

Hacia una estética evolutiva comparada (China, India, Tíbet y Europa)

Elías Capriles

(Versión revisada y corregida del ensayo para el libro *Aesthetics East & West*, compilado por Grazia Marchianò, Presidenta de la Asociación Italiana de Estética)

El origen del valor en general y del valor estético en particular a la luz de la «filosofía perenne de la historia»

En mi libro *Individuo-sociedad-ecosistema* (1994, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela) desarrollé una teoría del valor basada en lo que he designado como «filosofía perenne de la historia»: una visión de la evolución humana como un proceso de corrupción progresiva del orden primordial espontáneamente perfecto que la Biblia llamó Edén, que los hindúes llamaron *satyayuga* o «era de la verdad», que los estoicos y otros individuos y sistemas grecorromanos llamaron «edad de oro», y al que, con diferentes términos, se refirieron los sabios taoístas en China.

En la era primordial, la experiencia humana estaba caracterizada por una plenitud absoluta y el comportamiento espontáneo de los individuos y los grupos humanos siempre producía la felicidad, tanto del agente como de los demás individuos. Dado que la experiencia humana era *valor absoluto*, no había *Werthehaftete Dinge* (cosas dotadas de valor) y no había propiedad (pública o privada). Al no existir la impresión de ser absoluta e intrínsecamente un «sí mismo» o «ego» separado, no había egoísmo; al no haber egoísmo, el comportamiento humano era espontáneamente bueno y en consecuencia no había necesidad de establecer valores morales, sociales y de otros órdenes como medios para prevenir todos los males que dimanaban del egoísmo.

Los humanos primordiales no se sentían separados de la plenitud del continuo ininterrumpido del universo y en consecuencia no experimentaban carencia alguna. Puesto que ellos no se experimentaban a sí mismos como entes separados, el mundo entero — incluyendo a los otros seres humanos, los animales, las plantas y los minerales— era su propio cuerpo y era cuidado como tal. Dado que obtenían su sustento por medio de actividades placenteras, no necesitaban ganarse el pan «con el sudor de sus frentes». Ya que su comportamiento era espontáneo y beneficioso para todos, no necesitaban reglas ni prohibiciones. En la terminología taoísta, puesto que imperaban el Tao y su Virtud (el *te* que fluye naturalmente del Tao), no había necesidad de propiciar el amor o imponer la justicia.

La caída de la raza humana, simbolizada bíblicamente por el relato según el cual Adán y Eva comieron el fruto del Arbol del Conocimiento, correspondió a la introducción del juicio o *Urteil*: la «partición originaria» que hizo que los seres humanos se sintieran

separados del resto del universo —incluyendo a los otros seres humanos— y que opusieran el bien al mal, el amor al odio y así sucesivamente, en una serie ilimitada de dualidades. Al sentirse separado, el individuo humano se experimenta como «carente-de-la-plenitud-del-continuo-universal» y, en consecuencia, a continuación intenta infructuosamente llenar este vacío dotando de valor y poseyendo una serie de objetos, tratando de lograr que los otros proyecten valor sobre sí en un intento de «llenar» con él su sensación de carencia, persiguiendo efímeros y elusivos placeres, etc.¹

La sensación de ser un sí-mismo separado que es fuente autónoma de sus actos, que aparece simultáneamente con la oposición del bien y el mal, la ganancia y la pérdida, etc., engendra la necesidad de imponer valores éticos. Y, como bien lo supieron los estoicos, la sucesión de la aceptación, el rechazo y la indiferencia es la fuente u origen de los valores estéticos: la aceptación engendra el placer, el rechazo produce el desagrado y la indiferencia resulta en sensaciones neutras. Ahora bien, ¿cómo podemos saber, con respecto a las creaciones del espíritu humano, qué aceptar y qué rechazar? A medida que el error humano se desarrolla, las convenciones tradicionales establecen qué debería ser aceptado y qué rechazado —y, finalmente, en las últimas etapas del *kaliyuga* o «era de la oscuridad» es la moda la que fija los criterios para la aceptación o el rechazo—.

Sin embargo, después de la Caída, pero antes de que los humanos comenzaran a valorar las formas que les permitían experimentar el placer estético que dimanaba de su aceptación, ellos valoraban las formas de la naturaleza y las creaciones del espíritu humano que, por inducir una momentánea suspensión del juicio y/o de la sensación de ser un sí-mismo separado, ocasionaban vislumbres de la plenitud y la integridad del Estado Primordial. En *El cielo y el infierno* (*Heaven and Hell*, 1956, Chatto & Windus, Londres), Aldous Huxley escribió:

«Los seres humanos han invertido enormes cantidades de tiempo, energía y dinero en descubrir, extraer y cortar piedrecillas de colores. ¿Por qué? El utilitarista no puede ofrecer ninguna explicación de un comportamiento tan extraordinario. Pero tan pronto como tomamos en cuenta la experiencia visionaria, todo se aclara. En la visión, los hombres perciben en abundancia lo que Ezequiel llama «piedras de fuego», lo que Weir Mitchell describe como «fruto transparente». Estas cosas son autoluminosas, presentan un esplendor preternatural de colorido y poseen una significación igualmente preternatural. Los objetos materiales que más se asemejan a estas fuentes de iluminación visionaria son las piedras preciosas. Adquirir tales piedras es adquirir algo cuyo carácter precioso está garantizado por el hecho que existe en el Otro Mundo.»

Este «Otro Mundo», al igual al que describe el Sócrates de Platón en el *Fedón*, es uno en el que

«... los colores son mucho más puros y brillantes que aquí abajo... Las montañas mismas, las piedras mismas tienen un lustre más rico, una transparencia y una intensidad de tono más adorables. Las piedras preciosas de este mundo inferior —nuestras cornelinas, nuestros jaspes y nuestras esmeraldas, todos ellos tan altamente valorados, y todo el resto— no son más que fragmentos diminutos de las piedras de allá arriba. En la otra tierra no hay piedra que no sea preciosa y que no exceda en belleza a cualquiera de nuestras gemas.»

Sin embargo, a diferencia del «otro mundo» del *Fedón*, el mundo al que se refería Huxley no está «encima y más allá del mundo de la materia»: se trata de este mismo mundo, tal como es develado una vez que lo que William Blake llamó «las puertas de la percepción» ha sido «limpiado» o «purificado». Sin duda alguna, esta «limpieza» o «purificación» tiene muchos grados, que van desde la suspensión temporal del juicio que tiene lugar en la experiencia visionaria hasta la disolución absoluta e irreversible del falso sentido de ser un sí-mismo separado, de la conceptualización sobrevaluada y del juicio —un

estado que el budismo designa como «Iluminación» y que constituye la máxima aspiración de los adherentes serios de las distintas vertientes de ese sistema, de varias ramas del hinduismo, del taoísmo, del sufismo y de otras tradiciones místicas de Oriente y Occidente—.

La finalidad y el significado del arte oriental y del arte occidental antiguo

No es correcto atribuirle una finalidad a la actividad espontánea y libre de ego realizada por quienes, en su arte, manifiestan y expresan el estado que los budistas y otros místicos orientales llaman Iluminación. Sin embargo, si tuviéramos que atribuirle una finalidad al arte producido en tales circunstancias, podríamos bien decir que ella consiste en suspender temporalmente el juicio de quien lo contemple y, en la medida de lo posible, ayudarlo a avanzar progresivamente en el Sendero de la Iluminación.

En su *Filosofía cristiana y oriental del arte*, Ananda K. Coomaraswamy señaló que el arte tradicional cristiano y el arte tradicional oriental tenían una base común. Ni el arte europeo prerrafaelita ni el arte oriental en época alguna, pretendieron meramente imitar la realidad física. En consecuencia, ninguno de ambos podría haber sido sometido a la crítica esbozada en las obras exotéricas de Platón, según la cual las artes sólo copiaban las entidades de nuestro mundo material, las cuales, a su vez, no eran más que copias de los *eidos* que, para el ilustre griego, constituían la «verdadera realidad» (tesis que el autor de este artículo rechaza junto con el resto de la ontología platónica). En efecto, una gran parte del arte europeo postgriego y prerrafaelita —y una parte aún mayor del arte oriental— no podría ser hecho propiamente objeto del la acusación del fundador de la Academia, según la cual las obras de arte eran meras «copias de copias»; aunque Platón (y, quizás aun en mayor medida, el Platón de *La República*) se hubiese negado a aceptarlo, ellas eran el producto de una verdadera *poiesis*: su producción constituía la creación de una nueva realidad que tenía el poder de alterar la percepción humana y, eventualmente, abrir las «puertas de la percepción», dando acceso al «Otro Mundo». De hecho, la voluntad es el eje de «este mundo», y el arte en cuestión era el más eficaz en lograr la función que Schopenhauer atribuía al arte: la de inducir una apreciación contemplativa en la que no intervenía la voluntad.²

Por otra parte, como indicó Coomaraswamy en *The Transformation of Nature in Art (La transformación de la naturaleza del arte)*, el arte místico del lejano Oriente es un arte en el cual «la connotación y la denotación no pueden dividirse» y «no hay distinción entre lo que una cosa ‘es’ y lo que ella significa». En general, en lo que llamaré «arte primordial» se da una coincidencia (*yuganaddha* ó *coincidentia oppositorum*) de los dos extremos de dualidades tales como connotación/ denotación, ser/significación, mensaje/medio (esta última, en un sentido radicalmente diferente al de McLuhan). La obra tiene una función inmediata, que es la de abrir las «puertas de la percepción» y, frecuentemente, también tiene la función mediata de orientar al practicante en el Sendero de Iluminación. Más adelante veremos que los mandalas tibetanos son un ejemplo notable de esto: ellos constituyen uno de los medios más poderosos para «abrir las puertas de la percepción» y, al mismo tiempo, constituyen uno de los mapas más precisos y completos del Sendero.

