

■ **Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna / Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity**

Marco Pasi
Universiteit van Amsterdam

La relación entre esoterismo y arte moderno ha dejado de ser terreno inexplorado. En los últimos treinta años, ha ido construyéndose una bibliografía extensa en relación a este asunto, y se han celebrado exposiciones importantes dedicadas al mismo en instituciones artísticas de primer nivel. Existe hoy en día la creencia extendida de que desde mediados del siglo XIX hasta la II Guerra Mundial, e incluso posteriormente, la espiritualidad alternativa y el esoterismo (en cualquiera de sus formas) han influido enormemente en la manera en la que se ha desarrollado el arte moderno. Estas nuevas narrativas emergentes han modificado profundamente el modo en que entendemos el desarrollo histórico de las prácticas y los discursos artísticos modernos, produciendo unas interpretaciones que relativizan –y algunas veces llegan a explotar– versiones racionalistas anteriores y aproximaciones formalistas. Exposiciones colectivas relevantes tales como *The Spiritual in Art* (Los Angeles County Museum of Art, 1986), *Okkultismus und Avantgarde* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1995), *Traces du Sacré* (Centre Pompidou, París, 2008) y *L'Europe des esprits* (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, 2011) presentan un panorama lleno de artistas modernos que eran teosofistas, espiritualistas, ocultistas, magos, metafísicos y médiums. La evidencia parece ser más que suficiente para llegar a la conclusión de que existe una relación significativa entre arte moderno y formas esotéricas de espiritualidad. Sin embargo, la pregunta de *por qué* ha sido así todavía está pendiente de resolverse de manera satisfactoria. ¿Por qué el esoterismo y la espiritualidad alternativa han sido tan atractivos y subjetivamente importantes para tantos artistas modernos? Y esta pregunta se podría extrapolar para incluir no sólo las artes visuales sino también otros campos de la creatividad artística

* PASI, Marco: «Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna», *Boletín de Arte*, n.º 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014, pp. 43-59, ISSN: 0211-8483. Traducción de Rosa María Muñoz Luna, Universidad de Málaga. *Boletín de Arte* expresa su gratitud a Marco Pasi por su colaboración en este número de la revista.

humana, tales como la música y la literatura: ¿por qué se asocian tan frecuentemente esoterismo y creatividad artística moderna? Pensamos que no existe una respuesta simple a esta cuestión; probablemente el problema presente muchos aspectos diferentes y cualquier respuesta debería tener en cuenta dicha complejidad. Buscando una perspectiva más modesta, lo que pretendemos en este artículo es centrarnos en uno de esos aspectos precisamente.

Hace algún tiempo, elaboramos una tipología con el objetivo de conceptualizar las vías principales que ha encontrado el esoterismo para expresarse en el arte moderno y contemporáneo¹. Dicha tipología incluye cuatro formas. En primer lugar, la representación de símbolos esotéricos o imágenes asociadas con el esoterismo y el ocultismo. Por supuesto, esto tiene lugar al nivel más explícito del lenguaje visual, y se basa en el legado de la sabiduría popular esotérica, la cual tiene una historia propia que es rica y larga. En segundo lugar, encontramos la producción de un objeto artístico (pintura, escultura, instalación) que pueda ser utilizado como talismán o fetiche, o como resultado de la manipulación conceptual que puede ser asociada con las ciencias ocultas, tales como la alquimia o la magia. En este caso, el objeto es la fase final de un proceso mágico y/o está dotado de poderes mágicos. La tercera forma es la obra artística como medio para introducir experiencias extraordinarias, que pueden ser interpretadas de modo subjetivo al tener cualidades espirituales, místicas, iniciadoras, mágicas o de chamanismo. Por supuesto, esto tiene una relevancia particular en el contexto de la *Performance* y el *Body Art*. Algunos de los ingredientes del arte de la *Performance* extrema tales como el dolor, el miedo, o narrativas de muerte y renacimiento, también han sido tradicionalmente asociadas a la iniciación esotérica y a la experiencia mística. Finalmente, la percepción de la obra artística como resultado de la inspiración directa o la comunicación desde entidades espirituales, o como resultado de una experiencia visionaria o mística.

Obviamente, estas cuatro categorías no son más que tipos ideales. En realidad, los límites entre ellas están poco definidos, y esta tipología no debe ser entendida como vías mutuamente excluyentes. Sería fácil encontrar obras o experiencias artísticas que se pudieran colocar en más de una clase al mismo tiempo. Para el propósito del presente artículo, nos centraremos especialmente en la última categoría, que nos parece la más interesante, y quizás también la más problemática. En la cultura occidental, la interacción con entidades espirituales y no humanas se ha considerado un tema delicado. En un marco cristiano tradi-

1 Véase PASI, Marco, «Coming Forth by Night», en VAILLANT, Alexis (ed.), *Options with Nostrils*, Rotterdam, Sternberg Press-Piet Zwart Institute, 2010, pp. 107-111.

1. Hilma af Klint, *Grupo IV, n.º 3, Los diez mayores. Juventud*, 1907 (© Hilma af Klint, VEGAP, Málaga, 2013, cortesía de Museo Picasso Málaga)



cional, esta interacción sólo podía ser sancionada tras un examen cuidadoso y debía ser domesticada a través del control eclesiástico. De lo contrario, desembocaría fácilmente en acusaciones de brujería, acciones diabólicas o posesión. Por otra parte, dentro de un marco secular, racional y de post-Ilustración, se rechazaba la idea de la existencia de tales entidades; aquellos que manifestaban interacciones con estos hechos solo podían concebirse como víctimas de la desilusión y la perturbación mental. Hay por tanto en la cultura occidental una continuidad de sensibilidad extrema hacia este tipo de experiencias, que en muchos casos dan lugar a la represión y a la marginación. Sin embargo, mediante un típico proceso dialéctico, se ha hecho de esta experiencia algo fascinante o atractivo para quienes han desarrollado una cultura crítica y cierta resistencia a los valores dominantes.

