósticos del *ishraq*, la secuencia es radicalmente diferente, no sólo en el orden de progresión de los colores sino en la consideración de su propia naturaleza holística. Todos las luces coloreadas son primarias excepto en dos *lataif* que no tienen esta condición: la primera *latifa* (*latifa qalabiyya*) que no es luz coloreada sino materia negra, y la penúltima (*latifa jafiya*) que está constituida por una luz de naturaleza distinta a las demás, de carácter netamente cuántico, antimaterial, denominada luz negra (*asuad nurani*). La progresión, en este caso quedaría así, de abajo hacia arriba: Materia negra, luz azul, luz amarilla, luz roja, luz blanca ⁵⁴, luz negra y luz verde esmeralda.

Solamente existe coincidencia cromática en la zona próxima al centro de ambos paradigmas sutiles, donde la *latifa ruhiyya* se corresponde con el *chakra manipura* del hinduismo, en la región del plexo solar, casi en la mitad del eje. En ambos casos la luz o el color son amarillos. Quizás podríamos comprender la discordancia entre ambos sistemas en función de las diferentes lecturas secuenciales del color que hace cada uno de ellos, según lo haga desde una perspectiva lineal horizontal o central emergente, como ya vimos al analizar dicha discordancia en la lectura secuencial del arco iris, en el capítulo 6 de este ensayo.

Ya dijimos entonces que la lectura no puede ser la misma en ambas secuencias. La primera, la del sistema de *chakram*, sigue un orden lineal, de un extremo a otro, tanto del espectro cromático como de la disposición de los nodos o centros sutiles a lo largo del eje central. Se trata de una lectura mecanicista, alegorizante, que basa sus correspondencias en una superposición lógica. La segunda, la de las *lataif*, brota de forma emergente desde el centro y se desdobla en los dos sentidos que tiene



54. He situado en este lugar del cuerpo sutil a la luz blanca, por eliminación de las demás posibilidades, pero en realidad no he podido hallar una localización exacta de esta luz y de su *latifa* correspondiente (*latifa sirriya*) dentro del cuerpo sutil en los textos de los *ishraqiyyún* a los que he tenido acceso a través de las traducciones de Corbin. Es la única luz que no aparece claramente referenciada en el contexto del citado cuerpo sutil.



toda dirección o eje. La adscripción de las distintas luces a las *lataif* surge, no de una deducción lógica sino directamente de una visión, en el ámbito de la imaginación activa de los gnósticos del *ishraq*.

La lectura tántrica ofrece una descripción alegorizada del cuerpo sutil, basada en una correspondencia, en una superposición del diagrama del cuerpo luminoso al del espectro visible tal y como aparece en el arco iris, propiciándose con esta lectura, por consiguiente, una hermenéutica de naturaleza lógico-referencial, en tanto la lectura de los *ishraqiyyún* nos propone una visión holística que tiene en cuenta todos los aspectos o ámbitos de manifestación del color, considerando a éste en su condición más puramente simbólica, inmediatamente reveladora de significación. Así pues la secuencia de lectura podemos iniciarla, como hicimos en el caso del espectro cromático, desde el centro, desde la luz amarilla que rige el nodo del plexo solar, desdoblándose, también en este caso, hacia arriba y hacia la expansión (rojo) y hacia abajo y hacia la condensación (azul) en un movimiento oscilante y alterno: luz amarilla, luz roja, luz azul, luz blanca, materia negra, luz negra y luz verde.

En el primer caso se trata de un sistema derivado de una correspondencia lógica, en el segundo se trataría más bien de la expresión de una apercepción visionaria. Los primeros suponen, '*lógicamente*', que la progresión energética interior "*ha de seguir el orden que aparece en nuestra percepción física ocular del arco iris*" y así parecen establecerse las correspondencias, superponiéndose lógicamente ambos itinerarios, en tanto los *ishraqiyyún* están describiendo la progresión de luces coloreadas "*que ven en sus propios cuerpos sutiles*".

Por su parte, Muhámmad Karim Jan Kermani, teósofo *ishraqí* contemporáneo de Goethe, nos conduce, en su *Libro del Jacinto Rojo (Risalat al Yaqtat al Hamrra)*, hasta las fuentes de dichas correspondencias. Así, en el ámbito de los colores-luz, allí donde la materia negra y opaca no interviene, las luces generadoras serían cuatro: blanca, amarilla, roja y verde. En tanto en el ámbito de los colores materiales, más densos y perceptibles sensorialmente, las fuentes primarias serían blanco, amarillo, rojo y negro.

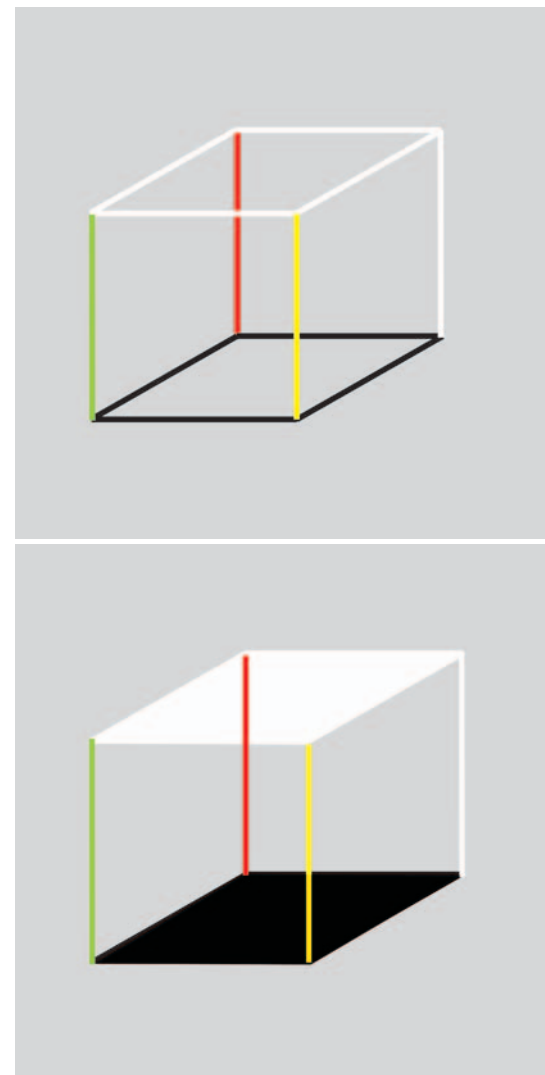
Estas cuatro luces primarias, en el ámbito de los colores-luz, se corresponden con los cuatro principios formadores y con los cuatro elementos de la creación de la gnosis tradicional. Son las cuatro columnas que sostienen el Trono Divino (*Arsh*). La luz blanca se corresponde con

el mundo de las Inteligencias (*Yabarut*), la luz amarilla con el mundo del Espíritu (*Ruh*), la luz verde con el mundo del Alma (*Malakut*) y la luz roja con el mundo de la Naturaleza, con el mundo material (*Mulk*). Estas cuatro luces conformadoras son las que suscitan la manifestación de los colores sensibles en el mundo denso y material.

Este *descendimiento* de los colores sutiles a los colores materiales se produce por un fenómeno de resonancia. Un cuerpo material resuena con los colores materiales, en tanto un cuerpo sutil lo hace con los colores sutiles. En el caso del ser humano vemos que existe la posibilidad de acceder a las fuentes primarias del color mediante un proceso de interiorización, de un regreso consciente a las fuentes luminosas del ser. Vemos aquí que ni la luz azul ni su color aparecen en este sistema de luces y colores primarios. También observamos cómo, en su descendimiento, mientras las luces blanca, amarilla y roja manifiestan sus colores materiales correspondientes (blanco, amarillo y rojo), la luz verde se transmuta en el color negro de la materia y de la corporeidad. Podemos entonces adivinar en el color verde una manifestación efímera y vital del mundo sutil en nuestro mundo material y sensorial.

No existe una discontinuidad entre luz y color, ambos son ámbitos diferentes de manifestación de una misma y única realidad, de un campo único y completo. Luz y color estarían en la misma relación de correspondencia que espíritu y materia, siendo la luz la manifestación sutil del color y éste la expresión densa y material de la luz. Se trata de una relación simbiótica en la que, aún siendo distintas expresiones de una misma realidad, se necesitan mutuamente para poder ser percibidos sensorialmente o aprehendidos intelectualmente. Así pues, no existe ninguna luz que esté exenta de color, excepto la denominada luz blanca, de la misma manera en que las ideas y las formas imaginales necesitan siempre de un soporte, del tipo que sea, para manifestarse, para ingresar al mundo fenoménico.

Para esbozar una hermenéutica holística habremos de considerar necesariamente todos los aspectos implicados en el fenómeno cromático dado que, como hemos repetido insistentemente, el color es un fenómeno que afecta a la totalidad del ser humano, a cada una de nuestras dimensiones o ámbitos existenciales. Por esta razón no vamos a seguir en nuestro itinerario ni la cronología y secuencialidad del espectro físico de los colores, ni las secuencias de las diferentes lecturas culturales al uso sino que intentaremos transitar un sendero que las conjugue, tratando de permanecer conscientes en ese mundo intermedio del alma





imaginadora, "*en la confluencia de los dos mares*", y contemplar desde allí las sugerencias implícitas en las experiencias visionarias de místicos y artistas, en las visiones plenas de luces coloreadas narradas por los gnósticos aurorales o *ishraqiyyún*.

La secuencia de las diversas estaciones o *maqamat* que exploraremos a continuación traza el itinerario que me ha facilitado una mejor y más profunda progresión hermenéutica. En el caso del *maqam* de la luz blanca, que en el sistema de los *ishraqiyyún* corresponde a la única *latifa* cuya localización en el cuerpo sutil no está demasiado clara, he preferido abordarla al principio, juntamente con la materia oscura, porque ambas *maqamat* se significan mucho mejor de esta manera.

maqamat

luz blanca y materia oscura

PARA la gnosis *ishraqí*, la luz nos constituye pero es al mismo tiempo un signo que nos ayuda a comprender. No podemos ver la Luz. La luz que podemos concebir y describir es el eco o vestigio de esa Única Luz (*Nur ara nur*) que no podemos ver, que nos construye y deconstruye incesantemente como conciencia, una luz que alumbra cada uno de nuestros pensamientos y de nuestros actos, siempre en el ámbito fenoménico de las manifestaciones. En el marco interpretativo del *Ishraq* esta donación de significado surge en contacto con la Revelación, con el *Qur'án*, pero teniendo en cuenta todos sus niveles.

Hemos de precisar aquí que la Revelación, en el marco coránico, no se reduce sólo al nivel del *Qur'án-Libro*, constituido con palabras árabes claras, sino también al *Qur'án* de la creación, un *Qur'án* Celeste que no es sino la incesante elocuencia de la naturaleza y del cosmos. En todos los ámbitos de la revelación coránica encontramos claras referencias a esa luz, y más concretamente a la luz blanca en los pasajes que describen la experiencia teofánica del profeta Musa (Moisés), la paz sea con él.

La noche y el día no son la luz y la oscuridad sino sus símbolos — *ayat*— que nos permiten comprender. La alternancia de luz y sombra nos está expresando un ritmo, un palpito, una expansión y un regreso. Este palpito es una vibración que nos recorre por dentro y por fuera, constituyendo una sucesión de formas y estados, de posibilidades significativas. Cada amanecer y cada atardecer nos recuerdan nuestra propia imperma-





nencia, el paso del tiempo, nuestra condición mestiza, fronteriza y cambiante, una experiencia del vacío que nos reconduce hacia lo Real de todas las maneras y trazando todos los itinerarios posibles.

La visión precede al recuerdo e implica manifestación, diversidad, alteridad, separación, espacio y profundidad, anhelo, temor o ansiedad..., en tanto el recuerdo es reunión, unicidad, realización, confianza y tiempo. Cuando nos damos cuenta de nuestra situación desolada, provisional, fragmentada y ensombrecida buscamos la luz, la palabra unitiva, el bajo continuo o la estructura ausente. Pero la luz que necesitamos no la encontramos en el mundo. Sin embargo, sentimos que la luz del mundo, la palabra del mundo, son un *tayalli*, un eco que nos recuerda sin cesar el manantial de todas las Luces, sin descanso ni tregua, una vibración que suscita en nosotros una nostalgia de la Luz juntamente con la clara conciencia de nuestro exilio entre las sombras. La forma humana de ver lo Real es no viéndole. "*Lan taraní, no Me verás*", le dice Dios a Musa (Moisés) en el *Qur'án*. Sin embargo Le oye.

El nodo que rige la estación de la luz blanca es denominado por Semnani como *latifa sirriya*⁵⁵, centro sutil del secreto, del coloquio íntimo, de la oración confidencial. Se trata de una luz blanca sin ningún color, la manifestación más cercana a lo Real sin ser lo Real, el "*tesoro escondido que quiso ser conocido...*" y que por ello comienza a sufrir o a gozar, a *amarillear*.

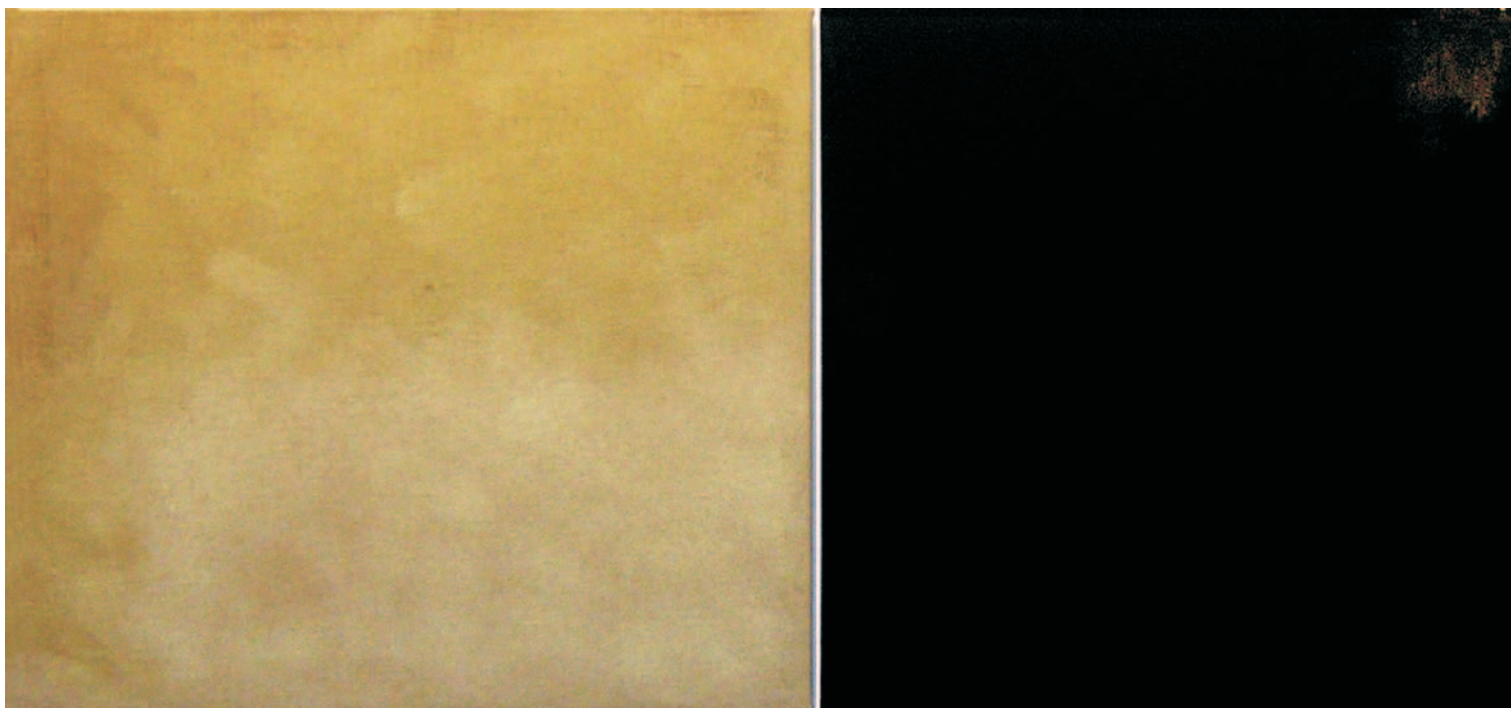
La luz del sol de mediodía, en su máxima pureza y cenitalidad, casi no produce sombras. Pero esa mínima sombra que produce nos habla ya de angularidad, de inflexión, de relatividad. No es esa la luz creadora sino la luz de una creación que aparece ahora en su cénit, mostrándose allí incapaz de ocupar, ni siquiera por un momento, el lugar de la luz verdadera, *Nur ara Nur*, y que, en su descenso, en su manifestación, en su desdoblamiento, acaba amarilleando inevitablemente:

"¿No se han parado jamás a considerar ninguna de las cosas que Dios ha creado? ¿Cómo sus sombras se vuelven a derecha e izquierda, postrándose ante Dios sumisas por completo a Su voluntad?"