En nuestra época, estamos tan lejos de esta concepción del arte que, como señaló Coomaraswamy en su *Filosofía cristiana y oriental del arte*, Walter Sche-wring llegó a decir que: «Dante y Milton pretendían ser didácticos: consideraremos esta pretensión como

una curiosa debilidad en maestros de estilo cuya misión verdadera, aunque inconsciente, era presentarnos ‘emociones estéticas’.»³

En su gran poema *Saudarananda*, el sabio budista Ashvagosha escribió:

«La obra no fue llevada a cabo con una finalidad especulativa, sino con una finalidad práctica... Su propósito es conducir a quienes viven en esta vida, más allá del estado de miseria, hacia el estado de gran bienaventuranza.»

Si tomamos la pintura como un indicador de la evolución del arte occidental, tendremos que concluir que —con algunas excepciones como El Greco, Goya, Delacroix y otros pocos— a partir de Rafael y hasta la revolución Impresionista, el arte Occidental no hizo más que imitar la naturaleza y, ocasionalmente, las producciones humanas. Los Impresionistas y algunos de los primeros pintores del siglo XX lograron devolverle algo de valor *poiético* a la pintura, pero luego la trivialización de la actividad artística por la búsqueda de la novedad como tal y la implantación de modas a las que todos debían adaptarse nos alejó mucho más de la Fuente constituida por la patencia del Tao o Logos, lo cual produjo una decadencia creciente que hace pasar por logro de originalidad *poiética* lo que no es más que banalidad, falta de inspiración y sed de notoriedad. André Reszler dice de las ideas de Jean Sorel sobre el arte de su época:⁴

«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.»

Más tarde, Edouard Berth volvería a plantear la «pregunta de Renan» que se había hecho Sorel:⁵

««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 —pues lo que queda ya no puede ser designado como «arte»—. Por otra parte, esta aparente victoria de Apolo es en verdad su derrota, ya que él no puede ser reducido a la inteligencia y la técnica manejadas por el ego. Apolo es, por encima de todo, belleza contemplativa y —como se daría cuenta Nietzsche en su última etapa— está incluido en un Dionisios más amplio, en vez de estar opuesto a él: de hecho, Apolo puede ser alcanzado plenamente una vez que Dionisios ha abierto las «puertas de la percepción». Reszler concluye:

«En la profusión de signos emitidos por una sociedad declinante, ¿cómo reconocer los signos de lo nuevo, si lo *moderno* no es más que el último respingo de lo *antiguo* en vías de disolución?»

Hemos alcanzado la última etapa de la era de la oscuridad o *kaliyuga*, cuando el desarrollo del error y del engaño a medida que avanza el evo finalmente ha hecho que dicho

error y dicho engaño completen su reducción al absurdo. Por lo tanto, nos encontramos frente al umbral en el que el cambio es posible.⁶

En Occidente, el arte dejó en gran medida de ser un activador de la experiencia visionaria y un mapa del Sendero de Iluminación, y luego fue reducido a un medio para obtener fama y dinero a través de adaptarse a modas irracionales que constituyen la muerte del arte verdadero. Sin embargo, en varias civilizaciones Orientales, las tradiciones indígenas de sabiduría mantuvieron viva la verdadera naturaleza del arte y, cada una a su manera, siguieron produciendo obras maestras con el poder de alterar profundamente la experiencia humana y de servir fundamentalmente como una ayuda en el Sendero de Iluminación.

La pintura china taoísta y ch'an, y el arte «primitivo» como arte primordial

La ideología predominante, que afirma que todo mejora con el «progreso», se ha enraizado tan profundamente en la mayoría de nosotros, que la idea de que el proceso evolutivo de los últimos milenios pueda haber representado una corrupción progresiva de la armonía y la perfección, constituyendo así un desarrollo aberrante o negativo, nos parece a todas luces risible. A pesar de los recientes hallazgos de la paleopatología, seguimos sintiendo que nuestra condición actual representa un enorme avance espiritual con respecto a la condición de los seres humanos «primitivos».⁷ Sin embargo, ésta no es la opinión de quienes han llevado a cabo un estudio exhaustivo del arte del Paleolítico. Andreas Lommel escribe:⁸

«Existe quien prefiere evitar cualquier especulación (con respecto al desarrollo espiritual de quienes crearon el maravilloso arte «primitivo» francocantábrico), puesto que el problema plantea cuestiones insolubles al estudioso de la prehistoria y **sobre todo a cualquier persona convencida ingenuamente de la marcha del progreso**, pues si el «hombre primitivo» fue capaz de producir obras de arte tan primorosas con sus rudos instrumentos de piedra y hueso, **no puede, de ninguna manera, haber sido «primitivo» en el sentido artístico e intelectual, y debe, por el contrario, haber alcanzado un nivel de desarrollo hasta hoy no sobrepasado. Se demuestra así que la evolución artística y mental no se desarrolla paralelamente a los progresos de la civilización material. Aceptar esta hipótesis significaría revolucionar el cuadro del desarrollo humano tal cual lo encaramos, como una progresión más o menos en línea recta.**»

Es igualmente significativo que, como advierte Jacques Cauvin:⁹

«Aunque se sabe que el sentimiento religioso acompaña a la especie humana desde hace mucho tiempo, no es fácil, en cambio, fechar la aparición de los primeros dioses. El arte paleolítico poseía ya un contenido «religioso», pero parece no tener referencia a dioses. La noción de divinidad se manifiesta por primera vez en el Cercano Oriente en forma de estatuillas femeninas en terracota, en el comienzo mismo de la «revolución neolítica», un momento muy importante de la historia de la humanidad. Precediendo por poco tiempo a los primeros experimentos agrícolas, esta mutación psíquica podría explicar en parte la formidable transformación del neolítico.»

Cauvin advierte que el arte francocantábrico predominantemente «animalis-ta» o «zoomórfico» del Paleolítico y las manifestaciones artísticas del mismo tipo y periodo del Cercano Oriente tenían un contenido religioso naturalista y «no teísta» que recuerda el *yin-yang* chino. Este arte expresaba una visión «horizontal» del universo (del tipo que Dumézil llamó «la visión mágica»): no hay nada más allá del mundo o por encima de los seres humanos que éstos deban adorar. La transformación constituida por el «nacimiento de los dioses» no había ocurrido todavía; ella tendría lugar en el Cercano Oriente en el comienzo

mismo del Neolítico. Cuando aparecieron los dioses —comenzando con una figura femenina y un dios-toro— los seres humanos quedaron en una posición de adoración y súplica con respecto a ellos. Cauvin dice de esta transformación:¹⁰

«El arte refleja allí, aparentemente, un evento de carácter psíquico. Lo sagrado ya no está a nivel del hombre, sino «por encima» de él. Esto se traduce en la creencia en una entidad suprema, que puede tener forma humana o animal, mientras la humanidad de aquí abajo estará en adelante volcada hacia ella por el esfuerzo de la oración, que expresan los brazos elevados hacia el cielo...

«No sólo es entonces la Diosa la primera instancia suprema en forma humana —o sea, que el origen y la supremacía del mundo natural es concebido por el hombre, por vez primera, «a su imagen y semejanza», incluyendo el poder psíquico que expresa la «mirada» de las estatuillas— sino que el plano divino es aquél en el cual los contrarios se juntan y las tensiones se resuelven...»