Como se ha mencionado anteriormente, la idea de la inspiración artística mediante el contacto con lo sobrenatural y con entidades extracorpóreas no es sino un aspecto particular de la relación entre el esoterismo occidental y el arte. Lo que queremos hacer aquí es reflejar el modo en el que esta relación está presente en el problema de la creatividad artística. El primer aspecto a tenerse

en cuenta es el hecho de que estamos tratando con experiencias subjetivas –el contacto percibido con entidades espirituales–, algo muy diferente a recibir información a través de fuentes literarias y elaborar una obra mediante la especulación estética personal. Una cosa es leer un libro sobre doctrinas secretas, y otra es encontrarse personalmente con los maestros escondidos del mundo espiritual, y recibir instrucciones esotéricas de ellos. Mientras que la experiencia de leer un libro, aunque sea fascinante, afecta principalmente al nivel intelectual, la experiencia subjetiva de encontrarse con seres espirituales superiores conlleva una implicación más profunda a nivel emocional, y normalmente tiene lugar en presencia de un estado alterado de la conciencia (trance, visiones, sueños, etc.). En este caso, la dimensión espiritual parece irrumpir con fuerza irresistible e inmediata en la vida del artista. Con el objeto de clarificar este punto a través de un ejemplo paradigmático, diremos que existe una diferencia significativa entre las experiencias «esotéricas» de Wassily Kandinsky y de Hilma af Klint. Ambos artistas estuvieron seguramente influidos por ideas esotéricas, pero para Kandinsky esto parece haber sucedido a través de la lectura de libros, mientras que para af Klint hubo una experiencia subjetiva mucho más traumática: el convencimiento de entrar en contacto con maestros espirituales incorpóreos y de recibir mensajes de ellos². La diferencia entre leer libros y conocer a los maestros ya muestra lo difícil que es generalizar sobre la relación entre esoterismo y arte moderno.

Hilma af Klint puede tomarse como referencia paradigmática también por la interesante historia sobre su reconocimiento público. Con una biografía aparentemente excéntrica y la calidad impresionante de su trabajo artístico, ha desempeñado un papel fundamental en el modo en que las interpretaciones históricas del arte moderno han ido cambiando a lo largo del tiempo. Su contribución

2 Para conocer más sobre la influencia del esoterismo y la espiritualidad alternativa de Kandinsky pueden leerse los estudios clásicos de RINGBOM, Sixten, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Åbo, Åbo Akademi, 1970; y WASHINGTON LONG, Rose Carol, *The Development of an Abstract Style*, Oxford, Clarendon Press, 1980. Existe un creciente número de publicaciones sobre Hilma af Klint. La publicación reciente más importante es sin duda el catálogo de la exposición del Moderna Museet: MÜLLER-WESTERMANN, Iris (ed.), *Hilma af Klint-A Pioneer of Abstraction*, Estocolmo-Ostfildern, Moderna Museet-Hatje Cantz, 2013 (versión española: *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*, Málaga, Museo Picasso Málaga, 2013). Otros títulos significativos son los de otras exposiciones monográficas: *Hilma af Klint (1862-1944). Une modernité révélee*, París, Centre Culturel Suédois, 2008; y SAAM, Hedwig y WINDHAUSEN, Wilma (eds.), *De geheime schilderijen van Hilma af Klint. The Secret Paintings of Hilma af Klint*, Arnhem, Museum voor Modern Kunst Arnhem, 2010; una monografía: LINDEN, Gurli, *I Describe the Way and Meanwhile I Am Proceeding along It. A Short Introduction on Method and Intention in Hilma af Klint's Work from an Esoteric Perspective*, Hölö, Rosengårdens Förlag, 1998; y un trabajo de fin de máster no publicado: SVENSSON, Anna Maria, «Hilma af Klint: Entre abstraction et ésotérisme», Université de Paris I, 1998.

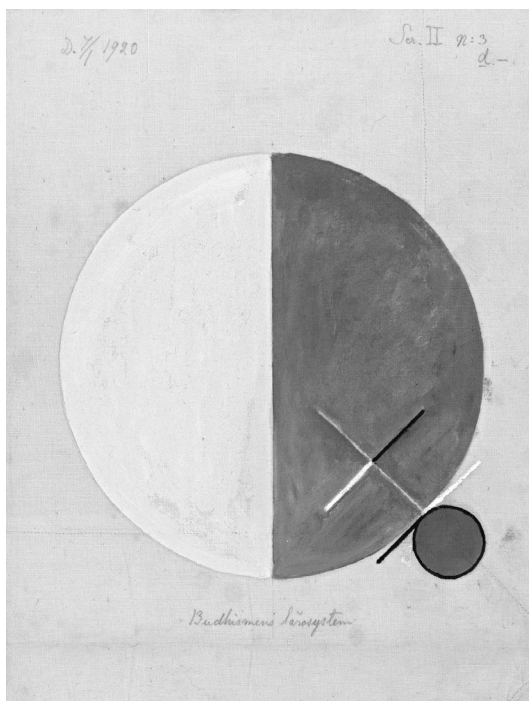
destacó en la famosa exposición de 1986, *The Spiritual in Art*, donde por primera vez su nombre se hizo conocido en el mundo³. Esta fue la primera exposición importante que consolidó la presencia de lo esotérico y de los temas espirituales en el arte del siglo XX, y los hizo estar en el punto de mira. La fama póstuma de Af Klint ha continuado creciendo desde entonces, y el éxito internacional de la exposición confirma la posición crucial de af Klint en sus intentos de reescribir la historia del arte moderno; dicha exposición fue celebrada en el Moderna Museet entre febrero y mayo de 2013 (*Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*), y ha viajado a otros museos de arte europeos⁴.