(*Qur'án*, Sura 16, aya 48)

55. Este centro sutil se corresponde con el *chakra ajna* del hinduismo, el llamado Tercer Ojo u Ojo de la Visión. Es el *chakra* de la percepción en estado puro, el lugar desde donde se nos revela la visión interior.

La Luz que no podemos ver se va desvelando, tornándose translúcida, como tesoro oculto que quiere ser descubierto, en este caso, en el interior de quienes atienden conscientemente a sus señales. En con-



traposición a la luz que conforma nuestra visión y como si se tratase de una resistencia —al mismo tiempo veladora y develadora— existe una oscuridad que es la materia cosificada, el objeto de nuestra visión ocular y conceptual, pero existe también un tipo de oscuridad, aún más profunda, que es la ausencia de materia, la ausencia de objeto, más allá de cualquier polaridad o dicotomía.

La física contemporánea establece también una distinción entre la negrura material y la oscuridad cósmica. La materia negra es un cuerpo, un objeto que absorbe la luz y que, por un tiempo, no devuelve ninguna de sus señales, frecuencias o articulaciones, que no manifiesta momentáneamente ningún color. Corbin nos dice que esa negrura:



"... es lo que se 've' en un horno oscuro. Cuando se lo calienta, pasa del negro al rojo, luego al blanco, y posteriormente al rojo-blanco. Toda esta luz es la luz absorbida por la materia y emitida de nuevo por ella. [...] Esto es el cuerpo negro, el pozo u horno oscuro, el negro; es la tiniebla de abajo, la infraconciencia o subconciencia."

Pero también nos aclara que:

"Por otra parte, hay una luz sin materia, que no es ya la luz que se hace visible porque una materia dada la absorbe y la restituye en la medida en que la ha absorbido. Es la tiniebla de arriba, el negro de la estratosfera, el espacio sideral, el cielo negro. En los términos de la mística correspondería a la luz del En Sí divino, luz negra del Deus Absconditus, el tesoro oculto que aspira a revelarse, a crear la percepción para ser así él mismo objeto de su percepción, y que no puede manifestarse más que velándose en el estado de objeto. Esta tiniebla divina no se relaciona, pues, con la tiniebla de abajo, la del cuerpo negro, la infraconciencia. Es el cielo negro, la luz negra en la que se anuncia a la supraconciencia la ipseidad del Deus Absconditus"⁵⁶.

Hemos de tener en cuenta que los *ishraqiyyún* basan una buena parte de su cosmovisión y de su metafísica en un *hadiz qudsí* que dice: "Yo era un tesoro escondido que quiso ser conocido y para eso hice la creación". La creación, simbolizada en varios pasajes del *Qur'án* tanto mediante la alternancia de la noche y el día como mediante la diversidad de los colores, aparece como un acto de desvelamiento, de eclosión diversa y gradual de lo visible en lo hasta ese momento no manifestado.

La Luz real es ese *Deus Absconditus*, esa *ipseidad* única escondida a la mirada de cualquier otro que no sea ella misma, que crea la diversidad de los colores como acto de autoconocimiento mediante la experiencia separadora del claroscuro, de la tensión entre sujeto y objeto, entre luz y sombra. Nos acercamos así a la dimensión teofánica del color, a la capacidad que éste tiene de simbolizar el proceso creador de la Luz mediante sus manifestaciones, siempre diversas y elocuentes.

La oscuridad material es descrita por la física como cualidad propia de los objetos negros, como opacidad que se opone o resiste al paso de la luz, absorbiéndola. La luz negra, por el contrario, no sólo es anterior a la materia sino que la actualiza constantemente al atravesarla tornándose *luz visible*, iluminadora, manifestando así el color. La dialéctica

56. CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Ed. Siruela. Madrid 2000.

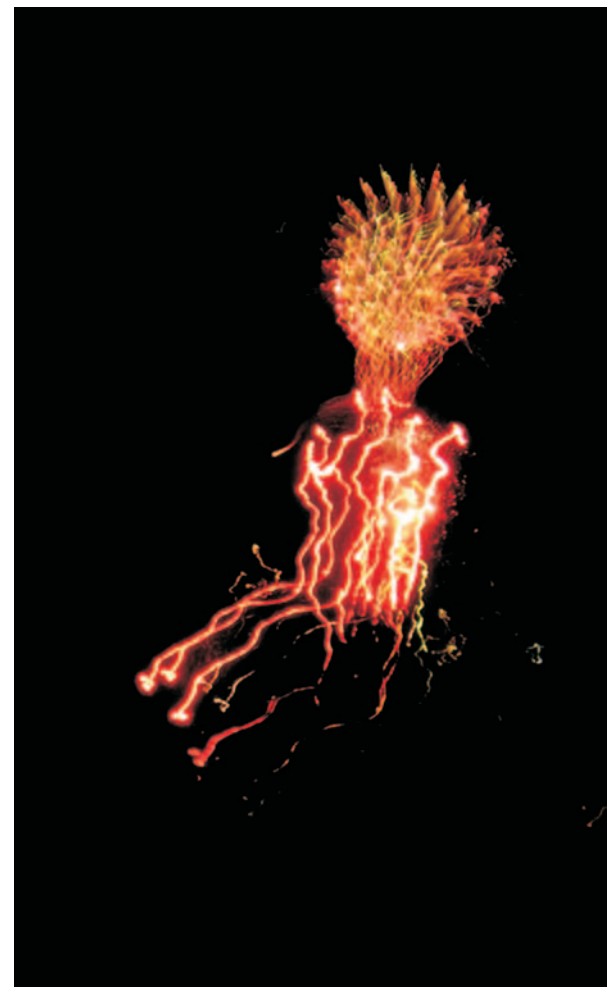
inicial se establece entonces, no entre la *luz visible* y la sombra material sino entre esa luz negra preexistente, esa frecuencia o radiación cósmica global, y la oscuridad opaca y pasiva de la materia, del objeto.

La Luz primordial, anterior o preexistente a sus manifestaciones, es esa '*luz negra*', una luz que no podemos ver porque nos cegaría. No es entonces la oscuridad aquello que nos hace invisibles las formas y los objetos, sino precisamente la extrema intensidad de la luz real. Así pues, en consonancia con otros sistemas holísticos, como por ejemplo la Homeopatía, la naturaleza o cualidad sutil es aquí energéticamente más potente que la cualidad gruesa o densa, existiendo entre ambas una relación dinámica y creadora.

La tensión entre luz y materia ⁵⁷ se resuelve en una sucesión de luces coloreadas produciendo diversidad y recurrencia. Son luces que se generan como colores en su propio desenvolvimiento —*en su gozo y en su sufrimiento*, según la terminología de Goethe— y que actualizan así su existencia, generando cualidad y vibración, espacio, profundidad y forma. El acto o acontecer luminoso —*ishraqat*— actualiza los objetos materiales, los resignifica al dotarlos de forma y cualidad tanto en nuestra percepción sensible como a través de nuestra experiencia imaginal en el mundo intermedio, en el mundo del alma.

Desde el punto de vista de nuestra experiencia sensorial no existen la oscuridad y la negrura en un sentido absoluto sino más bien grados de sombra, tal y como pudo comprobar Cezánne. La luz se manifiesta fracturándose en velos infinitos, gozos y sufrimientos que la tamizan y la tornan legible, soportable. De no ser así la luz nos cegaría y no podríamos ver absolutamente nada. En el mundo de lo manifestado, en el universo fenoménico, todo está compuesto de esa '*luz primordial*' esencial y de un velo o *quididad* que la filtra, una '*apariencia en la sombra*'. Tal vez por ello dicen los gnósticos musulmanes que hay una misericordia (*Rahma*) en ese velo y una dádiva en el color, que es la urdimbre del velo, la estructura ordenada que soporta la transparencia —*trans-apariencia*— necesaria tanto para el acto de ver, como para la adquisición de cualquier forma de conocimiento.

Vivimos en una oscuridad relativa y en ella presentimos la luz que nos circunda, pero también aquella que ilumina nuestra tiniebla interior. Cuando la luz nos alcanza por dentro se abre en nosotros la posibilidad de vivir y comprender, mediante el color, sus matices más inesperados



57. Albert Einstein propuso que la materia y la energía son expresiones distintas de una misma realidad. La materia se puede transformar en energía, y la energía en materia. Su conocida fórmula $e = mc^2$ nos da la cantidad equivalente de energía de esta materia si ésta se convirtiese en energía. Esta formulación es plenamente holística e integradora.



y sugerentes. Pero también emitimos luz, fotones, radiaciones luminosas coloreadas que están expresando así el vínculo que nos une con la energía constitutiva del universo, no sólo con aquello a lo que alcanza nuestra visión ocular.

Los agujeros negros devoran todo lo que se les acerca. La más profunda oscuridad atrae hacia sí a los fotones que dejan de oponer resistencia a su desaparición. La astrofísica contemporánea descubre la materia oscura del universo, desvelando su función gravitacional. Es invisible para nosotros porque no emite ni refleja luz alguna ⁵⁸. La ciencia nos sugiere hoy no sólo la existencia de mundos invisibles sino su predominancia en el cosmos. Llegamos así a una concordancia profunda entre el pensamiento científico contemporáneo y la hermenéutica coránica de los místicos musulmanes, una concordancia que nos acerca a una metafísica de la luz.

Desde una actitud holística, vinculante de las diversas lecturas del acontecer luminoso, del fenómeno cromático, la materia negra y oscura es nuestro punto de partida, el entorno más vasto y velado donde se gesta la posibilidad de existir 'en' y 'como' una visión, como un color, su fondo energético necesario. Los primeros trazos picturales fueron hechos con negros de marfil y de hueso en el interior de la caverna platónica, de la primera gruta imaginal. Negro sobre negro en la noche más antigua de nuestra memoria, en el ámbito inaugural de nuestra imaginación. Trazos de lo negro en lo oscuro, memoria de la luz negra soportada en un cuerpo negro, en un objeto, en una palabra:

"Y, ciertamente, hemos creado al ser humano de arcilla sonora, de cieno oscuro transmutado, mientras que a los seres invisibles los habíamos creado, mucho antes de eso, del fuego de los vientos abrasadores" ⁵⁹.

(*Qur'án*, sura 15, ayat 26, 27)

58. Según la Astrofísica contemporánea, la materia visible ocupa solamente un cinco por ciento del cosmos, la materia oscura ocupa un veinticinco por ciento, y el setenta por ciento restante es energía oscura.

59. Según Ibrahim Albert, el cieno oscuro (*hama*) evoca, aunque no sea estrictamente de la misma raíz, gramaticalmente hablando, las raíces *hmm*, *hmy*, *hmw*, todas relacionadas con ideas de calor, fiebre, quemado, carbón, color oscuro... Especulativamente se puede pensar en una posible raíz protosemítica *hm* de la que derivaran las cuatro raíces árabes mencionadas y que tuviera que ver con la tierra cálida y oscura, algo así como el *humus* latino.

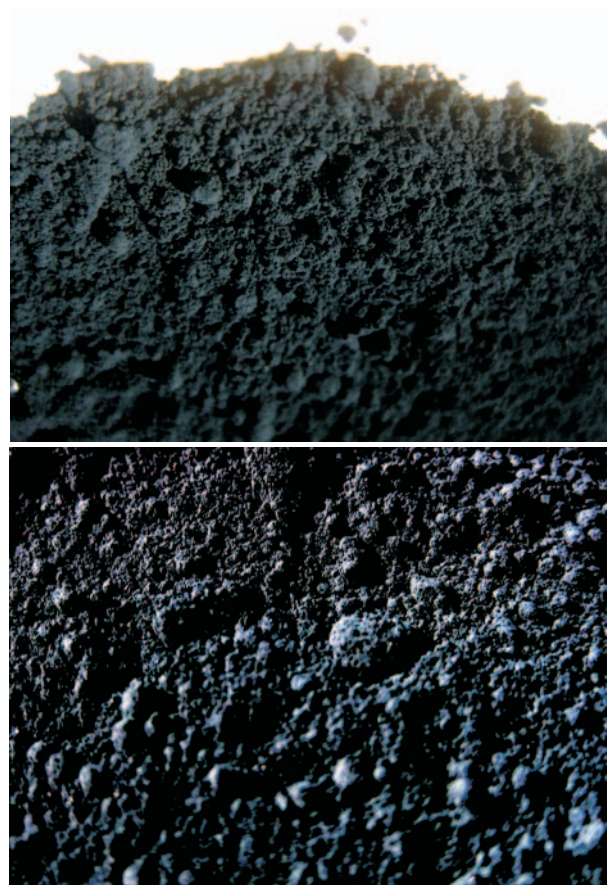
La arcilla es un conglomerado de diversas sustancias que existen en la tierra. Nuestros cuerpos están hechos realmente de un cieno oscuro vibrante, de la mezcla de elementos dispares, orgánicos e inorgánicos, en un medio húmedo y acuoso. Estamos hablando aquí ya de lo material y de lo visible, de los aspectos cuantificables y observables de la existencia, es decir, de aquello que es manifestación fenoménica, de todo aquello que puede conformar un objeto. Lo inmaterial y energético, a su vez, también participa de esa tensión entre existencia y manifestación, pues en toda manifestación

hay inflexión, es decir, un desvío o expansión y una pérdida, y en toda existencia hay propósito e inercia de continuidad y conservación.

Los seres humanos somos las únicas criaturas capaces de reflejar y aprehender la diferenciación, el sufrimiento, el gozo, ese movimiento creacional que va de la existencia a la manifestación y viceversa, incesantemente, sin pausa. Durante el día podemos recordar la oscuridad y en la noche podemos imaginar la luz porque a fin de cuentas somos el receptáculo de un recuerdo. Es precisamente la capacidad de recordar lo que nos permite comparar, evaluar, sentir y ver la diferencia, experimentar la tensión, ir reconociendo la Realidad a través de sus manifestaciones, en los diversos acontecimientos que conforman nuestra experiencia de nosotros mismos y de los mundos que habitamos.

Los animales viven en su naturaleza original (*fitrah*) ⁶⁰ sin contradicciones ni reflejos, no padecen ningún extrañamiento, ningún exilio, no sienten pudor porque no son conscientes de sí mismos ni ven ni recuerdan mundo alguno. Nacen, viven, mueren y resucitan incesantemente en la frecuencia de su especie sin darse cuenta a sí mismos, como el eterno león borgiano. Todas las gaviotas nos parecen iguales, siempre oímos al mismo ruiseñor pero no nos ocurre lo mismo cuando miramos a nuestros congéneres. Lo primero que sentimos son las particularidades, los rasgos distintivos que hacen de cada uno de nosotros una criatura genuina e inédita. Estos rasgos son establecidos e interiorizados fundamentalmente a través de los diversos lenguajes que conforman nuestra dilatada memoria cultural.

Esa conciencia de lo distinto, esa mirada "*desde el exilio*" lingüístico y desde la cultura es uno de los rasgos más peculiares, si no el que más, de la naturaleza y de la condición humanas. En la revelación cósmica, el primer ser humano, Adam, la paz sea con él, aparece como un profeta sin libro, sin revelación, sin criterio hermenéutico. Sólo conoce los nombres, sólo transmite un catálogo de posibilidades y cualidades, un repertorio de señales, un código filogenético, un ADN radical. Él es nuestro molde. Y así llaman los gnósticos *ishraqiyyūn* al Adam de nuestro ser, *latifa qalabiyya*, el molde, la materia o arcilla negra original que forma nuestra naturaleza primaria. En nuestro cuerpo sutil, esta *latifa* radica en la región del perineo, en el mismo vórtice que los hindúes sitúan el *Chakra Mulhadara* ⁶¹ o *chakra* raíz, que condensa e irradia la energía orgánica vital. Es la raíz necesaria que soporta el proceso ascensional de la energía sutil corporal.



60. Término árabe cuya raíz es *fátara*, y que alude al acto de "*abrir, rajar, generar*". Esta naturaleza original se expresa en el ser humano como espontaneidad, unión, ausencia de prejuicios, las actitudes propias de los niños.



61. Aunque podemos establecer sin dificultad una clara correspondencia semántica entre la *latifa qalabiyya* y el *chakra mulhadara*, la secuencia cromática es del todo distinta en cada una de estas visiones. Para el sistema del cuerpo sutil del hinduismo, este vórtice energético corresponde al color rojo y a la flor de cuatro pétalos.

Molde de nuestra naturaleza y condición que no es sino la concreción de un descendimiento, de un exilio y de un oscurecimiento que, a través de una inflexión, revierten el sentido de su movimiento recordando su origen, elevándose hacia una luz siempre conformadora. Molde que no es sino arcilla oscura y maleable capaz, al mismo tiempo, de recibir cualquier información, cualquier impronta o huella luminosa y devolverla en forma de signo, de lenguaje.

Como dijimos más arriba, la metafísica auroral —y todas las ramas del sufismo, en general— admiten el propósito gnoseológico de la vida humana como expresión de un acto de autoconocimiento divino. El tesoro escondido que quiso ser conocido logra Su propósito abriendo la conciencia de Sí en un *lugar* específico de la creación, en el interior del corazón humano (*qalb*).

