

ESTETICA DEL ETERNO RETORNO¹ Y ARTE VISIONARIO

Elías Capriles (elicap@ciens.ula.ve)

Han muerto las tesis metafísicas —incluyendo aquéllas que, ocultas bajo mantos antimetafísicos, seguían justificando nuestras ilusiones— no sólo en el campo del conocimiento, sino, por igual, en el del juicio estético y en el de los ideales y los imperativos morales; en consecuencia, en cada uno de dichos campos se impone una *epoché*.² Después de dejar atrás la reducción de la belleza a la «armonía de las proporciones del objeto artístico»³ y otras semejantes, hubo que echar por la borda el resto

¹No me refiero a la teoría pitagórico-nietzschiana del «eterno retorno de lo idéntico», sino a la teoría cíclica de la evolución degenerativa de la humanidad, en la cual lo que se repiten no son eventos idénticos sino ciclos análogos, que imperó en Eurasia antes de la invasión kurgana (protoindoeuropea) y reafloreció en India como la teoría de los *kalpa* y sus *yuga*, y que fue reimportada a Grecia por Hesíodo —donde resurgió de manera más completa con los estoicos, quienes a este respecto sugieren un vínculo con Heráclito—. Cfr. mi *Individuo, sociedad, ecosistema* (Mérida, C.P.-U.L.A., 1994).

²O sea, una suspensión del juicio. El hecho de que me exprese en términos que parecen evocar la división entre la sensibilidad y sus formas, el entendimiento y sus conceptos, la facultad de juzgar con sus juicios estéticos y teleológicos, y la razón y sus ideas e ideales, no implica la radical división kantiana de la psiquis humana en compartimientos relativamente autónomos y separados con sus respectivos principios *a priori*, sino el mero reconocimiento de que la psique tiene distintas maneras de funcionar, en términos de distintos principios, los cuales se suceden según el modo como se vaya considerando cada objeto (por ejemplo, al considerar primero la *belleza* y luego el *sentido* de la obra de arte).

³Un ejemplo de estas interpretaciones lo encontramos en Descartes, para quien un objeto era tanto más bello cuanto menos diferentes unos de otros eran sus elementos y cuanto mayor era la proporción (geométrica, no aritmética) entre ellos —lo cual puede aplicarse tanto a una máquina u otro útil como a una estatua o una pintura: ello no nos dicen nada sobre la naturaleza de lo bello—. Kant no mejoró mucho las cosas con su explicación, pues el gusto estético está condicionado culturalmente y lo que al mismo le agrada depende de este condicionamiento: como lo supieron los estoicos, el placer se deriva de la aceptación del objeto y con él de nuestras sensaciones, el desagrado y el dolor del rechazo y la sensación neutra de la indiferencia; nosotros nos engañamos a nosotros mismos simulando que nos encanta lo que el «buen gusto» de

de las explicaciones que, a fin de validar la estimada ilusión de poseer un «buen gusto objetivo» y la concomitante autoimagen de «hombre superior», fundamentaban la supuesta objetividad de la belleza y universalidad del juicio estético —incluyendo la kantiana concordancia del objeto con principios *a priori* de la facultad de juzgar— contrastándolas con la no universalidad del juicio de agrado.⁴ El incremento de la globalización a partir del siglo XVIII, que nos enseñó a apreciar formas de arte de otras civilizaciones, y la creciente innovación artística de los últimos dos siglos, hundieron el barco kantiano al enseñarnos a glorificar formas que antes habríamos sido incapaces de admirar. Más recientemente, la

nuestra sociedad estima como bello, y simulando en el mismo acto que al hacerlo no estamos simulando, pues interpretamos el placer como prueba de una supuesta «belleza objetiva», el desagrado como prueba de una fealdad objetiva y la sensación neutra como prueba de una neutralidad objetiva. Más aún, incluso si no logramos derivar placer de la apreciación de lo que nuestra sociedad considera como bello, la necesidad de autoestima puede hacernos simular que lo derivamos.

⁴En la *Crítica de la razón pura*, Kant intentó fundamentar los distintos tipos de conocimiento postulando la injustificada garantía de verdad que según él proporcionaría lo *a priori*. Para una crítica y refutación de este intento (en referencia al mito del *lila* o «juego cósmico»), cfr. mi *Individuo, sociedad, ecosistema* (Mérida, 1994, C.P.-U.L.A.); para una crítica más amplia de la referida obra de Kant, cfr. mi trabajo inédito (todavía por revisar) *Crítica de la Crítica de la razón pura*.

En el plano de la estética, lo que pretendía fundamentar Kant no era ya la supuesta objetividad-verdad del conocimiento, sino la supuesta objetividad-universalidad del juicio estético y, con ella, de los gustos de su civilización y momento histórico, que él había hecho propios, pues de este modo podría mantener el inauténtico orgullo de ser alguien con un «buen gusto objetivo»: como ha sucedido tan a menudo en la historia de la filosofía, las tesis metafísicas de Kant no eran más que autoengaño destinado a mejorar su autoimagen. Y, sin embargo, el desinterés que Kant postuló como elemento del primer momento de dicho juicio refutó hábilmente las doctrinas utilitaristas de los anglosajones (aunque en dicho momento se aprecia la misma intención de «mala fe» al establecer para quién es válido cada tipo de juicio de agrado *lato sensu* y al establecer «objetivamente» que el objeto de la complacencia estética se llama «bello»). No tengo espacio suficiente para ocuparme aquí de los otros dos momentos del juicio estético ni del resto de la *Crítica del juicio* —cosa que, sin embargo, ya he hecho en mi trabajo inédito (todavía por revisar) *Crítica de la Crítica del juicio*.

belleza dejó de ser el objetivo privilegiado del arte y, por ende, la estética cesó en sus intentos por fundamentarla.