Una gran parte del debate concerniente a la importancia histórica de su trabajo ha girado en torno a la cuestión de si la artista desarrolló un estilo abstracto de pintura antes que los artistas que han sido tradicionalmente considerados como los iniciadores de este estilo, por ejemplo, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Kazimir Malevich. Está claro que tal debate ha ayudado a atraer interés sobre la obra de af Klint, y por tanto no asombra comprobar que el subtítulo de la exhibición del Moderna Museet fuera precisamente «pionera de la abstracción», al referirse a esta autora. Sin embargo, parece que lo más importante no es decidir qué artista fue el primero en producir imágenes abstractas, como si de una competición se tratase, sino en cómo una artista en la situación de af Klint (que era relativamente marginal, tanto geográfica como personalmente) pudo desarrollar un nuevo estilo visual. La artista era consciente de que ello implicaba una ruptura radical con respecto a la tradición predominante del mimetismo, y al mismo tiempo pudo permanecer dentro del marco formal de una disciplina artística tradicional (en este caso, óleo sobre lienzo). Af Klint quizás no desarrolló una «teoría» de la abstracción tal y como hizo Kandinsky, pero sin duda se entrenó como artista y, por tanto, se expuso, explícita o implícitamente, a ideas corrientes sobre los límites formales del arte tal y como se entendían en las academias de arte de su tiempo. En consecuencia, se hace difícil creer que esta artista no fuera consciente de la novedad radical de su estilo visual cuando empezó a pintar obras no miméticas alrededor de 1905, y eso es lo que convierte su trayectoria artística en algo fascinante.

La reciente exposición del Moderna Museet nos ayuda a apreciar y entender mejor esta trayectoria y los procesos creativos relacionados con ella. A pesar

3 Ver el catálogo *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Nueva York-Londres-París, Los Angeles County Museum of Art-Abbeville Press Publishers, 1986.

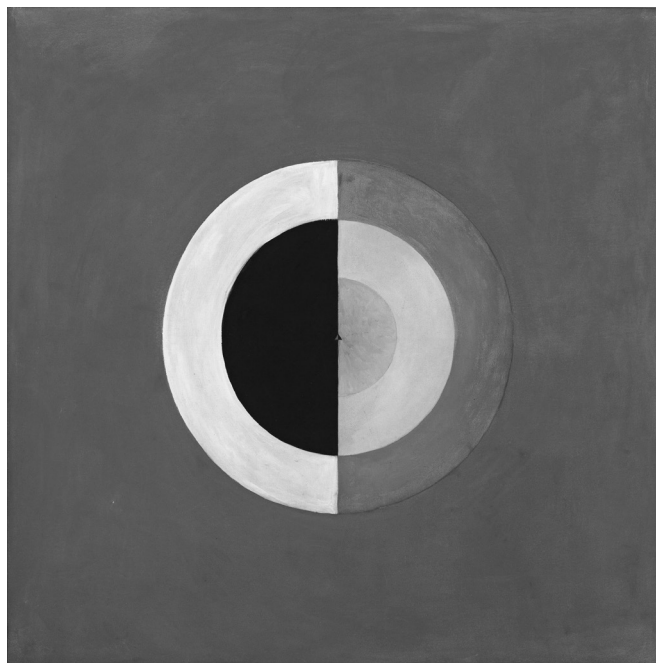
4 Como al Museo Picasso Málaga, *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, entre el 21-10-2013 y el 9-2-2014.



2. Hilma af Klint, n.º 3d. *Las enseñanzas del Budismo*, 1920 (© Hilma af Klint, VEGAP, Málaga, 2013, cortesía de Museo Picasso Málaga)

de lo que el público piense sobre estos procesos, hay algo claro: están relacionados con la experiencia mencionada anteriormente. Sabemos que af Klint actuó como médium y afirmaba estar en contacto con seres espirituales, quienes le daban mensajes que ella consideraba realmente importantes⁵. Estas experiencias tuvieron un impacto profundo tanto en el contenido como en la forma de su trabajo artístico durante la mayor parte de su vida. Es importante recordar que el cuerpo principal de su trabajo abstracto entre 1906 y 1915, perteneciente al único y gran proyecto *Pinturas para el templo*, fue creado bajo las directrices sensoriales de seres espirituales superiores. Podemos seguir estos procesos de creación a través de sus diarios y cuadernos, que son una fuente esencial de in-

5 Para conocer más sobre la afirmación de af Klint acerca de ser guiada por entidades espirituales, y de cómo esto se relaciona con su trabajo artístico, necesitamos más investigación de sus diarios, pero preferimos referirnos particularmente a las contribuciones de Iris Müller-Westermann y de Pascal Rousseau en el catálogo de la exhibición del Moderna Museet: «Paintings for the Future: Hilma af Klint - A Pioneer of Abstraction in Seclusion» y «Premonitory Abstraction-Mediumism, Automatic Writing and Anticipation in the Work of Hilma af Klint», en MÜLLER-WESTERMANN (ed.), *Hilma af Klint...*, pp. 32-51 y 161-175, respectivamente.



