

## SOBRE EL RIESGO DE CONFUNDIR EL LENGUAJE CÓSMICO DE KANDINSKY CON EL LENGUAJE DIVINO DEL OBISPO BERKELEY\*

JOSÉ MARÍA ARISO  
*Universidad Complutense de Madrid*  
jmariso@yahoo.es

### Resumen

Según Philippe Sers, Wassily Kandinsky y George Berkeley coincidieron al contemplar el mundo como un lenguaje que nos habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana. Sin embargo, en el presente artículo me propongo mostrar que esta afirmación de Sers es confusa e incluso equívoca. Concretamente, mostraré que la visión del mundo como lenguaje tiene cabida en la concepción del lenguaje divino de Berkeley pero no en la noción que Kandinsky tenía del lenguaje cósmico, mientras que la afirmación de que dicho lenguaje habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana es atribuible en mucha mayor medida a Kandinsky —si bien el lenguaje cósmico no sería un “lenguaje” rigurosamente hablando— que a Berkeley.

*Palabras clave:* Kandinsky, Berkeley, lenguaje, espíritu, religión, teosofía.

### Abstract

According to Philippe Sers, both Wassily Kandinsky and George Berkeley considered the world as a language that speaks to us about spiritual things which lie at the bottom of the human soul. In this paper, however, I aim to show that Sers’s remark is confused and even misleading. To be precise, I will show there is room for the idea of the world as language in Berkeley’s divine language but not in Kandinsky’s cosmic language, whilst the remark according to which the aforementioned language speaks to us about spiritual things which lie at the bottom of our souls can be attributed to a greater extent to Kandinsky

---

*Recibido:* 31/10/2011. *Aceptado:* 15/02/2012.

\* Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación “Normatividad y Praxis: El debate actual después de Wittgenstein” (FFI2010-15975).

—even though strictly speaking cosmic language would not be a “language”— rather than to Berkeley.

*Keywords:* Kandinsky, Berkeley, language, spirit, religion, theosophy.

## 1. Introducción

En marzo de 1922, Walter Gropius invitó a Wassily Kandinsky a trabajar como profesor en la *Bauhaus* de Weimar. El célebre pintor ruso no tardó en aceptar esta invitación; de hecho, tres meses después se incorporaba a la *Bauhaus*, institución en la cual iba a permanecer —no sólo en la sede de Weimar, sino también en las de Dessau y Berlín— hasta abril de 1933, fecha en que fue cerrada por los nazis con el pretexto de difundir el bolchevismo cultural, distribuir propaganda comunista, y sobre todo por contar con profesores y alumnos judíos. Las notas que Kandinsky preparó para impartir sus cursos en la *Bauhaus* fueron publicadas con posterioridad en un volumen titulado *Cours du Bauhaus*<sup>1</sup>. En el prefacio de la versión en castellano de dicho volumen, Philippe Sers se basa en una peculiar comparación para ilustrar la concepción que Kandinsky tenía del lenguaje cósmico que el hombre puede expresar a través del arte. Concretamente, dice Sers que para Kandinsky,

como para Berkeley, *mundus est fabula*, el mundo es un lenguaje que nos habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana<sup>2</sup>.

En mi opinión, la superficialidad manifiesta de este comentario, unida al hecho de que Sers no matiza o añade nada al respecto, puede confundir al lector. De hecho, en la presente nota me propongo llamar la atención sobre el riesgo que entraña no ser sumamente cuidadoso a la hora de comparar el lenguaje cósmico al que aludió Kandinsky —si bien usando distintas denominaciones— con el lenguaje divino que tan importante papel desempeñó en la obra de George Berkeley. Tras dedicar sendos capítulos a describir con detalle las principales características del lenguaje cósmico de Kandinsky y el lenguaje divino de Berkeley, en el capítulo final mostraré que Sers incurre en una confusión al comparar ambos lenguajes. Pues si bien es evidente que Berkeley contempla el mundo o la naturaleza como un lenguaje a través del cual Dios se comunica con nosotros, no resulta ni mucho menos exacto afirmar que el lenguaje cósmico del que habla Kandinsky sea realmente un “lenguaje” en el sentido más riguroso de la expresión. Y si bien la ob-

<sup>1</sup> W. Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, Paris, Denoël Gonthier, 1975.