Anteriormente, el plano «divino» de la «coincidencia de los opuestos» se encontraba «aquí», en el mundo. Los dioses aparecieron cuando «este plano» se convirtió en el de la dualidad y del conflicto de los opuestos, cuya unión sólo podía ser concebida en un «más allá». Esta consumación de la «expulsión del Edén» comenzó en el Cercano Oriente con la «neolitización» y se extendió progresivamente por el resto del mundo: el «aquí» dejó de ser el paraíso, el cual fue transferido a un «más allá» y, poco tiempo después, los humanos se encontraron cultivando la tierra y criando ganado —lo cual dio inicio a una era de trabajo duro y constante que, según Cauvin, no era en absoluto necesario desde el punto de vista de los recursos existentes—. ¹¹

La pintura china taoísta y ch'an (a la que me referiré de ahora en adelante como pintura china t-c) es una forma de arte primordial, bastante diferente de sus equivalentes del Tibet y la India. Aunque no emplea los colores vívidos que son característicos de la mayor parte de la pintura visionaria (y, en particular, de la pintura tibetana y de algunas formas de la pintura hindú), definitivamente merece este último calificativo. Además, algunas de las características de la pintura china t-c son las mismas de la pintura prehistórica: tanto la pintura china t-c como la prehistórica expresan lo que Dumézil llamó la *Weltanschauung* mágica, según la cual todo es la manifestación de un único principio y, por lo tanto, lo sagrado no debe ser adorado fuera y por encima del mundo, sino celebrado *en* el mundo.

De igual manera, ambos tipos de pintura dieron al espacio vacío por lo menos la misma importancia que a las formas materiales —a tal punto que el vacío puede encontrarse en el centro mismo de la obra de arte—. Esta característica de la *Weltanschauung* primordial puede ser expresada en términos de las palabras del sutra *Prajñaparamita hridaya*: ¹²

«El Bodhisattva de la Compasión, en un estado de contemplación profunda, captó la vacuidad de los cinco *skandha* y rompió los lazos que le causaban sufrimiento. ¡Oíd entonces! La forma no es otra cosa que el vacío y el vacío no es otra cosa que la forma; la forma es sólo vacío y el vacío es sólo forma.»

La pintura china t-c ha sido usada como un ejemplo de mentalidad ecológica, precisamente por las características que ella comparte con la pintura «primitiva». Tratando de destruir una de las caras de la moneda de la vida —la muerte, la enfermedad, el dolor y todos los aspectos de la vida que deseamos evitar— aplicamos corrosivos a dicha cara, los cuales a la larga atraviesan la moneda y destruyen también su otro lado. El dar igual valor al espacio vacío y al espacio que se encuentra lleno de formas materiales es señal de una disposición humana y una *Weltanschauung* que están libres del error antes mencionado, pues **no** intentan afirmar la existencia negando la no-existencia.

Los tratados taoístas sobre pintura establecen de manera bien precisa los tamaños respectivos de los diferentes elementos que pueden entrar en la composición de un paisaje: las montañas son enormes, los árboles mucho más pequeños, los animales aún más pequeños, y los seres humanos son los más pequeños de los elementos que entran frecuentemente en la composición. ¿No es esto indicativo de una ética bastante contraria a la expresada por las actuales traducciones del *Libro del Génesis*, o por René Descartes cuando proclamó que «el hombre debe ser amo y señor de la Naturaleza»? En la pintura prehistórica frecuentemente encontramos una combinación de perspectivas múltiples, que puede ser contrastada con el impulso egocéntrico a imponer la perspectiva única del individuo ubicado en el tiempo y el espacio. Tal como los paisajes chinos t-c minimizan la importancia del elemento humano, las perspectivas múltiples de algunas pinturas prehistóricas minimizan la importancia del ego del artista.

Las pinturas prehistóricas y chinas t-c no están sujetas a reglas estrictas de composición por el estilo de las que han sido aceptadas casi universalmente en Occidente. En *Heaven and Hell (El cielo y el infierno)*, Aldous Huxley advirtió que, en una conversación con Roger Fry, éste último insistía que la obra de Monet *Lirios en el agua* no tenía derecho a estar tan chocantemente desorganizada, tan falta de un apropiado esqueleto de composición; los lirios estaban totalmente mal, artísticamente hablando —y, sin embargo, él no podía menos que admitir, ¡sin embargo!...—. En las palabras de Huxley, los lirios eran «transportadores». Lo mismo ocurre con la composición de muchas pinturas chinas t-c, tan extrañas para el ojo Occidental, y sin embargo tan... visionarias. Y tan ecológicas, en la medida en que no revelan ningún intento de imponer a la naturaleza el orden concebido por los humanos.

Además, al igual que la pintura prehistórica, la pintura china t-c evitó el realismo insípido que (aunque para Aristóteles implicara *poiesis* en la medida en que intentaba plasmar el ideal de una especie o género, que el artista jamás recibió del mundo por *aisthesis*) Platón desdeñó y condenó como la mera «copia de una co-pia». En efecto, el arte chino produjo un maravilloso Impresionismo *avant la lettre*, así como piezas que podrían ser consideradas como pertenecientes a otras de las tendencias que surgieron en Occidente después de que el paradigma realista hubiese sido descartado por la mayoría de los artistas que alcanzarían un amplio renombre. De esta manera, podemos considerar la pintura china t-c como una extensión y un desarrollo de la pintura prehistórica, hecha posible probablemente porque en China los verdaderos sabios mantuvieron una influencia mucho más grande sobre su sociedad que sus equivalentes de Occidente sobre las suyas.

La última y más importante característica de la pintura china t-c es el hecho de que ella es emprendida como un *tao* o Vía de Liberación o de Iluminación. Tal como el arte primordial en general trasciende la dualidad connotación/denotación, mensaje/medio, el arte chino en particular trasciende la dualidad entre creador y creación. El pintor debía estar en un estado de espontaneidad y —como es bien sabido hoy en día— sus herramientas y materiales eran escogidos de manera tal que no permitiesen que se hicieran modificaciones a lo que ya había sido plasmado en la obra. La idea era que las formas de la obra arte debían surgir de lo Informe a través del artista, quien no debería producir los rasgos de su obra por medio de una intención consciente —la cual es siempre manifestación del error del ego— sino a través de la espontaneidad sin objetivo del *wei-wu-wei* y el *tzu-jan*. La explicación de este principio es sencilla; baste con decir que, en la acción autoconsciente, en el momento mismo de actuar, la conciencia toma como objeto el ente que percibe como

agente, estableciéndose lo que Sartre llamó «un vínculo de ser» entre ella y el objeto en cuestión. Esto hace que el sujeto se convierta momentáneamente en objeto, lo cual interfiere sutilmente con la espontaneidad del sujeto, produciendo un titubeo que estropea la acción. Dados los materiales usados por los pintores chinos, cualquier experto que tuviera la realización espiritual necesaria reconocería claramente en una pintura la imperfección resultante. A la luz de lo anterior es fácil ver por qué, cuando el famoso pintor que se había esforzado toda su vida por alcanzar la originalidad, finalmente supo que la había logrado, se dio cuenta de que «estaba pintando el Tao de los Antiguos».

Si se puede decir que las características comunes al arte chino y el arte prehistórico son «ecológicas», lo mismo es aplicable al respeto con el que el artista chino enfrenta el material que trabaja, cuyo *li* o principio estructural —la configuración del material— debe ser seguido y completamente revelado, en lugar de imponer arbitrariamente sobre él una creación de la imaginación humana egocéntrica. El artista o artesano frecuentemente revelaba el *li* del material, infundiéndole el *ch'i* de la representación viviente, para producir una obra más allá de la dualidad creador/creación.

Breve referencia a la India:

Inseparabilidad de connotación y denotación en la escultura tántrica

Un análisis profundo del arte hindú requeriría una extensión muchas veces mayor que la de este ensayo —y, por otra parte, después de Coomaraswamy sería en cierta medida superfluo—. Sin embargo, presentaré algunas reflexiones extremadamente breves sobre una manifestación del arte hindú que, en mi opinión, es la que muestra más claramente las características del arte primordial —y que, sin embargo, es muy diferente, tanto de la pintura china t-c, como de la pintura tibetana—: la escultura tántrica, de la cual tomaré a Khajuraho como expresión paradigmática.

El hecho de que escogiera la escultura tántrica no significa que piense que la escultura no-tántrica y el resto de las artes de la India sean menos valiosas. La música clásica hindú es una de las más elaboradas, hermosas y transportadoras del mundo. Y otra de las manifestaciones notables del espíritu humano es la pintura de la India y, en particular, el estilo budista de pintura que alcanzó su cúspide en las cuevas de Ajanta —tan diferente al estilo desarrollado principalmente por artistas *bhakta* del hinduismo para representar a Krishna, Radha, las *gopi*, etc., como al desarrollado por los pintores musulmanes que trabajaron bajo el mecenazgo mongol (*moghul*)—. La cualidad visionaria de la pinturas de Ajanta tiene su base en la combinación de la composición, el color y la suavidad de las líneas, mientras que su mensaje espiritual está encarnado en las expresiones faciales y las miradas de las figuras: la inseparabilidad de ambos elementos es la inseparabilidad de su connotación y su denotación. A su vez, la escultura de la India es casi siempre una parte integral de los absorbentes complejos arquitectónicos con los cuales se funde de manera tan orgánica.