La tradición islámica, basándose en la revelación coránica, nos dice que Dios ofreció la conciencia a todas las criaturas y sólo una de ellas la aceptó. Esa criatura que quiso para sí la conciencia no era otra que el ser humano, tipificado en el profeta Adam, la paz sea con él, quien, al asumir este privilegio, contrajo con Dios un pacto. Adam aceptó el regalo de la conciencia y del lenguaje con su corolario de compromiso y responsabilidad, aceptó, en definitiva, la iluminación interior. Para disfrutar de esa gracia tan sólo debería evitar comer los frutos del árbol de la dualidad, pues su sabor le llevaría inevitablemente a la separación y al olvido de la Realidad Única, a la entropía y al consiguiente deterioro, a la muerte, al alejamiento y a la inconsciencia.

Posteriormente Adam transgredió el pacto y, alimentándose de ese fruto, de esa manifestación dual, se olvidó de la Fuente Única y así se exilió del campo holístico y unificado, descendiendo a la tierra de las sombras, sumergiéndose en el mundo fragmentario del claroscuro. Sigue diciéndonos la tradición auroral que, nada más hubo pisado la tierra, Adam recordó el pacto y "se volvió" hacia Dios, Quien simultáneamente se acordó de Adam, "se volvió hacia él" y le arrojó una perla blanca, grande y luminosa.

Al recibir esta energía, Adam recuerda su compromiso y "se vuelve" hacia la Realidad, hacia la Fuente. La perla blanca le ayuda a recordar su origen luminoso pero, a medida que la contempla, la perla se va transformando en una piedra negra y densa, pesada y opaca. Esta transmutación le ayuda a recordar su propio descendimiento al mundo de las sombras, del peso y de la gravedad.

La perla blanca es aquí la luz que descende al mundo intermedio, al mundo imaginal, como una visión o recuerdo de la Luz real, y que acaba siendo prisionera de la mirada terrenal, que acontece ya en el claroscuro material, en la pesada densidad del objeto que ahora, para ser percibido, necesita ser iluminado y que, al recibir la luz, acaba proyectando una sombra. La contemplación de esta transmutación y la subsiguiente conciencia de este descendimiento ayudan al Adam de nuestro ser a recordar, por analogía y resonancia, su origen luminoso y a emprender conscientemente el camino de regreso. Así, encontramos en el *Qur'án*:

"Di: Me refugio en el Sustentador del amanecer ⁶², del mal de lo que Él ha creado, del mal de la oscuridad cuando descende."

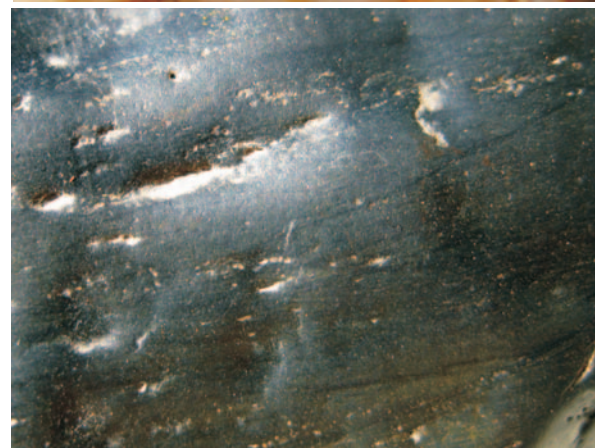
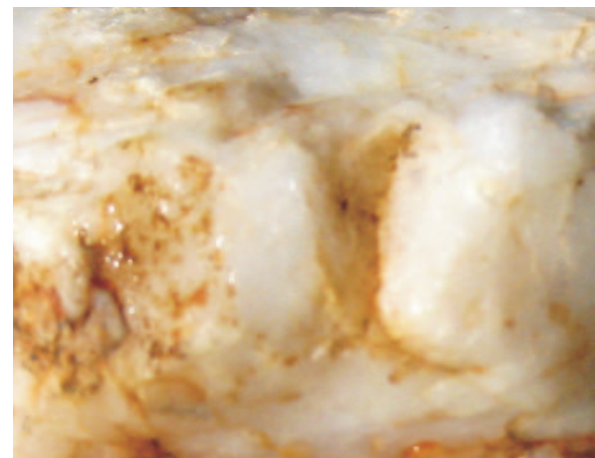
(*Qur'án*, sura 113, ayat 1-3)

En este marco interpretativo lo negro y oscuro no es, como imaginaba Kandinsky, *"una nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza"* ⁶³ sino más bien un signo mayor que nos ayuda a recordar la fuente luminosa de toda creación, la fuente imaginal de nuestra visión terrenal.

En determinados ejercicios de privación sensorial, tras prolongados períodos de oscuridad en tanques de aislamiento, los sujetos comienzan a experimentar visiones de luces coloreadas que la psicología académica define como alucinaciones, por no existir una causa exterior, física, que las produzca. Sin embargo no se han detenido estos psicólogos clínicos a considerar ni el color fisiológico de Goethe ni la producción cromática imaginal de los *ishraqiyyún*, ni los fenómenos de fosfenismo y sinestesia.

La intensidad de la negrura, su opacidad y absorbencia, se nos aparece en contraposición con el brillo luminoso de la luz blanca, en la zona de contraste y fricción. El gozo lumínico, el color, surge siempre en el límite de la oscuridad, en los bordes de lo negro y oscuro, en la inmaterialidad misma de las sombras. Tal vez por eso el budismo tántrico nos habla del color como de un vacío cuántico.

Las huríes de negros ojos que aparecen descritas en el *Qur'án* como moradoras del Paraíso, derivan su nombre del sustantivo *hur* y aluden al ser humano que se distingue por el *hawa*: blancura intensa del globo ocular y un iris intensamente negro y brillante. En un sentido amplio significa *"blancura"*, *"pureza"*, surgida en el contraste con la sombra in-



62. Según Muhámmad Asad, el término *falaq* (la claridad del amanecer, el alba) se emplea figuradamente para describir *"la emergencia de la verdad después de un período de incertidumbre"*. El epíteto *"Sustentador del amanecer"* implica que Dios es la fuente luminosa de todo conocimiento.

63, KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores. Barcelona, 1986.



64. Literalmente, según I. Albert: "y los tenemos emparejados con *hur ain*." Es decir, con mujeres —aunque gramaticalmente podría ser indiferentemente masculino— enteramente blancas (también puede traducirse como "enteramente negras") de ojos grandes y hermosos. Es cierto que el *hawar* es la negrura y redondez de la pupila nítidamente marcada junto a la claridad del blanco de los ojos. Los *hur* son, pues, los enteramente blancos (o blancas) y los enteramente negros (o negras).

tensa y profunda. La expresión coránica *hur ain* significaría, "seres puros ó compañeras puras de bellísimos ojos".

"... reclinados sobre lechos de felicidad dispuestos en fila, y en ese jardín los desposaremos con seres puros, de hermosísimos ojos" ⁶⁴.

(Qur'an Sura 52, aya 20)

Como decía Cezánne, la luz 'no puede ser vista ni reproducida' porque es precisamente la luz aquello que nos hace ver. Sólo vemos los receptáculos luminosos, los colores, las inflexiones y aconteceres, los sufrimientos y los gozos, los vestigios, las manifestaciones. Por su parte, las luces que perciben el místico y el artista en el mundo imaginal o suprasensible son luces coloreadas, colores puros cuyo acto de luz los actualiza como receptáculos, como una materia ahora no sólo iluminada sino iluminadora.

Entre el blanco y el negro, entre la luz y la sombra, se despliegan las fuentes luminosas primordiales. Como dijimos anteriormente, al tratar los colores sutiles y el cuerpo luminoso, el gnóstico *ishraqí* Karim Jan Kermani, en su *Libro del Jacinto Rojo*, aborda el tema de la generación de estas luces primarias a través de una descripción del Trono Cósmico (*Ars*), matriz creadora inicial, disposición energética previa al universo material. Según su descripción, las luces primordiales serían cuatro —blanca, amarilla, roja y verde— correspondientes a los cuatro pilares o esquinas del Cubo —*kaaba*—, a los elementos primarios, a las direcciones espaciales, etc. En cambio, en el mundo denso de la materia, las fuentes serían otras: blanco, amarillo, rojo y negro, ocupando éste último el lugar que la luz verde tiene en los mundos sutiles e inmateriales.

La luz blanca ocupa el rango superior, porque puede teñirse de cualquier color pero no tiñe a ninguno. Sería, pues, la más simple de las luces, la frecuencia de la inteligencia superior, del mundo de las inteligencias puras (*yabarut*). La luz amarilla es ya una luz más sufrida, la vibración del Espíritu (*ruh*), la luz roja vibra ya en el mundo entrópico de la naturaleza y de la creación material (*mulk*) en tanto la luz verde es la frecuencia del mundo intermedio o imaginal, del mundo del alma (*malakut*).

tierra amarilla de hospitalidad

"¡Sacad del fuego a todo aquel en cuyo corazón haya un grano de bien! Y entonces serán sacados de él, ennegrecidos ya, y serán sumergidos en el Río de la Vida; y entonces renacerán como rebrota una planta al borde de un arroyo: ¿no has visto cómo renace, amarilla y tierna?"

(Bujari, tomado de Abu Said al-Judrí, en *Kitab al-Imán* y *Kitab Bad al-Jalq*)

EN la ocredad de la tierra desértica emergen los heraldos luminosos, las primeras huellas perceptibles de la luz blanca, más ya no la Luz misma, que sigue su periplo develador, oculta e inasible, sin detenerse en sus ecos y reverberaciones. Destellos luminosos que despiertan como conciencia y como percepción, luz o realidad que ya se manifiesta como un primer color, como sonido inaugural, como un cántico jubiloso.

La luz blanca no puede ser percibida porque es una luz sin velo, sin filtro ni resistencia. Necesita de un cierto *sufrimiento* o roce, como diría Goethe, para manifestar su existencia, para expresar una cualidad o condición, para ser al fin apercibida sensorial o imaginariamente. La luz amarilla es la propia tierra iluminada por primera vez, la primera huella perceptible del acontecer develador de la luz ⁶⁵.

El arco iris nos da la bienvenida con este color desde su centro emergente, y la iluminación de cualquier *gestalt* naturalista lo reclama. En



65. El árabe coránico no habla de luz en abstracto. Según Ibrahim Albert, existe el *dau* del Sol, cálido como el fervor de la fe (*hararat al iman*), y existe el *nur* de la Luna, fresco como el frío de la certeza (*bard al-yaqin*). La luz-dau es el origen absoluto, inalcanzable sin fundirse, como las alas de Ícaro, y la luz-nur es el origen relativo, comprensible por el individuo sin dejar de ser individuo, sin perder su *nafs*, su alma, su personalidad.



66. Esta terminología forma parte de la división islámica tradicional del mundo en tres niveles: El mundo inteligible (*yabarut*) formado por los arquetipos, conceptos e ideas en estado puro, el mundo o reino material y sensible (*mulk*) y el mundo intermedio del alma y la imaginación creadora (*malakut*) que es el mundo del Ángel, donde entran en contacto los dos primeros.

67. CORBIN, Henry. *Templo y Contemplación*. Ed. Trotta. Madrid 2003, pág. 218) El amarillo aparece aquí como primera manifestación perceptible y consciente del *ishraq*, de la alboreá o brotación de la conciencia.

68. En lengua árabe, el amarillo (*asfar*) es el color de la piel del camello, del sembrado cuando llega la época de la siega, del campo vacío, del hambre, del mes de *safar*, del silbido con la boca vacía, del cero, del oro, del cobre y del azafrán.

psicología del color y en cromoterapia el amarillo no puede dejar de significar apertura, manifestación inicial, reconocimiento de la luz en el mundo, de lo espiritual en lo terrenal, brotación consciente en el alma humana. Se trata, ni más ni menos, que del inicio de una materialización de lo intangible, de lo predominantemente energético. En cromoterapia, la luz amarilla se utiliza para incrementar el rendimiento intelectual y compensar la fatiga mental y los estados melancólicos.

Henry Corbin, en su ensayo sobre *La configuración del templo de la Kaaba y la vida espiritual*, obra del místico *ishraqí* Qazi Said Qommí, señala lo siguiente a propósito de los pilares que sostienen el templo de Luz que, en el mundo del alma, en el *malakut*⁶⁶ configura el templo material y terrestre:

*"Si tienen el color amarillo del oro es porque simultáneamente la Naturaleza universal está próxima a las Luces inteligibles y descansa en la tierra de la materialidad, se consolida en ella e imprime sus vestigios que toman allí la 'tintura' de las leyes de la realidad física"*⁶⁷.

Encontramos en el *Qur'án* esta aparición de los seres luminosos en las arenas del desierto narrada en el Sura Al Hud. El episodio alude esencialmente a la hospitalidad, a la capacidad del ser humano de abrirse a la realidad, al otro o a lo otro, disolviendo así cualquier barrera separadora. Esta actitud surge en medio del desierto, de la desolación, simultáneamente a una intensa iluminación de la escena. Luz blanca cuyo sutil y dorado lenguaje percibimos en las arenas iluminadas a su paso⁶⁸.

La percepción consciente de este color implica un encuentro con el Ángel, con la realidad espiritual, con la manifestación de lo divino que hay en el mundo, la interiorización y el reconocimiento de un mensaje de bien y de belleza, una experiencia de vida y crecimiento. Es el primer vestigio, la primera huella visible de la luz, su primera palabra, pero está tan cerca del principio que aún conserva bastante de su condición luminosa original. Cuando la luz, manifestada como huella, como color, amarillea, se nos revela ya como comienzo de un acontecer, gozoso o sufriente, en nuestra memoria y en nuestra percepción.

Los místicos aurorales relacionan la luz amarilla con el profeta Daud (David), la paz sea con él, con su expresión de bien y de belleza, con esa luz dorada que en el mundo nos recuerda la luz verdadera y mitiga toda nostalgia. Es la luz del Espíritu, del júbilo, del contento y de la alabanza, de la poesía, del arte y de la música.

Dentro del cuerpo luminoso esta luz emerge a través de la *latifa ru-hiyya* ⁶⁹, la puerta sutil por donde penetra la energía espiritual que dota de sentido y de contenido a nuestra experiencia, la apertura por donde surgen las *haqaiq*, los destellos luminosos de nuestra conciencia, la luz de nuestro recuerdo, de cualquier atisbo de existencia que podamos albergar, de cualquier huella o recuerdo de lo Real. Los *ishraqiyyún* sitúan esta *latifa* en la zona del cuerpo sutil correspondiente al plexo solar. Zona central e intermedia, de contacto o fricción entre lo inteligible y lo sensible en el ámbito del alma imaginadora, en el *malakut* de esta tierra de la gravedad y la opacidad.

Estamos siendo creados en la tiniebla interior. Allí ha brotado la luz de nuestra conciencia, rodeada por la penumbra, y desde entonces no hemos hecho más que regresar cruzando las sombras, los colores, las estaciones. El color amarillo es un signo mayor de aquella luz primera, su heraldo develador más primario en la conciencia humana. La visión de la luz amarilla es una medicina que cura al corazón de la nostalgia en su exilio sombrío. No podemos ver la luz, porque es la luz lo que nos hace ver, pero vemos los colores, las sombras, porque la realidad es translúcida, transluminosa, *trans-aparente* y el color vive siempre en la sombra, como decía Cézànnne.

Cuando la luz me anega puedo ver aquello que ocultaba mi sombra, puedo verme a mí mismo tal y como soy, como una criatura débil y sometida al tiempo, al desgaste, a la muerte. Y además me doy cuenta de mi vacío, de mi incapacidad para crear nada, de mi esterilidad. Esa conciencia suscita una pregunta, ese color promueve en mí un elevado deseo: ¿Cómo puedo devenir en luz, atravesar la sombra y conocer la vida, si no soy más que un cuerpo vacío, cansado y sometido a la muerte?

Esta pregunta surge porque la luz y el color amarillos, aún siendo primarios e inaugurales lo son ya como expresión, como manifestación, como huellas producidas por la luz pero que ya no son sólo luz sino que comienzan a participar visiblemente de la sombra. De hecho, a menudo percibimos el amarilleamiento como una clara señal o sentimiento de desgaste, de la pérdida que implica toda manifestación o vestigio, como anticipo de su disolución. En el *Qur'án* aparece con claridad esta ambivalencia semántica del amarillo que alude tanto a la vida como a la muerte:

"¿No ves que es Dios quien hace caer agua del cielo, y luego le abre camino en la tierra hasta que brota en manantiales. Y por medio de ella



69. Este centro sutil se corresponde con el *chakra manipura* del hinduismo y es el único en que los colores coinciden en ambos sistemas. Quizás por ello la discordancia deba buscarse en la lectura secuencial del color, según se haga desde una perspectiva lineal horizontal o central emergente, como ya vimos al analizar dichas discordancias en el capítulo 6.



hace crecer cultivos de variados colores, que luego se marchitan, y los ves amarillear; y al final los convierte en rastrojo?”⁷⁰

(Qur’án, sura 39, aya 21)

“Contempla, pues, estas huellas de la gracia de Dios —¡cómo da vida a la tierra cuando estaba muerta!— ¡Ciertamente, Ése es en verdad Quien resucita a los muertos: pues Él tiene el poder para disponer cualquier cosa! Pero así es: ¡si enviamos un viento que abrasa su campo, y ven como se torna amarillo, empiezan, pasada esa alegría primera, a negar la verdad!”