<sup>2</sup> P. Sers, «Prefacio», en W. Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1991, p. 12.

servación de que dicho lenguaje “nos habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana” podría ser aceptada —siempre y cuando se tenga en cuenta la matización que acabo de hacer— para caracterizar la obra de Kandinsky, no parece que semejante comentario sea del todo apropiado para ilustrar la concepción berkeleyana del lenguaje divino.

Con este trabajo no sólo espero aclarar la confusa observación de Sers, sino que además pretendo traer a colación dos autores aparentemente tan distintos como Berkeley y Kandinsky porque el contraste entre sus respectivas opiniones nos ayudará a tener una perspectiva más clara tanto del complejo concepto berkeleyano de “lenguaje divino” como de los principios básicos de la obra teórica de Kandinsky, la cual parece seguir siendo hoy en día tan desconocida para muchos amantes del arte como lo fue en el momento en que vio la luz, prueba de lo cual es la insistencia con que por aquel entonces se suponía y aún hoy se sigue suponiendo que el objetivo último de Kandinsky no era otro que pintar la música<sup>3</sup>.

## 2. El lenguaje cósmico de Kandinsky

Siguiendo la estela de Nietzsche, Maeterlinck y Friedrich, que ya en el siglo XIX habían puesto de moda la teoría del origen cósmico del arte, y en clara sintonía con la teoría romántica del arte, la cual se caracterizaba por la primacía concedida a lo interno frente a lo externo, la creencia de que existe un poder creativo derivado de la identidad interna entre el yo y el cosmos, y la convicción de que una “música interna” —en tanto que sólo es perceptible para un sentido interno— permea la naturaleza, Kandinsky presupone la existencia de un orden cósmico del cual nos han separado la ciencia y la filosofía, especialmente el materialismo<sup>4</sup>: se trata de un orden al que sólo podremos retornar por medio del arte<sup>5</sup>, desarrollando nuestra sensibilidad hasta tal punto que seamos capaces de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas<sup>6</sup>. Esta captación de lo espiritual es inefable, ya

---

<sup>3</sup> Kandinsky afirmó expresamente que su intención no era pintar la música o los estados del alma, sino simplemente pintar cuadros que sean “sentidos” por otros, aunque se trate de un grupo reducido. Ver W. Kandinsky, «Conferencia de Colonia», en W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 58.

<sup>4</sup> Cfr. W. Kandinsky, «Pintura abstracta», en W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 116.

<sup>5</sup> En palabras de Kandinsky, el arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el “pan cotidiano” que sólo puede recibir de esa manera. Ver W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1995, p. 114.

<sup>6</sup> Kandinsky expresa esto mismo destacando la necesidad de una educación sintética que permita a la juventud escuchar la “música de las esferas”. Ver W. Kandinsky, «El arte de hoy está más vivo que

que no puede expresarse en palabras. Según Kandinsky, el lenguaje con el que la naturaleza ejerce su fuerza insuperable sobre nosotros es inimitable<sup>7</sup>, de modo que sólo puede ser captado a nivel meramente intuitivo en forma de sonoridad interna o inherente a cada una de las cosas y combinaciones tanto de formas como de colores que nos rodean<sup>8</sup>. En opinión de Kandinsky, estamos constantemente expuestos a las “irradiaciones psicológicas” de todos y cada uno de los objetos que nos rodean, si bien rara vez somos conscientes de ellas<sup>9</sup>: pues desde su punto de vista, los objetos y los seres poseen un sonido interior para quien desarrolla suficientemente su sensibilidad<sup>10</sup>. Esta idea de Kandinsky parece haber hallado su inspiración en la obra de Rudolf Steiner, un conocido teósofo según el cual todas las cosas son audibles en su más profunda esencia<sup>11</sup>: de hecho, Kandinsky subrayó en un libro de Steiner una serie de pasajes en los que éste afirmaba que todo aquello que se percibe como ley, idea, color o luz constituye algo musical para el oído espiritual<sup>12</sup>. En este trabajo no voy a entrar a discutir si Kandinsky puede ser considerado como un teósofo o no, así como tampoco pretendo especificar con exactitud hasta qué punto su obra recibió la influencia de las enseñanzas teosofales<sup>13</sup>. En la presente nota me basta con recordar que en su obra maestra, *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky manifiesta de forma expresa y sin tapujos su simpatía hacia la Sociedad Teosófica y su fundadora Helena P. Blawatzky, de la cual dice que su formulación de la teoría teosófica es “una especie de catecismo en el que el alumno encuentra

---

nunca», en W. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 119-120.

