



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

LA RUPTURA DE LA RAZÓN DESDE LA VACUIDAD ARTÍSTICA

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :

MYRIAM GUADALUPE CONSTANTINO CASTILLO

DIRECTORA:

DRA. PAULINA RIVERO WEBER



Facultad de Filosofía
y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D.F.

SEPTIEMBRE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias mamá, papá, hermanos y tíos, por el amor, el apoyo y la confianza que desde siempre me han dado, por enseñarme que la educación y el cultivo personal es inagotable y es un tesoro supremo.

Gracias Jorge Andrés, por el cariño, la compañía, la escucha atenta y la fidelidad que siempre me has dado.

Gracias Paulina por enseñarme continuamente con tu ejemplo, por estar siempre cerca, por la confianza que has depositado en mí.

Gracias maestras, Rebeca sensei, Julieta, Elsa, Leticia, María Antonia, Greta, Isabel y Zenia, porque de ustedes aprendí la filosofía, por transmitirme su pasión.

Gracias Rafa y compañeros del PAPIME por sus comentarios pertinentes, siempre alentadores.

ÍNDICE

I. INFORME ACADÉMICO DE ARTÍCULO ACADÉMICO.....	4
II. LA RUPTURA DE LA RAZÓN DESDE LA VACUIDAD ARTÍSTICA	
INTRODUCCIÓN.....	8
1. El abandono del sujeto racional en el arte.....	10
2. La salida de la racionalidad en la vacuidad.....	14
3. La afirmación de la vacuidad en la vida.....	20
BIBLIOGRAFÍA.....	23
ANEXO 1.....	24
ANEXO 2.....	25

INFORME ACADÉMICO DE ARTÍCULO ACADÉMICO

En este informe pretendo detallar las actividades y las experiencias que dieron como resultado escribir un artículo académico en el marco de un proyecto de investigación, con la intención de realizar una reflexión crítica y descriptiva de esta vivencia.

La Facultad de Filosofía y Letras mediante el Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) de la UNAM, me ofreció la oportunidad de integrarme como alumna en el campo de la investigación a través de este programa, gracias a la invitación de la directora del proyecto.

En mi caso me refiero al PAPIME No. PE401706, el cual dirigió la Dra. Paulina Rivero Weber, durante los años 2007 al 2009, mis compañeros en este proyecto fueron el Dr. José Juan Sainz, el Dr. Angel Alonso, la Dra. Teresa Rodríguez, la Mtra. Araceli Reyes, la Mtra. Laura Pinto, la Mtra. María Elena González, la Lic. Lizeth Mora, la Lic. Claudia Rodríguez, y los estudiantes Janiz Rojas, Rogelio Laguna y Lizette Martinez.

Quisiera resaltar que aún siendo ésta una actividad añadida a la carga de materias de un alumno regular, no fue motivo para descuidar mis materias de la carrera, ya que además al contar con el estímulo de la beca Pronabes, tenía el compromiso de cumplir mis materias en el tiempo correspondiente y logré mantener mi promedio superior a 9.

El trabajo colectivo de dicho proyecto fue para mí la oportunidad de entrar en contacto con el campo de la investigación, esta experiencia me presentó el quehacer del filósofo en el ámbito actual de la investigación. A nivel educativo esto fue de gran riqueza por la oportunidad de extender el aprendizaje de la filosofía más allá de las clases y el estudio personal. Asimismo quiero destacar que este proyecto me ofreció la oportunidad de vincularme con una comunidad académica. Con esto se demuestra que la enseñanza de la filosofía rebasa el límite de un aula, y se enriquece con estos proyectos que son apoyados por nuestra *alma mater*.

Por un lado, el presentar un texto académico y someterlo a la crítica y opinión de los integrantes del grupo me implicó dedicar tiempo al trabajo de éste. Y por otro, preparar la lectura de los compañeros de cada sesión, requirió una labor constante así como rigurosidad filosófica.

Al final formamos un texto en conjunto, del cual participé como editora. Este texto se dictaminó por un Comité Académico y dio por fruto un libro que lleva el nombre de *La crisis de la razón y sus implicaciones en la enseñanza de la ética*.

A nivel teórico, me interesa plantear la problemática del proyecto con la intención de inscribir el texto en una discusión contextualizada, y señalar que mi propuesta no está enunciada de manera aislada, sino que se apoya en las reflexiones y comentarios dialogados en grupo, con los cuales se vio enriquecida.