(Qur’án, sura 30, ayat 50-51)

La luz y el color amarillos son, por tanto, expresión inicial de la expansión creadora, de la conciencia y de la forma surgidas ya en el clarooscuro, una emergencia que a su paso va dejando inevitablemente huellas, cenizas y rastrojos, espacios ‘sufridos’ capaces de albergar significado, memoria, de suscitar vínculos y relaciones entre los nombres de las cosas y las cosas mismas. Como la conciencia humana que, al ir despertando a la Realidad, se da cuenta tanto de su finitud como de su naturaleza relativa e impermanente, creada y recreada sin cesar.

En las investigaciones de Kandinsky y Gerstner, el amarillo está relacionado con el despliegue inicial de las formas en el plano y en el espacio. El primero relaciona este color inaugural con el polígono más escueto, con un triángulo equilátero, simple y agudo, aunque para poder hallar las transiciones de fase entre los diversos colores, Gerstner necesitó afinar aún más y descubrió una forma estrellada, más aguda y axial, que abre el plano de oscuridad por el centro.

El amarillo inaugura la tierra de la diversidad, de la creatividad, del color, pero esa función de heraldo le urge a desaparecer con la propia manifestación, le hace ser efímero necesariamente. Abre el espectro de nuestra visión, nos estimula, nos resignifica y desaparece, desdoblado hacia el rojo y hacia el azul, ante nuestros ojos atónitos. Hiere nuestra sensibilidad y nos hace capaces de percibir el color, los otros colores, pero ya no como un heraldo luminoso sino que, en ese roce o sufrimiento, se va tornando rojo, como ese *arcángel purpurado* de la teosofía sohravardiana, hasta convertirse finalmente en un azulado recuerdo.

70. Amarillear (*isfírar*), es decir, desplegar el color *asfar*.

A partir de su vibración primaria, de esa reverberación o huella inicial, la luz amarilla devendrá ya en una sucesión de gozos y sufrimientos, de expansión y regreso, a través de estados y colores diversos que aparecerán en nuestro mundo perceptual siguiendo la doble corriente que hemos detectado en el arco iris —hacia el rojo y hacia el azul— a lo largo de nuestro ensayo. La percepción de esta sucesión de huellas cromáticas luminosas nos ayuda a concebir y a experimentar la creación como un proceso gradual, como una progresión de cualidades perfectibles —básicamente expansión y contracción— que denotan tanto una inteligencia como una ley.

La luz vela la sombra, no necesita de la violencia para vencerla, sino que aplica su energía de forma certera y liviana. Así hemos de luchar para que no se adueñe de nosotros la muerte, así la oscuridad de la inconsciencia es disuelta por la irrupción de las luces que, entonces, manifestándose como colores, nos iluminan. No podemos ver de dónde surgen cuando nos elevan por encima de nuestras propias sombras, no podemos deshacer el velo sino tan sólo reconocernos a nosotros mismos y a nuestro mundo como un velo translúcido, amarillento, exultante de perfección y de belleza.

La tierra aparece, en esta estación o *maqam*, iluminada por una luz que ya no es la luz negra del dios escondido, el velo cegador que nos impide acceder a la Realidad, sino un medio sutil que no cesa de expresarla. La luz amarilla nos acerca a lo Real abriéndonos la puerta de la libre adecuación, de la percepción flexible y descondicionada, porque ese sentimiento de belleza y de realidad disuelve nuestra oscuridad y nuestro miedo, mitiga nuestra sombra, nos cura de la nostalgia de nuestro exilio y nos va tornando conscientes, soberanos.



entropía del rojo en el espectro luminoso

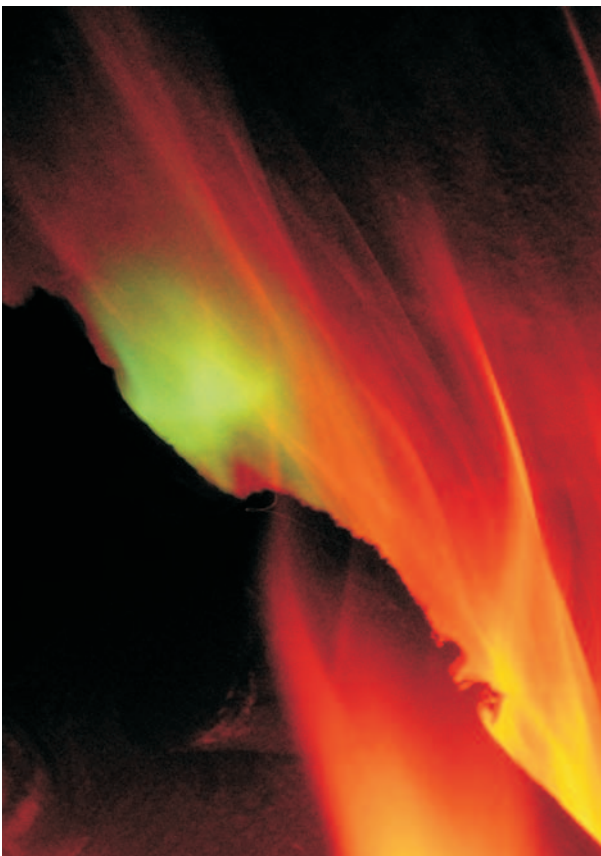
VISUALIZAR imaginalmente el color rojo ⁷¹ es como si imaginásemos genéricamente el color. Es al mismo tiempo la frecuencia lumínica más fácilmente abarcable por nuestra visión y el color que mejor se presta a ser conceptualizado. Conjugua la luz y la sombra en el proceso fisiológico de combustión perceptual, equilibrando el espacio espectral completo, entre el amarillo y el azul, abriendo un ámbito de intensificación del color —croma— mostrando el atemperamiento de la luz en la sombra. La luz se enfría cuando el color, su croma y su temperatura se intensifican, porque toda manifestación implica una pérdida, una posibilidad ya muerta, ya vivida, una expresión genuina de entropía, una huella o ceniza fenoménica y existencial.

Percibimos sólo los ecos de la luz porque la luz nos ciega; sentimos sus huellas y no nos deslumbramos porque el color se apodera de nuestras retinas como un velo que mitiga la quemazón. Así el rojo nos ayuda a vivir en la luz, como una llama que forjase el nervio de nuestra visión, atemperando nuestra fisiología y nuestra percepción. Un efecto que sólo se comprende cabalmente teniendo en cuenta que en el núcleo de su interioridad se halla escondido lo verde, esa brotación húmeda del color que compensa la quemadura que la luz va dejando en nuestra fisiología.

Lo verde que se halla oculto en lo más profundo de la luz roja es esa frecuencia que se manifiesta en nuestra percepción de la naturaleza como signo de lo imperecedero —de la supervivencia, de la resurrección, del regreso de nuestro exilio— como si se tratase de un recuerdo.



71. El rojo (*ahmar*) es el color de lo que puede tostarse al sol (como la piel blanca) o de cuanto se le parezca, ya sea mineral, vegetal o animal. Según Ibrahim Albert su color de contraste es el negro (*asuad*), la sombra buscada por la vida para aparecer en el desierto.



"Aquel que del árbol verde produce para vosotros fuego, pues, ¡he ahí! que encendéis vuestros fuegos con él."

(Qur'án, sura 36, Ya Sin, aya 80)

Para el gnóstico del *ishraq*, la vida es una transmutación inabarcable. No podemos coger las llamas, sólo podemos recoger las brasas de esa mutación inmensa, la materia candente de toda creación. Es Dios quien hace que de las plantas verdes surjan las llamas, y que así nos revela el secreto del fuego, su capacidad de compensar nuestro vacío mediante una humedad diáfana e invisible que nos mantiene unidos a la estructura ausente, al bajo continuo, al dios escondido en la densa oscuridad del carbón.

No podemos crear el fuego sino tan sólo aprovechar las brasas de la vida y de la creación, recordar el jardín, el árbol verde, en la danza de las criaturas sintientes, en sus rostros atenazados por el calor, en la cadencia de sus palabras. Este mundo sería el infierno si no fuese porque, en medio de las llamas de la disolución y la dispersión, podemos oír o recordar el murmullo del agua, de la unión. En el infierno (*Yahannam*) no hay agua ni murmullo ni nada más que un inacabable consumirse, una pura entropía. La tierra y todo lo que produce acaban siendo consumidos por el fuego de la manifestación y de la existencia, reducidos a las cenizas de la sombra, a una materia densa, sorda y oscura.

Roja es la frecuencia del fuego que acaba materializando la tierra, carbonizando lo vivo, sustrayendo lo verde a la negrura de su lecho primero. Sentimos el universo crepitando y exhalando vapores cargados de propósito, miramos a nuestro alrededor y no encontramos ya ninguna expresión que permanezca. El mundo es un incendio gigantesco y desmesurado, voraz, sin otra razón de ser que devolver a los seres su condición original, su vacuidad y precariedad constitutivas y esenciales. El mundo es un mar de negaciones, omisiones, silencios y expresiones que se van consumiendo y cuyas cenizas van sedimentando y mineralizándose, tornándose en objetos. Nuestro interior se va oscureciendo con esas cenizas al tiempo que comprendemos y sentimos su condición perecedera y fenoménica.

"Todo cuanto vive en la tierra o en los cielos perece: pero por siempre perdurará la faz ⁷² de tu Sustentador, plena de majestad y gloria."

(Qur'án, sura 55, ayat 26-27)

72. El Ser esencial, la Realidad.

No podemos escapar a la combustión ni a la muerte pero podemos, en la danza de las lenguas de fuego, descubrir y sentir dentro de nosotros la inteligencia onnubilante y forjadora que anima el movimiento de la llama. La imagen del incendio se graba inevitablemente en nuestro corazón y así el ascua de oro de la Realidad se torna visible. Son llamas que nos abocan al instante, a la teofanía (*tayalli*), a una experiencia trascendente de nuestro ser real.

Sólo después de haberse despojado de su condición creatural y fenoménica, mediante una experiencia de extinción radical (*fanáh*), puede alcanzar el gnóstico auroral la unidad de su alma con lo Real, sólo así regresa al húmedo jardín de la unión. En esta estación o *maqam*, se templea el viajero espiritual —tierno por dentro y sobrio por fuera— soporta el fuego y, aniquilándose, no sólo no se quema sino que se torna capaz de segregar sus húmedas y vivificantes lágrimas en medio de la hoguera, cruzando así un incendio que está produciendo negras y melancólicas cenizas, ávidas de agua para revivir, forjando un corazón consciente, una interioridad unificada que puede así latir entre las llamas fenoménicas sin abrasarse, un latido que comprende ahora todos los ciclos y estaciones.

Roja es la vibración del desbordamiento, el límite exterior y convexo del arco iris. En la aparente inmovilidad de la materia oscura comenzó a vibrar el amarillo, mitigando nuestra nostalgia de la luz y suscitando nuestro deseo de romper los velos que nos separan de ella para acabar así con nuestro exilio. Pero, inmediatamente, el nacimiento del universo material se transmuta en un sol rojo que inaugura la formación de las galaxias, la explosión primigenia de la vida y de los fenómenos que entona el canto de su propia disolución. El color rojo es una vibración agnóstica, una frecuencia escatológica.

La luz roja es la vibración de longitud de onda más larga y frecuencia más lenta, tal vez la que nos estimula con más consistencia, la más potente, constante y caliente, la que menos penetra en el agua, pero también la que culmina el despliegue entrópico y manifiesta cabalmente el principio de su propia aniquilación. Contiene la vibración justa para calentar el horno de nuestra percepción sin quemar el objeto ni el medio, pero acaba también por desaparecer, en el límite mismo de la vida, cansada por el esfuerzo, disuelta en nuestra percepción, fundida en la vibración infrarroja.





En numerosas tradiciones culturales el rojo es sinónimo de color, como ocurre en la cultura andaluza, donde rojo se dice '*colorao*'. También en la teosofía sohravardiana, donde el color rojo es considerado como una sinergia equilibrada de luz y sombra, de blanco y negro, como territorio fronterizo y crepuscular —en los dos sentidos, tanto auroral como vespertino— entre la existencia y la manifestación:

*"Si un objeto blanco se mezcla con el negro, aparece entonces enrojecido. Observa el crepúsculo y el alba, blancos uno y otro, puesto que están en relación con la luz del sol. Sin embargo el crepúsculo y el alba son un momento intermedio: un lado hacia el día, que es blancura, otro lado hacia la noche, que es negritud, de ahí el tono púrpura del crepúsculo de la mañana y de la tarde. Observa la masa astral de la luna en el momento de su salida. Aunque la suya sea una luz que toma prestada, está verdaderamente revestida de luz, pero una de sus caras está vuelta hacia el día, mientras que la otra está vuelta hacia la noche. Así la luna aparece teñida de púrpura. Una simple lámpara muestra la misma condición; abajo, la llama es blanca; arriba se convierte en humo negro; a media altura aparece enrojecida"*⁷³.

Una condición crepuscular que nos revela el vínculo entre el fenómeno luminoso y el acontecer de la conciencia. La psicología tradicional denomina '*crepusculares*' a los estados entre el sueño y la vigilia, estados fronterizos donde se producen visiones y sueños vívidos. La terminología confirma la validez de una correspondencia y una homología que no pertenecen tan sólo al ámbito semiológico sino que hunden sus raíces en la experiencia imaginal, *donde* y *cuando* la apercepción del fenómeno luminoso entra en contacto o acontece paralelamente al despertar consciente.

En la fototerapia sintónica, el campo retiniano que registra la sensibilidad a la luz roja está estrechamente relacionado con el campo simbólico. El test del campo simbólico en la retina evalúa la capacidad del ser humano para reconocer símbolos visuales y formas significativas como triángulos, círculos, cuadrados, etc. En cromoterapia se utiliza la luz roja como estimulante de la circulación sanguínea y del hígado.

Descubrimos aquí una correspondencia de esta cualidad de la retina para registrar el campo simbólico con la situación central y ponderada que tanto Kandinsky como Gerstner adscriben al color rojo. En sus indagaciones, ambos asocian el rojo con el cuadrado, considerando a éste como paradigma de la forma y como símbolo visual por antonomasia.

73. SOHRAVARDI, Sihaboddin Yahia. *El encuentro con el Ángel*. Ed. Trotta. Madrid 2002.

El rojo es la sangre del color, la vibración que alimenta y estabiliza nuestra percepción cromática, tanto ocular como imaginal, de una manera más significativa y constante. El rojo es una luz refractada o *sufrida* equilibradamente, a medio camino entre su fuente inicial y su desaparición. La luz roja nos hace detenernos justo en el núcleo de nuestro itinerario. El rojo es también la *brasa* del color porque calienta nuestra visión y la vincula con la cualidad mudable y expansiva de la tierra, acomodando nuestra percepción a los incesantes acontecimientos, favoreciendo la contemplación de una naturaleza siempre cambiante y perecedera. Los gnósticos *ishraqiyyún* llaman al centro sutil que gobierna esta estación o *maqam*, como *latifa qalbiyya* ⁷⁴, el centro sutil del corazón. Se la relaciona con el profeta Ibrahim (Abraham), la paz sea con él, con su condición de *jalil ullah*, de amigo íntimo de Dios, de la Luz Real.

Nuestros corazones perplejos se asoman a través de los ojos: En el exterior todo está en llamas, todo cambia y nada permanece: el fuego se ha apoderado del mundo, es el propio mundo. Las llamas están ahí, mostrando una incesante danza, aniquilando nuestros pensamientos, nuestros recuerdos y deseos pero, al mismo tiempo, tornándolos legibles como experiencias de nuestro propio acontecer.

El fuego de la realidad, en esta estación, no sólo no nos quema sino que se convierte en un medio de conocimiento. El transcurrir, la incesante danza de los ciclos y las estaciones, ya no es sufrimiento sino consecución consciente. Las palabras se cruzan sin cesar, los latidos de la vida no encuentran en sí mismos su forma ni su destino. El crepitar del fuego se lo impide. Sólo respeta nuestra conciencia, nuestra visión de lo único real que subsiste tras la extinción de todos los fenómenos. Esta visión y esta conciencia surgen en nuestro núcleo más interior que así está siendo purificado y fortalecido mediante una experiencia devastadora.

El color es el alma, la densa oscuridad material es el cuerpo y la luz es el espíritu de la creación. En esta simbólica descripción el color rojo aparece como una criatura equilibrada en su expansión creadora, como un alma plenamente iluminada por el espíritu al mismo tiempo que como un cuerpo rescatado de la oscuridad aunque abocado a ella, como un cercano sinónimo del alma humana, fronteriza y consciente.

Kandinsky describe el color rojo como ilimitado y caliente, vital e inquieto que, habiendo perdido la levedad del amarillo, nos ofrece una frecuencia de potencia y tenacidad, de madurez viril, "como una pasión



74. *Qalb*, en árabe, quiere decir corazón, pero no el órgano físico sino el núcleo más profundo del ser humano consciente. En el hinduismo, este centro sutil cordial se denomina *chakra anahata* pero, a diferencia de la visión de los *ishraqiyyún*, es de color verde.



incandescente y constante, una fuerza centrada en sí misma que no es fácil de vencer pero que se apaga con el azul, como el hierro incandescente en el agua”⁷⁵.