<sup>7</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 50.

<sup>8</sup> En esta misma línea, Arnold Schönberg denunció que si bien Schopenhauer comprendió la naturaleza de la música al señalar que el compositor no sólo revela la esencia del mundo, sino que además expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje inaccesible al sentido común, posteriormente se embarcaría en la tarea de intentar traducir detalles de dicho lenguaje —incomprensible para nuestro sentido común— mediante nuestros conceptos; por tanto, Schönberg concluye que Schopenhauer no fue consciente de que al servirse del lenguaje del hombre perdía “el lenguaje del mundo, que quizás tenga que permanecer incomprensible y que solamente se tenga que sentir”. Ver A. Schönberg, «La relación con el texto», en W. Kandinsky y F. Marc (eds.), *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 67-68.

<sup>9</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 68.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> R. Steiner, «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?», *Lucifer-Gnosis* (1904), pp. 13-28.

<sup>12</sup> R. Steiner, *Theosophie: Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*, Berlin, C. A. Schwetschke und Sohn, 1904, p. 101. En esa misma página Steiner añadió que a toda percepción de un color o una luz le corresponde un “tono espiritual”.

<sup>13</sup> La relación entre las enseñanzas teosóficas y la obra de Kandinsky es tratada con detalle en S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1970, pp. 93-118.

las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas”<sup>14</sup>. Y también quiero destacar que este comentario de Kandinsky no fue ni mucho menos precipitado, ya que la elaboración de las notas que componen *De lo espiritual en el arte* constituyen el fruto de un arduo trabajo de más de diez años durante los cuales el pintor ruso estudió concienzudamente múltiples libros y artículos teosóficos. Sin ir más lejos, hasta un aspecto tan fundamental de la obra de Kandinsky como su concepción de la “necesidad interior” presenta una marcada similitud con las doctrinas teosofistas. Pero deténgamonos a analizar qué entiende Kandinsky por “necesidad interior”.

Cuando Kandinsky escribe que la génesis de una obra de arte es de carácter cósmico, quiere decir que “el creador de la obra es (...) el espíritu”<sup>15</sup>; o lo que es lo mismo, la obra existe de forma abstracta antes de ser materializada y resultar accesible a nuestros sentidos. Si el espíritu está ausente, ni la lógica ni la intuición podrán crear obras verdaderamente valiosas<sup>16</sup>. Tanto la lógica como la intuición son meros medios para expresar o dar forma al contenido que el artista quiere —o mucho mejor aún, *necesita*— transmitir en un momento dado; pero Kandinsky advierte que los medios utilizados, sean éstos cuales sean, sólo resultarán válidos —o según su propia expresión, “sagrados”— si brotan de la fuente de lo que él denomina “*necesidad interior*”<sup>17</sup>. En *De lo espiritual en el arte* se parte, por un lado, de que toda forma posee y expresa un determinado contenido interno, y por otro, de que el artista, cuando siente la voz de su necesidad interior, *necesita* expresar un cierto contenido interno. Por tanto, el artista debe elegir la forma que descubra del modo más expresivo ese contenido interno que *necesita* plasmar en su obra<sup>18</sup>. Cuando algo brote de la necesidad interior, dice Kandinsky, poseerá una belleza interior que refinará y enriquecerá el alma<sup>19</sup>. En resumidas cuentas, el cosmos sonoro provoca en el alma del

<sup>14</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 38-40. La obra de Blawatzky a la que se refiere Kandinsky apareció en 1889 con el título *The Key to Theosophy* (London, The Theosophical Publishing Company).