En efecto, hace ya algún tiempo que el arte dejó de perseguir la mera producción de un objeto bello a ser aceptado por quienes compartan ciertas pautas culturales tradicionales y, abandonando la repetición de pautas preestablecidas, convenciones trilladas y técnicas institucionalizadas, se desgarró trascendiendo la mera búsqueda de una apolínea —y, en cuanto tal, calmante— belleza formal culturalmente condicionada (y ocasionalmente edulcorada). Ahora bien, a menudo esta rebelión artística resultó en la perenne persecución de una rebuscada (y por ende falsa) originalidad entendida como innovación, efectismo o escándalo. El triunfo de esta última actitud hizo que, a fin de ser valorados en la medida en la que simulaban apreciar el espurio valor del tipo de arte impuesto por la moda, los miembros de las clases dominantes hicieran suyos los criterios que imponía la moda en su tiempo y lugar, y aprendieran a apreciar el «arte» imperante —o, más frecuentemente, a *simular* que lo apreciaban: el arte se transformó en engaño de sí mismo y los demás, y se redujo a diletantismo, moda y snobismo, volviéndose pretexto para la exhibición social de los estratos dominantes—. André Reszler dice de Jean Sorel:

«Dondequiera que fije su mirada... percibe los signos de la decadencia. Incluso se dedica a seguir los movimientos artísticos de su tiempo... para «estudiar bien los elementos de una decadencia abominable»... El arte, altamente corrompido por la burguesía, toca a su fin, pues no es ya más que el simple residuo legado a la era democrática por una sociedad aristocrática.

«Como el arte académico, tampoco el arte de vanguardia escapará a su destino. La pintura ha «caído en el absurdo, en la incoherencia de formas imbéciles». La música «se descarrila y convierte en una matemática de los sonidos, donde ya no hay la menor inspiración». (Y Sorel teme mucho) «que la literatura entre a su vez en la danza de la muerte, la muerte del estilo».»

Después de Sorel, Edouard Berth retomaría la «pregunta de Renan»:

««Vivimos de la sombra de una sombra, del perfume de un búcaro vacío; ¿de qué se vivirá después de nosotros?» La civilización experimenta súbitamente la «sensación de un horrible vacío»...

«...Traducida al lenguaje del arte, la decadencia se manifiesta por la preponderancia, en materia de creación, de la técnica y de la inteligencia. Es la victoria de Apolo sobre Dionisios y, en ausencia de grandes aspiraciones comunes, el reino del individualismo, el Arte por el Arte.»

O, más bien, del no-arte por el no-arte. A partir de los años 50, ante la acelerada sucesión de nuevos «ismos» y las críticas elevadas por Sorel y Berth, Benjamin y Adorno, y una serie de otros pensadores, las vanguardias pasaron a definirse como postvanguardias — lo cual a menudo sirvió de coartada para disfrazar la hastiante sucesión de nuevos «ismos» y todo lo que se objetó más arriba (todavía visible en muchas de las obras de la exhibición «Sensation» del Brooklyn Museum of Art)—.⁵ Tal como aquello que hoy se designa como postmoderno no es más que los últimos estertores del ideal moderno ante la desilusión de comprobar que ya no hay progreso posible,⁶ lo postvanguardista no es más que los últimos estertores del vanguardismo ante la *reductio ad nauseam* de la estéril y ya evidentemente infructuosa búsqueda de la innovación.

Según la teoría cíclica de la evolución humana común a distintas tradiciones orientales, mediorientales y griegas, tal como la reinterpreté en términos de la ciencia y la filosofía actuales en mi libro *Individuo, sociedad, ecosistema*, la crisis ecológica actual indica que estamos llegando al final de un ciclo cósmico, en el cual lo que se desarrolló durante el ciclo —y, en particular, el error o delusión que Heráclito llamó *lethe*⁷ y el Buda designó como *avidya*— alcanza su reducción al absurdo y, por lo tanto, debe superársele.

⁵En cambio, en la actual «Carnegie International» de Pittsburgh, aunque algunos de los artistas que exponen son los mismos de «Sensation», parece haber algunas obras visionarias.

⁶Cfr. mi ponencia «El nihilismo pseudopostmodernista Vs la verdadera postmodernidad»; IIIer Encuentro nacional de Profesores de Filosofía del Derecho y Disciplinas Conexas. Mérida, 1998, Revista *Dikaiosyne*, No. 1, pp. 173-212.

⁷Mi interpretación de la *lethe* y la *aletheia* heraclítica contrasta radicalmente con las que sucesivamente produjo Heidegger (en el § 44 b de *Sein und Zeit* y en el texto de 1944 titulado «Aletheia»); cfr. mi ponencia al Ier Congreso Iberoamericano de Filosofía (1998, Cáceres y Madrid) «*Aletheia*: Heráclito Vs Heidegger».