3. *Hilma af Klint, Grupo IX/SUW, n.º 17. El cisne, 1915.*
 (© Hilma af Klint, VEGAP, Málaga, 2013, cortesía de Museo Picasso Málaga)

formación para entender el modo en el que la artista creaba y entendía su propio trabajo artístico.

Parece que existe una conexión muy fuerte entre las experiencias espirituales de af Klint y sus impresionantes logros artísticos. Surge la pregunta de cómo habría pintado a lo largo de su vida si nunca hubiera estado interesada en la espiritualidad ni en el ocultismo, y si nunca hubiera vivido esos encuentros espirituales. Podríamos asumir que la artista habría continuado pintando retratos y bonitos paisajes como los que pintaba siendo una estudiante de la academia de artes, y que siguió pintando de vez en cuando en años sucesivos. Habría adquirido una buena reputación como artista local con talento, y ciertamente habría tenido más éxito y reconocimiento material que el que realmente tuvo en vida. Sin embargo, es de recibo asumir que nunca habría alcanzado la reputación internacional póstuma que tiene ahora ni habría expuesto sus obras en las mejores instituciones artísticas del mundo. Esta es la razón por la que debemos cuestionarnos la importancia y el significado de las experiencias espirituales en la creación artística de af Klint. En añadido, debemos formularnos la siguiente pregunta: ¿fueron realmente únicas y extraordinarias estas experiencias? ¿Cuán única es

esta combinación sorprendente entre las experiencias de este tipo y la creatividad artística moderna? ¿Hasta qué punto es fácil encontrar otros ejemplos significativos de este fenómeno? Parece realmente fácil: se podrían comentar otros casos donde dicha combinación está indiscutiblemente presente. Como se ha descrito anteriormente, esta discusión no debe limitarse a las artes visuales; debería ampliarse el enfoque y abarcar otros campos de la creatividad humana moderna, tales como la literatura y la música. Por esta razón, se tomarán ejemplos de estos tres ámbitos.

El primer ejemplo es el de la artista médium espiritual Georgiana Houghton, quien muestra similitudes muy interesantes con Hilma af Klint. Una diferencia importante existe, no obstante, entre ellas: la actividad artística de Houghton tiene lugar al menos cuarenta años antes que la producción de af Klint. Houghton nació en 1814 en Las Palmas de Gran Canarias, pero pasó la mayor parte de su vida en Londres⁶. Houghton mostró su talento desde temprana edad, y ya desde entonces se entrenó como artista. Sin embargo, puso freno a su actividad creadora cuando en 1851 falleció una de sus hermanas pequeñas, y quedó profundamente afectada por esa pérdida. Comenzó su interés por el espiritismo y, a lo largo del tiempo, fue desarrollando habilidades de médium, de modo que a finales de la década de 1850 se convirtió en una médium profesional. Este hecho es una analogía biográfica interesante con Hilma af Klint, porque parece que af Klint también descubrió el espiritismo y se convirtió en médium tras la prematura muerte de una hermana menor. A comienzos de la década de 1860, Houghton se inició en la pintura bajo la guía directa de entidades espirituales con quienes había establecido contacto a través de sus sesiones de espiritismo. Al principio mostraba algunas de sus obras en casa, durante recepciones privadas con colegas espiritistas, y más tarde, en 1871, decidió celebrar una gran exhibición en una galería de arte de Londres, la New British Gallery en Old Bond Street, que tuvo que alquilar.

La exposición estuvo abierta durante cuatro meses y Houghton exhibió 155 pinturas. La artista publicó un bonito catálogo donde describía cómo creó las pinturas y cuál era el significado general de cada una de ellas⁷. La exposición la

6 Más sobre Georgiana Houghton en GIBBONS, Tom, «British Abstract Painting of the 1860s: The Spirit Drawings of Georgiana Houghton», *Modern Painters*, 1 verano 1988, pp. 33-37; y OBERTER, Rachel, «Esoteric Art Confronting the Public Eye: The Abstract Spirit Drawings of Georgiana Houghton», *Victorian Studies*, 48: 2 invierno 2006, pp. 221-232. Ver también su propia autobiografía: HOUGHTON, Georgiana, *Evenings at Home in Spiritual Séance, Welded together by a Species of Autobiography*; vol. 1, Londres, Trübner & Co., 1881; vol. 2, Londres, E. W. Allen, 1882.

7 HOUGHTON, Georgiana, *Catalogue of the Spirit Drawings in Water Colours Exhibited at the New British Gallery, Old Bond Street*, Londres, impresión privada, 1871.

dejó prácticamente en la ruina porque, incluso aunque atrajo la atención de algunos círculos espiritistas, no impresionó al mundo artístico y se vendió muy poco. Houghton nunca llegó a recuperarse plenamente de esta pérdida financiera y, después de un tiempo, suspendió su práctica artística. El motivo del fallo de dicha exposición no es difícil de averiguar porque, situada en el contexto artístico de comienzos de la década de 1870, las pinturas de Houghton debieron de aparecer como objetos totalmente extraños. De hecho, lo que la artista produjo bajo la influencia de sus guías espirituales eran pinturas abstractas y no objetivas. Con el propósito de producir sus obras, practicó la escritura y la pintura automáticas, algo que ofrece otra analogía interesante con af Klint⁸.