La astronomía nos dice que el Universo se está expandiendo debido al *"corrimiento hacia el rojo"* que se observa en la luz que nos llega desde las galaxias más lejanas. Según el denominado Efecto Doppler, las ondas de luz se comprimen cuando una fuente de luz se mueve hacia nosotros y se expanden cuando la fuente se aleja, de la misma manera que ocurre con las ondas sonoras. El sonido de la sirena de una ambulancia se va apagando lentamente cuando ésta se aleja. Las frecuencias de la luz se manifiestan mediante el color: Las frecuencias más altas se perciben azules y las más bajas se ven rojas. El *"corrimiento hacia el rojo"* en la luz de las galaxias que nos rodean quiere decir que se están alejando de nosotros, que en nuestro rincón galáctico el Universo se está expandiendo⁷⁶. Hay, pues, en el rojo, una energía de desenvolvimiento, de vitalidad intrínseca.

75. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral editores. Barcelona 1981. Pág. 88.

76. Esta ley fue formulada en 1842 por Christian Doppler en una monografía titulada *"Sobre el color de la luz en estrellas binarias y otros astros"*

cielo azul ⁷⁷ distante y purificador

"¿No veis cómo Dios ha creado siete cielos en perfecta armonía entre sí, y ha puesto en ellos la luna como una luz reflejada, y el sol como una lámpara radiante?"

(Qur'an: Sura 71, ayat 15,16)

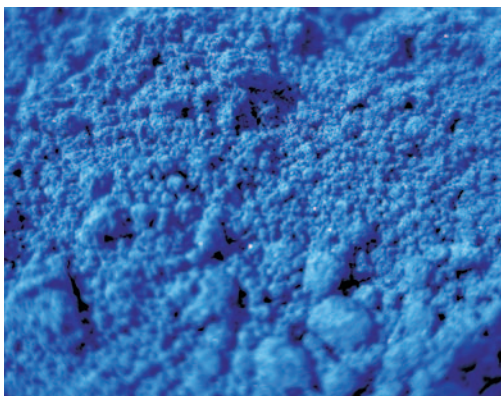
AZUL es el eco de un recuerdo, la huella final del exilio sombrío que comporta toda vida concreta, toda biografía. Azul es la intensa condensación de ese recuerdo, una contracción profunda, una voluntad de regreso a la existencia aún no manifestada. Visualmente, expresa resistencia al movimiento, a la expansión, a la pérdida, una neguentropía que al mismo tiempo nos conduce y se resiste al olvido, a la oscuridad, que manifiesta la subsistencia y la permanencia luminosas tras una aniquilación que sólo lo es de los fenómenos, de los objetos y las criaturas, pero no de la conciencia.

Goethe nos habla del azul como de aquel color que se manifiesta cuando una materia traslúcida, normalmente la atmósfera, es atravesada lateralmente por una fuente luminosa, es decir, cuando esa materia no se interpone entre la fuente luminosa y nuestros ojos. Desde un punto de vista físico la atmósfera es un coloide gaseoso, una solución de gases con partículas en suspensión. La visualización del haz de luz, de su trayectoria, es posible precisamente por la existencia de estas partículas que reflejan y refractan los haces luminosos.

Azul es la extrema resistencia que ofrecen las partículas a desaparecer de nuestra visión, cuando están tan separadas unas de otras que ya no



77. El azul (*azraq*) es el color del ojo del ciego, de quien se pone malo y se le quedan blancos los ojos, del agua pura y cristalina, de un blanco azulado...



nos permiten descubrir su materialidad, su relación estructural. El efecto Doppler nos dice que las ondas de luz se comprimen cuando una fuente de luz se mueve hacia nosotros y que esa vibración comprimida es azul. La luz azul es la vibración luminosa de frecuencia más rápida y longitud de onda más corta.

Lo azul vibra muy deprisa, tanto que parece desaparecer cuando en realidad se está acercando. Al ser afectados por la vibración de la luz azulada sentimos una cierta paz, pero también podemos intuir que no se trata de una paz trascendental sino de esa paz que sigue a la tregua, al conflicto, de una rendición temporal, en definitiva. En su intento por revivir un nuevo alumbramiento la luz azul se vuelve hacia el rojo y desaparece inevitablemente en la oscuridad, quedándose en la frecuencia de los ultravioletas.

Vibra esta luz azul tan deprisa y en un movimiento tan corto que quema de frío, congelando nuestra visión. Está llena de energía contenida, represada, vencida. Es una frecuencia demasiado intensa, una aproximación demasiado literal a la verdad de la creación, al destino de los fenómenos, como para ser vivida plácidamente. Habitualmente miramos hacia arriba y sentimos la verticalidad y la profundidad en el cielo diurno o nocturno pero cuando bajamos los ojos no vemos la profundidad de la tierra sino su horizontalidad. La mirada hacia arriba es tan intensa que nos desequilibra, en tanto la humilde mirada terrestre hilvana nuestro movimiento y nuestra intelección.

El cielo atmosférico no es siempre tan azul. De hecho, contiene todos los colores y expresa todos los estados que sufre la luz posibilitando nuestra percepción cromática como tal. Kandinsky nos habló de cómo el amarillo expansivo incide en nuestros ojos, excitando nuestra percepción visual, en tanto el azul absorbe nuestra mirada hasta sugerirnos inevitablemente la profundidad y la inmovilidad. El hecho de que la luz azul surja en nuestra visión mediante una interposición atmosférica, como luz reflejada y muy refractada, nos lleva de nuevo a ese mundo de circularidades, de ecos y ondas concéntricas, de emergencia y desplazamiento. Son ondas cortas que parecen querer involucionar hacia adentro y que nos arrastran con ellas en su disolución. Tan intenso es su deseo de permanecer que se queman en sí mismas y no pueden sobrevivirse. Azul es el eco más tardío de una luz que ya quedó atrás, en el principio de la manifestación, inmersa en el manantial de la luz blanca. Azul es también un descendimiento, una aceptación.

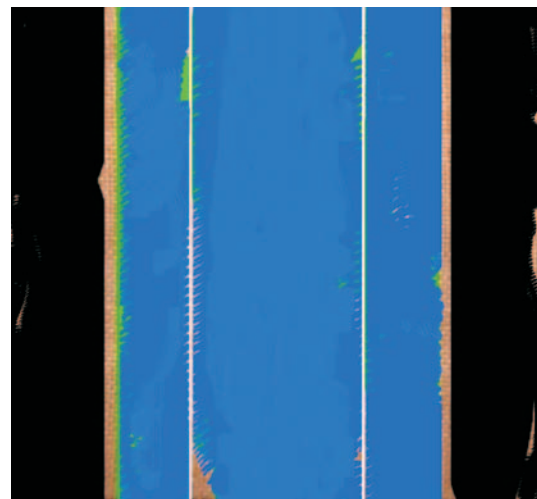
Esa condensación, esa vuelta hacia adentro y ese regreso, implican una cesación, una aniquilación y un vacío. Se interrumpe la energía expansiva, la manifestación del fenómeno cromático que evolucionaba hacia fuera, desde el amarillo inicial y central hacia el rojo de la expansión y de la entropía, favore-

cedor de la vida y del intercambio energético. La vibración se repliega ahora hacia adentro como en un reflujo o renuncio, como si el color nunca hubiera sido. El color se nos muere y el azul es el cuerpo muerto del color pero es también el color de su alma espiritual, el último vestigio de su origen luminoso. En ese reflujo, en ese movimiento de regreso del color a su fuente, puede ser que la vibración sea tan intensa que alcance las orillas del manantial luminoso, pero también puede ocurrir que no lo sea y se quede detenida a mitad de camino, entre las zonas más densas del color, en la frecuencia de la luz roja. Si ese regreso alcanza las inmediaciones de la fuente, el color volverá a renacer como vibración verde, como color resucitado o revivificado en la luz creadora. Si se queda a mitad de camino volverá a quemarse entre ultravioletas, cesando así la manifestación cromática, pues esta frecuencia se encuentra en uno de los límites de nuestro espectro visible.

Condensación y descendimiento, pues, parecen ser dos cualidades de lo azul. El azul es el color que tiene más memoria, el que atesora un recorrido espectral más amplio y una experiencia más diversa, pero es al mismo tiempo el más alejado de la fuente, el que habita en la periferia más extrema e interior, es la luz que ha sufrido el exilio más largo. Ya dijimos que, en el plano de los materiales cromáticos, los pigmentos azules son los más tardíos en su utilización histórica y los más apreciados culturalmente porque son fruto de un alto grado de desarrollo tecnológico. Color, pues, de la cultura, de las expresiones últimas de los saberes, de la gnosis, vibración albergadora del Recuerdo.

Más allá del tópico, incluso más allá del simbolismo, el azul es el cielo, pero no el cielo conceptual y abstracto del intelecto o el cielo de la oscuridad cósmica sino un cielo descendido al mundo de nuestra percepción sensorial. Un reflejo, un eco de otro cielo que así se nos hace inteligible, finalmente, mediante la percepción interior, en el *lugar* del alma imaginadora, en el *lugar* donde las ideas se materializan y los objetos devienen en signos. Azul es el cielo de nuestra tierra, como diría Corbin.

La física clásica trata de explicar el azul del cielo por la disolución o dispersión del espectro cromático en la atmósfera gaseosa. La ciencia contemporánea añade que el azul es un color que aparece en todas las funciones relacionadas con la energía vital, atmosférica u orgánica. Azul es el color específico de la energía orgónica o bioenergía dentro y fuera del organismo. Los protoplasmas de las células y las bacterias son verdeazulados y pierden su color al morir. Para Wilhelm Reich, hay nubes





79. Esta *latifa*, en el contexto del cuerpo sutil, se corresponde con el *chakra bodistana* del hinduismo, pero a diferencia de aquél, cuyo color es el naranja, aquí se corresponde con su color complementario, el azul. Tal vez esta discordancia obedezca a la misma razón de aquella otra que encontrábamos al hacer la lectura secuencial del color teniendo en cuenta una visión lineal horizontal y otra central y emergente.

tormentosas que son intensamente azules debido a las altas cargas orgánicas contenidas en las gotas de agua en suspensión. El agua, en los lagos profundos y en el océano, también es azul.

Lo azul facilita su percepción en su solapamiento con la luz y el color blancos. Sin esa translucidez la luz azul sería tan sólo un heraldo de sombras pero junto a ella alimenta una resurrección luminosa tanto en el mundo imaginal como en nuestra percepción visual, de la misma manera que ese solapamiento alumbra a la criatura en la cavidad intrauterina durante su gestación. Cuando esa luz blanca, en contacto con la luz azul, comienza a amarillear renace el color en nuestra percepción imaginal como luz verde refulgente y restauradora.

Lo azul es, por tanto, como un estiércol cromático, el cuerpo escueto del color, un color que ha sufrido intensamente y aparece ahora agotado, aparentemente inmóvil, como un sustrato inerte que sirve de alimento a la resurrección del propio color en la frecuencia de la luz verde. De ahí la ambivalencia semántica: Es un color moribundo que alimenta a un color naciente. O, dicho de otro modo, se trata de un color que, por sí solo, no nos ayuda a percibir el color, todos los colores, pero que, en su agonía, léase en su completa manifestación, al agotar todas sus posibilidades de vida y expansión, transita hacia una frecuencia luminosa que revitaliza nuestra percepción, contrarrestando el cansancio cromático, preparándonos para nuevas percepciones del acontecer luminoso.

Es así lo azul metáfora de la vida contemplativa, de la subsistencia del alma sensitiva en la luz de lo real, heraldo de la luz esmeraldina que culmina el proceso del despertar consciente, de la resurrección interior. En el mundo biológico evolucionamos dentro de la placenta, flotando en un agua acogedora, protectora y nutricia. Ahí nos formamos y comenzamos a recibir la luz del mundo al que habremos de nacer, una luz modulada y filtrada. En ese ámbito, dentro de nuestras madres, experimentamos ya la luz blanca, una luz que se tiñe con el azul del agua vital, una luz tamizada por la piel humana.

Según Semnani, en nuestro cuerpo luminoso, la *latifa* relacionada con este *maqam* se denomina *latifa nafsia* ⁷⁹, y es el órgano sutil que rige el alma orgánica y vital, el alma sensible y libidinal donde surgen los deseos y la pasión —*nafs amara*—. Es el yo de la sensorialidad, el que cree que la realidad es sólo aquello que contemplaron sus ojos y oyeron sus oídos. Este *maqam* se relaciona con el profeta Nuh (Noé), la paz sea con él, y con la travesía en el arca durante el diluvio. Es la mayor inconsciencia asociada a la entropía final, una energía que se repliega sobre sí misma hasta colapsar.

Es precisamente el impulso que se desborda hacia el caos, hacia la entropía, de la luz roja, lo que la luz azul trata de compensar en nosotros, en nuestras retinas y en nuestra imaginación, iniciando la travesía del regreso a la fuente desde el núcleo biológico más interior y orgánico, un movimiento que nos irá reequilibrando hasta que, en el mejor de los casos, lleguemos a ser una *nafs motma yanna*, un yo pacificado en lo Real. Esta cualidad recondutora y neguentrópica del azul es descrita por Goethe cuando dice que "*nos gusta mirar el azul, no porque salta a la vista* [como el rojo] *sino, por el contrario, porque la arrastra tras de sí*"⁸⁰.

El azul nos resitúa en el océano de la oscuridad interior, nos provee de una brújula que marca el itinerario que puede ayudarnos a regresar de nuestro exilio luminoso. Esa *orientación* no es, en este caso, hacia el oriente geográfico y horizontal sino hacia el *oriente* del sentido y la significación, hacia el amanecer de la vida consciente. Lo azul esconde en su interior, en el occidente de las sombras, el recuerdo de un crepúsculo ardiente, pero no es la oscuridad de la materia negra, del objeto, sino que es aún un espejo que, como la luna, alumbra nuestra noche interior reflejando, débil pero perceptiblemente, la lámpara de la luz blanca. Es el color que nos alumbra en la oscuridad como un eco más lejano que el amarillo y el rojo.

El gnóstico auroral, que ha vivido la extinción (*fanah*) entre las llamas vitales de la luz roja entrópica, encuentra ahora en la luz azul la subsistencia (*baqá*) pero ya no como criatura separada e inmersa en el acontecer fenoménico sino regresando a la Única Luz Real. La luz azul le ayuda así a *salvar el fenómeno*, le revela la fuente luminosa del color, de cualquier color, su origen hasta ese momento olvidado o desapercibido.

Durante su travesía imaginal, al llegar a este *maqam*, el viajero sohravardiano ve aparecer sobre el horizonte de las aguas la Estrella del Yemen⁸¹, una señal luminosa que le señala el *oriente* del amanecer espiritual, del *Ishraq*, la dirección en que se encuentra la Fuente de la Vida, el manantial de la Conciencia. La aparición de esta luz en el horizonte de la travesía espiritual indica que estamos abandonando el occidente de las sombras, que estamos renaciendo y que avanzamos ya hacia esa otra Luz que no es del oriente ni del occidente y que arde sin haber sido tocada por el fuego. Luz sobre Luz.

Según el Calendario de Córdoba, de Arib Ibn Sa'd y Rabi Ibn Zaid, redactado en el año 961, la Estrella del Yemen (Suhayl o Canopea) es visible en Al Ándalus en el mes de enero, coincidiendo con el final de las "*noches negras en las que acontecen los rigores y venenos del invierno*"⁸². Esto nos indica una clara concordancia de la travesía interior con la percepción del in-



80. VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Teoría de los Colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia 1992. Pág. 206.

81. La Estrella del Yemen es Suhayl o Canopea que es, al mismo tiempo, una referencia astronómica tradicional que los musulmanes andalusíes usaron durante siglos para determinar la *qibla* o dirección de la oración ritual.

82. ARJONA Castro, Antonio. *Anales de la Córdoba musulmana*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba 1982.



cremento de la luz solar en el ciclo anual, perceptible a partir de mediados de enero, y la cualidad purgativa de los cambios estacionales.

Kandinsky nos dice, a propósito de la calidad espiritual de este color que: *"En el cambio hacia la supraterritorialidad se halla la 'terrenalidad' inevitable. Hay que vivir todos los sufrimientos, las preguntas y las contradicciones terrenas: ninguno ha podido evitarlas. El reconocimiento de esta necesidad es la fuente de la tranquilidad. Pero como esta tranquilidad nos resulta muy lejana, también en el terreno del color nos resulta difícil acercarnos interiormente al azul predominante"*⁸³.

Gerstner, siguiendo a Kandinsky, relaciona la situación final del color azul con la cualidad del círculo, una forma poligonal que ha agotado ya todas las posibilidades de crecimiento, un polígono regular de un número infinito de lados, que es como no tener lado alguno.