Sólo aquello que represente la superación de todo lo que se fue desarrollando durante el ya moribundo ciclo «humano» de la evolución puede considerarse como genuinamente postmoderno y en cuanto tal acorde con las exigencias de los tiempos; de manera similar, sólo el arte que surge de la superación del error o delusión en cuestión y que ayuda a otros a superarlo, puede considerarse genuinamente postvanguardista y en cuanto tal acorde con las exigencias de los tiempos. Esto no implica, como pensaría Adorno, que los tiempos exijan un arte feo que denuncie la horrible realidad de nuestro tiempo en vez de proporcionar una evasión estética ante dicha realidad, sino el ineluctable redescubrimiento de un arte que, aunque denuncie la situación actual y exija su superación, se encuentre más allá del afán de cambio y nos ubique en el reino de lo inmutable.

Puesto que el hoy moribundo sujeto aparentemente separado y autónomo, y el igualmente moribundo e ilusorio ego, constituyen el núcleo mismo del error o delusión a superar, creo importante hacer referencia a los artistas que, desde los años 50, pretendieron enterrar al «genio» individual que habría de crear obras maestras universal y perennemente valiosas, y que valerosamente intentaron superar la distinción creador-observador, haciendo de cada uno partícipe de una dionisiaca danza del no-yo.⁸ Sin embargo, las obras que en esta ponencia tomaré como paradigmas del arte dionisiaco exigido por nuestra época y los tiempos por venir pertenecen a un arte más reciente que, siendo cinematográfico, conserva la distinción creador-espectador, pero que surge de la disolución del «yo» en el creador, y puede inducir dicha disolución en el espectador.

El arte que responde mejor a nuestra época y a los tiempos por venir es uno que, siendo dionisiaco y visionario (en el sentido que Aldous Huxley dio a este último término), colabora con la superación del error o delusión que la historia ha refutado al inducir por momentos una *epoché*, no sólo a nivel del pensamiento discursivo o de la aplicación a lo sensible de los que Kant llamó «conceptos del entendimiento», sino también en el del juicio

⁸Me refiero a quienes, bajo influencias ácratas y/u orientalistas, concibieron el *happening*, el multimedia, el *event*...

estético.⁹ En la medida en que el mismo ha superado la mera búsqueda de nuevas formas y modas, y es capaz de transportarnos al reino de lo intemporal, dicho arte coincide con el de la más remota antigüedad.

Puesto que dicho arte habrá superado la búsqueda, no sólo de la belleza, sino también de la innovación, de lo chocante, de lo feo, e incluso del desgarramiento, y su función privilegiada será inducir la *epoché* estética, la filosofía del arte que lo interprete y sustente habrá de explicar fenomenológicamente¹⁰ por qué ciertas formas nos maravillan a tal grado como para inducir dicha *epoché*, así como las razones por las cuales en el nuevo arte coinciden connotación y denotación, mensaje y medio, contenido y forma, así como el carácter didáctico y el contemplativo¹¹ —y, más importante aún, por qué el mismo hace coincidir el estado espiritual del creador con el del espectador—. Es de esperar que, en las

⁹Así, pues, el arte visionario nos acerca a la verdad entendida como ausencia del error o delusión constituido por la *lethe*.

¹⁰No me refiero a la dogmática tradición europea de este nombre, basada exclusivamente en la experiencia samsárica, sino a una fenomenología que, como la de la enseñanza dzogchén, esté basada también en la vivencia nirvánica y en la relación entre ambos tipos de vivencia. En otras palabras, una fenomenología como la que creo haber estado desarrollando.

¹¹La *epoché* que induce el arte que tengo en mente no es meramente teórica, como la moderada *epoché* fenomenológica; el mismo induce por momentos una *epoché* radical en *todos* los planos —entre los cuales creo conveniente subrayar el de la aplicación de los conceptos a la experiencia sensible y el del juicio estético—. Ahora bien, en la apreciación de dicho arte el juicio vuelve a entrar en juego una y otra vez —no sólo en tanto que juicio estético aconceptual, sino en tanto que determinación conceptual del sentido de la obra—. Lo importante es que el sentido así establecido coincide, no sólo con el carácter de la forma artística, sino también con los estados de los cuales dicho arte surge y que el mismo induce en el espectador.

manifestaciones más radicales de este arte, todo será símbolo y no se contemplará algo concreto a lo que los símbolos hagan referencia.¹²

El arte dionisiaco que inhibe el juicio estético, indisociable de la disolución de nuestra ilusoria individualidad, contrasta con el arte apolíneo que se refiere al ilusorio mundo de individualidades. Ahora bien, contrariamente a lo que en un momento dado pensó Nietzsche, el arte dionisiaco no tiene que estar circunscrito al ámbito de las artes poéticas asociadas a lo que Kant llamó «sentido interno» y excluir lo representativo;¹³ más

¹²No me refiero, por ejemplo, a la caracterización gadameriana (*Estética y hermenéutica*, versión española de Tecnos p. 145) de la *poésie pure* como el final del desarrollo de la obra poética en el que todo es símbolo, sino al estado de *mahamudra* o «símbolo total» del tantrismo budista, en cuya práctica todo comienza y termina con símbolos: la manifestación de las divinidades por medio de la visualización es en sí misma un símbolo y no la presencia de un ser determinado, y el *mahamudra* es la integración del practicante con ese símbolo, su realización en ese símbolo. Cuando no hay nada más que el símbolo, que es un símbolo total, y no existe ninguna noción de algo concreto, eso es el *mahamudra*.