Tras la frustrante experiencia de la exposición de 1871, Houghton conoció a uno de los fotógrafos que en aquellos momentos estaba experimentando con la fotografía espiritista, Frederick Hudson. Comenzó a colaborar con él, y entonces produjeron juntos un número de fotografías espiritistas, que entraban dentro de un fenómeno de moda en aquel tiempo. Cuando Hudson se reveló como un fraude, Houghton ya estaba desgraciadamente involucrada en el escándalo. Parece probable que la artista supiera muy poco de técnica fotográfica, y Hudson se aprovechó de su inocencia y de su buena fe. Houghton falleció sólo unos años más tarde, en 1884. Desafortunadamente, su extraordinario trabajo fue rechazado casi por completo por los historiadores de arte, y sus pinturas siguen a la espera de ser sacadas a la luz en una exposición amplia y con un trabajo serio de contextualización histórica. El aspecto más interesante sobre la biografía de Houghton es que muestra gran similitud con af Klint. Houghton, como af Klint, recibió formación de artista. Entonces, se interesó en el esoterismo (como consecuencia de un evento trágico), se convirtió en médium, empezó a pintar bajo la guía directa de entidades espirituales, y desarrolló un estilo visual abstracto y no mimético que era completamente ajeno a las convenciones artísticas a las cuales había estado expuesta con anterioridad. No obstante –y esto es un punto crucial–, al contrario que af Klint, quien se mostró reacia a mostrar sus obras al público, Houghton sí intentó atraer la atención sobre su obra tanto en ambientes artísticos como espiritistas de la época. Es muy significativo que no quisiera mostrar sus obras en ninguna sede de organización espiritista sino en una galería de arte, lo que muestra su deseo de obtener reconocimiento no sólo espiritual (como af Klint) sino *también* reconocimiento de su obra como producto artístico. No sorprende que su intento resultara un completo fracaso; lo que sorprende es

8 Existen ejemplos interesantes de pintura automática en los cuadernos de af Klint mostrados en la exposición del Moderna Museet.

que concibiera dicho intento, y que todo esto sucediera cuarenta años antes de la formalización de la teoría artística de la abstracción de Kandinsky.

El segundo ejemplo que se va a analizar se ha tomado de la literatura, y es el poeta y escritor portugués modernista Fernando Pessoa⁹. Pessoa nació en Lisboa en 1888. Su padre murió cuando tenía cinco años, y su madre se volvió a casar dos años más tarde con el cónsul portugués en Durban, Sudáfrica. Se trasladó allí con su familia, y pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en ese lugar. Por este motivo llegó a ser perfectamente bilingüe, y el inglés siguió siendo para él un idioma que usaría frecuentemente en sus escritos. Volvió a Lisboa en 1905, cuando tenía diecisiete años, y ya no dejó Portugal durante el resto de su vida. Entró en contacto con los entornos literarios portugueses de la época y participó activamente en los movimientos de vanguardia que surgieron en Portugal a partir de 1915. La mayoría de sus creaciones literarias, especialmente poemas y ensayos, fueron publicados durante su vida de forma efímera, en periódicos y revistas locales. Cuando murió en 1935, se le consideraba una figura líder por parte de escritores y poetas portugueses jóvenes que habían tenido contacto con sus obras, y nadie en aquel tiempo hubiera dicho que la reputación de Pessoa se habría expandido mucho más allá de eso. Sin embargo, ocurrió algo extraordinario. Después de su muerte, se encontró en su apartamento una enorme caja llena de artículos y manuscritos que nunca llegó a publicar en vida. Entre ellos, cientos de poemas y partes sueltas de un texto en prosa, el *Livro do desassossego*, que fue publicado por primera vez en 1982 y que fue pronto reconocido como una de las obras maestras de la literatura del siglo XX¹⁰. Aquí se produce una analogía interesante con af Klint, cuyo trabajo fue también descubierto y apreciado tras su muerte, llevándola a la fama y al reconocimiento internacional. Este es un fenómeno que llamaríamos *posthumousness**, algo sobre lo que volveremos más adelante.

9 Las obras sobre Pessoa han alcanzado ahora gran popularidad. Para saber más sobre una contextualización de su obra en el marco del modernismo literario, que es el aspecto más relevante de la discusión en este artículo, véase en particular CABRAL MARTINS, Fernando (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, Alfragide, Caminho, 2008; DIX, Steffen y PIZARRO, Jerónimo (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Londres, Legenda, 2011; y GRAY DE CASTRO, Mariana (ed.), *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers*, Woodbridge, Tamesis, 2013. Para una bibliografía completa de referencias secundarias véase BLANCO, José, *Pessoana*, 2 vols., Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

10 PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego*, por Fernando Soares, Ed. Jacinto do Prado Coelho et al., Lisboa, Ática, 1982. Para la versión inglesa, véase PESSOA, Fernando, *The Book of Disquiet*, ed. Richard Zenith, Londres, Penguin Books, 2002.

* *Posthumousness*, término original en inglés utilizado por el autor y que en este contexto se refiere a la tendencia del artista a diferir el conocimiento de su obra, o a su falta de habilidad o voluntad para difundirla y promocionarla en vida (nota de los editores).

El aspecto más llamativo de la obra literaria de Pessoa es la creación de series de personajes de ficción definidos como «heterónimos», bajo cuyos nombres firma un número significativo de obras suyas. Estos personajes funcionaban como personalidades diferenciadas, no como simples pseudónimos. La mayoría de ellos tenían biografías propias, rasgos peculiares, diferentes estilos literarios y gustos idiosincráticos. Aparte de Pessoa como «él mismo» (es decir, su personalidad verdadera), el autor usaba principalmente tres heterónimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis). Pero lo cierto es que los escritos de Pessoa estaban llenos de un número mayor de heterónimos, cada uno de ellos con diferentes intereses, ideas y objetivos creativos. Esta multiplicación del yo individual ha sido con frecuencia interpretada dentro del marco del modernismo literario, que se estaba desarrollando en diferentes formas en otras partes de Europa y en América¹¹. La experiencia de un yo multifacético, fracturado y dividido era un tema recurrente en el modernismo, y se ha señalado cómo esta experiencia fue frecuentemente relacionada con un interés especial por lo oculto y el espiritismo¹². Por tanto no nos sorprende ver que Pessoa también quedó fascinado por lo esotérico y escribió extensamente sobre ello, incluso aunque no publicara nada sobre el tema. La mayoría de sus escritos se encontraron de hecho en hojas sueltas en aquel famoso arcón que fue hallado tras su muerte.