La pregunta que motivó este proyecto de investigación fue *¿Qué quiere decir que la razón este en crisis?* Se trata de una desconfianza que radica en la sospecha de la insuficiencia de las categorías conceptuales, racionales y abstractas para ser las únicas que acrediten el saber. De la misma manera, se intenta aceptar que existe otro tipo de formas de razonar que no tienen que ver con la razón univocista de la lógica, otro tipo de formas de pensar que ostentan credenciales diferentes y que no sólo pueden explicar ciertas cuestiones, sino que de hecho resultan necesarias para llevar a cabo la labor filosófica.

Existen filosofías que incluyen formas de conocer que no son exclusivamente racionales. Estas otras formas de conocer acercan la filosofía al arte, y por lo mismo vinculan la razón a la metáfora, a la poesía y al mito. La desconfianza en la razón «pura» es en realidad la desconfianza ante aquellas ciencias o aquellas filosofías que consideran que a través de la razón se puede llegar a explicarlo todo: la razón es necesaria, pero nunca suficiente, de hecho es carente, árida y estéril sin la fuente de la cual brota y de la cual vive, que es siempre irracional; y en esa fuente habitan al menos tres componentes básicos: el deseo, el instinto y la intuición. Esta última resulta fundamental en el ámbito filosófico. Por lo tanto, existe una necesidad real de buscar nuevas formas de expresión.

Por otro lado, ya desde siempre ha sido cuestionable la posibilidad de transmitir los valores, esto es: la filosofía siempre se ha preguntado si será factible la enseñanza de la ética de la misma manera en que se enseñan otros conocimientos. El cuestionamiento se recrudece cuando se lleva a cabo tomando en cuenta las implicaciones de la crisis de la razón en la enseñanza de la ética.

Ante este planteamiento cada uno de los integrantes dio una respuesta desde su propia área y línea de investigación, apoyada en un planteamiento teórico; para que después de la presentación y correcciones resultara en conjunto un trabajo bello y enriquecedor para los lectores.

Uno de los retos que tuve que afrontar al incluir temas de la filosofía nacida Asia, fue que la recepción de los lectores a estos temas no es muy fluida, ya que nuestra formación académica aún necesita consolidarse en este ámbito. Sin embargo la respuesta y el interés ante esta vertiente filosófica comienza a tomar un lugar importante en nuestra institución. Y es en la filosofía asiática, donde con este texto asiento mi camino en la investigación .

Ahora presento este informe y el texto con el cual participé en este proyecto convencida de que esta experiencia fue capaz de introducirme en la actividad filosófica de la investigación, y eso contribuyó a tener una visión global de un concepto filosófico específico, en este caso la crisis de la razón desde varias perspectivas en un contexto académico.

LA RUPTURA DE LA RAZÓN
DESDE LA VACUIDAD ARTÍSTICA

A Marilú Castillo y Julio A. Constantino con amor

A Jorge Andrés Rodríguez

INTRODUCCIÓN

Arte y vacuidad son conceptos que por separado han propiciado numerosos discursos y sobre los que se han escrito importantes tratados. Antes que enumerar la problemática de dichos conceptos, este texto presenta algunas reflexiones entorno al arte desde el punto de vista de la vacuidad, que tiene que ver con la apertura del horizonte de sentido de interpretación de las manifestaciones artísticas. También se preocupa por la vacuidad como la apertura infinita de posibilidades que tienen las manifestaciones artísticas, lo cual toma vida cuando desde ellas se logra re-significar la vida cotidiana.

El modo en que recurrimos al arte en este texto no es el del proceso creativo, sino el estar ya frente a la obra creada. Por esto, es de suma importancia retomar el momento en el que la filosofía se proclama ante la muerte del autor. Dicha exclamación hecha por Barthes y Foucault, sostiene que la obra artística ya no depende de un creador que dicte su interpretación, sino que ella misma se presenta como unidad y que tiene voz propia.

La palabra vacuidad puede tener diferentes significados, de aquí en adelante se tomará la noción vacío *wu*, que proviene del taoísmo, como sinónimo de quietud. Se trata del vacío mental y afectivo, que se entiende como ausencia de prejuicios, preferencias y deseos. Asimismo se retoma la palabra sánscrita *śūnyata* que asumimos como vacuidad y que aunque puede tener diferentes significaciones, desde la escuela del budismo mahayana nos interesará el sentido donde no sólo se reconoce la vacuidad del yo individual, sino también la de los fenómenos externos, es decir existe una doble vacuidad.