En la fototerapia sintónica los campos azules retinianos se relacionan con la glándula pineal o epífisis, con la experiencia espiritual, con la conciencia y el conocimiento de sí mismo. Este campo se vincula con el aprendizaje, el pensamiento y el nivel de racionalización o de inconsciencia. La reducción o desaparición del campo azul implica tensión psicológica, estrés e interiorización de las tensiones. A nivel fisiológico, las constricciones azules en la retina implican la energía integral del individuo y, por lo tanto, pueden indicar problemas cardíacos y agotamiento suprarrenal. En cromoterapia la luz azul se utiliza contra la fiebre y se considera una frecuencia antiséptica y astringente.

La purificación se ha producido *en y mediante* la luz azul. La tierra absorbe ahora el agua derramada junto con las cenizas de la materia en suspensión. Lo que muere se convierte en abono en una tierra bien regada. Nuestra piel se hidrata, nuestro cuerpo se limpia de tóxicos y alcanzamos un estado de equilibrio. El veneno de la turbiedad desaparece de nuestro cuerpo y de nuestra percepción, disuelto entre las aguas. La turbiedad es una resistencia al paso de la luz a través del agua, son impurezas, son cenizas de la luz que ahora alimentan organismos vivos en la placenta de nuestra tierra y de nuestra percepción, que están siendo de nuevo iluminadas. La vida surge y crece como una luz atravesando el agua, una luz blanca que, al amarillear, deja entrever bandas azules, de un azul luminoso líquido y ondulado.

83. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores. Barcelona, 1986. Pág.82.

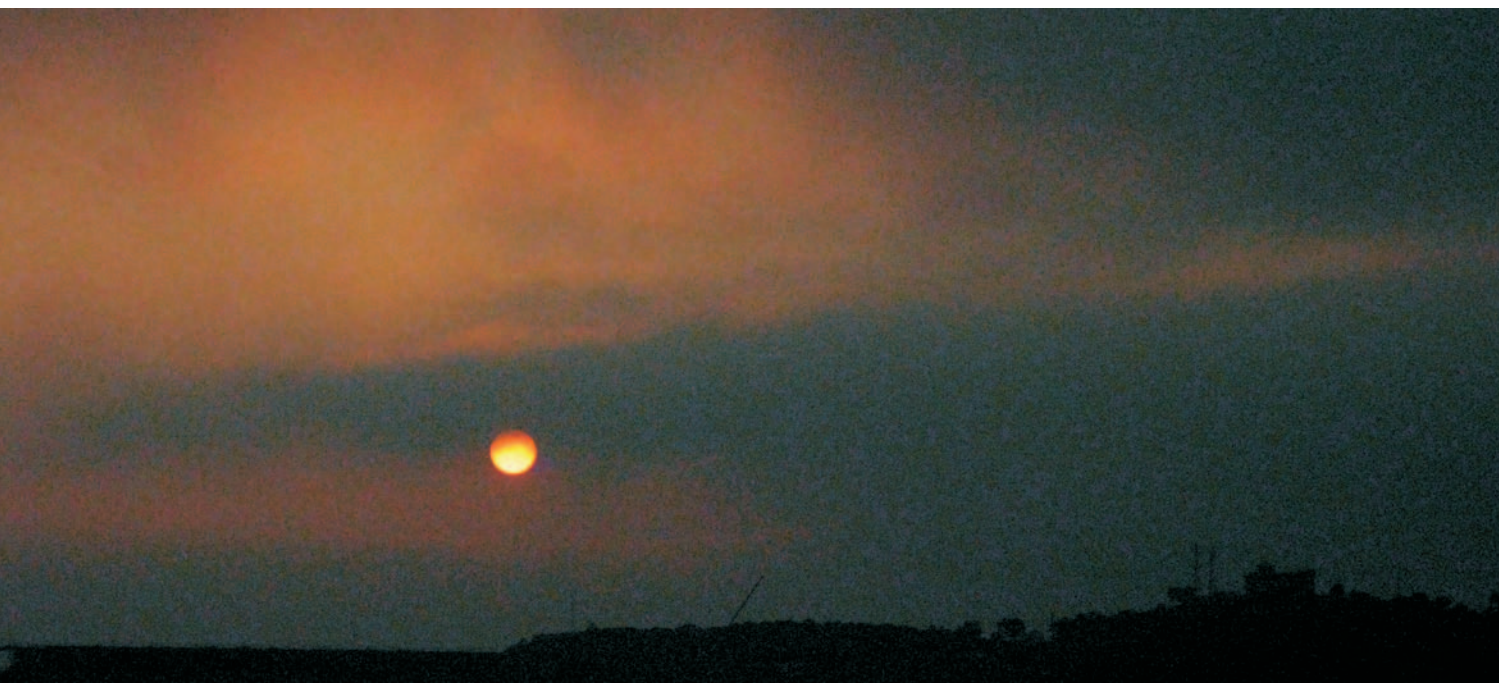
luz negra en las proximidades del Polo

COMO nos previene la astronomía contemporánea, no debemos confundir la energía oscura con la materia oscura ya que, aunque ambas conforman la mayor parte del universo, la materia oscura es una forma más de manifestación, mientras que la energía oscura es un campo energético invisible e indetectable que llena todo el espacio. Nuevamente hemos de distinguir, pues, entre la materia negra de la que hablamos al principio de estas *maqamat* y la luz negra.

La cosmogonía de Ibn Sina (Avicena) establece también con claridad esta diferencia. Por un lado están las "*tinieblas en las proximidades del polo*" y, por otro, "*la oscuridad en el occidente de la materia*". Esta oscuridad material a la que parece abocarnos lo azul es la que aparece descrita por la física como una energía que absorbe y retiene la luz, oponiendo una resistencia a su paso. Es la tierra negra de Adam de la que hablábamos al inicio de nuestro recorrido. A diferencia de esta negrura densa y opaca, las "*tinieblas en las proximidades del polo*" conforman la estación o *maqam* de la luz negra (*asuad nurani*), anterior a toda manifestación material, previa a esa misma materia que actualizará convirtiéndose en *luz visible*.

La dialéctica se establece entonces, no entre la *luz visible* y la oscuridad material, sino entre la luz negra del polo, la luz de la *ipseidad* real, y la negrura del cuerpo material del que la luz trata de escapar manifestando la diversidad de los colores, venciendo las resistencias,





tornándose visible. Esta tensión creacional abre el espectro cromático, según Corbin, *"en estado de vida y substancialidad autónomas."*

Como hemos dicho, a propósito de su naturaleza teofánica, la experiencia humana del color tiene lugar en un ámbito intermedio entre la percepción exterior, física y ocular, y el mundo interior de los valores, de la cultura y de los conceptos, a través de una fisiología sutil, pero ¿dónde se produce la percepción? Entre lo externo y lo interno existe una correspondencia que deviene en un simbolismo, y es *ahí*, en el ámbito imaginal, donde la dimensión conceptual simboliza con la dimensión perceptual, y es *ahí* donde surge la percepción visionaria de las luces coloreadas.

La vida imaginal tiene una autonomía que no necesita de órgano sensible ni de soporte físico pues, según los gnósticos *ishraqiyyún*, su órgano es el corazón (*qalb*), el núcleo de nuestra conciencia más profunda, órgano que transmuta los datos de los sentidos en materia conceptual y viceversa, y ese es el ámbito fronterizo del alma imaginadora, allí donde lo material se espiritualiza y lo espiritual se manifiesta.

En este *lugar* podemos distinguir entre la noche de la *ipseidad* divina —la “*noche que alumbraba la noche*”, descrita y vivida por Juan de la Cruz, matriz original que hace que la luz se manifieste— y la tiniebla material —la “*noche oscura del alma*”— que mantiene prisionera a la luz y que sólo la devuelve tras una resistencia, un *gozo o sufrimiento*, al decir de Goethe. Pero también el mundo imaginal tiene sus soportes, sus formas o receptáculos, una cierta ‘*materialidad*’, aunque se trate aquí ya de esa materia sutil que soporta la experiencia visionaria de las luces coloreadas, una *materia* que no es sino el acto mismo de luz, su actualización mediante la experiencia imaginal, no su percepción visual ocular en el ámbito del claroscuro material.

Esta “*noche que ilumina la noche*” es la fuente y el origen de toda luz percibida, de todo color, pero una vez se produce su manifestación cae de nuevo prisionera en la oscuridad pesada de la materia, en la “*noche oscura del alma*”. En la tiniebla cósmica que existe “*en las proximidades del polo*” se originan las manifestaciones primarias de la vida y de la conciencia. Acceder a esa fuente creadora requiere del conocimiento de la doble naturaleza que tiene todo lo manifestado.

Para el místico del *ishraq* las luces coloreadas se sitúan en una dimensión plenamente simbólica, significativa, siempre en una situación de relatividad y dependencia con relación a la Luz real, pero con una autonomía respecto de sus expresiones materiales y significados culturales particulares, muy lejos de cualquier alegorización. La luz negra es la Luz real y esencial en estado de ocultación, de no manifestación. Percibirla supone, para el místico, una aniquilación de su devenir contingente, de su *conciencia separada*, en la Realidad.

Se trata de una experiencia límite que conlleva ciertos peligros psicológicos y dificultades de todo tipo pues la luz negra existe tanto en presencia del objeto —como una manera o capacidad de percibirlo— como en su ausencia —cuando la atención, desviándose de la manifestación sensible, se dirige hacia *Quién* o *Qué* lo manifiesta. La extinción del yo, del alma del sujeto, de la conciencia de ser algo o alguien separado e independiente, impregna de precariedad esencial al místico y al artista que se hallan inmersos en esa luz originadora sólo visible para sí misma.

La *latifa* que rige esta estación espiritual es denominada por los *ishraqiyyún* como *latifa jafiya* ⁸⁴, centro u órgano sutil *donde* el ser humano desvela el secreto. Se corresponde con el *chakra* de la garganta, *donde*

84. Aunque se corresponde, por su función, cualidad y localización, con el *chakra vishuda* del hinduismo, también en este caso existe una discordancia en cuanto al color, ya que en el sistema de chakras está regido por la vibración azul.



se articula el Verbo que nombra y anuncia a todas y cada una de las estaciones espirituales. Se relaciona con el profeta Isa (Jesús), la paz sea con él. De ahí, también, que la experiencia de la luz negra en esta *latifa* esté relacionada con el proceso de la resurrección y con los hechos milagrosos, con la santidad y la taumaturgia.

De la misma manera que nuestro punto de partida, el Adam de nuestro ser, es la materia negra primordial que incluye un inventario de nombres, un código filogenético de posibilidades, la estación de la luz negra es el *maqam* donde estos nombres adquieren su sentido, donde se transmutan en Verbo Creador. Es la estación donde el *Logos* se torna elocuente, donde nuestra visión alcanza su destino.

El recorrido en busca de la fuente del color nos ha conducido hasta el *maqam* de la luz negra, hasta esa luz sin sombra que nos hace ver pero que es, en sí misma, invisible a nuestros ojos, a cualquier otra cosa que no sea ella misma. Es por tanto un regreso a la fuente, la misma experiencia que hace decir a Lao Tzú, en los versos finales del Tao Te King: *"Ser y no ser sólo se diferencian por sus nombres, proceden de un fondo único y ese fondo único se llama Oscuridad. Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla."*

un enigma escondido en lo verde

LA situación del color verde, con relación a los demás colores y a la luz, nos desvela una de las más interesantes paradojas de la teoría cromática. Lo verde, siendo un signo claro de la creación y de la vida, no puede existir ajeno a la oscuridad, a la muerte, a la resurrección de lo vivo en lo muerto, en el contexto de una hermenéutica holística del color, tanto en su dimensión simbólica como en su expresión material y biológica.

Al principio de este ensayo citamos un dato revelador a propósito de la luz verde: es la que más penetra en el agua, por debajo de los doscientos metros, a diferencia de la luz roja que alcanza escasamente los ocho metros. Esto puede indicarnos una cierta afinidad estructural entre el agua y la luz verde. De hecho, organismos biológicos elementales, como el *plancton*, pueden producir clorofila a partir de la luz a grandes profundidades y la bioluminiscencia de muchos peces abisales adquiere un tono verde azulado intenso, así como la luz verde esmeralda de las luciérnagas aparece radiante en los lugares más húmedos y oscuros del jardín en las noches de julio ⁸⁵.

Tras el calor liberado en las llamas de la entropía, que seca y reduce la vida hasta convertirla en la materia oscura, sólida e inerte del carbón y de las cenizas, surge de nuevo la vida manifiesta y efímera de las plantas verdes. Todo un ciclo creativo que nos afecta de manera integral. Somos seres vivos inmersos en el ciclo del carbono. Quemamos literalmente las sustancias que nos atraviesan y las que producimos. Nos



85. Según Ibrahim Albert, "El verde (*ajdar*) es el color de la aceituna oscura como la noche, de la nuca del niño de madre negra, y el color de la piel morena. Es el color de lo que aún está tierno, de lo que crece, de la palmera y la verdura, de la mosca verde y de cuantas aves participan de su color. Es el color de aquello que ha experimentado largo tiempo el flujo del agua, como el cubo que lleva toda su vida sacando agua del pozo y se llena del color verduzco de la vida. O, mejor dicho, el verde no es el color de esas cosas, sino que el color verde es esas cosas mismas."



quemamos en ese proceso con un grado mayor o menor de combustión y de resistencia. Un grado excesivo de resistencia a la vida, a los procesos que nos contienen y que contenemos, conlleva una más profunda combustión, un llamamiento a la disolución y a la muerte.

Por el contrario, el grado de nuestro sometimiento o adecuación a los acontecimientos nos provee del agua vital que necesitamos para transitar el vasto desierto de los fenómenos. Esta adecuación a lo Real, según los gnósticos *ishraqiyyún*, nos procura el reverdecimiento de nuestra naturaleza original (*fitrah*), la conciencia de que nuestro viaje es un retorno y, al mismo tiempo, que la Realidad es imprevisible e inasible, que se sitúa más allá de lo aprendido, de la ideología y de la cultura.

Lo verde es la vida escondida en lo negro, la neguentropía implícita en la entropía, una brotación emergente a través del gris de las cenizas que produce la combustión rojiza de las llamas. Gris que no es entonces sino espacio cromático, puente o *barzaj* que nos lleva hacia el color, hacia un mundo de sombras translúcidas, como lo vivía Cezànné, que nos deja entrever el velo o estructura que soporta nuestra visión.

Por medio del color, la luz se esconde y se manifiesta produciendo estructuras, formas y contornos, trazando los límites y apariencias de los objetos. Se trata de un ámbito particularmente humano pues, aunque los animales también tienen ojos y sus retinas son sensibles a las variaciones lumínicas, no han llegado a vivenciar conscientemente lo que ven como lenguaje, como símbolo. Humano es el color porque nos resulta difícil percibirlo sin proyectar nuestras emociones, ideas y recuerdos en aquello que percibimos:

"... no hay grano en las tinieblas de la tierra, no hay nada verde, nada seco, que no esté en una Escritura clara".

(*Qur'án*, sura 6, aya 59)

El color negro aparece íntimamente asociado a la tierra, al cosmos, a la materia primordial capaz de vivir la transmutación. Se trata de la vida inconsciente, de la oscuridad y de la ignorancia. Por el contrario el sol en el cénit es la señal del oro luminoso que el buscador trata de encontrar, la conciencia, que aparece aquí prefigurada como luz. El paso de una estación a otra, de *maqam* en *maqam*, sería la operación alquímica, que ha sido descrita como un proceso de despertar, de reverde-

cimiento, y que incluso es denominada a veces como "el proceso verde". Algunos autores lo llaman *esmeralda de los filósofos* ó *rocío de mayo*. También el gnóstico del *ishraq*, al final de su itinerario alcanza la cima de la Montaña de Qaf, que es una roca de esmeralda.

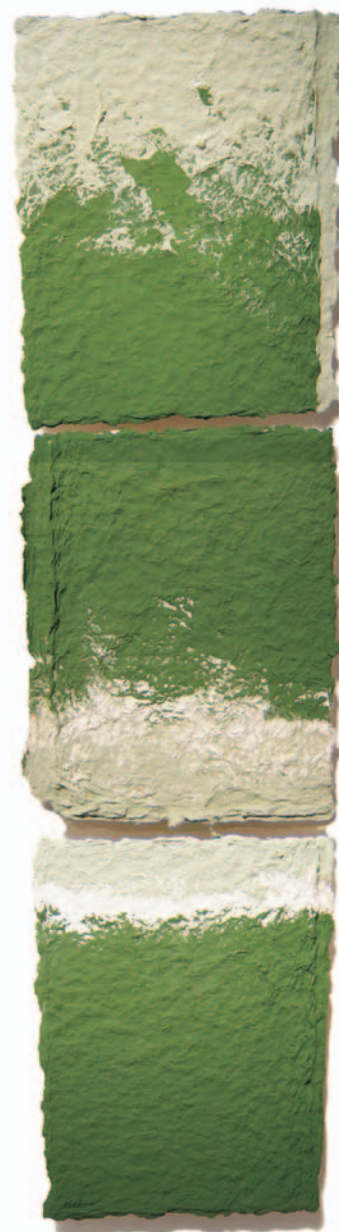
Raramente percibimos el color en su estado vibratorio más puro, en su fuente luminosa. Se interponen tanto los objetos, la materia, como los velos de la cultura en forma de ideas acabadas y cerradas, de sentimientos codificados. Se interponen las sombras. Aunque, a pesar de los tópicos, podamos enhebrar una semiótica del color, sus efectos integrales sobre nosotros y su papel en nuestras vidas cotidianas son mucho más profundos y desconocidos de lo que normalmente podemos aprehender.