La escultura tántrica alcanzó su cima en Khajuraho, Konarak, Bhuvaneshvar y algunos otros complejos arquitectónicos. Ahora bien, Konarak está cerca del mar, lo cual

hizo que la piedra sufriese una corrosión considerable, mientras que Bhuvane-shvar y los otros complejos son menos abundantes en esculturas. Khajuraho, en cambio, está bien dotado de estatuas, y éstas están relativamente bien conservadas, lo cual hace mucho más fácil apreciar lo que considero como la característica más relevante de las figuras: sus miradas y expresiones faciales. (Esta afirmación contradice claramente los comentarios denigrantes de Gilles Béguin en *L'art indien*, según los cuales en las estatuas de Khajuraho los requisitos ornamentales de su integración en el complejo arquitectónico «explican la torpe ejecución de algunos detalles: rostros estereotipados, sonrientes y poco expresivos, y joyas convencionales».)¹³

En las figuras de Khajuraho, tenemos un ejemplo notable de la no-dualidad de connotación y denotación, de mensaje y medio —aunque dicho ejemplo es radicalmente diferente al constituido por las obras de arte tibetanas que consideraremos más adelante—. ¹⁴ Por una parte, la unión de las figuras masculinas y femeninas ilustra, tanto un elemento central en el Sendero de Iluminación *sahaja* de los tantras, como el estado de *yuganaddha* o «manifestación coincidente de los opuestos» al que el Sendero en cuestión debe conducirnos. Por otra parte, los rostros y las miradas de las parejas son expresiones tan maravillosas del arrobamiento y el éxtasis de los estados no-duales, y sus cuerpos y posturas son tan sensuales que, con sólo contemplarlas, el observador puede tener acceso a sentimientos en los cuales la sensualidad es inseparable de la espiritualidad —y, eventualmente, podría incluso llegar a vivenciar el estado de *yuganaddha* que las figuras representan—.

Pintura tibetana:

El mandala como paradigma de la inseparabilidad de connotación denotación

En *Die Kunst Tibets* (1977, Wilhelm Heyne Verlag, Munich), Heinz E. R. Martin clasificó la pintura tibetana en cuatro tipos: (1) visionaria; (2) mandalas; (3) contemplativa, y (4) didáctica —lo cual equivale a clasificarla en tres de sus características generales comunes, más una de sus variedades—. La pintura tibetana, que es uno de los ejemplos más sobresalientes de la no-dualidad de connotación y denotación, es en su totalidad y de manera simultánea, visionaria, contemplativa y didáctica —mientras que algunas pinturas son también mandalas—. ¹⁵

Todas las pinturas tibetanas son visionarias: el uso de colores vívidos, la talidad (o el «ser tal») de las nubes, rocas y paisajes en general, así como de algunas expresiones faciales y miradas, pueden tener un efecto inmediato sobre las «Puertas de la Percepción», suspendiendo el juicio del observador y sumergiéndolo en un estado de asombro o maravillamiento¹⁶ —o llevándolo incluso más allá, hacia estados que pueden servir de trampolín hacia el estado de rigpee îshe (*rig-pa'i ye-shes*): la gnosis anoica que hace evidente la verdadera naturaleza de la realidad—. ¹⁷

Todas las pinturas tibetanas son contemplativas, pues son usadas como soportes para diferentes prácticas de visualización y, en algunos casos, incluso para una desnuda Contemplación no-dual y no-conceptual.

Y todas las pinturas tibetanas son didácticas, ya que ilustran las enseñanzas del *dharma* (por ejemplo, pinturas de la Rueda de la Vida budista), las vidas de los maestros, las características de las deidades que se emplean en la práctica de visualización, o la estructura del Sendero de Iluminación dzogchén (*rdzogs-chen*).

Quizás los ejemplos más notables de la inseparabilidad de los elementos 1, 3 y 4 de la clasificación de Martin, lo sea el elemento 2: las pinturas tibetanas que representan mandalas. Ellas se encuentran entre los ejemplos más sobresalientes de arte visionario y, al mismo tiempo, pueden ser usadas como un soporte sumamente efectivo para la práctica de la Contemplación, entendida como «descansar en la gnosis anoica (*rig-pa'i ye-shes*)». Y también son didácticas, ya que son mapas del proceso dzogchén de Iluminación.

C. G. Jung se dio cuenta de que los mandalas que, en sueños o en forma de alucinaciones, se les manifestaban espontáneamente a algunos «pacientes» neuróticos, eran mapas que mostraban el camino a la cordura —un estado a alcanzar que, en el misticismo oriental, no es reducido a la mera superación de la neurosis (que Jung entendió correctamente como procesos espontáneos potencialmente curativos), pues es concebido como la superación del error humano básico que se ha estado desarrollando hacia su reducción al absurdo a medida que el evo ha ido avanzando—. Jung señaló que el centro del mandala representa la esencial no-dualidad y no-pluralidad tanto del universo «físico» como de la conciencia, mientras que la periferia representa el mundo de la dualidad y la pluralidad —el cual, en tanto que estas dos características sean tomadas como absolutas, autoexistentes y dadas, es un mundo de engaño y error—.

Sin embargo, y a pesar de que Jung escribió «comentarios psicológicos» para las traducciones de dos importantes textos de la enseñanza dzogchén, el famoso estudioso del psiquismo humano no logró apreciar varios de los múltiples niveles de significado del mandala, sobre todo dentro de la enseñanza en cuestión. Considere-mos un mandala que representa: (1) en el centro, el Buda primordial en unión masculino-femenina (Kunzang ñab-ñum); (2) entre el centro y la periferia, en un abismo de fuego circular y en calidad de porteros de las cuatro entradas que dan acceso al centro del mandala, cuatro guardianes (*dharmapala*) o cuatro *dakini*, todos ellos fieros y airados, y (3) en la periferia, el mundo normal de dualidad y pluralidad sobrevaluadas.

(1) La figura central es el Adi-Buda o Buda Primordial —Cognoscitividad primordial en su no-dualidad, su no-pluralidad, su desnuda no-conceptualidad y su ausencia de error y de engaño—. (2) Los cuatro guardianes en las puertas representan la dinámica de la transición entre la periferia y el centro. (3) La periferia representa el estado normal, en el cual estamos totalmente inmersos en el error y completamente engañados: puesto que estamos confundidos y al mismo tiempo confundidos acerca del hecho de que estamos confundidos, consideramos que nuestros juicios y percepciones son esencialmente correctos.

Si consideramos estas tres «zonas» del mandala como etapas en el Sendero del dzogchén (que, en la serie upadesha de enseñanzas dzogchén, se recorren gracias a las prácticas sucesivas del tekchö y el töguel)¹⁸, pueden ser explicadas de la siguiente manera: (1) En la periferia, el error y la contradicción están activos pero no han sido descubiertos como tales. (2) En la zona intermedia, representada por los guardianes airados, el error y la contradicción han sido descubiertos como tales y se han transformado en el más extremo conflicto. (3) En el centro, el error y la contradicción se han disuelto en la gnosis anoica que hace patente la Cognoscitividad absoluta, que es no dual y libre de error.

El término tibetano *khil-khor*, que traduce la palabra sánscrita «mandala», significa centro-periferia y, en consecuencia, indica la dinámica misma que es representada por el mandala —una dinámica que puede ser entendida fácilmente en términos de la etimología del término sánscrito tal como la explicó el maestro tibetano Pema Karpo: *manda* significa

«esencia» (la esencia absoluta y universal), en tanto que *la* significa «aceptar». La dinámica del mandala nos permite superar el temor y el rechazo que el estado representado por el centro inspira a quienes viven en la periferia — aunque, una vez en el centro, no hay ya ni aceptación ni rechazo, pues ha desaparecido la ilusión de un perceptor separado que pueda aceptar o rechazar su experiencia—. Hasta que entremos al centro, deberíamos recordar el siguiente encantamiento:¹⁹

«Ellos nos han hecho objeto de un encantamiento y ahora (seremos) nosotros (quienes) los haremos a ellos (objeto de un encantamiento), encantando al «niño en nosotros» que, como se lee en el *Fedón*, «tiene miedo de la muerte.»»