Al tratar el arte nos será pertinente utilizar este término para referirnos a aquello que no se apega a una forma determinada y fija, sino que al no tener forma puede, como el agua, adquirir la forma de cualquier contenedor. El sentido de vacuidad en el arte lleva a una apertura de posibilidades y por tanto su esencia última es indeterminación. Desde esta perspectiva se entenderá la obra de arte a la luz de infinitas formas; no sólo en la indeterminación del sentido sino también como que la forma es la no-forma; tal y como lo entendieron en oriente desde el taoísmo hasta el budismo zen, el cual representa la

máxima comprensión de esta idea, donde la vacuidad está actuando en todo. En un sentido estético la forma es no forma y la no forma es forma.

Es Nietzsche quien nos hace ver que el arte no se muestra ajeno a las disertaciones teóricas y a la vida cotidiana; y por lo mismo, ha sido fuertemente afectado por la crisis de la razón vivida en la filosofía. Así, después de que el filósofo alemán proclamara el derrumbamiento del mundo racional, Schönberg destrozaría el sistema tonal en la música para abrirse paso a un nuevo siglo, con nuevas sonoridades poco predecibles para la razón, creando una música que en principio iría contra todas las reglas conocidas invitando al escucha a crear puntos de referencia que antes no habían sido utilizados: formas auténticas de interpretación que no tuvieran que ver con siglos de tradición musical sino que emergieran directamente de su audición y de la confrontación con la obra.

Paralelamente, literatos y artistas plásticos, vieron que la obra a la que daban el último brochazo hablaba con voz propia. El cordón con el que el artista había alimentado su obra era ahora cortado para permitirle a ésta jugar entre mundos e interpretaciones, sin tener que cargar con las ideas de su creador. La obra de arte se volvió así, un creadora de pensamientos, sentimientos e imágenes, antes que un dictador de ellos. Paradójicamente, ejerce siempre un efecto tal en la realidad que los humanos imaginan su existencia a partir de aquella.

Esta concepción, enmarcada en el pensamiento oriental, será vital en la comprensión del arte. Desde ella, éste deberá vaciarse de todo contenido para poder recibir las ideas de quien las contempla. Al permanecer vacío, tendrá de forma inherente toda posibilidad de ser; y de este modo abre el camino para conjugarse en enseñanzas prácticas para la vida, como posibilidad de recurrir a los puentes que el arte presenta para entender su propia manera de actuar en el mundo. Por todo lo anterior para este texto resulta importante el camino abierto por Gadamer, donde los que intervienen y participan del arte son medios para que éste se manifieste.

De la misma manera lo son los argumentos que Blanchot propone en torno a la idea de arte, obra y artista. Finalmente, para sustentar la vacuidad y no dualidad del arte, relacionaré la vida artística occidental con el pensamiento oriental de los filósofos chinos Lao Tse y Chuang Zi, y los japoneses Nishida, Suzuki y Nishitani.

*Una vez alejado el Autor,
se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto.
Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro,
proveerlo de significado último, cerrar la escritura.*

*Roland Barthes*¹

El anuncio de Barthes sobre la muerte del autor² estuvo vinculado a las prácticas artísticas que desde principios del siglo XX habían adoptado los creadores. El filósofo francés no decidió deliberadamente el asesinato; en vez de esto, puso de manifiesto la libertad de la obra para existir sin las concepciones de su creador, libertad que le permitía establecer un diálogo más directo con el lector y le abría a éste la puerta de la imaginación y la interpretación. Fue el propio creador quien decidió mantenerse al margen de su obra, viviendo incluso como un personaje más, como un espectador que espera con avidez lo que alguien más tenga que contar.

Ya hacia 1915 Pessoa en su *Drama em Gente* había diseñado ese juego del desdoblamiento del escritor en personalidades trazadas con total verosimilitud que le permitían, antes que esconderse en un pseudónimo, presenciar desde fuera el juego libre de los personajes que en un principio él mismo había imaginado.

Gadamer habla de las actitudes que los participantes tienen mientras juegan, parece que describe la realidad heteronímica de Pessoa: “El juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego”³ y en la misma línea Nishitani completaría: “Pues el niño nunca es más serio que cuando está absorto completamente en el juego.”⁴ Pessoa está lejos de ser un aguafiestas, pues tomándose muy en serio el juego, se ha convertido cuando mucho, en un conocido para sus personajes; estando al mismo nivel y en la misma realidad que ellos, llegando incluso a *conocerlos en persona*, discutiendo o coincidiendo casualmente con alguno, o

¹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 70.