Tanto la materia como la cultura son solidificaciones de la energía primordial, luminosa y creacional. Ya dijimos que la luz azul tiene ese *perfume* cultural y material que se caracteriza por su naturaleza ne-guentrópica, por su cualidad de resistencia, subsistencia y descendimiento. Pero en el caso de la luz verde nos encontramos a esa misma energía, vieja y cansada, ahora revitalizada por el eco más cercano de la luz blanca original que, en el mundo de la manifestación, es la luz amarilla del fenómeno, del desenvolvimiento y de la vida.

En el idioma español se hace una distinción entre azul y verde, pero otros idiomas, como el tarahumara o el vietnamita, no tienen una palabra propia para el color verde y usan la palabra adecuada para el amarillo o el azul, según sea la predominancia de uno de estos colores en la mezcla. El chino distingue entre el verde y el azul, pero la palabra *qing*, puede significar azul, verde y, en ocasiones, negro.

Hemos visto cómo el color verde es el que más problemas ha presentado a la hora de elaborar una sintaxis unificada del color. Color destostado por la antroposofía de Rudolph Steiner, exaltado por el gusto popular, usado hasta la saciedad por la revolución y arribado a la contemporaneidad en la reivindicación ecologista, el verde ha vivido siempre una existencia fronteriza, inasible y enigmática. Verdes son los campos que vemos renacer, verde que surge de lo negro, de la oquedad umbría, del carbón apagado, de la putrefacción de las cenizas.

Misterioso color que huye cuando se le pregunta y que nos ofrece una gama infinita de matices y tonos que lo hacen inasequible a nuestra comprensión racional. Simple y compuesto al mismo tiempo, expre-





sando cabalmente la naturaleza contradictoria del alma humana, mestiza y fronteriza. Hecho de cielo y tierra, de azul y amarillo, traza la horizontalidad en el *nadir* del espectro, en las antípodas del rojo, color *aparentemente* primario que surge siempre en la combustión perceptual, como entropía de un proceso creador que aniquila cualquier pretensión de permanencia. Contradiendo al poder del fuego, sobreponiéndose a él, compuesto de una doble naturaleza, el color verde expresa mejor que ningún otro la filogénesis de todo color.

El conocimiento espiritual, la conciencia de que los fenómenos que podemos observar no abarcan la totalidad de la creación, nos sugiere un ámbito que está fuera del alcance de la percepción de los objetos, una realidad más allá de los fenómenos y los acontecimientos. El verde es el color que expresa la continuidad de la vida en la templanza, un equilibrio dinámico preciso que aquilata nuestra vida y nuestra conciencia.

Lo verde —por su naturaleza compuesta de amarillo y azul— está propiciando tanto la visión como el recuerdo, las dos fuentes de todo conocimiento. Una de esas fuentes es la percepción sensorial que nos permite la comprensión de lo externo, la proyección hacia fuera, expansiva e iluminadora, del amarillo, y la otra fuente mana en nuestro interior, y es el sentido místico intuitivo, la experiencia consciente que halla en el azul una imagen cósmica, hacia lo profundo, de lo celeste. La convergencia de esos dos mares nos procura una conciencia que ya no está dividida ni velada, sino que es experiencia de unicidad, de realidad, de *tauhid*.

Una fuente es visión (amarillo), la otra recuerdo (azul), pero ambas son sólo huellas o ecos de lo Único Real. '*Recordamos*' nuestra visión y así '*vemos*' nuestro recuerdo. La paradoja de la dualidad, la tensión cromática, los gozos y sufrimientos de la luz, desaparecen en lo verde porque no podemos ver dos cosas al mismo tiempo. Cuando volvemos la mirada hacia otro sitio, el objeto anterior desaparece de nuestra visión necesariamente: No hay ningún objeto que subsista por sí mismo sin el concurso de nuestra percepción. El regreso a la Realidad es esencialmente una vuelta a la percepción consciente, una revivificación de nuestro sentir.

La percepción de lo verde nos sitúa en una frecuencia unificada y misteriosa. No podemos distinguir los cabos que forman la cuerda que nos sostiene en este mundo, sólo podremos sentir, en el mejor de los casos, el eco de las energías luminosas que nos constituyen, nos atraviesan y nos acompañan. Nuestra visión puede estar oscurecida por la costumbre y

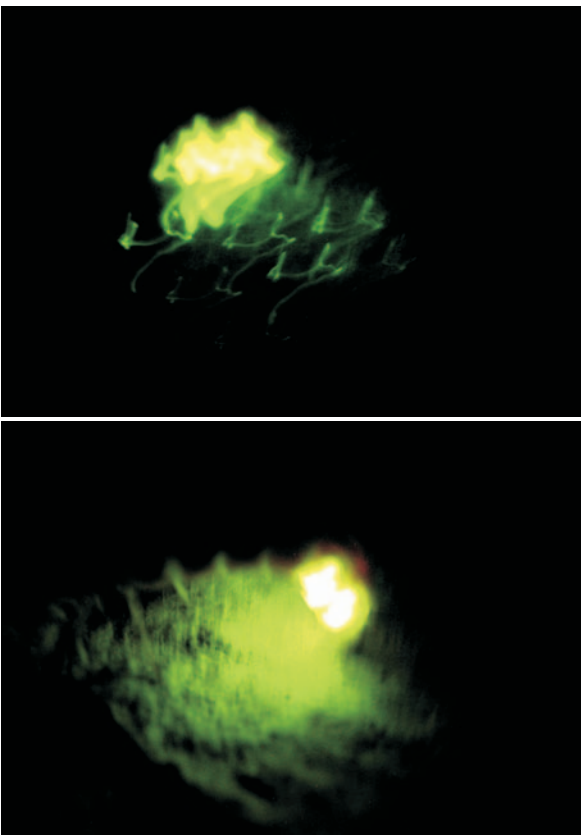


nuestra imaginación desbordada por la entropía, pero la Realidad es inagotable en sus manifestaciones, siempre cambiante, siempre reverdeciendo. Esta experiencia y este conocimiento de lo Real acontecen intensamente en nuestra percepción de la luz verde, pero habitualmente no somos conscientes de ello, como si fuese un recuerdo profundo y subliminal.

La dualidad es abolida cuando nuestra visión se encuentra con ese color, cuando no podemos distinguir lo amarillo de lo azul, la luz de la sombra, pero no nos damos cuenta porque lo verde nos señala que lo Real siempre estuvo ahí, que lo que ha estado ausente ha sido nuestra atención consciente: lo verde restaura nuestra percepción de la luz y del color de tal manera que nos reconduce hacia nuestra naturaleza primordial (*fitrah*) y nos vincula con la vida del cosmos. La luz verde es la frecuencia lumínica de un hecho tan natural y biológico como la bioluminiscencia de peces y luciérnagas.

Lo verde es un rincón donde nuestra percepción del mundo puede fundirse con nuestro mar interior. Lo verde está húmedo casi siempre, pero lo verde no es sólo agua, es también luz atmosférica vivida por las plantas y expresada en su fotosíntesis.

Favorece una conciencia que nos sugiere la realidad oculta tras la apariencia de las cosas y de las ideas, que nos hace acompasarnos con la melodía de fondo, la más profunda, con ese bajo único y continuo que



86. Resultan conmovedoras las expresiones de este contraste que afloran en la naturaleza, en las profundidades minerales donde la luz verde se manifiesta. En Colombia, en los yacimientos de esmeraldas más importantes del planeta, las gemas surgen en una tierra negra y húmeda, lanzando sus destellos luminosos entre las miradas ávidas y atóntas de los buscadores.

intuyó Goethe y que tanto buscó Kandinsky. Porque lo verde —a diferencia del rojo, que es color *aparentemente* primario, sea materia o sea luz— es un color compuesto conceptualmente, pues en un sentido perceptual no es sino la unión indistinguible de los dos colores *realmente* primarios en el *nadir* del espectro cromático. Establece una primariedad visual a pesar de ser un color compuesto en nuestra experiencia conceptual. Por esta razón, lo verde es una experiencia perceptual "*en la confluencia de los dos mares*", en el jardín de lo eternamente vivo, frente al rojo, concreción de mundos y fenómenos que se consumen sin cesar y que no cesan de procurar carbón y muerte, ciclo incesante y condición de toda biología.

Aunque sus colores primarios puros, el amarillo y el azul, no son resultado de la mezcla de otros colores, no tienen autonomía. Pertenecen a un universo dialéctico donde se convierten en palabras mayores del libro de la visión, términos de una semiología del claroscuro que se necesitan mutuamente para enhebrar una sintaxis coherente y abarcable tanto a nuestra razón como a nuestra percepción. Son los sustantivos de una interpretación, de una hermenéutica siempre abierta a una creación incesante y aniquiladora. Entonces ¿cómo podemos hallar la luz verdadera en este mundo? ¿Cómo detener nuestros ojos en alguna estación, en algún *maqam*, sin que nuestras retinas se agoten con los propios fenómenos? ¿En qué rincón del itinerario podremos detenernos a contemplar?

En el rincón de lo verde nos encontramos con la tierra y con la humedad, con los olores propios del jardín. Podemos respirar tranquilos porque no hay demasiado veneno en este aire. Los pensamientos se tornan serenos en este *maqam* de la percepción integral. La humedad da profundidad a lo negro, como el manantial que hace brillar al carbón en su lecho. Podemos ver la luz reflejada en la hondura, en la profundidad del río, en su frescura, sobre lo verde ⁸⁶. Porque lo verde tiene una vibración que nos refresca profundamente, que nos invita a descansar y contemplar lo andado, a sobreponernos a la negrura, como una estación para recordar y restaurarse de la incesante combustión de los fenómenos.

No hay en lo verde pretensión ninguna de ser primario, único o autosuficiente y sin embargo nos lo sugiere. Nos revela racionalmente su naturaleza mestiza y sometida, humana e inefable, y así es el sello y la llave de los demás colores y por eso es humilde, silencioso y sutil. Ha de estar junto a los colores primarios para que pueda articularse una sintaxis comprensible, aún siendo compuesto, materialmente compuesto de amarillo y

azul. Es un color que nos ayuda a percibirlo, que actualiza y refresca nuestra percepción y nuestra memoria del color, de cualquier color.

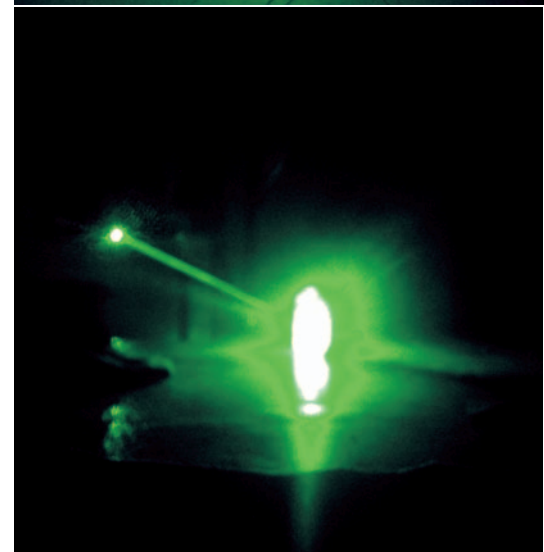
En un famoso *hadiz* transmitido de Ubay ibn Kaab, aparece la descripción de un sabio y profeta misterioso llamado Al-Jidr, la paz sea con él, cuyo nombre significa "el que reverdece". Se trata, al parecer, de un epíteto más que de un nombre, y sugiere, según la gnosis islámica, que su sabiduría es perenne, imperecedera, una noción que presta apoyo a la hipótesis de que nos encontramos ante un símbolo que alude a la intuición mística más profunda accesible al ser humano. "En cada árbol hay un fuego", dice un antiguo proverbio árabe. Esa proposición nos ayuda a comprender el sentido de la metamorfosis de las plantas verdes en combustible, bien por desecación —leña que arde— o por un proceso de putrefacción subterráneo de descomposición en petróleo o carbón. El adjetivo 'verde' aparece con frecuencia en el *Qur'án* para indicar una vitalidad continuamente renovada. Así, podemos leer:

"... esos tendrán jardines de felicidad perpetua por los que corren arroyos en los que serán adornados con brazaletes de oro y llevarán vestidos verdes de seda y brocado, estarán allí reclinados en divanes: ¡qué hermosa recompensa, y qué excelente lugar de reposo!"

(*Qur'án*, sura 18, aya 31)

La relación indisoluble que existe entre la vida renovada del Paraíso y las envolturas verdes nos sugiere precisamente la cualidad restauradora que tiene este color. La luz verde es una frecuencia intermedia y equilibrada entre el despliegue energético inicial, que aún no se ha desbordado ni caotizado del todo como manifestación plena y la energía neguentrópica recondutora.

Investigando sobre nuevas formas de expresión visual me encontré con un hallazgo revelador. Si proyectamos un láser de luz verde sobre un objeto semitransparente o translúcido, como por ejemplo un cristal natural de cuarzo lechoso, percibimos la radiación luminosa como una emergencia de puntos de color verde esmeralda sostenidos en una trama de oscuridad insondable, puntos intensamente negros, de una negrura inefable. Es como si percibiésemos la resolución de la imagen que vemos ocularmente. Si giramos lateralmente la cabeza sin dejar de mirar el cristal iluminado por el láser, la trama oscura se desplaza al





mismo tiempo que nuestro movimiento. No ocurre este fenómeno con la misma intensidad y claridad al usar las otras luces primarias.

Estamos percibiendo, entonces, la propia emergencia del color en nuestras retinas. Estamos *viendo* nuestra propia estructura retiniana fuera de nosotros. Esto puede significar, ni más ni menos, que la percepción de lo verde en su fuente luminosa sutil, en las inmediaciones de su *latifa*, además de establecer un nexo entre el interior y el exterior, establece en nosotros un programa de percepción del color, de todos los colores que procesan nuestras retinas y nuestros cerebros. Puerta perceptual entre lo invisible y lo visible, de nuevo comprobamos su misteriosa versatilidad y su capacidad de poner en contacto ámbitos diversos, de vincularlos holística y unitariamente.

En la fototerapia sintónica, el campo retiniano correspondiente a la luz verde es el más sensible a condiciones extremas. Las constricciones del campo verde indican dificultades de relación, problemas de comunicación y de intercambio energético con el entorno. En cromoterapia, la luz verde se usa como sedativo para relajar y fortalecer la visión. Templa la tensión sexual y sanguínea y cura las úlceras.

Lo primero que brota de la tierra reseca y muerta es un manto verde, una alfombra vitalmente sustentadora tejida de minúsculos puntos emergentes que brotan blancos y súbitamente amarillean, calentándose más tarde hasta desembocar en las hojas verdes que comienzan a enhebrar la primavera. Después vendrán las flores, los colores, los jaramagos amarillos, las rosas y las rojas amapolas, acabando la floración entre las lilas y las violetas, siguiendo el curso de un desenvolvimiento gradual, lleno de sentido.

Lo verde nos capacita para el color, para los colores, nos hace presentirlos, como condición para que nuestra percepción y, más tarde, nuestra memoria, conozcan sus *perfumes* genuinos, sus vibraciones, sus frecuencias fundacionales. Quizás tenga esta cualidad por su condición ponderada, intermedia, capaz de acercarse a los demás colores sin confundirse con ellos, estableciendo una interacción cromática que las más de las veces nos pasa inadvertida. Vital, humilde y callado color que brota de nuevo en la conciencia contemporánea, que nos procura esperanza más allá del tópico, porque no deja de ser una paradoja que pueda hacerse un tópico de aquello cuya naturaleza es tan refractaria a la conceptualización.

Kandinsky ya había intuído esta cualidad suscitadora de la percepción cromática al establecer un paralelismo entre el verde y el gris:

*"El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Si añadimos más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan mutuamente y resulta inmovilidad y quietud: surge el verde. Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro. El color pierde su consistencia y aparece el gris, que en su valor moral se asemeja al verde. En el verde, sin embargo, se esconden el amarillo y el azul como fuerzas paralizadas que pueden volver a la acción. El verde posee una vitalidad que falta por completo en el gris. Y falta porque el gris se compone de colores que no tienen fuerza activa (dinámica)"*⁸⁷.

El centro sutil que se corresponde con la luz verde es denominado por el *sheij* Semnani como el Muhámmad de nuestro ser, la "*latifa haq-qiya*"⁸⁸, centro sutil de lo Real, la *latifa* que nos hace capaces de los más altos estados, visiones y experiencias, el guía cromático interior que nos va conduciendo gradualmente, mediante un proceso de expansión de la conciencia, hasta el paraíso de la Realidad.