1.- La periferia como etapa

La gente normal poseída por el error, que se encuentra en la periferia, toma como verdad absoluta su sensación de ser un sustancial sí-mismo separado y su experiencia del mundo como un igualmente sustancial conglomerado de entes separados con existencia intrínseca. Este es un grave error, ya que el universo es un continuo (*uni-*), del cual todas las entidades son manifestaciones particulares (*-verso*) —en términos de la física de hoy, el universo es el continuo único de energía con cuatro dimensiones propuesto por Einstein, el «orden implicado» no-dimensional que se encuentra libre de espaciotemporalidad y por lo tanto de cualquier división propuesto por David Bohm, el campo único de energía con múltiples dimensiones propuesto por la teoría de superunificación, etc.—. Los conceptos y las palabras se definen por *genus proximum et differentiam specificam*, pero aquello que *todos los entes (son) en verdad*, no excluye nada y no tiene contrarios —ni existe tampoco categoría alguna que sea más amplia que pueda contenerlo—. *Achintya* o «lo impensable» es uno de los nombres que los budistas mahayana dieron a esta verdad absoluta que no puede ser entendida en términos de conceptos o expresada en palabras, pero que sí puede ciertamente ser develada por una gnosis anoica no-dual y no-conceptual.

A pesar de lo anteriormente dicho, experimentamos en términos de conceptos los fragmentos que nuestra conciencia abstrae del continuo universal en calidad de figuras que resaltan contra el resto de continuo como fondo, y tomamos dichos fragmentos como entes intrínsecamente separados, creyendo que esta experiencia de multiplicidad nos transmite la verdadera naturaleza del universo. Este es el error esencial cuya aparición constituyó la «Caída» de la humanidad, y que se ha ido desarrollando progresivamente hacia su reducción al absurdo a medida que se ha ido desplegando el actual evo o ciclo temporal —reducción al absurdo que casi ha sido completada con la actual crisis ecológica que, a menos que logremos impulsar un cambio radical, pronto pondrá fin a la existencia de la humanidad—. Esta crisis prueba que las percepciones e ideas básicas en la base de toda acción humana y, en particular, del proyecto desarrollista de los últimos siglos, eran delusorias o erróneas.

La gente normal, que siente que su impresión de ser un sí mismo separado y sustancial es algo bien fundado y absolutamente verdadero, siente terror de su propia insustancialidad —representada por el centro del mandala—. Así pues, en la etapa periférica, los guardianes de las cuatro puertas representan el terror de la insustancialidad que impide que la gente pase al centro del mandala —un miedo que es expresado etimológicamente por la palabra *pánico*—.

La normalidad es un estado de pequeño Espacio-Tiempo-Conocimiento caracterizado por un foco restringido de atención consciente que es muy poco permeable —el cual es absolutamente necesario para que podamos considerar como entidades sustanciales a nuestras personas y al resto de los entes, y para que podamos conservar nuestra autoimagen habitual y nuestro habitual sentido-de-sí (los cuales, según la teoría sartreana de la mala fe, tienen como condición la ocultación «intencional» de muchos hechos y ocurrencias, y, según la teoría freudiana, tienen como condición la represión ejercida por el «subconsciente»)—. El aumento del volumen bioenergético (en tibetano, *thig-le*; en sánscrito, *kundalini*) hace que el foco de atención consciente del individuo se amplíe y se vuelva más «permeable», ampliando así su Espacio-Tiempo-Conocimiento,²⁰ pero no puede *producir* o *causar* la Iluminación. En el individuo no preparado que se aferra a la ilusión de sustancialidad, en vez de resultar en la develación del centro del mandala, esta ampliación-permeabilización del foco de atención consciente puede producir perturbaciones o inducir estados de locura.

La palabra *pánico*, que indica un poderoso e incontrolable temor «irracional», se deriva del nombre del dios *Pan*: el dios que representa la totalidad. *Pan* puede hacerse patente debido a la *pan*-oramificación de la conciencia que tiene lugar cuando el volumen bioenergético aumenta suficientemente, con lo cual se hace patente nuestra propia insustancialidad y (en la medida en que se nos ha enseñado a aferrarnos a nuestra supuesta identidad separada y a temer a la desaparición de esta identidad,²¹ y en la medida en que la neurosis impera en nuestra época) en consecuencia se desencadenan experiencias de terror. Por otra parte, la ampliación y permeabilización del foco de atención consciente puede permitir el acceso a la conciencia de contenidos ego-asintónicos, los cuales representan una amenaza para el funcionamiento egoico y la autoimagen del individuo. Más aún, la panoramificación en cuestión hace que el individuo experimente en toda su intensidad cualquier dolor que se pueda manifestar, lo cual desencadena circuitos autocatalizadores (o sea, de realimentación positiva) de dolor, angustia y malestar.

Así pues, para quienes se encuentran en la periferia del mandala, los guardianes representan el temor a la insustancialidad cuya develación está representada por el centro —o sea, ellos representan el *pánico* en el sentido etimológico de esta palabra—. Atemorizados por los guardianes (los temores) que bloquean la entrada a lo que ellos toman por una calle ciega que conduce a un abismo, los seres poseídos por el error se aferran a dicho error —o sea, a la periferia—. Como lo expresó R. D. Laing en un contexto especial, ellos piensan que en la dirección al centro «hay un abismo, hay bestias salvajes».

2. La zona intermedia como etapa

La gente entra a la zona intermedia cuando ya no puede aferrarse al engaño y sentirse cómoda con él. Ahora bien, puesto el error comprende un tropismo a aferrarse a dicho error, la incomodidad en cuestión hace que el individuo se aferra con mayor fuerza a la fuente de dicha incomodidad —un tropismo que Laing compara con lo que le sucede a alguien que está recostado de un autobús y, cuando éste comienza a andar, se aferra a la barra del autobús, que es el objeto más cercano pero también el más peligroso—. Este tropismo explica el proceso autocatalítico característico de la zona intermedia del mandala, que conduce el individuo a un nivel umbral en el cual, si están dadas todas las condiciones

necesarias —incluyendo el conocimiento de las instrucciones y otras condiciones favorables—, la tensión inherente al engaño se rompe y él o ella «entra» al centro.

3. El centro como etapa o como serie de etapas

Después de haber «entrado» al centro, debe mantenerse un volumen bioenergético alto con el objeto de mantener a los guardianes airados o las dakinis airadas bien despiertos y alerta, de modo que en el momento en el que el individuo abandone el centro no caiga en la tranquilidad de la periferia (lo cual le permitiría sentirse cómodo en el error): la dinámica representada por los guardianes airados o las dakinis airadas lo atraparán y la agitación consiguiente funcionará como recordatorio para que aplique las instrucciones.

Más adelante, cada vez que el individuo abandone el centro, si un volumen bioenergético alto está «alimentando a los guardianes airados o a las dakinis airadas», la dinámica que éstos representan lo empujará automática y espontáneamente hacia el centro.

Finalmente, una vez que las propensiones a salir del centro hayan sido neutralizadas, la persona ya no se apartará más de él. Entonces, los guardianes airados o las dakinis airadas representarán sus propias actividades espontáneas libres de acción, las cuales ayudarán a otros a alcanzar la Iluminación —aunque dichos otros ya no serán percibidos como seres sencientes a ser Iluminados—. A pesar de que no hay actividad de la mente, los guardianes airados o las dakinis airadas repelerán a aquéllos que no estén preparados, haciéndolos percibir al individuo Iluminado como chocante y crudo, y atraerán en cambio a quienes sí estén preparados, creando las condiciones para que éstos pasen rápidamente al centro. El practicante se habrá convertido en un lama-heruka, tan chocante como una deidad airada, y sus actividades serán los guardianes airados o las dakinis airadas.

Así pues, el mandala tibetano es, al mismo tiempo, arte visionario, arte contemplativo y arte didáctico que ilustra el Sendero dzogchén en su totalidad. No se puede encontrar un mejor ejemplo, en el arte de la pintura, de la no-dualidad de connotación y denotación, de medio y mensaje: el estado no-dual y no-conceptual representado por el centro del mandala es el estado mismo al que —siempre y cuando el individuo se encuentre listo para ello— la contemplación del mandala puede llegar a dar acceso.

El principio del mandala es central para diferentes tradiciones místicas de la humanidad y aparece en la literatura y en las artes plásticas de muchas civilizaciones. Para explicar este hecho, no hay necesidad de establecer vínculos genéticos entre distintas tradiciones y civilizaciones: si los pacientes de Jung podían alucinar mandalas o soñar con ellos y así obtener mapas espontáneos del proceso que tenían que seguir para «curarse», no hay duda de que todos los verdaderos místicos estarán naturalmente familiarizados con la dinámica que los mandalas representan.