<sup>15</sup> Kandinsky, «Conferencia de Colonia», p. 52.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 75.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 64. De este modo, la forma queda subordinada a la fiel y espontánea manifestación del contenido interno que el artista *necesita* expresar en un momento dado, de modo que el artista sólo debería trabajar cuando sea guiado por su necesidad interior.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 117. Si bien la idea de la “necesidad interior” ya había sido abordada —aunque con distintas denominaciones— por Schopenhauer, Bergson y el propio Nietzsche, la versión que de la misma nos ofrece Kandinsky es casi idéntica a la doctrina teosofista de la gnosis prístina presente en las religiones y filosofías de todos los tiempos: de acuerdo con esta doctrina, toda religión tiene un significado externo y uno interno, siendo este último núcleo invariable de verdad la teosofía misma que cuando llegue la era espiritual se extenderá entre la humanidad. Así, la “verdad eterna” de Blawatzky tiene su exacta equivalencia en lo que Kandinsky denomina “puro y eternamente artístico” (*op. cit.*, p. 72):

artista una serie de vibraciones que son percibidas por éste como una necesidad interior que debe manifestar como obra de arte al hallar la forma más adecuada o expresiva para ese contenido interno que bulle en él: si este proceso es llevado a cabo de la manera indicada, queda garantizada la conexión entre el contenido interno expresado en la obra y el elemento espiritual del mundo que produjo las vibraciones generadoras de todo el proceso<sup>20</sup>. Así pues, Kandinsky concibe su arte como un lenguaje: concretamente, como un lenguaje cromático<sup>21</sup> “intransmisible con palabras”<sup>22</sup> que debe reflejar de la forma más expresiva posible el lenguaje de la naturaleza, el cual, por su carácter inefable, ha de ser entendido más bien como una sinfonía cósmica que no puede ser reducida al mero lenguaje verbal porque en tal caso el sonido interno de la susodicha sinfonía permanecería oculto e inaccesible para nuestro oído espiritual.

### 3. El lenguaje divino del obispo Berkeley

El lenguaje divino de Berkeley puede ser entendido como una peculiar y sofisticada manifestación de la antigua metáfora del “libro del mundo” (*liber mundi*) o “libro de la naturaleza” (*liber naturae*). Durante la Edad Media, los platonistas cristianos apelaron frecuentemente a esta metáfora para ilustrar la distinción entre el mundo o naturaleza entendidos como un sistema de símbolos y una realidad última a la que se asciende cuando se aprende a interpretar los símbolos del mundo de modo que permitan acceder a las realidades no sensibles que simbolizan. Si se domina este arte de la interpretación, se podrá aprender en el *liber mundi* todo lo que Dios quiere enseñarnos. Pero si bien es cierto, como apunta Costică Brădătan, que Dios

---

en opinión de Blawatzky, la primera estaría presente en toda religión, mientras que el segundo estaría presente, según Kandinsky, en toda obra de arte. Al fin y al cabo, lo “puro y eternamente artístico” constituye para Kandinsky el *espíritu* mismo, es decir, aquello que realmente conmueve en la obra de arte y que, al igual que la verdad eterna pregonada por Blawatzky, debería alcanzar su máxima expresión en una época que aún está por venir: la época de la gran espiritualidad.

<sup>20</sup> La comparación que Kandinsky establece entre el alma y las cuerdas de un piano a las que la naturaleza hace vibrar a través del color (*op. cit.*, pp. 59, 68) guarda un estrecho paralelismo con un pasaje subrayado por el pintor ruso en un libro del teosofista Arthur Osborn Eaves, pasaje en el que se lee que toda vida, ya se manifieste como ameba o como hombre, no es sino vibración. Ver A. O. Eaves, *Die Kräfte der Farben: der Weg zur Gesundheit*, Berlin, Georgi, 1906, p. 34.

<sup>21</sup> De hecho, Klaus Lankheit cuenta que Kandinsky meditó seriamente sobre la posibilidad de que *De lo espiritual en el arte* tuviera como subtítulo “Lenguaje cromático”. Ver K. Lankheit, «La historia del almanaque», en W. Kandinsky y F. Marc (eds.), *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 266.