Pessoa estaba interesado en todos los aspectos de la tradición esotérica occidental: la Cábala, la Fraternidad Rosacruz, los caballeros Templarios, sociedades masónicas, la teosofía, la alquimia, la astrología, el gnosticismo, entre otros. Pero uno de los aspectos relevantes en este campo es que, en una fase inicial, el autor se sintió especialmente atraído por el espiritismo, y experimentó sesiones de médium y de escritura automática. De este modo, también llegó a contactar con entidades misteriosas, quienes empezaron a mandarle mensajes relacionados con su desarrollo espiritual y personal. Entre 1916 y 1917 recibió cerca de 200 mensajes de ese tipo a través de la escritura automática, que se han

11 Para saber más sobre esta interpretación de la heteronimia de Pessoa, véase en particular SENA, Jorge de, *Fernando Pessoa & a C.ª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 1982. Véase también GUIMARÃES, Fernando, en «Heteronímia-Poética», en CABRAL MARTINS (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa...*, 327-333.

12 Véase en particular SURETTE, Leon, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*, Montreal, McGill-Queen University Press, 1993; y SURETTE, Leon y TRYPHONOPOULOS, Demetres (eds.), *Literary Modernism and the Occult Tradition*, Orono, ME, The National Poetry Foundation-University of Maine, 1996; SWORD, Helen, *Ghostwriting Modernism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2002; y WILSON, Leigh, *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2013.

preservado entre sus escritos¹³. Más tarde, desarrolló una actitud crítica hacia el espiritismo y dejó sus prácticas como médium, pero nunca llegó a perder del todo la convicción de tener cierta misión especial encomendada desde arriba, ni de tener maestros espirituales con los que comunicarse de vez en cuando¹⁴.

Es interesante analizar el concepto que Pessoa tenía sobre la heteronimia como algo relacionado con su interés por el esoterismo y, en particular, con sus experimentos espiritistas. Como se ha apuntado anteriormente, la experiencia de la disolución del yo individual y de la realidad objetiva formaba parte del discurso moderno de la época, tanto en la literatura como en las artes plásticas, y frecuentemente se encontraba en combinación con un interés por lo esotérico. Parece que este ha sido también el caso de Pessoa. Un fenómeno de disociación controlada como la heteronimia era claramente parte de una necesidad mayor de autoexploración que sentía como crucial en su vida. Por tanto, la pregunta sería: ¿cuál era la diferencia, desde un punto de vista puramente psicológico y fenomenológico, entre sus heterónimos y las entidades espirituales que le mandaban mensajes a través de la escritura automática? ¿Acaso no era todo una experiencia que dependía de un yo dividido? Quizás la diferencia es mucho menor de lo que se pueda imaginar, y es tentador pensar que las entidades espirituales con las que contactaba eran otras formas de heterónimos, o al revés, los heterónimos eran otras formas de entidades espirituales. En cualquier caso, está claro que tanto la creación de heterónimos como las experiencias espiritistas eran diferentes estadios de un largo proceso que fue esencial en el desarrollo de la obra literaria de Pessoa.

Podemos ahora continuar el análisis con un último ejemplo, tomado esta vez del mundo de la música. En este caso es el compositor italiano Giacinto Scelsi, que nació en 1905 en La Spezia y murió en 1988 en Roma. Este artista ha sido ampliamente considerado como una figura clave en la música clásica contemporánea¹⁵. Durante su vida, su obra fue principalmente apreciada por pequeños

13 Para ver una edición parcial de esos textos, véase PESSOA, Fernando, *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

14 Pessoa escribió un texto importante acerca de la actividad de los médiums, en el que condensaba su crítica y atribuía los fenómenos de espiritismo a la histeria y a enfermedades mentales: «Um caso de mediumnidade (contribuição para o estudo da actividade subconsciente do espírito)», en PESSOA, *Escritos autobiográficos...*, pp. 333-339.

15 Ahora existe amplia y creciente bibliografía sobre Scelsi. Varias colecciones de ensayos dedicados a él han sido publicados recientemente en italiano, francés e inglés. Véase en particular: CASTANET, Pierre y CISTERNINO, Nicola (eds.), *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna Editore-Società Editrice Ligure Apuana, 2001; CASTANET, Pierre (ed.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui: Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905-1988)*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2008; TORTORA, Daniela M. (ed.), *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita. Atti dei convegni internazionali*, Roma, Aracne, 2008; y SCIANNAMEO, Franco

círculos de conocedores, pero justo después de su muerte comenzó a llegar a un público mucho más amplio, que muy probablemente seguirá creciendo en un futuro. Su música suena en festivales de música clásica y cada vez aparecen más publicaciones dedicadas a esta figura. Por otro lado, algunos aspectos peculiares de su biografía y de su personalidad excéntrica han creado una especie de aura mística alrededor de su nombre.