¹³Es bien sabido que cada diferente estilo, y cada músico o grupo musical, produce un efecto distinto en quien lo escucha; en nuestros tiempos de «globalización», la música dionisiaca por excelencia está constituida por algunos tipos de rock 'n roll, música electrónica y otros estilos que actualmente no se consideran «clásicos» (pero que quizás se consideren como tales en el futuro). Si bien los mencionados tipos de música son particularmente dionisiacos, su combinación con formas representativas de arte, como por ejemplo el cine o el video, pueden potenciar enormemente su capacidad de suspender el juicio y así disolver la ilusión del «yo»; un ejemplo bien claro de ello lo tenemos en el tipo de filmes y vídeos con los cuales en esta ponencia ilustro el tipo de arte que considero más idóneo para nuestra época.

En su primer período Nietzsche coincide con el Platón de la *República* en la celebración de la música y el desdén hacia las artes representativas y, en general, el autor alemán coincide parcialmente con el Platón del *Fedro* al exaltar el delirio (siguiendo a Erasmo de Rotterdam, podríamos decir *dementia* ó *anoia*). Sin embargo, el punto de vista filosófico del maestro de Aristóteles en sus diálogos es en general ontológica y moralmente dualista, antisomático, y reivindicador de la supuesta verdad del conocimiento, mientras que el de Nietzsche es monista, celebrador del cuerpo y sus impulsos, y escéptico. La única manera de hacer de Nietzsche un heredero de Platón sería afirmando que las *agrafa*

adelante el célebre pensador alemán comprendería que no todo arte representativo y asociado a lo que Kant llamó «sentido externo» debe limitarse a mantener el mundo ilusorio de individualidades —tal como no todo arte poiético coadyuva a la disolución de la ilusión de individualidad—¹⁴. La etimología del alemán *Urteil* muestra claramente que es el *juicio* lo que introduce la «partición originaria» que da lugar a las ilusorias individualidades y pone fin a la vivencia del Edén; bien, *todo* tipo de arte, en manos de un artista que se encuentre establecido en el estado dionisiaco intrínsecamente poiético, y quien domine la técnica, puede inducir una *epoché* que suspenda *todo* juicio y, eventualmente, pueda incluso revelarnos la condición primordial. Puesto que nuestro verdadero rostro es —como en el *koán* del *zen*— el que teníamos antes de nacer, cuando el espejo del arte dionisiaco refleja la no-individualidad podemos decir, modificando la imagen de Benedetto Croce, que el no-Narciso primordial contempla en la no-fuente su no-rostro originario. Y, no obstante, tal como lo anuncia el concepto nietzscheano de Gran Estilo (el cual, en el marco de esta ponencia, no podría ser «suprema manifestación de la

dogmata de éste eran monistas y que éste monismo salió a la luz en el neoplatonismo de Plotino y Porfirio, y que las mismas eran también escépticas y que este escepticismo emergió en el neoadademicismo de Cárneades y Arcesilao. Ahora bien, ello sería extremadamente aventurado, ya que, aparte de la aparente conexión genética entre Platón y los mencionados personajes, no hay evidencia que lo sustente. (Nótese que la plotiniana «estética de la luz» parece ser más apolínea que dionisiaca.)

¹⁴Ya Fray Luis de León decía de la música dirigida por Francisco de Salinas: «A cuyo son divino mi alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino y memoria perdida de su origen primero esclarecida.» Sin embargo, Fray Luis caracteriza esta música capaz de «llevarnos a la más alta esfera» y hacernos oír allí la «no percedera música, que es de todas la primera», como apolínea. En lo que respecta a la poesía (que, como todos sabemos, Platón excluyó de su *República*, pero que Nietzsche ubica al lado de la música), sus tipos supremos son para mí el místico y el ontológico.

voluntad de poder»),¹⁵ en todas las artes, a través de la pura poiesis del no-yo, siempre y

¹⁵No sólo rindió culto Nietzsche al dionisiaco no-yo, sino que afirmó que el divorcio de los seres humanos y la Naturaleza era la «degeneración humana», e incluso parece haber intuido que la historia se desarrollaba como un proceso de reducción al absurdo, pues afirmó que el nihilismo avanzaba hacia un extremo en el cual podría ser superado, e insistió en que lo humano era «algo que debe superarse». Esta idea de Nietzsche es de la mayor importancia en nuestra época, cuando el ciclo «humano» de la evolución se encuentra a punto de concluir y la supervivencia depende de la transición al ciclo siguiente.