<sup>22</sup> W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Labor, 1995, p. 122.

se revela a través de cada letra del *liber mundi* tanto en la obra de Berkeley como en la metafísica subyacente al uso medieval de este tópico, también lo es que Berkeley se distingue de estos autores medievales porque no sólo atribuye a Dios un rol mucho más activo, sino que además le hace aparecer en el mundo de forma mucho más directa e inmediata. Mientras que los medievales, añade Brădătan, usaban la metáfora del *liber mundi* para recordarnos que todos y cada uno de los elementos del mundo señalan a Dios como el autor del mismo, Berkeley nos muestra a Dios en cada sílaba del texto del mundo como la única fuente de su significado, lo cual le convierte en el garante supremo de la gramática del mundo<sup>23</sup>. Dicho esto, repasemos brevemente cómo se origina el lenguaje divino en la obra de Berkeley y cuáles son sus características más destacadas.

En 1709 Berkeley publica su *Nueva teoría de la visión*, obra en la que va a objetar a la óptica geométrica de su tiempo que la percepción de la distancia, lejos de ser una idea debida a la vista, es fruto de un hábito asociativo<sup>24</sup>. Pero en este ensayo también abordará otra cuestión: si las sensaciones táctiles y visuales son totalmente heterogéneas y de distinto tipo, ¿por qué armonizan de tal modo que lo que a la vista parece más “lejano”, “grande”, etc., es también más lejano y grande para el tacto? Según Berkeley, nada más abrir los ojos resulta tan inmediata e imperceptible la transición de las ideas visibles a las tangibles, es tan estricta y ceñida la relación existente entre los objetos inmediatos de la vista y los del tacto, que apenas podemos evitar pensar que ambos son en igual medida el objeto inmediato de la visión<sup>25</sup>. Esto, sumado al hecho de que “los mismos signos sugieren las mismas cosas en todo el mundo” sin ser de industria humana<sup>26</sup>, lleva a Berkeley a la siguiente conclusión:

En conjunto, creo que podemos concluir razonablemente que los objetos propios de la visión constituyen un lenguaje universal del autor de la naturaleza, por el cual se nos enseña a regular nuestras acciones para alcanzar las cosas necesarias a la conservación y bienestar de nuestros cuerpos, así como también para evitar lo que pueda ser dañoso y destructivo para ellos. Es por su información por lo que principalmente nos guiamos en todas las transacciones e intereses de la vida<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> C. Brădătan, *The other Bishop Berkeley: An Exercise in Reenchantment*, New York, Fordham University Press, 2006, pp. 74-75. Consecuentemente, Brădătan piensa que en el caso de Berkeley sería más adecuado hablar no de un “*liber mundi*”, sino de una “*lingua mundi*”.

<sup>24</sup> G. Berkeley, *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Madrid, Aguilar, 1965, §§ 2, 61.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, § 145.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, § 144. Berkeley advierte que el lenguaje de la naturaleza no varía en función de las distintas edades o naciones porque en todos los tiempos y lugares las figuras visibles han sido llamadas con los mismos nombres que las figuras tangibles sugeridas por ellas —y no porque fueran semejantes o de la misma especie— (*op. cit.*, § 140).

<sup>27</sup> *Op. cit.*, § 147.