² *Ibid.*, pp. 65 ss.

³ Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 2003, p. 144.

⁴ Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, España, Siruela, 1999, p. 322.

coexistiendo en el mismo escenario aunque ninguno se percate del otro.⁵ Pessoa y sus heterónimos son y no son la misma persona.

Cuando decide dejar de lado la paternidad de sus escritos, Pessoa se niega a sí mismo; muere su ego y sólo de esta forma puede dar vida a los distintos egos que pueblan su obra. El escritor ha devenido en cosa, poniéndose al lado de sus creaciones, mientras que éstas –ahora investidas con la libertad que el poeta mismo se ha sustraído- se han convertido en sujetos.

Es en este marco donde Gadamer afirmará que:

El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan.⁶

De gran importancia es recalcar entonces, que en el juego del arte, los actores son tan solo medios para que éste se manifieste, y que:

Mientras no vayamos más allá del campo de una separación fundamental de sujeto y objeto, surgirá un conflicto entre el considerar el objeto desde el punto de vista del sujeto y el considerar el sujeto desde el punto de vista del objeto.⁷

No se trata sin embargo, como lo hace patente nuestro filósofo japonés, de cambiar el lugar desde el cual se elabora el juicio y colocarlo ahora desde las cosas creadas, sino de unir ambos –sujeto y objeto- en un solo mundo. En ese sentido podríamos recordar las palabras de Blanchot:

Reunir en un mismo espacio a Acab y a la ballena, a las Sirenas y a Ulises: éste es el anhelo secreto que convierte a Ulises en Homero, a Acab en Melville y al

⁵ Por ejemplo, en la introducción a los poemas de Álvaro de Campos –uno de los heterónimos más consistentes de Pessoa- João Gaspar Simões señala: “Con Campos (y no con su convencional “maestro”) es con quien Pessoa dialoga y polemiza”. Vid. Adolfo Montejo “El heterónimo Álvaro de Campos (retrato y características)”, en Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos I. Arco de Triunfo*, Hiperión, España, 2002, p. 19.

⁶ Hans Georg. Gadamer, *Op. Cit.*, p. 145.

⁷ Keiji Nishitani, *Op. Cit.*, p. 74.

mundo que resulta de esta reunión en el más grande, más terrible y más bello de los mundos posibles (...).⁸

Quien acepte el reto reconocerá en las creaciones artísticas nuevas posibilidades de vida, pues éstas estarán tejiendo caminos distintos a los de su creador que serán a la vez puestos a disposición de éste. De lo que se trata es de hacer posible la integración de las manifestaciones a nuestra vista, escucha y lectura cotidiana, una vez declaradas libres de su creador, logrando fusionar estos mundos que se sienten distantes y selectivos, mediante puentes imaginados desde diversos e infinitos puntos, para re-significar constantemente nuestra existencia.

Nietzsche incluso dirá que lo exterior tiene posibilidad de volverse lo más interior, lo más íntimo: “No hay *forma* en la naturaleza, ya que no hay ni interior ni exterior. Todo arte se funda en el espejo del ojo”⁹ La tarea que se nos impone al entrar en contacto con las manifestaciones artísticas es no excluir ninguna alusión, ni tener alguna meta fija. Por otro lado, el creador está proclamando esta nueva perspectiva que no se impone ni lo hace sentirse coaccionado por sus personajes, y por lo tanto no vive en la esquizofrenia de perder su identidad o de que su imaginación tome el lugar de su ser, sino que cohabita y dialoga sin apegos con las decisiones de sus creaciones, a las cuales jamás dejará de dar vida, así como ellas no dejarán de alimentar la imaginación de éste. Por esto es vital asumir la muerte del autor, pues como establece Blanchot:

Oír el Canto de las Sirenas es, de Ulises que éramos, convertirnos en Homero; sin embargo, sólo en el relato de Homero se realiza el encuentro real donde Ulises se convierte en aquél que entra en contacto con la fuerza de los elementos y con la voz del abismo.¹⁰

Hasta este punto conviene por lo tanto reconocer como lo sugiere Remedios Varo en su pintura *Tres destinos*¹¹, el juego del entramado universal y artístico, desde el cual la obra no se encuentra en un mundo distinto a éste ni viceversa; donde cada parte afecta a la otra, creando vivencias aparentemente disímiles que en algún momento inevitable

⁸ Maurice Blanchot, “El Canto de las Sirenas”, en *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, p. 28.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Estética y teorías de las artes*, Tecnos-alianza, España, 2004, p.63.