Aunque la locura final de Nietzsche se ha atribuido a los efectos de la sífilis, para quien esto escribe ella fue el fruto de la insostenible tensión inherente a la contradicción nietzscheana entre el culto dionisiaco del no-yo y las más extremas y arrogantes manifestaciones del yo que recurren a lo largo de su obra. Mucho de lo que Nietzsche dijo de lo suprahumano parece ser casi profético, pero la interpretación simplista de algunas de sus caracterizaciones de la etapa en cuestión sería sumamente peligrosa; por ejemplo, el uso del término «voluntad de dominio» (*Wille zur Macht*) para caracterizar a lo suprahumano podría hacernos creer que en ese nivel evolutivo deberá exacerbarse nuestra arrogancia, junto con el impulso a dominar la Naturaleza y a los otros seres humanos. En el *Zaratustra* leemos: «Lo mejor corresponde a los míos y a mí, y si nos lo niegan nos lo tomamos por la fuerza: ¡el mejor alimento, el cielo más diáfano, los pensamientos más poderosos, las mujeres más bellas!» Entendidas literalmente, estas palabras parecen una justificación de la forma de vida de los rapaces kurganes (protoindoeuropeos) que dominaron y sometieron la totalidad del territorio europeo, gran parte del Medio Oriente y la India...¡quienes introdujeron algunas de las doctrinas del tipo que Eliade llamó «antisomáticas» y que tanto repugnaron a Nietzsche! [Las doctrinas dionisiacas eran preindoeuropeas y se practicaban en una amplia región que se extendía desde el Occidente de Europa por lo menos hasta el Ganges, caracterizada por una civilización igualitaria y no-violenta, constantemente renovada por la disolución dionisiaca del yo, que fue destruida por los invasores protoindoeuropeos —los kurganes— aferrados a la ilusión de substancialidad y promotores de las más extremas diferencias; a este respecto se puede consultar mi obra *Budismo y dzogchén* (en prensa; Vitoria, España, Editorial La Llave) y los ensayos de mi autoría publicados en los libros del Grupo de Investigación en Estudios de Africa y Asia, así como las obras de Bocchi, Ceruti, Daniélou, Eisler, Gimbutas y otros.] Sería igualmente inconveniente difundir la idea de que los suprahumanos se opondrán a «valores femeninos del cristianismo» tales como la

cuando esté dotada de medida y claridad, pueden surgir las más bellas formas. Tal como antes hubo que superar la mera búsqueda de la belleza, ahora habrá que superar el tabú que la proscribía —tanto más si se entiende lo bello como aquella cognición prístina en la cual lo que William Blake designó como «puertas de la percepción» se han limpiado y todo aparece en su infinita maravilla—.¹⁶ En esta misma tónica, podríamos entender el arte visionario como un arte de lo sublime (en alemán, *erheben*) si, ateniéndonos a la *etimología* destacada por Schopenhauer, lo entendiésemos como cognición prístina libre de juicio que resulta en arrobamiento (*Erhebung*); ahora bien, en los sentidos que los diversos teóricos de la estética han entendido lo sublime, es también el juicio el que lo determina —y el juicio siempre introduce la partición originaria que da lugar a la ilusión de individualidades—.¹⁷

compasión, el amor, etc., pues lo suprahumano será la *encarnación* de lo que *representan* esos valores: los varones «suprahumanos» dejarán de proyectar fuera de sí su propia feminidad y la reintegrarán, mientras que las hembras «suprahumanas» dejarán de proyectar fuera de sí —y por ende reintegrarán— su masculinidad. Y, sin embargo, tampoco podemos reducir la próxima etapa de la humanidad a la mera expresión de los valores cristianos; Nietzsche tenía razón al intuir que la misma tendrá que implicar una superación de la dicotomía bien-mal y de todo moralismo, ya que la conducta moral es una función del juicio que es imperativo superar a fin de retornar al «Jardín del Edén» en el cual no hay «yo» ni separatividad. Sólo cuando no se manifiesta la ilusión de un ego estamos libres de egoísmo y por ende no necesitamos valores que impidan que perjudiquemos a los demás —y el ego se afirma precisamente por el contraste con los otros, como cuando Zaratustra dice: «Mas ante la plebe no queremos ser iguales; ¡hombres superiores, no vayáis a la plaza!»

¹⁶Tal como sucede con los objetos del «Otro Mundo» en el *Fedón*, cuando las *puertas de la percepción están abiertas y limpias* un grano de arena de *este mundo* es más maravilloso que todas las piedras preciosas, y un árbol más maravilloso que todas las obras de arte. Por ello el supremo arte es el que «abre y limpia las puertas de la percepción», y la suprema belleza la que se manifiesta como consecuencia de esta abertura y limpieza.

¹⁷Para Kant hay dos momentos en el juicio que determina lo sublime: el primero implica la tensión desagradable que exige el esfuerzo por «comprender abarcando», y el segundo implica la relajación que sigue al esfuerzo. Para Mendelssohn los dos momentos en cuestión eran: (1) un sentimiento de terror ante la enormidad determinada por el juicio,

Así, pues, el arte al que me refiero es el que nos aproxima a un nivel que para Schopenhauer era superior al de lo sublime (el cual a su vez era superior al de lo bello), y que él denominó «lo santo».