Es el carácter universal de este lenguaje de la naturaleza lo que lleva a Berkeley a concluir que el autor de dicho lenguaje debe ser el mismo que el autor de la naturaleza: así es como el lenguaje de la naturaleza se torna en un lenguaje que Dios desarrolla con el propósito de orientar nuestra conducta para fomentar nuestro bienestar. Se trata de un lenguaje que, a diferencia de los lenguajes inventados por el hombre, es inmune a la ambigüedad y la falsa interpretación<sup>28</sup>. Además, es importante recordar que, a juicio de Berkeley, Dios nos inspira la idea visual para hacernos receptivos a la idea táctil, la verdaderamente *real*. Este punto es desarrollado por el obispo irlandés un año después, en su *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*; pues en esta obra Berkeley reformula el citado § 147 de la *Nueva teoría de la visión* afirmando que las ideas visibles son el lenguaje a través del cual Dios nos informa acerca de cuáles habrán de ser las ideas tangibles que va a “imprimir” en nosotros si realizamos un movimiento determinado<sup>29</sup>. Partiendo de que Berkeley afirma que las ideas impresas en los sentidos son cosas reales o que existen realmente<sup>30</sup>, no le falta razón a Mario M. Rossi cuando advierte que aquí se aprecia un “desnivel de realidad”: pues la idea visual no pasa de ser un mero signo, en tanto que Dios nos imprime la idea táctil como realidad<sup>31</sup>. Efectivamente, Berkeley advierte que las ideas del sentido no sólo son más fuertes, vivaces y distintas que las de la imaginación, sino que además se presentan en una secuencia tan regular que su admirable concatenación refleja la sabiduría y benevolencia de su Autor: el conjunto de métodos o reglas según los cuales Dios suscita en nosotros las ideas del sentido son las “leyes de la naturaleza” que podemos aprender a través de la experiencia<sup>32</sup>. Es precisamente la observación de estas leyes de la naturaleza lo que posibilita que tengamos una especie de visión anticipatoria que nos permite regular nuestras acciones en beneficio propio: así sabemos, por ejemplo, que el alimento nos nutre, que el sueño nos permite descansar, que el fuego nos calienta,

<sup>28</sup> *Op. cit.*, § 152. A modo de ejemplo, un cuadro visible sugiere a la mente la misma figura en Europa que en América.

<sup>29</sup> G. Berkeley, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Madrid, Alianza, 1992, § 44.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, §§ 33, 90. No hay que olvidar que, desde el punto de vista de Berkeley, la gran mayoría de las ideas y sensaciones que percibimos no dependen de nuestra voluntad, por lo que supone que algún otro espíritu o voluntad ha debido causarlas (*op. cit.*, §§ 29, 146).

<sup>31</sup> M. M. Rossi, *Qué ha dicho verdaderamente Berkeley*, Madrid, Doncel, 1971, p. 67. Según el propio Rossi, no está claro si Berkeley se vio inducido a tomar las ideas visuales como signo de las táctiles —y no al contrario— porque las táctiles surgen del contacto, o si bien le influyó decisivamente la supremacía que Aristóteles confiere al tacto (*op. cit.*, p. 66).

<sup>32</sup> Berkeley, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, § 30. Concretamente, la experiencia nos enseña que, en el curso ordinario de las cosas, determinadas ideas van acompañadas de tales o cuales otras.

etc.<sup>33</sup> A diferencia de la gran masa inculta de la humanidad, que suele vivir sosegada y ajena al peligro del escepticismo porque nunca se queja de falta alguna en la evidencia que le proporcionan los sentidos<sup>34</sup>, Berkeley denuncia que muchos filósofos se pierden en la búsqueda de causas secundarias, lo cual les lleva a atribuir poder y actividad a las ideas mismas haciendo de unas la causa de otras<sup>35</sup>. Por tanto, la actitud de los filósofos les impide darse cuenta del modo en que la bondad y sabiduría de Dios se refleja en las leyes de la naturaleza; así pues, Berkeley sugiere que la tarea del filósofo natural debería consistir no en buscar causas corpóreas para explicar distintos eventos, sino precisamente en buscar y entender los signos instituidos por Dios con el fin de que los hombres aprendan a regular sus propias acciones y reparar en “ese supremo y sabio espíritu *en quien vivimos, nos movemos y tenemos nuestra existencia*”<sup>36</sup>. En un tiempo en que las verdades otrora estables, incluidas las certezas teológicas, se atacaban sin piedad, Berkeley ve la filosofía no como una disciplina concebida en apoyo de la teología — tal y como hicieron los medievales— sino como una especialidad que ha de sustituir a la teología diseminando la doctrina cristiana y orientando a los fieles, por lo que el papel que debe desempeñar el filósofo no es otro que el de atento lector y sagaz intérprete del *liber mundi*.