¹⁰ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p. 27.

¹¹ Véase Anexo 1.

retornarán a su punto de génesis y se reconocerán iguales, asumiendo que en el arte no hay punto fijo del que se parte y otro al que se quiera llegar como imperativo.

La pintura de Remedios Varo nos habla de los puentes y cruces por los que podemos transitar entre una interpretación y otra, esta pintura ejecuta su teoría en sus propias formas. En el arte no es una conciencia egocéntrica desde la que se habla, sino que es la afirmación de los múltiples sentidos que despliega, que se interconectan y que se proclaman desde las manifestaciones mismas.

Convertirse en bambú y olvidar, en el momento de dibujarlo, que se es uno con él, esto es moverse con el "rítmico movimiento del espíritu" que reside tanto en el bambú como en el propio artista.

D.T. Suzuki

Más allá del pensamiento dualista, esto es, la división radical que existe entre sujeto y objeto, tal como lo explicó Kant mediante el sujeto trascendental, así como el esfuerzo realizado en occidente por centrarse en la capacidad racional del hombre como elemento principal para obtener conocimiento, el taoísmo reconoció que todo en el mundo estaba animado y era cambiante.

La vacuidad se experimenta como eje del pensamiento chino, este vacío no se refiere a alguna carencia o inexistencia, sino que la verdadera vacuidad es un elemento activo que ocupa un lugar fundamental, gracias al vacío es que son posibles los movimientos para llegar a la plenitud. François Cheng remarca que:

Al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre.¹²

Así, del vacío como principio básico del arte surgen procesos de discontinuidad e irreversibilidad que irrumpen en la visión lineal, para convertirse en espacio viviente, pues sin la noción de vacío lo que se tiene es una relación de opuestos enfrentándose y de lo que se trata es retomar la función activa del vacío permitiendo la interiorización y la transformación mediante cada cosa al realizarse consigo misma y con su alteridad. Los filósofos que nutrieron su pensamiento de la noción de vacío en China fueron principalmente los filósofos taoístas Lao Tsé y Chuang Zi y este mismo tema llegó a ser un tema mayor en el budismo zen. Sobre este punto, mas que hacer una genealogía del vacío nos volcaremos en el tema de vacío *wu* que habla del estado supremo sobre el que se asienta el discernimiento de todas las cosas.

¹² Cf. François Cheng, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Siruela, España, 2005, p. 68.

En el taoísmo se conoce como *wu-wei* la no acción o la no intervención, noción que impregna todo el pensamiento taoísta. Wu en realidad quiere decir “nada”, *wu* contiene la lógica taoísta del “no hacer” de Lao Tsé, puesto que actuar es determinar, escoger una alternativa implica despreciar otra, esto se asemeja a nombrar y categorizar.

El *wu-wei* refiere al desprendimiento de las ideas propias, que por su carácter descriptivo limitan la potencia de lo que las cosas pueden llegar a ser. El sabio taoísta propone abstraerse de las particularidades y disminuir el conocimiento y así según el Tao darse cuenta del aumento real de éste. El Tao Te Ching¹³ dice que la acción debe ser hecha sin actuar, que la ocupación debe centrarse en no ocuparse y que el sabor ha de encontrarse en lo que no tiene sabor. La vacuidad del *wu-wei* implica su quietud: “el tao tiene su realidad y tiene su eficiencia; no actúa y no tiene forma”¹⁴ El vacío esta pendiente de la plenitud, permite que las cosas alcancen su plenitud. Mientras estamos en el campo de la dualidad sujeto-objeto nos separamos de la cosa real mediante el símbolo que la designa o nuestro propio concepto.¹⁵

Estos preceptos son incomprensibles para una mente racional, en la que tanto mente como cuerpo se encuentran en un continuo movimiento, sin posibilidad de propiciar la quietud que se necesita para descubrirse a sí mismo. Por otra parte, lo artificial de las acciones se contrapone a la naturalidad y espontaneidad de los acontecimientos, tal como lo muestra la filosofía nacida en China que se centra en la conjunción de los opuestos. El entramado del universo no depende de que un sujeto exceda sus fuerzas para obtener algo, por ejemplo el acontecer del día y la noche o el curso de las estaciones muestran que el Tao es quien dispone el orden: “es el tao del cielo saber vencer sin luchar, saber responder sin hablar, acudir sin ser llamado, saber trazar sin presura. Inmensa es la red del cielo”¹⁶ Esto nos habla de la forma del vacío que sigue su curso natural, su forma no esta anclada a un forma fija.