Lo anterior evoca la teoría stewartiana del «sentimiento trascendental» que implica intemporalidad, un sentido solemne de omnipotencia y la conciencia no discursiva de que vale la pena vivir. Ahora bien, sería un error pensar que dicho «sentimiento» es inducido por todo arte, pues lo más frecuente es que el arte funcione como un disparador del juicio estético —y, como hemos visto, todo juicio establece la ilusoria partición originaria que implica la etimología del alemán *Urteil*—. Sólo cuando induce la *epoché* estética, nos permite el arte tener vislumbres de la condición indivisa y libre de la ilusión de individualidades que una tradición budista asociada al *tantra Kalachakra* designa como Total Espacio-Tiempo-Cognitividad, que el zurvanismo persa designó como Zurván — tiempo y espacio infinitos— y que el shivaísmo hindú denominó Mahakala o «tiempo total».¹⁸ En dicha condición el ahora indiviso no es obliterado por la introducción del ilu-

que contrasta con la pequeñez del individuo frente a ella, y (2) el sentimiento de poder suscitado por encontrarse frente al genio, la virtud, etc. Para Schopenhauer la invitación a la contemplación que nos hacían las formas significativas de los objetos sublimes se encontraba en una relación de hostilidad con respecto a la voluntad, de modo que, para disfrutarlos, el sujeto de conocimiento puro debía hacer abstracción de la amenaza representada por la fuerza que podría reducirlo a la nada. Considerando lo bello y lo sublime en sus sentidos tradicionales, pues, el arte que me interesa no es un arte ni de lo bello ni de lo sublime, sino de la disolución dionisiaca de la ilusoria individualidad que es concomitante con la suspensión de todo juicio —suspensión que no puede provocar intencionalmente el sujeto, sino que en este caso es inducida por las características del objeto artístico—. Y, sin embargo, es de dicho arte que las creaciones más bellas y sublimes pueden surgir.

¹⁸Según los estudios de los autores que mencioné en la nota 12, todas éstas tradiciones son una con la dionisiaca arcaica; a pesar de que el budismo surgiría más adelante, sus versiones tántrica y dzogchén son una continuación (directa o indirecta) de las mismas tradiciones.

sorio presente (*estar ante*) que separa el pasado del futuro, y el carácter ilimitado del espacio no es obliterado por la introducción del ilusorio aquí que separa el «atrás» del «delante», la «derecha» de la «izquierda» y el «abajo» del «arriba». Sólo en esta condición indivisa podemos tener la vivencia de lo que es verdaderamente omnipotente, así como la muda certeza de que «vale la pena vivir», pues no nos sentimos separados de lo que acontece: en vez de, en cuanto *Daseinen* heideggerianos en su «estado de yecto», sentirnos arrojados en el mundo, en la condición de *nicht-Daseinen* vivenciamos todo acontecer como el inefable Sentido de la vida.¹⁹

Tenemos ejemplos prehistóricos del más maravilloso arte visionario en las obras místicas francocantábricas que, a pesar de haber sido consideradas por los positivistas como no-arte mágico-utilitario, comparten con el paisajismo taoísta y *ch'an* la celebración de la naturaleza como lo sagrado y la ausencia de antropocentrismo, y que dejaron mudos de reverencia a los etnólogos más sensibles. Más adelante, encontramos ejemplos de dicho arte en obras figurativas más bien abstractas como la Alhambra y gran parte de la arquitectura musulmana; en obras representativas entre las cuales me limitaré a mencionar los frescos de Ajanta, los relieves de Khajuraho y los paisajes taoístas y *ch'an*; en representaciones en imágenes simbólicas como las de la pintura tibetana —y, en general, en todos los tipos de arte oriental que consideré en el ensayo «Steps to a Comparative Evolutionary Aesthetics—China, India, Tibet and Europe» (que se publicó en el libro *East and West in Aesthetics* compilado por Grazia Marchianò)—.²⁰ Lo mismo se aplica a gran

¹⁹Para una explicación de por qué la *aletheia* heraclítica implica la superación del *Dasein*, cfr. la ponencia que presenté en el Ier Congreso Iberoamericano de Filosofía —«*Aletheia*: Heráclito Vs Heidegger»— y que aquí cité en la nota 5.

²⁰Marchianò, Grazia (entonces Vicepresidenta de la Asociación Mundial de Estética y Presidenta de la Asociación Italiana de Estética; recopiladora, 1997), *East and West in Aesthetics*. Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Actualmente mi ensayo está siendo traducido al ruso por la profesora Lubimova del Dpto. de Estética, Instituto de Filosofía, Moscú, para su inclusión en un nuevo libro que se publicará en Rusia; la versión española del

parte del arte europeo prerrenacentista de inspiración religiosa y a muchas obras Occidentales de los siglos XIX y XX. Los párrafos siguientes, en los que me ocuparé del tipo de arte visionario cinematográfico al que ya me referí, deberán entenderse en términos de la explicación del *mandala* desarrollada en la sección sobre pintura tibetana del ensayo que acabo de mencionar.

Como ejemplo paradigmático de los filmes que alteran visionariamente la percepción del espectador y, eventualmente, podrían incluso llegar a permitirle tener vislumbres de la totalidad originaria —y en los cuales, gracias a la integración en un todo unitario de los elementos constituidos por el guión, la dirección, la fotografía y la música, coinciden denotación y connotación, mensaje y medio, contenido y forma— tomaré aquí la película *Baraka*²¹. En efecto, si bien en el ensayo mencionado arriba he mostrado por qué

mismo se publicó en *Estudios de Africa y Asia* (Capriles, Elías y Hernán Lucena, recopiladores, 1999, Mérida, coedición GIEAA/CDCHT-ULA).