#### 4. A modo de conclusión

Una vez expuestas las líneas básicas tanto del lenguaje cósmico esbozado por Kandinsky como del lenguaje divino descrito por Berkeley, estamos ya en condiciones de aclarar hasta qué punto tenía razón Sers al afirmar que para ambos autores “el mundo es un lenguaje que nos habla de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana”. Comencemos analizando la concepción que Kandinsky y Berkeley tenían del mundo como lenguaje.

Kandinsky apenas habla del lenguaje cósmico: en su lugar, se refiere casi exclusivamente al lenguaje que constituye su arte y con el cual pretende dar expresión a ese orden o lenguaje cósmico cuyas vibraciones percibe el artista en forma de necesidad interior. ¿Por qué no habla apenas del lenguaje

---

<sup>33</sup> *Op. cit.*, § 31. A juicio de Berkeley, la concatenación de ideas no obedece a una relación de causa y efecto, sino que ha de ser entendida como una relación entre un signo y la cosa significada. Así, el fuego que vemos, lejos de ser la causa del dolor que experimentamos al acercarnos mucho a él, es la señal que nos advierte de dicho dolor (*op. cit.*, § 65).

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, § 32.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, § 66.

cósmico? Porque de él se puede decir muy poco. “El mundo suena”<sup>37</sup>: eso es todo lo que tiene que decir Kandinsky sobre él. A lo sumo, podríamos añadir que el mundo suena como una sinfonía cósmica más allá de la cual no hay nada. A pesar de que Kandinsky, miembro durante toda su vida de la Iglesia ortodoxa, no sólo se refiere ocasionalmente a un “lenguaje divino”<sup>38</sup>, sino que además destaca la importancia de que la pintura entendida como arte puro se ponga al servicio de lo divino<sup>39</sup>, no señala en ningún momento a Dios como creador o intérprete de la sinfonía cósmica. Si bien es cierto que Kandinsky reconoce explícitamente que el creador de la obra de arte es “el espíritu”<sup>40</sup>, también lo es que identifica dicho espíritu con el sonido interno<sup>41</sup>, de modo que el espíritu en cuestión no es un supuesto ente creador de la sinfonía cósmica sino un sinónimo o forma alternativa de referirse a esa misma sinfonía u orden cósmico que se halla en la génesis de la obra de arte. En cambio, Berkeley presenta a Dios como el creador y garante del lenguaje divino. Mientras que el mundo según Kandinsky suena sin obedecer a ninguna intención o propósito previos, Berkeley no sólo nos recuerda que Dios tiene la capacidad de producir cualquier cosa o evento que desee por medio de un simple acto de voluntad<sup>42</sup>, sino que además advierte que Dios usa el lenguaje de la naturaleza con el fin de orientarnos en nuestro camino por la vida terrena. Este lenguaje simbólico a través del cual Dios se dirige a nosotros por medio de las ideas que nos imprime como percepciones es, como destaca José Enrique Gómez Álvarez, de carácter unidireccional<sup>43</sup>, mientras que el lenguaje humano —que habría sido creado por el propio hombre inspirándose en el lenguaje divino— es de naturaleza bidireccional. Por su parte, el lenguaje cósmico del que nos habla Kandinsky no es ni siquiera unidireccional: a lo sumo hay receptores sensibles a la sonoridad interna de todas las cosas que nos rodean, pero en el origen de este peculiar lenguaje no hay emisor alguno<sup>44</sup>. Si además tenemos en cuenta

<sup>37</sup> W. Kandinsky, «Sobre la cuestión de la forma», en W. Kandinsky y F. Marc (eds.), *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 159.

<sup>38</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 65.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 72.

<sup>40</sup> Ver nota 15.

<sup>41</sup> Kandinsky, «Sobre la cuestión de la forma», p. 140.

<sup>42</sup> Berkeley, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, § 152.

<sup>43</sup> J. E. Gómez Álvarez, *En defensa del cristianismo. La actitud apologética de George Berkeley*, México D. F., Cruz, 1999, p. 92.