Scelsi es un caso especialmente interesante por dos razones. En primer lugar, este autor desarrolló un estilo musical extremadamente innovador que representaba una ruptura radical con las convenciones musicales de la época. El desarrollo de este nuevo enfoque de la composición musical parece que se aceleró especialmente tras un trastorno nervioso que sufrió durante la década de los años cuarenta, y que le llevó a repetidos internamientos en hospitales psiquiátricos. Finalmente, superó esta experiencia con una nueva sensibilidad que encontró su forma de expresión en un estilo musical radicalmente nuevo. La segunda razón es que tenía un profundo interés en el esoterismo y en la espiritualidad oriental. Al igual que Hilma af Klint, quedó especialmente fascinado por Rudolf Steiner y, al igual que Pessoa, leyó extensa y vorazmente sobre todo tipo de temas esotéricos y espirituales. Se pueden encontrar detalles muy interesantes sobre los gustos e ideas esotéricas del artista en su autobiografía, que ha sido publicada póstumamente en 2006¹⁶. Pero un aspecto de su personalidad es particularmente significativo aquí: Scelsi declaró que sus composiciones musicales no eran el producto de una elaboración consciente o de una creación personal, sino el resultado de influencias de energías o entidades, que eran para él la fuente real de su música y, por tanto, los verdaderos «autores».

Esta es una cita interesante del autor donde se deja claro este aspecto:

Estoy completamente de acuerdo con [Rudolf Steiner] cuando habla sobre entidades espirituales con las que el músico tiene contacto. Estas entidades [...] determinan las vibraciones de sonido que percibe el compositor con sus sutiles centros, y que se manifiestan como inspiración. (*Il sogno 101*, p. 265)

Otro aspecto a resaltar es que el método de composición favorito de Scelsi era la improvisación musical en su teclado eléctrico (una «Ondiola»). En ese

y PELLEGRINI, Alessandra Carlotta (eds.), *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2013.

¹⁶ SCELSEI, Giacinto, *Il sogno 101. Prima e seconda parte*, Macerata, Quodlibet, 2010. Disponible también la versión francesa: *Il sogno 101*, Arlés, Actes Sud, 2006.

momento, el artista dejaba desaparecer su yo consciente y canalizaba las vibraciones sonoras de las entidades espirituales. Ahora podemos preguntarnos si la composición a través de la improvisación no es análoga a la escritura automática de un escritor o a la pintura automática de los pintores. Por tanto, encontramos en Scelsi algunos de los elementos que hemos encontrado en otros autores analizados hasta el momento: un proceso creativo que supone la percepción de la inspiración desde entidades espirituales y privilegios de automatismo, así como el desarrollo de un estilo artístico radicalmente nuevo que rompe con las convenciones y normas estéticas del momento.

¿Qué sacamos de todo esto? ¿Acaso no es fascinante la imagen compuesta por estos cuatro representantes, pero a la vez un poco desconcertante? La primera conclusión que debemos sacar es que el caso de Hilma af Klint no era excepcional. Existen muchos otros ejemplos que podrían haberse sacado a la luz, pero hemos querido elegir estos cuatro por su diversidad. En cuestiones de género, tenemos dos hombres y dos mujeres; el marco temporal abarca desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX; y quedan representados distintos campos del mundo artístico (artes visuales, literatura y música). A excepción de Georgiana Houghton, los otros tres autores son considerados clave en sus respectivas áreas de expresión artística. Hay muchas diferencias entre ellos, pero indudablemente también hay algunos elementos comunes que encontramos especialmente interesantes. El más importante desde nuestro punto de vista es el hecho de que la fuente de creación artística es atribuida subjetivamente por el artista a fuentes que son ajenas a su yo consciente. Todo ello se combina con un discurso artístico (tanto en términos de forma, como de contenido, o ambos) que es radical e innovador, permitiendo a estos autores cubrir el vacío existente en cuanto a la distancia o aislamiento respecto a redes artísticas internacionales. También hay otros elementos que son claramente importantes y que sería interesante explorar en profundidad, tales como cuestiones de género, la relación con la sexualidad, la tendencia hacia lo que llamamos *posthumousness*, esto es, la falta de habilidad o falta de deseo de promocionar la obra propia en vida, lo que proyecta el trabajo hacia un limbo temporal que puede durar décadas o incluso puede durar siempre.

Es razonable asumir que no tenemos simplemente una colección disparatada de casos excéntricos aquí. Tenemos un patrón común. Por tanto, la pregunta es: ¿cómo deberíamos interpretar este patrón?

Con el fin de entender lo que estaba pasando con Houghton, af Klint, Pessoa y Scelsi, necesitamos un marco de interpretación que brinde la suficiente aten-

ción a su particular proceso de creación artística, o, en otras palabras, a sus experiencias subjetivas de contacto con personalidades que están separadas de su yo usual y consciente. Con este objetivo, proponemos un modelo interpretativo esencialmente basado en dos conceptos: acción alienada y disociación creativa.

Por acción alienada entendemos la atribución de la verdadera autoría de un discurso artístico fuertemente innovador o radical a entidades que son subjetivamente independientes del propio autor. Debido a esta independencia percibida, la acción alienada permite al artista desarrollar una cierta libertad de expresión fuera de las normas y convenciones predominantes, precisamente porque el autor no cree estar llevando la responsabilidad de los aspectos particulares de su creación. No es el artista quien está retando las normas existentes, sino que es la entidad a través de la cual se canaliza su energía quien se encarga de ello. Es interesante resaltar el hecho de que algunas veces esto también se combina con una agenda espiritual importante que trasciende al artista como individuo. No se trata simplemente del hecho de que la creación artística sea atribuida a alguna fuente espiritual externa, sino también a que esto es parte de algún plan cósmico, lo que otorga al artista incluso más seguridad a la hora de trasgredir los límites culturales o estéticos.