²¹*Baraka* (término árabe empleado por los sufíes que reúne los sentidos de los vocablos españoles «gracia», «poder», «presencia», «bendiciones», etc.). Fotografía y dirección Ron Fricke; producción Mark Magidson; composición y dirección musical Michael Sterns; guión Ron Fricke, Mark Magidson y Bob Green; edición Ron Fricke, Marc Magidson y David E. Aubrey. El filme titulado *Koyaanisqatsi* (dirigido y producido por Godfrey Reggio; director of fotografía Ron Fricke; música de Philip Glass producida y grabada por Kurt Munkacsy y dirigida por Michael Riesman) es anterior a *Baraka*, pero a mi juicio esta última está mucho mejor lograda. A su vez, Miramar Productions ha estado produciendo toda una serie de películas y videocintas que alteran la percepción humana de una manera similar a *Baraka* y *Koyaanisqatsi*, pero que *no siempre* presentan de manera tan explícita su mensaje (lo cual hace que la coincidencia de connotación y denotación *no sea tan evidente*). De hecho, las películas de Miramar que muestran paisajes, vida silvestre, etc. (tales como *Anima Mundi*, *Natural States*, *Desert Vision*, *Earth Dance*, etc.), tienen un mensaje ecológico implícito (que también se encuentra presente en el documental arquitectónico llamado *Chronos*). Lo mismo no puede decirse de las películas de animación computarizada distribuidas por Miramar (tales como *Computer Animation Festival*, *Grok Gazer*, *The Mind's Eye*, *Gate to the Mind's Eye*, *Beyond the Mind's Eye*), o de las que combinan la animación con el documental (tales como *Light*

(en lo que respecta a su mensaje didáctico) la *Divina Comedia* es el *mandala* de la literatura europea, en este trabajo interpretaré la película *Baraka* en términos del simbolismo del *mandala*.²²

La obra ilustra con un amplio espectro de imágenes la condición representada por el centro del *mandala* y otras que se le asemejan o la imitan: el simio profundamente relajado en las aguas termales; los rituales de los «pueblos primitivos» y de la civilización balinesa y otras del oriente; los místicos de varias tradiciones en Contemplación, y tantos paisajes prístinos. Todo lo que representa el centro del *mandala* o condiciones semejantes (y prácticamente la totalidad de la obra) se filmó, procesó y editó de manera que indujese en el espectador estados análogos, y difícilmente podrían ser más efectivos a este fin. Esto hace que el contenido, el mensaje y la connotación de la obra no se limiten a lo que aparece en el film, sino que se manifieste también en los estados que el mismo induce en el espectador — de modo que, también al espectador idóneo del film, podrían aplicarse las famosas palabras de Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*:

Dance, Tangerine Dream, etc.); aunque muchas secuencias de ambas son obras maestras visionarias y algunas de sus imágenes se encuentran a nivel de muchas de las más apreciadas pinturas de nuestro siglo, no todas transmiten mensajes correspondientes a su efecto en nuestra percepción —y en algunas el mensaje parece ser semejante al de *Star-Trek*—. (Desde los años sesenta y setenta del siglo XX hubo intentos de realizar películas con efectos visionarios, especialmente en el ambiente de la música rock y/o el llamado «Underground», pero también en el de películas como *2001* de Kubrik; recientemente el director británico Philip Ridley afirma haber logrado efectos extraordinarios en *The Reflecting Skin*, y aún más intensos en *Darkly Noon*, pero no he podido ver ninguno de los dos filmes).

²²Mientras que la *Divina Comedia* describe el proceso de desarrollo, reducción al absurdo y purificación del error llamado *lethe* o *avidya* en un individuo que termina estableciéndose en la patencia de la gnosis primordial, *Baraka* describe el desarrollo y la reducción al absurdo del error en cuestión en nuestra especie, y la necesidad de purificarlo y eliminarlo.

«El ser humano no es ya un artista; se ha convertido en obra de arte: para suprema satisfacción delectable de lo Uno Primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez.»

La periferia del *mandala* y, en particular, la reducción al absurdo empírica de la condición periférica en la actual generalización y exacerbación del estado de extremo desequilibrio psicológico, social y ecológico que los amerindios hopi llaman *ko-yaa-nis-qatsi*,²³ se representa con la serie de imágenes de nuestra horrible, sombría, deprimente, angustiada, destructiva y contaminada civilización que alcanza su paroxismo en las tomas de la «beneficiadora» automatizada de pollos, y quizás pueda condensarse en la expresión del rostro serial y carente de expresión de la dama zombi en el tren subterráneo (que imagino es el de Tokio).

Sin embargo, el film no se limita a establecer un contraste entre, por una parte, las imágenes feas, deprimentes y chocantes que ilustran la condición de *ko-yaa-nis-qatsi* y, por la otra, las imágenes visionarias que representan el centro del *mandala* y la serie de estados que imitan dicha condición. La escuela Hwa yen de budismo chino divide la realidad en cuatro *dharmadhatu* (maneras de vivenciar el espacio), que son: (1) el de *shih* o los fenómenos; (2) el de *li* o el Principio; (3) el de *li-shih-wu-ai* o manifestación coincidente y no obstrucción mutua del Principio y los fenómenos, y (4) el de *shih-shih-wu-ai* o manifestación coincidente y no obstrucción mutua de los distintos, múltiples fenómenos entre sí. La periferia del *mandala* consiste en la valorización delusoria de los fenómenos o *shih*, que impide que tengamos la más mínima vislumbre del Principio o *li* y hace que los fenómenos nos parezcan sustancias con existencia intrínseca. El *dharmadhatu* de *li-shih-wu-ai*, en cambio, consiste en la percepción de los fenómenos desde la condición representada por el centro del *mandala*. Induciendo en nosotros estados de ilimitada amplitud