<sup>44</sup> Anteriormente señalé que Kandinsky se refiere no tanto al lenguaje cósmico propiamente dicho como al lenguaje que utiliza el artista para dar expresión a su necesidad interior; de hecho, el pintor ruso contempla el arte, en palabras de Peg Weiss, como un lenguaje en el que el hombre habla al hombre de lo “sobrehumano”. Ver P. Weiss, «Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen», en A.

que a juicio de Kandinsky el lenguaje cósmico es inefable por naturaleza<sup>45</sup>, parece evidente que, rigurosamente hablando, la concepción del “mundo como lenguaje” se adapta más a la noción berkeleyana del lenguaje divino que al concepto kandinskyano de lenguaje cósmico. Al fin y al cabo, el énfasis de Berkeley al abordar la naturaleza del lenguaje divino no recae en sus signos tomados aislada o individualmente, sino en la gramática o los modos en que esos signos se articulan regularmente<sup>46</sup>. En cambio, Kandinsky no se interesa por una gramática cuya articulación resulte traducible a nuestro lenguaje cotidiano: lejos de tal cosa, lo que le seduce y atrae es algo tan inefable como el *ritmo* de la sinfonía cósmica<sup>47</sup>, un ritmo del que es partícipe toda obra de arte desde su misma génesis<sup>48</sup>. Partiendo de aquí, resulta confuso —y hablando en rigor, incluso equívoco— denominar “lenguaje” a la *sinfonía* cósmica de la que nos habla Kandinsky, mientras que es perfectamente lícito afirmar que Berkeley concibe el mundo o la naturaleza como un lenguaje simbólico a través del cual Dios se pone en contacto con nosotros.

Por si esto fuera poco, no se puede afirmar de los dos lenguajes que hemos venido analizando hasta ahora que nos hablan en igual medida “de lo espiritual que hay en el fondo del alma humana”. En lo que respecta a Kandinsky, acabamos de ver que pretende ser partícipe del ritmo cósmico, objetivo cuya consecución debería ayudar decisivamente a refinar el alma y mantenerla en un tono ideal tal y como hace el diapason con las cuerdas de los instrumentos<sup>49</sup>. Así pues, se puede afirmar de Kandinsky que el talante teosófico de su obra se aprecia en su intención de restablecer la sensibilidad a lo espiritual que yace en el fondo del alma de cada uno de nosotros. Sin embargo, la orientación marcadamente cristiana de la obra de Berkeley le lleva a perseguir no el mero refinamiento de las almas, sino ante todo y

---

Zweite (ed.), *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, München, Prestel Verlag, 1982, p. 64.

<sup>45</sup> Ver notas 7 y 8. Tal y como señalé al final del segundo capítulo, cualquier intento de reducir la sinfonía cósmica a nuestro lenguaje verbal ordinario tendría como consecuencia que el sonido interno de esta sinfonía resultara inaudible para nuestro oído espiritual.

<sup>46</sup> Cfr. H. M. Bracken, «George Berkeley», en R. H. Popkin (ed.), *The Columbia History of Western Philosophy*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 449. Como bien dice William Keach, el hecho de poner el énfasis en la gramática y no en los signos tomados en sí mismos vincula al idealismo cristiano de Berkeley con el idealismo racional de la “gramática universal” y, por extensión, con una tradición que tiene su origen en la teoría del lenguaje renacentista y que hallaría su máxima expresión siglos más tarde en la obra de Noam Chomsky. Ver W. Keach, «Romanticism and language», en E. Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 110.

<sup>47</sup> Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, pp. 118-119, 139.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pp. 43, 185.

<sup>49</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 23.

por encima de todo, su salvación. Como bien nos recuerda J. O. Ursom, Berkeley emplea la religión como fundamento de la moral<sup>50</sup>, ya que a su juicio es precisamente en la religión donde los hombres encuentran los motivos racionales para ser morales; pero aun reconociendo el talante marcadamente espiritualista que caracteriza a la filosofía berkeleyana, en el fiel seguimiento de la interpretación que en determinado caso se haga del *liber mundi* que Dios nos ofrece hallamos no sólo espiritualidad sino también, y muy especialmente, *racionalidad*: la racionalidad que debe permitirnos actuar *intencionadamente* en pos de la moralidad y, en último término, de la salvación del alma.

---

<sup>50</sup> J. O. Ursom, *Berkeley*, Madrid, Alianza, 1984, p. 108.