Idries Shah ha contado la historia del discípulo del sufí murciano Ibn El-Arabi que soñó que Maaruf Kharki estaba rodeado de llamas. Pensando que el gran maestro estaba en el infierno, el hombre fue presa de una gran tribulación, que lo hizo buscar a El-Arabi para pedirle una explicación. El maestro le dijo que las llamas no significaban que Maaruf estuviera en el infierno; que las mismas representaban aquello que quien había tenido el sueño tendría que atravesar para alcanzar el estado de Maaruf —una región de experiencia que los sufíes a menudo denominan «el abismo de fuego»—.²²

La *Divina Comedia* de Dante y el Mandala

El principio del mandala constituye la esencia de la *Divina Comedia* de Dante — independientemente de que Asín Palacios tenga o no razón al buscar la inspiración de la obra más importante del gran florentino en los relatos musulmanes de la Ascensión del Profeta Mahoma—. Hemos visto que Dante insistía en ser didáctico y seguramente no habría aceptado que obras carentes de mensaje pudieran tener un valor artístico intrínseco: no habría podido concebir la absurda idea de un arte carente de mensaje. La estructura del «más allá», tal como es presentada en la *Divina Comedia*, corresponde de una manera bien precisa a la dinámica del mandala. Guiado por Virgilio, Dante abandona el reino de los vivos y desciende al infierno. Según Gregory Bateson, el «circuito de realimentación positiva» que impulsa el proceso de reducción al absurdo del error humano básico que tiene lugar en la experiencia del individuo y ese proceso mismo (trátese de una neurosis, una psicosis o de la primera etapa del viaje por el sendero a la Iluminación) son lo que Freud llamó *Tánatos* o «instinto de muerte». Así pues, podemos decir que la entrada de Dante al infierno significa que la contradicción que caracteriza a la periferia del mandala se ha transformado en conflicto, y que el conflicto se está desarrollando, siendo guiado y catalizado de manera ciega y díscola por el *Tánatos*.

El descenso de Dante por el infierno hacia su círculo más bajo y la entrada del poeta al Purgatorio a través de la abertura que se encuentra en el fondo del infierno, corresponden al desarrollo del conflicto hacia el umbral en el cual la ocurrencia de la gnosis anoica reorienta el proceso en una dirección claramente saludable, introduciendo un mecanismo de interrupción y autoliberación espontánea de los tanáticos «circuitos de realimentación positiva». Dante no puede tener acceso inmediato al Cielo (en el sentido de la palabra tibetana *nam mkha'* y no en el de los términos budistas *deva loka* o *deva gati*) porque tiene que «purgar» o «purificar» sus errores y pasiones díscolas, que se encuentran tan profundamente arraigados, por medio de la transformación de la contradicción en conflicto cada vez que ella surja, y la autoliberación del conflicto en la gnosis anoica. Sin embargo, este proceso ya no pertenece al infierno, pues la gnosis anoica devela el Cielo, y puesto que Dante ya ha tenido una vislumbre del Estado en cuestión, sabe que el Purgatorio es la vía al Cielo y que su sufrimiento no es eterno, sino que es parte de una purificación por la que él debe pasar si quiere establecerse en el Cielo. Una vez en el Purgatorio, el proceso ya no es catalizado solamente por el *Thánatos*, sino también por la Sabi-duría que resulta de la autoliberación repetida de la contradicción básica (el error) y del conflicto en la gnosis anoica.

Una vez que el error ha sido «purgado» en una medida suficiente por medio de su autoliberación repetida en la gnosis anoica, Dante entra al Cielo, y, finalmente, se establece en el Empireo —o sea, en el centro mismo del mandala—. ²³

Aunque las conexiones de los sufíes khajagan y de los ismaelitas, con los maestros del dzogchén en Asia Central y con órdenes esotéricas occidentales (comenzando con los templarios, quienes, según se sabe, recibieron enseñanzas de Hassan Ibn El-Sabbah y/o sus discípulos), puedan tentarlos a uno a concebir explicaciones genéticas de la identidad del contenido didáctico de las pinturas de mandalas y el de la *Divina Comedia* de Dante, es más importante recordar que todo simbolismo humano proviene de una única fuente universal.

Notas

¹La separación ilusoria del sujeto mental o polo noético de conocimiento con respecto al resto del campo universal, puede ser explicada con la terminología de *El ser y la nada* de Sartre —siempre y cuando se tenga el cuidado de redefinir con la mayor exactitud posible los vocablos empleados por el filósofo francés—. En particular, si redefinimos el Sí-mismo (*Soi*) de Sartre, podremos usar el término, tanto para indicar el estado de plenitud en el cual no nos sentimos separados del resto del universo, como para indicar la no-dualidad y no-separación subyacentes a nuestra engañosa experiencia de dualidad y separación.

Sartre postuló dos modos diferentes de ser, que indicó con los vocablos tradicionales ser-en-sí y ser-para-sí. En términos generales, podríamos decir que lo que Sartre llamó ser-para-sí corresponde al *ilusorio sujeto mental* asociado a la conciencia dualista y engañada, mientras que lo que denominó ser-en-sí corresponde al continuo que la conciencia poseída por el error percibe como un universo físico separado de ella y en el cual ella selecciona y aísla sus sucesivos objetos.

El Sí-mismo (*Soi*), cuyo «ser» fue definido por Sartre simplemente como «Valor», se encuentra libre de la dualidad existente entre los dos modos de ser anteriores. Según el pensador francés, el Sí-mismo o *Soi* es «el ser de la conciencia», definida como conciencia no-tética y no-posicional (de) Sí. Sartre ha dicho que toda conciencia posicional de objeto es al mismo tiempo conciencia no-posicional (de) sí misma, pero yo prefiero decir que toda conciencia posicional de objeto es hecha posible por una subyacente conciencia no-posicional (o, más correctamente, Cognoscitividad no-dual), que en este caso es conciencia (o Cognoscitividad) no-posicional de ser conciencia posicional de objeto. La forma como Sartre enuncia su definición produce la impresión de que el gran existencialista consideraba que el Sí-mismo o *Soi* era sólo la impresión no-reflexiva de que una conciencia reflexiva está consciente de algo diferente a ella misma (lo cual implicaría que el término Sí-mismo se referiría a la base misma del dualismo). De ser así, el Sí-mismo o *Soi* de Sartre sería la raíz misma del error que consiste en experimentarnos a nosotros mismos como separados del continuo universal, del *Lógos* o de la *Physis* —error que se manifiesta precisamente como la experiencia de falta de plenitud/valor que Sartre expresó como «encontrarse a una distancia de Sí»—. Sin embargo, para Sartre esto último es inherente al ser-para-sí y no, bajo ningún respecto, al Sí-mismo o *Soi*; en consecuencia, no podemos evitar pensar que es probable que lo que el autor de *El ser y la nada* haya tenido en mente al emplear el término Sí-mismo haya sido lo mismo que estoy indicando con este término, y que nuestras dudas se deban a que el filósofo francés no fue preciso al definir el término—. En efecto, si el Sí-mismo o *Soi* fuese lo que parece indicar la definición de Sartre, dicho Sí-mismo o *Soi* no habría sido designado como *holon* por nuestro autor y no podría ser lo que supera la dualidad ser-en-sí/ser-para-sí y que constituye (la raíz de) el valor. Creo, pues, que en lo que verdaderamente difiere de Sartre es en mi consideración del *holon* como una posibilidad efectiva y como la finalidad misma de la existencia humana.

Así pues, para que el término Sí-mismo pueda referirse al continuo de plenitud infragmentada que constituye la Base de nuestra experiencia y que comprende la totalidad del reino fenoménico (incluyendo tanto lo que consideramos «físico» como lo que consideramos «mental», tanto los «objetos» como los «sujetos»), sería absolutamente necesario redefinir dicho término. El continuo en cuestión puede ser comparado con un espejo, que permite la aparición de innumerables reflejos —todos los fenómenos— pero que al mismo tiempo constituye la *prima materia* de dichos reflejos/fenómenos, pues es precisamente lo que esos reflejos/fenómenos (son) *en verdad*. Entendido como la realidad básica representada por el espejo en cuestión, el Sí-mismo seguramente superaría la dualidad entre los dos modos de ser que Sartre llamó ser-en-sí y ser-para-sí y, sin duda alguna, constituiría la plenitud cuya ilusoria pérdida da origen al valor. [Debe advertirse al lector que este sentido del término «Sí-mismo» va en contra de la lógica inherente al lenguaje, pues el concepto de «sí-mismo» es lo contrario del concepto de «otro», pero no hay nada que sea «otro» con respecto al Sí-mismo en el sentido en que yo estoy usando el término. Más aún, lo que yo llamo Sí-mismo carece de existencia intrínseca y no constituye ni un alma ni un sí-mismo, individual o universal; en consecuencia, en términos budistas, es vacío (*shunyata*; *stong-pa-nyid*) y carente de sí-mismo (*anatman*; *gang zag gi bdag med*)].