²³*Ko-yaa-nis-qatsi*: término de la lengua amerindia hopi que significa «vida loca», «vida tumultuosa y confusa», «vida desequilibrada», «vida en desintegración», «estado de vida que exige otra forma de vida». Cfr. la nota anterior.

semejantes a la condición correspondiente al centro del *mandala*, *Baraka* nos permite observar desde allí la condición periférica de *ko-yaa-nis-qatsi* e integrarla en dicha condición, en vez de condenarla y rechazarla —lo cual afirmaría y sostendría la ilusión de división y separatividad que constituye el núcleo de la *lethe* o *avidya*—. Esto hace que, en vez de reforzar nuestras dualidades y dicotomías, como sucede cuando los individuos que carecen de la necesaria sabiduría producen supuestas obras de arte que representan el estado de cosas imperante,²⁴ la obra nos ayude a superarlas; en términos nietzscheanos, el film puede ayudarnos a superar la (aparente) contradicción Dionisos/Apolo, Uno-Primordial/Individuación, simultáneamente con la dualidad aceptación/rechazo, placer/dolor, y permitirnos mantener la extática condición de coincidencia de los contrarios en la cual es imposible el conflicto —y, si éste se manifestase, podría hacer de él los «dolores de parto» que «en la doctrina de los misterios» santifican el dolor.²⁵

El «activismo» de *Baraka* no se limita a la denuncia del estado de cosas imperante; de hecho, las imágenes que ilustran el centro del *mandala* nos ofrecen las llaves para encontrar la dirección en la que deberá moverse la transformación que es condición necesaria de nuestra supervivencia y de la inauguración de una nueva humanidad y forma de vida. Sin embargo, tampoco está dicho activismo circunscrito a la transformación de la conciencia, pues parece claro que la obra hace evidente la necesidad de una transformación

²⁴Como vimos, no es que el arte de nuestros feos tiempos debe ser feo, de modo que no se transforme en una válvula de escape para conservación del estado de cosas imperante. Creo que, como lo hace *Baraka*, el arte debe mostrar la fealdad del actual estado de cosas, pero en forma tal que no induzca repulsión hacia nuestro mundo, sino que, por el contrario, dé acceso a vislumbres de la condición que hay que alcanzar para superar en todos los niveles el estado de cosas imperante.

²⁵En términos nietzscheanos, la obra puede permitirnos mirar con la mirada solar de Apolo el más terrorífico espectáculo, de modo que éste no produzca disgusto ni sensación de opresión al elevarnos al paroxismo de la contemplación estética desde la cual se puede expresar el gran **SI** que santifica la vida. Personalmente, prefiero decir que la misma nos lleva más allá del sí y el no, la aceptación y el rechazo, a la condición de total amplitud en la que pueden coexistir los contrarios.

total de la sociedad, que deberá comprender los aspectos políticos, económicos, culturales y espirituales de la organización humana. Difícilmente podría uno concebir una denuncia más efectiva de la imperante cultura de la muerte, de la devastación ecológica, de la explotación y la desigualdad que hace de los explotadores androides y de los explotados desecho infrahumano; del sistema social, económico y cultural que hace de sus miembros espíritus famélicos y seres infernales, y del sistema político que perpetúa la dependencia disfrazándola de libertad democrática.

Más aún, en *Baraka* parece estar implícita toda una filosofía de la historia, idéntica, análoga o similar a la que se encuentra en la base de esta ponencia. La película nos permite descubrir que los pueblos **primitivos** están altamente integrados en la sagrada (**holy**) condición de totalidad (**wholeness**) de la cual dimana todo lo saludable (**wholesome**), mostrando al mismo tiempo que, mientras más se desarrolle la civilización, más avanzada se encontrará la condición contraria de *ko-yaa-nis-qatsi*. Y, de paso, ilustra de manera genial el hecho de que, como bien lo señalan las tradiciones del *tantra Kalachakra* y otros textos y tradiciones del budismo tántrico y dzogchén, el avance de dicha condición constituye una aceleración progresiva de las tasas vibratorias en la base de la temporalidad, la cual hace que ésta se vaya acelerando hasta que, habiendo alcanzado un nivel umbral, la misma se desmorone —con lo cual se retornará a la condición de tiempo intemporal y espacio indiviso a la que me referí arriba—. Es por esto último que la obra no nos transmite una visión pesimista del presente y el futuro de la humanidad: en forma implícita y de la manera más elegante, la película muestra que nuestra «forma de vida exige otra forma de vida» y clama por la restauración del orden primordial.

Baraka es extrema en el sentido en el que me gusta que sea extremo el arte y en el que se ha definido el término en el marco de este evento: el de superar los límites que lo separan de la religión, la mística, la filosofía y así sucesivamente. Ahora bien, al hacerse extremo, el arte no se transforma en algo nuevo, sino que vuelve a ser lo que originalmente había sido.

NOTA FINAL: Recomiendo leer las notas, a mi juicio tan importantes como el texto «principal».