Para los gnósticos *ishraqiyyún*, la luz verde es como un guía luminoso que lleva nuestra conciencia hasta su límite y nos señala otros mundos y estados. Durante su primera experiencia de la Revelación, el profeta Muhámmad, la paz sea con él, vió las *rafrat*, unas reverberaciones de color verde esmeralda intenso en el horizonte del cielo, enmarcando al ángel Yibril, al *arcángel purpurado*. Luz verde como quietud y elevación de la conciencia, de la vida del corazón, como expresión del alma sosegada que accede al Jardín de la Realidad, como escenario o ámbito de la Revelación que, surgiendo del mundo invisible, soporta los mundos de la manifestación y de la entropía. Naim Kubra describe así la eclosión de la luz verde:

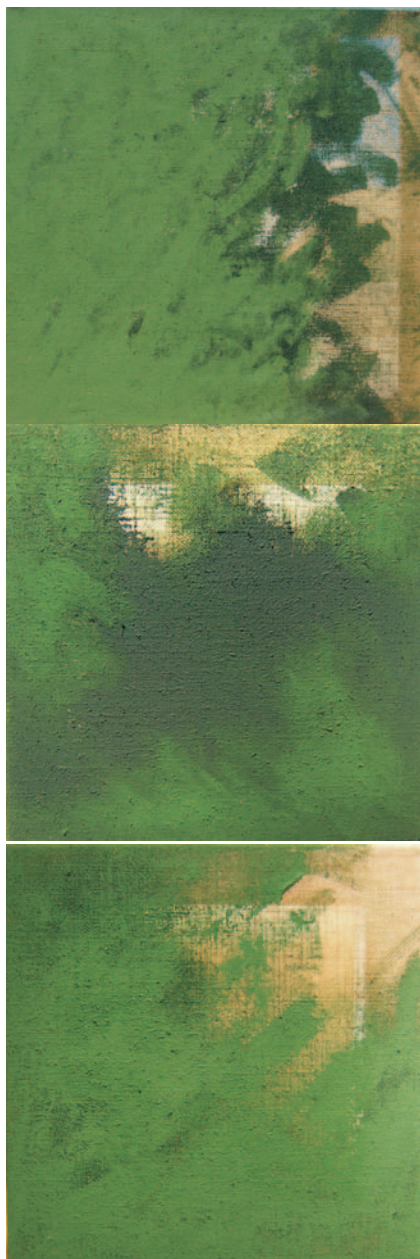
*"Cuando has realizado el ascenso de los siete pozos en las diferentes categorías del existir, se te muestra el cielo de la condición soberana (Rububiyya) y de la potencia. Su atmósfera es una luz verde, que tiene el verdor de una luz vital, recorrida por ondas en eterno movimiento. Hay en este color verde tal intensidad que las inteligencias humanas no tienen fuerza suficiente para soportarlo, lo que no les impide prendarse de él con un amor místico. Y en la superficie de este cielo se muestran puntos de un rojo más intenso que el fuego, el rubí o la cornalina y que aparecen colocados en grupos de cinco..."*⁸⁹



87. KANDINSKY, Vasili. De lo espiritual en el arte. Barral editores. Barcelona 1981. pág. 80.

88. Se corresponde con el *chakra shahasrara*, denominado también *chakra* coronal o Loto de los Mil Pétalos, en el hinduismo.

89. CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Ed. Siruela. Madrid 2000. pág. 94.



El desvelamiento ocurre pues como un proceso de reconducción de los signos hasta su fuente luminosa, a través del Mensajero Divino, la paz sea con él, cuya existencia no es sino pura hermenéutica coránica (*ta'awil al Qur'án*) que nos pone en contacto con la Realidad Única subyacente a todas las señales y manifestaciones:

"Pero ahora hemos hecho de este mensaje una luz con la que guiamos a quien queremos de Nuestros siervos."

(*Qur'án*, Sura 42, aya 52)

Esta es la luz que el *Qur'án* mantiene viva en nuestros corazones, la misma que iluminó a los que constituyeron la comunidad de Medina, y tal vez por eso la tradición nos dice que las gentes de Medina no tienen *maqam*, porque Medina es Al Munawwara, la Iluminada y Radiante, una ciudad dulcificada por la mirada de quien albergó en su corazón la más grande de todas las luminarias. La Medina Al Munawwara es un reflejo en este mundo de aquella tierra verde luminosa que divisó el profeta, la paz sea con él, porque sus habitantes disfrutaron de la mirada que había contemplado aquella visión.

Cuando recitamos el *Qur'an*, cuando los musulmanes recitamos la Fatiha un día y otro, despiertan nuestros centros luminosos, nuestras *lataif*, una en cada cielo, en cada estación, una *latifa* en cada nivel de nuestra conciencia, de nuestra comprensión. Cada *aya* de la Fatiha es una de nuestras *maqamat*. Nos asisten todos los profetas y todos los colores, todas nuestras *lataif*, pero todos los profetas, todos los colores y todas las *lataif* siguen a Muhámmad, la paz sea con él, porque él habita y anima el centro sutil que nos abre a la conciencia de lo real. Por eso los gnósticos llaman a este centro sutil *latifa haqqiya*, el *maqam* de la Verdad y de la Realidad.

A su vez, el propio Muhámmad, la paz sea con él, es guiado por Yibril, Ángel del Conocimiento y de la Revelación, durante la ascensión a través los siete cielos en el Viaje Nocturno (*Isrá*), de profeta en profeta, de *latifa* en *latifa*, de color en color, hasta llegar a la Presencia Divina, *Nur ara Nur*, y disponemos de una descripción pormenorizada de esa experiencia única en diversos hadices que están recogidos por las diferentes escuelas islámicas. El Viaje Nocturno es el viaje del ser humano

realizado, a través de la noche de la inconsciencia, en pos de la Luz de la Realidad, y Muhámmad es ese ser humano que ha sido capaz de atravesar todas las *maqamat*, todos los grados de sombra, de color, hasta llegar a su destino luminoso.

Las nubes se marchan suavemente dejando paso al sol, que nos va confortando de nuevo, poco a poco. La tierra reverdece con fuerza después del sueño de la inconsciencia y de la muerte. La atmósfera es el húmedo velo que nos protege de los rayos ardientes y la urdimbre donde la luz compone sus colores. El agua brota de la entraña oscura de la tierra y se derrama produciendo las más diversas manifestaciones de la vida:

"Y Él es quien ha creado los cielos y la tierra en seis eras; y desde que ha dispuesto la creación de la vida, el trono de Su omnipotencia ha descansado sobre el agua."

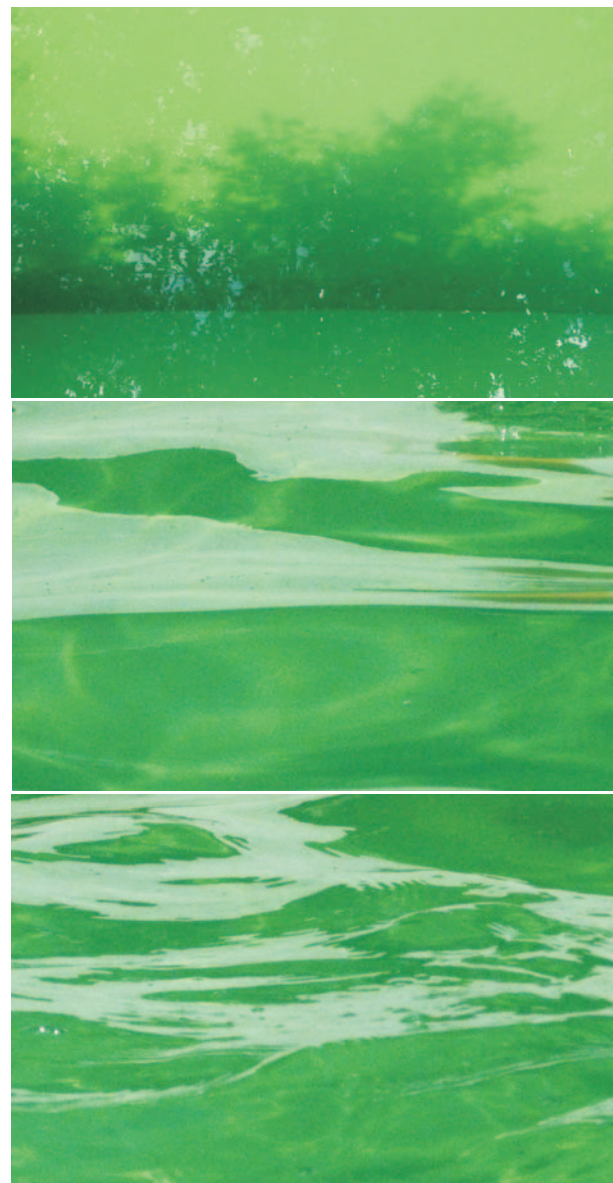
(*Qur'án*, sura 11, aya 7)

Comentando este *aya*, el gran gnóstico andalusí Ibn 'Arabi nos dice:

*"El agua es en sí misma espíritu, puesto que produce vida, es el origen de la vida en todas las cosas, y debes saber que el amor es el secreto de la vida y que fluye por el agua, que es el origen de los elementos y de los principios [...] Nada hay en ella que no esté vivo."*⁹⁰

El agua que necesitamos para conocer, para saber, es un agua que purifica nuestra conciencia de asociaciones y adherencias, de contenidos mentales y culturales, que nos salva de los fenómenos y así nos va acercando a lo Real, mediante la energía del Amor. Cuando sólo escuchamos los latidos de los fenómenos contemplamos ya su disolución en la Realidad, pero ¿qué hay entre un latido y otro, entre lo interno y lo externo?

La inconsciencia nos corresponde a los seres humanos porque somos las únicas criaturas capaces de vivir con una conciencia rota, fragmentada, deconstruida, reflexiva, con una mirada que establece un dentro y un fuera, un yo y un tú aparentemente irresolubles. El agua unifica amorosamente esas divergencias y separaciones, disuelve y equilibra las diferencias vibratorias, penetrando todos los ámbitos de la tierra y descendiendo luego al lago transparente de la quietud, tal y como dijo Chuang Tsé:



90. *Fusus Al Hikam*.



"El agua obtiene de la inmovilidad su nitidez, y así también lo hace el espíritu vital. El corazón del Hombre Verdadero, perfectamente calmo, espeja el universo que a su vez refleja al Cielo y a la Tierra y a todos los seres."

Como hemos dicho anteriormente, también Kandinsky, reflexionando sobre la naturaleza del color verde, nos habla de inmovilidad y quietud, diferente de la calma del gris surgido del encuentro del blanco y del negro, en cuanto que es una inmovilidad llena de vitalidad y posibilidades, aunque *"no tiene pasión, no pide nada, no llama a nadie"* ⁹¹.

Para los *ishraqiyyún*, como para cualquier seguidor de la gnosis islámica, lo Absoluto, que concebimos como algo exterior, es, sin embargo, un acontecer universal que existe tanto dentro como fuera de nosotros. Sólo hay un mundo, una Realidad, y a esa Realidad llamamos Dios. El mundo sensible que percibimos, el tiempo y el espacio finitos, no son más que una condensación de velos fenoménicos que ocultan la Única Luz de lo Real, eterna e inasible. Estos velos son nuestros sentidos, nuestros ojos son los velos de la verdadera visión, nuestros oídos son los velos de la verdadera audición, y así ocurre con todas las puertas sensoriales que trazan una frontera imaginaria. Para acceder a lo Real necesitamos descorrer los velos de todos los sentidos, desenmascarar la naturaleza relativa de los fenómenos y quedarnos a solas en una conciencia lúcida y sin fisuras:

"Y cada ser humano comparecerá con sus antiguos impulsos internos y su mente consciente, y se le dirá: '¡En verdad, has vivido desatento a esto, pero ahora te hemos quitado el velo, y hoy tu vista es penetrante!'"

(Qur'án, Sura 50, ayat 21-22)

91. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral editores. Barcelona 1981. Pág. 83

glosario de términos

Ajlaq: Responsabilidad en el comportamiento, la ética de las acciones humanas conscientes, la actitud del ser humano libre y evolucionado social y espiritualmente.

`Alam al Mizal: Mundo Imaginal. Es también el *logos*, la *razón ontológica* de la filosofía clásica griega, que se manifiesta constituyendo el mundo del significado. Es un ámbito intermedio entre el mundo conceptual de las ideas o arquetipos y el mundo de las percepciones sensibles. Se trataría de un nivel de la conciencia "*donde se espiritualizan los cuerpos y se materializan los espíritus*", según lo describe Henri Corbin, y es el órgano natural de la imaginación activa y creadora. No ha de confundirse con la fantasía o la alucinación, pues, a diferencia de éstas, su naturaleza y expresión no son caóticas sino vinculantes y creadoras.

Alif: Primera letra del alifato árabe en forma de línea vertical ligeramente curvada. Simboliza tradicionalmente la Unidad y Unicidad divinas.

Aql: Razón discursiva, intelecto, juicio.

'Arif: Gnóstico, persona de conocimiento. En un sentido amplio sería "*el que conoce, el que sabe*"

Aya: (pl. *ayat*) Aleya, signo, señal. Se denomina así cada uno de los versículos del Corán. Su raíz verbal significa: "*resguardarse, retirarse, dar hospitalidad, reunirse, tratar algo o a alguien con piedad y ternura, recibir en tu casa*". Todo en la Creación es una aya, un signo, a través del cual Dios se nos revela: "*En los cielos y en la tierra hay ayat—signos— para los dotados de intelecto*". Los ciclos de la naturaleza y los que acontecen al ser humano son signos del Corán Cósmico, cuya comprensión y lectura otorgan sentido a la existencia del ser humano.

Dikr: Recuerdo, evocación de Dios mediante la mención de Sus nombres.

Fanah: Extinción en la Realidad, en Dios, aniquilación o disolución del yo, del ego en la Verdad.

Haqq: Lo real, lo verdadero. La Verdad, la Realidad. Es uno de los Nombres de Dios.

Islam: Sometimiento o adecuación del ser humano a Dios, a lo Real y Único.

Jalifa: El ser humano como vicario de Dios en la tierra, como representante divino dotado de libertad, conciencia y responsabilidad. Su característica esencial es su cuidado hacia todo lo creado sin excepción.

Jalq: Creación, el mundo creado, distinto de la Realidad en un sentido absoluto. El verbo *jalaqa* significa, literalmente, "confeccionar, tejer, forjar".

Jayal: Imaginación, la capacidad de reflejar y recrear interiormente el mundo.

Kaaba: Cubo. El edificio cúbico construido por Abraham y su hijo Ismail. Aparece mencionada en el Corán como "la Casa de Dios" (*baitu'llah*). Incrustada en su esquina nororiental está la piedra negra.

Maqam: (pl. *maqamat*). Estación espiritual, estado o morada permanente. El Corán afirma que "cada uno de nosotros tiene un *maqam* determinado".

Mulk: El mundo terrenal, el reino terrestre donde moran temporalmente los seres humanos. Por extensión, reino o reinado.

Nur: Luz.

Qalb: Corazón, pero no el corazón físico sino el núcleo consciente del ser humano, de su visión interior, que engloba no sólo el raciocinio sino los distintos ámbitos de la experiencia humana.

Qur'án: Lit. Recitación. Revelación divina que recibió el profeta Muhámmad a lo largo de veintitrés años. Ha sido transmitida oralmente y por escrito. La transmisión oral está basada en la memorización. La transmisión escrita se realizó escribiendo sobre diversos materiales y fue fijada durante el califato de Uzmán..

Ruh: Espíritu divino, hálito vital y existenciador.

Sheij: Anciano venerable, maestro espiritual. Jeque.

Sura: (pl. *surat*) Azora, capítulo, pero también 'forma'. Las *surat* son los 114 capítulos que forman el Corán y que están a su vez compuestas por aleyas o versículos (*ayat*).

Tauhid: Expresión de la conciencia de la Unidad. Actitud del pensamiento que lo caracteriza como holístico, unitario y sintético. Expresar la Unidad implícita en la diversidad de lo creado, la singularidad del Uno Único, es decir, de Dios.

Tayalli: Manifestación o expresión divina trascendente. Teofanía, hierofanía.

otras referencias bibliográficas

VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Teoría de los Colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia 1992.

PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, Edad Media y los tiempos modernos*. Ediciones de la Tradición Unánime. José J. de Olañeta. Editor. Palma de Mallorca. 1989

CORBIN, Henry. *La Imaginación Creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*. Editorial Destino. Barcelona, 1993.

GERSTNER, Karl. *Las Formas del Color*. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1988.

CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Ed. Siruela. Madrid 2000.

SIHABODDIN Yahia Sohravardî. *El encuentro con el ángel*. Ed. Trotta, Madrid 2002.

SHABISTARI, Mahmud. *Es nuestra rosaleta*. Editorial Sufi, Madrid 1997.

CAIVANO, José Luis. *Sinestesia visual y auditiva: La relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico*. Ed. Gedisa. Barcelona 2003.

ASAD, Muhámmad. *El mensaje del Qur'án*. Centro de Documentación y Publicaciones de Junta Islámica. CDPI. Almodóvar del Río, 2000.

CORBIN, Henry. *Templo y contemplación*. Ed. Trotta. Madrid 2003.

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barral editores. Barcelona 1981.