Por último, cabe señalar que, en otros escritos, inspirado por los conceptos de Base, Sendero y Fruto en la enseñanza dzogchén (*rdzogs-chen*), he hecho una distinción entre sí-mismo-como-fruto y sí-mismo-como-base: el primero es el estado de plenitud en que no nos sentimos separados del resto del universo, que se llama Iluminación y que corresponde a la revelación directa y no-conceptual del segundo —o sea, a la revelación directa y no-conceptual de la Base increada (*gzhi*) y única de todos los seres humanos y del

universo entero, subyacente a nuestra experiencia engañosa de dualidad y separatividad—. Finalmente, el sí-mismo-como-sendero sería la manifestación de este mismo estado mientras se está en el Sendero.

²Como veremos, el artista chino taoísta y ch'an tenía que producir la obra de arte en un estado libre de la ilusión de ser un sí-mismo separado con una voluntad autónoma —lo cual va mucho más allá de lo concebido por Schopenhauer—. Del mismo modo, el hecho de que haga referencia a Schopenhauer no implica que tal arte no debería dar la más grande importancia al mensaje: también veremos que, en lo que he llamado «arte primordial», la denotación y la connotación coinciden. (Para Hegel, el arte era, en mayor o menor grado, la materialización de la Idea en forma sensual; sin embargo, su teoría del arte es radicalmente diferente a la teoría general, aunque en muchos casos tácita y no enunciada, que se encuentra en la base del arte «primordial»).

³En el arte primordial, la función de lo que los hindúes llaman *rasa*, en el sentido de emoción estética, es catalizar el proceso de Iluminación y no meramente estremecer a la gente o ayudar a relajar sus tensiones —teniendo, pues, una función que va mucho más allá de todas las interpretaciones que se hayan hecho sobre la *kátharsis* de Aristóteles—. Sin embargo, incluso aquellas órdenes místicas que hicieron mayor uso de *rasa* como un medio para ir más allá de *rasa* —tales como los sufíes Chisti de la India, que han engendrado a algunos de los músicos hindúes más importantes de los últimos nueve siglos— estaban conscientes del peligro de que quienes empleaban el *rasa* se habituaran a él en vez de trascenderlo. El mismo Hadrat Muhiuddín Chisti escribió:

«Ellos saben que nosotros escuchamos música y a través de ella percibimos ciertos secretos. Por lo tanto, ellos tocan música y se sumergen en «estados». Ustedes deben tener en cuenta que todo aprendizaje debe cumplir todos sus requisitos —no sólo música, pensamiento, concentración—. Recuerden: la maravillosa producción de leche de una vaca que patea el balde es inútil.» (En Shah, Idries, 2a edición española, 1978, *El camino del sufí*. Buenos Aires, Editorial Paidós.)

⁴RESZLER, André (1973, español 1974), *La estética anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica.

⁵*Ibidem*.

⁶Mi explicación sobre la evolución humana vista como el desarrollo progresivo del engaño hacia su reducción al absurdo en la crisis ecológica (biológica, social, económica, moral y, en una palabra, total) de nuestros días, fue presentada en mi libro *Individuo-Sociedad-Ecosistema*. Allí explico este desarrollo y reducción al absurdo de la misma manera en que Gregory Bateson explicó la psicosis: como un proceso de reducción al absurdo de algo que no funciona y en términos de la interacción entre el proceso primario y el secundario de Freud, o de los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro.

⁷En un artículo de Martine Lochouarn que apareció en *Sciences et Avenir* (No 553, Marzo 1993, pp. 44-7) y que revisa los recientes hallazgos de la paleopatología, se nos informa que los hallazgos en cuestión sugieren vehementemente que los seres humanos prehistóricos no conocían ni la guerra ni el crimen; por el contrario, se habrían caracterizado por un cuidado amoroso y un trato extremadamente amable hacia los demás. De hecho, muy pocos restos humanos prehistóricos evidencian traumas; en aquéllos que los evidencian, los traumas parecen haber sido el resultado de accidentes y no de guerras o crímenes violentos —y, además, se descubrió que algunos traumas accidentales sanaron gracias al cuidado médico y en general a la ayuda de los demás—.

A su vez, según *The Time & Life Library of Curious and Unusual Facts*, la paleopatología ha demostrado que hace miles de años se practicaba en Europa la cirugía del cerebro y el 80% de los pacientes sobrevivía.

⁸LOMMEL, Andreas. *El Arte Prehistórico y Primitivo (El Mundo del Arte — Las Artes Plásticas de sus orígenes a la actualidad*, vol. I. Aggs Industrias Gráficas S.A., Brasil).

⁹CAUVIN, Jacques. «L'apparition des premières divinités», París, *La Recherche*, No. 195, diciembre de 1987.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Cauvin piensa que las teorías «ecológicas» de los estadounidenses Lewin Binford y Kent Flannery no tienen base, pues las investigaciones del etnólogo francés habrían demostrado que, en la época en que apareció la agricultura, en el Cercano Oriente había abundante caza, pesca y vegetales y frutas silvestres aptos para la recolección. En consecuencia, no había ninguna necesidad «ecológica» que obligara a los habitantes de esa región en ese período específico, a abandonar el modo de vida de cazadores-pescadores-recolectores y a desarrollar la agricultura, la cual exigía muchas horas diarias de trabajo duro —en lugar de las dos o tres horas que, en climas favorables, se necesitaban para la caza, la pesca y la recolección— y ponía una pesada responsabilidad a tiempo completo sobre los hombros de los individuos humanos. De esta manera, Cauvin hace depender las transformaciones materiales de los cambios espirituales, sentando firmemente su posición sobre los resultados de la investigación. Ahora bien, incluso si Cauvin tuviese razón, deberíamos recordar que la estructura de la mente humana es inseparable de las relaciones sociales en las que el individuo se desarrolla, siendo moldeada por ellas en la misma medida en que ella moldea dichas relaciones: las semillas de la degeneración habrían ya estado germinando en la era de la verdad o *satyayuga*.

¹²Este es el más corto de los sutras del *Prajñaparamita*. En él, el término «vacío» o «vacuidad» no significa ausencia de forma material, sino ausencia de la autoexistencia, la sustancialidad, la independencia y la existencia intrínseca que erróneamente atribuimos a los entes. Sin embargo, tomado literalmente, el texto expresa adecuadamente una característica muy importante de la pintura china taoísta y ch'an.

¹³1984, Flammarion, París. La referencia desdeñosa de Béguin a las «joyas convencionales», 45 años después del artículo de Coomaraswamy titulado «Ornamento» (*Art Bulletin* XXI, 1938, pp. 315-82; para un resumen comentado, cfr. Marchianò, Grazia, «The Power of Ornament», *New Observations*, 64, Ene.-Feb. 1989, pp. 17-20), es tan difícil de explicar como sus comentarios despectivos en relación con las expresiones de los rostros de las estatuas. En el budismo *vajrayana*, por ejemplo, las joyas son adornos indispensables de todas las deidades que se manifiestan en el nivel visionario de experiencia Iluminada denominado *sambhogakaya*, pues dichas joyas expresan la «riqueza» que caracteriza al nivel en cuestión. Aunque la mayoría de los templos que quedan en Khajuraho son no-budistas (la mayoría son shivaístas, unos pocos son *jaina* y otros pocos son budistas *vajrayana*) y la mayoría de las figuras no representan deidades de la dimensión visionaria del *sambhogakaya* sino practicantes «físicos» (*nirmanakaya*), no cabe duda de que (como advirtió Coomaraswamy en relación con el arte de la India en su conjunto) las joyas representan algunos de sus atributos simbólicos. De hecho, como hemos visto, el arte primordial, y en particular el arte oriental, es en general tan didáctico como visionario y contemplativo. Lo menos que se puede decir de Béguin es que no sabe nada en absoluto del éxtasis y los estados no-duales y que, por lo tanto, está incapacitado para juzgar y explicar el arte oriental y, en general, el arte «primordial».

Además, ¿cómo podría alguien decir, en pleno 1984 (cuando ya había un cuerpo extenso de traducciones directas del tibetano y del sánscrito, al igual que muchos trabajos originales de gran autoridad, realizados unos por lamas tibetanos y otros por eruditos y practicantes occidentales), que «las concepciones tántricas son todavía mal conocidas»?

¹⁴En la escultura tibetana, sin embargo, la inseparabilidad de connotación y denotación es bastante similar a la que se encuentra en la escultura tántrica de la India. Ejemplos de esto son los bronce tibetanos que representan figuras femeninas y masculinas en unión erótica ó *îab-îum* (*yab-yum*) —como lo son, en el campo de la pintura, las figuras *îab-îum* en el centro de los mandalas considerados en la sección de arte tibetano) y, quizá en un grado aun mayor, la estatua de Padmasambhava de la cual él dijo: «su mirada es igual a la mía» —frase que muchas veces ha sido mal traducida como «es igualito a mí»—.