El concepto de disociación creativa se ha desarrollado gracias al psicólogo americano Michael Grosso¹⁷. Se basa en la idea de que una experiencia de desintegración del yo puede producir, a través de un consecuente proceso de reconstrucción, explosiones de creatividad excepcionales. Siguiendo a Grosso, «lo que parece fragmentación o desconexión puede ser de hecho un preludio de [...] una integración mayor. Puede ser [...] que antes de que podamos volver a asociar elementos a un nivel superior primero tengamos que disociarlos de algunos aspectos de la realidad ordinaria»¹⁸. Por lo tanto, «la disociación creativa puede considerarse como una fase de una asociación más alta. El yo ordinario parece perder su autonomía a través [del control de una entidad espiritual], pero sólo para ganar acceso a otro yo escondido y extraordinario. La disociación, con frecuencia abiertamente mal adaptada, también puede convertirse en una herramienta de creatividad»¹⁹. En otras palabras, con unas condiciones psicológicas particulares, una experiencia de alejamiento de la realidad cotidiana puede llevar al artista a relativizar las normas y valores que antes se percibían como coheren-

17 GROSSO, Michael, «Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation», en KRIPPNER, Stanley y POWERS, Susan Marie (eds.), *Broken Images, Broken Selves. Dissociative Narratives in Clinical Practice*, Washington, DC, Brunner/Mazel Publishers, 1997, pp. 181-198.

18 GROSSO, «Inspiration...», p. 181.

19 *Ibid.*, p. 188.

tes y absolutos y, por tanto, a un cambio radical de perspectiva. La disociación puede convertirse en consecuencia en una herramienta para retar los cánones existentes, que pueden llevar a un trabajo artístico radicalmente innovador.

La acción alienada y la disociación creativa son probablemente parte del mismo proceso psicológico complejo, proceso que podemos ver emerger en Hilma af Klint y en los otros autores que hemos analizado. Puede que ahora sea más fácil entender por qué la conexión entre esoterismo y creatividad artística ha sido tan significativa y tan fructífera para tantos artistas. La causa es el hecho de que el esoterismo puede ofrecer, entre otras cosas, un espacio controlado e institucionalizado para la práctica de la disociación creativa, y un marco cultural apropiado para experimentar la acción alienada.

Debemos añadir una consideración final al respecto. ¿De qué manera el modelo presentado supone un reto para el paradigma occidental del yo regulado? La cultura occidental moderna se ha desarrollado históricamente junto a un modelo particular del yo que pone énfasis en la objetividad. Esto supone establecer unos límites bien marcados al yo individual, tanto en relación con la realidad externa, como respecto a otros yo-individuales. La interacción del yo con la realidad exterior y con otros individuos se entiende como algo necesariamente ligado a una mediación física. Este también es el modelo que la cultura occidental ha usado con éxito desde un punto de vista práctico y material, y que encuentra una expresión consistente en el capitalismo moderno. El establecimiento de objetivos económicos, la elaboración de estrategias, el cálculo de riesgos, todo ello requiere el desarrollo de un principio de realidad fuerte, sólido y altamente controlado. En este contexto, los límites entre el yo y el no-yo, la realidad y la irrealidad (o ilusión) necesitan ser constantemente salvaguardados. Lo que es funcional de este particular modelo del yo es un especial estado de consciencia, que es nuestro estado normal de vigilia, en el que percibimos la realidad claramente y sin dudas. En teoría, sería necesario adaptarse a este modelo del yo y a este estado de consciencia para obtener éxito material. Y, lo que es más importante, esto no sólo se aplicaría a los directivos de Wall Street (con quienes sería demasiado fácil y obvio), sino también a los propios artistas, quienes son considerados como empleados autónomos de su propia carrera por las instituciones de arte contemporáneas. Sin embargo, en el caso de Hilma af Klint y de otros autores que hemos analizado, tenemos el ejemplo de artistas que regularon sus vidas de acuerdo a un modelo del yo muy diferente, y que estaban constantemente creando sus trabajos mediante estados de consciencia que eran muy diferentes del estado base que debería ser funcional en una sociedad capitalista.

Desde una perspectiva capitalista, se esperaría un fallo a la hora de crear valor económico (obviamente aquí no interesa el valor artístico o cultural). Examinando de manera particular los ejemplos de af Klint y Pessoa, si se hubiera analizado su situación en el momento de su muerte, se habría llegado a la conclusión de que el paradigma capitalista quedó confirmado. No obstante, hoy tenemos un panorama diferente delante de nosotros y, por supuesto, podemos preguntarnos cuál es el valor económico concreto que se asocia actualmente a las «marcas» de Hilma af Klint y de Fernando Pessoa. Y es probable que suceda lo mismo con Houghton y con Scelsi. Es muy fácil resaltar que, durante sus vidas, estos autores no dieron crédito y renegaron de los típicos valores capitalistas del éxito personal y material, que situaron en un nivel bastante inferior respecto a otros valores tales como el progreso espiritual, tanto para ellos como individuos como para la humanidad. Pero la facilidad con la que su trabajo artístico, producido con tan diferente modelo del yo y sus objetivos, ha sido explotada por la industria de la cultura, nos lleva a plantearnos lo siguiente: ¿cómo es posible que un médium auto-percibido de fuerzas espirituales pueda ser la fuente creativa de tan poderoso proceso de mercantilización? ¿Quizás el hecho de que el artista no es consciente del potencial económico de su producción artística es lo que le convierte en la herramienta perfecta para una estrategia de explotación póstuma? Por otra parte, ¿puede acaso la disociación creativa ser un elemento loco e inesperado de disrupción en el funcionamiento presumiblemente ordenado de un paradigma capitalista? Tendremos que dejar la respuesta a estas preguntas para ulteriores investigación y análisis.