¹⁵Una clasificación más correcta sería: (1) En la base al material o medio: (a) tangkhas (rollos colgantes montados sobre seda) y (b) frescos. (2) En base al contenido: (a) mandalas; (b) ilustraciones de «historia sagrada» (maestros, hazañas importantes de los maestros, difusión de enseñanzas, etc.); (c) deidades de

meditación (devas y dakinis) y guardianes, y (d) ilustraciones de enseñanzas budistas especialmente relevantes (tales como la Rueda de la Vida).

¹⁶En sus conversaciones con Aeckermann, Goethe aconsejaba: «vende todo tu saber y compra asombro». El arte tibetano es al mismo tiempo visionario y didáctico, y por ello no nos pide que vendamos nuestro saber.

¹⁷La gnosis es el evento cognoscitivo que devela el Absoluto —el cual, a diferencia de lo que sucede en el caso de los gnósticos cristianos, no es concebido por los budistas como un Dios personal—. Esta gnosis es anoica porque la *noia* o mente, entendida como dualidad sujeto-objeto y conceptualización sobrevaluada, es disuelta por el evento cognoscitivo en cuestión.

¹⁸En la serie *upadesha* de enseñanzas dzogchén, las etapas en cuestión son recorridas a través de las prácticas sucesivas del tekchö (*khregs-chod*) y el töguel (*thod-rgal*). Aunque ambas prácticas requieren de la transmisión viviente por parte de un maestro y no pueden ser aprendidas de un libro, hay varios libros en idiomas occidentales con instrucciones para el tekchö, el más importante de los cuales podría ser el *Richö* o *Extracción de la quintaesencia de la realización* de Dudjom Rinpoché (Kalimpong, Bengala Occidental, Dist. Darjeeling, India); cfr. también mi propio *The Source of Danger is Fear. Paradoxes of the Realm of Delusion and Instructions for the Practice of the Dzogchen Upadesha (La fuente del peligro es el miedo. Paradojas del reino del error e instrucciones para la práctica del dzogchén upadesha;* inglés, 1990, Mérida, Venezuela, Editorial Reflejos). En cambio, las instrucciones para töguel, el nivel más alto de práctica del *upadesha*, no están disponibles en ningún libro existente en lenguas occidentales.

¹⁹MARCHIANO, Grazia (1987), *La cognizione estetica tra Oriente e Occidente*, p. 110. Milán, Guerini e associati. La forma italiana original de la cita es: «Essi ci hanno incantato, e noi allora faremo loro l'incanto, incantando il «fanciullino in noi» che —si legge nel Fedone— «ha paura della morte.»»

²⁰Tarthang Tulku, 1977, *Time, Space and Knowledge. A New Vision of Reality (Tiempo, espacio y conocimiento. Una nueva visión de la realidad)*, Emmeryville, CA, Dharma Publishing. Los occidentales han tratado de explicar este fenómeno en términos de «cambios en la bioquímica del cerebro». Sin embargo, todavía no hay ninguna teoría «comprobada» y universalmente aceptada a este respecto. Lo que nos interesa es que, en el individuo no preparado, el fenómeno en cuestión puede transformarse en psicosis —la cual, como lo advertieran Dabrowski, Bateson, Laing y muchos otros, puede a su vez convertirse en un proceso de autoiniciación, pero la mayoría de las veces es convertida por el medio ambiente humano en proceso de autodestrucción—.

²¹Aunque por lo general asociamos la disolución de nuestra identidad habitual con la muerte, tal disolución también puede ocurrir en la despersonalización y, en general, en la «desrealización psicótica». Debe advertirse que, según el profesor Elémire Zolla (1986, *L'amante invisibile*, Marsilio Editori S.P.A.), «Pan genera pánico, y todas las comunidades están fundadas sobre la base del pánico que se esconde en toda asamblea, hasta la más solemne». Así pues, mi explicación del término «pánico» puede ser la del impulso más importante tras los fenómenos que Sartre describió en *La crítica de la razón dialéctica* y que Fromm analizó en *El miedo a la libertad*.

²²Tampoco hay necesidad de excluir los vínculos genéticos. Se ha afirmado que el mandala provenía de los zigurats mesopotámicos, y los sumerios vivían en Mesopotamia. Ananda K. Coomaraswamy (1927/1965, *History of Indian and Indonesian Art*, Karl W. Hiersermann/Dover Publications Inc., New York) y otros han sugerido que hay una unidad entre las civilizaciones sumeria y dravidiana (y las de las áreas que se encuentran entre ellas). En un trabajo próximo formularé la hipótesis según la cual también habría existido una unidad entre la civilización sumeria y la antigua civilización kuchano-tibetana del Zhang-Zhung.

²³El infierno de la *Divina Comedia* corresponde a la primera etapa del Sendero-mandala de las enseñanzas dzogchén, que en su libro *Matrix of Mystery. Scientific and Humanistic Aspects of rDzogs-chen Thought* (1984, Boulder, Shambhala) Herbert V. Guenther llamó «movimiento discrepático». Este «movimiento» guía al practicante, a través del infierno, hasta el «nivel umbral» que corresponde al fondo mismo del círculo más

bajo de esta región de experiencia. Sólo entonces puede ocurrir lo que el doctor Guenther denominó «interrupción discreódica» (que corresponde a la transición al purgatorio): emergen lo que el autor llamó «cogniciones prístinas», reorientando el proceso, que se convierte en un «movimiento eucréodico». Finalmente, lo que el doctor Guenther denominó «un flujo estable de homeorhesis» guía al individuo hacia las etapas finales del proceso, que corresponden a los niveles sucesivos del Cielo de la *Divina Comedia*.

Sin embargo, la terminología del doctor Guenther es incorrecta, porque el término «creod» (*chreod*) fue acuñado por Waddington para indicar un proceso de homeorhesis o simple desarrollo, que es un tipo de morfostasis (un proceso que no incluye ni cambio de normas ni cambio de código) y no de morfogénesis (que incluye cambio de norma y de código). La ocurrencia de la gnosis anoica que Guenther llamó «cognición prístina» y que es la condición de lo que éste denominó «interrupción discreódica» —resultado de la reducción al absurdo y autoliberación de los códigos, los programas y los metaprogramas del proceso primario—, y el proceso subsiguiente de autoliberación que el tibetólogo alemán llamó «movimiento eucréodico», conducen a la liberación con respecto a toda programación y metaprogramación y, en consecuencia, van incluso más allá de la morfogénesis —y, por lo tanto, para referirme a ellos he de acuñar el término «metamorfia»—. Este proceso comprende un cambio de código y la aparición de nuevos niveles de organización, pero su característica más esencial es la superación de todo condicionamiento por programas y metaprogramas, de la sobrevaluación y del dualismo. La Iluminación no puede ser entendida en términos del concepto de «programación y metaprogramación de la biocomputadora humana» popularizado por John Lilly, pues la esencia de la Iluminación es la libertad en relación con *cualquier* programa.

Los términos por mí utilizados (a excepción de la palabra *metamorfia*) son los acuñados por Walter Buckley en *Sociology and Modern Systems Theory (La sociología y la moderna teoría de sistemas;* inglés, 1967, Englewood Cliffs, Prentice-Hall), tal como los mismos fueron entendidos y utilizados por Anthony Wilden en *System & Structure (Sistema y estructura;* inglés, 1972; 2a edición 1980; Londres, Tavistock).

Para concluir, cabe señalar que, independientemente de que interpretemos la *kátharsis* de Aristóteles en términos de las explicaciones de Robortello o Castelvetro, de las de Maggi, Chapelain, Godeau o Dacier, de la de Batteux, de la de Lessing, de las de Bockh, Weil o Bernays, de la de L. H. Butler, de la de C. Diano o de cualquier otra explicación (plausible o universalmente rechazada), la *kátharsis* ilustrada por la *Divina comedia* será a la de Aristóteles, aproximadamente lo que el *Lógos* de Heráclito es al *lógos* del Estagirita.

En efecto, la *kátharsis* de la *Divina comedia* purifica de manera definitiva e irreversible el error humano básico que es la fuente de todas las pasiones, lo cual resulta en una transformación radical e irrevocable en la experiencia del individuo: purificada la causa, todos los efectos negativos de ésta dejan de manifestarse. En cambio, independientemente de cómo interpretemos la *kátharsis* de Aristóteles, esta purificación no erradica el error humano básico en la raíz de todas las pasiones —y, en consecuencia, su resultado siempre será algo momentáneo y pasajero que no transforma irreversiblemente la experiencia del individuo—.