¹³ El libro del *Tao Te Ching* es reconocido como parte de la sabiduría china, se ha traducido en todo el mundo y actualmente se sigue estudiando en las principales universidades de oriente y occidente.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25 citado del Zhuang Zi.

¹⁵ Kitaro Nishida, filósofo de la escuela de Kyoto, en su texto *Cosmovisión religiosa y topos de la nada*, resalta el gran mérito de Kant de haber estudiado al sujeto trascendental, pero lo que subraya el filósofo japonés es que no nos podemos olvidar del sujeto, que ambos están íntimamente relacionados, porque sin los objeto no hay nada que pueda percibir el sujeto, por eso niega la separación de estos.

¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

Desde esta perspectiva se presenta el arte como una forma de ver la superación del esquema de la racionalización que busca dar cuenta de los aspectos técnicos en las manifestaciones artísticas, pues en las obras originales que son fruto de la creatividad, es posible hacer consciente lo inconsciente o viceversa. *Myô* sale a luz cuando la naturaleza de las cosas se percibe. El término *myô*¹⁷ es una palabra japonesa que se refiere al desafío de la capacidad intelectual del hombre para liberar al yo más interior, superando las dicotomías del intelecto. Lo podemos interpretar como una capacidad artística que despierta los sentidos y permite tanto maniobrar los instrumentos con los que se trabaja, como apreciar la vida. Es una energía original y creativa que surge del inconsciente, que logra dejar la técnica de lado cuando ésta ya ha sido dominada. Asimismo, *myô* es algo que incluso se encuentra en los animales, como cuando la araña teje su tela. *Myô* se refiere también a las maravillas de la naturaleza que se dan sin un principio de racionalidad ni premeditación. En el aspecto ontológico se presenta como un estado de vacuidad donde al presentarse un dilema el *myô* propicia la fluidez, que libera los obstáculos y encuentra el curso propio. Así también presenta una ausencia de ego, siendo éste el que se mantiene rígido con las cosas que vienen de fuera, *myô* se presenta como un estado de libertad que supera las discriminaciones que constantemente hace el intelecto. Desde esta perspectiva las cosas se realizan en un estado de no mente o ausencia de formas de yo conciencia o ego.

Yûgen hace referencia a algo que está fuera de la dialéctica racional; algo nebuloso que no puede someterse al análisis intelectual. *Yûgen* se experimenta dentro de nosotros de forma muy concreta, aunque sin representación.

Juntos se forma *myôyû* y así se manifiesta el despertar de la consciencia como el evento cosmológico más importante en el curso de la evolución. En ambos los secretos de la naturaleza se nos revelan para hacer uso de ellos en aplicaciones prácticas, facilitar nuestra vida y disfrutar cosas que antes no percibíamos aún estando siempre presente en magnanimidad.

La experiencia que libera al hombre de la dualidad cosa-objeto (yo - no yo), se encuentra íntimamente vinculado con el *myô* y el *yûgen*, pues ambos son vivencias inconscientes por medio de las cuales comenzará a gestarse el arte.

¹⁷ Cf. D.T. Susuki, *El Zen y la cultura japonesa*, pp. 97-104.

Se trata de un momento sin explicación racional, una perspectiva no rectilínea del tiempo, que invita incluso a saltar sobre el arte para vivir en un infinito eterno, en el cual él mismo se manifestará, pues como lo enuncia Blanchot:

La presencia de la poesía está por venir: viene de más allá del porvenir y no deja de venir cuando está ahí. Otra dimensión temporal, distinta de aquella de la que el tiempo mundano nos ha hecho amos, está en juego en la palabra cuando ésta descubre por la escansión rítmica del ser el espacio de su despliegue.¹⁸

Sin embargo, esto no significa *detener* el tiempo, sino permitir que la experiencia del arte viva dentro de ese lugar ajeno a la cronología lineal. Suzuki observará entonces que:

Cuando el tiempo se reduce a un punto sin duración se trata de “un presente absoluto”, de un “ahora eterno”. Desde el punto de vista existencial este “presente absoluto” no es un concepto lógico, no es una abstracción, sino, muy al contrario, algo totalmente vivo y pleno de vitalidad creativa.¹⁹

O como lo establece Nishitani:

En este sentido, el tiempo es un campo de posibilidad ilimitada en la libertad creativa o, mejor aún, es la posibilidad misma. Un tiempo sin principio ni fin que se abre infinitamente descubre una infinidad de posibilidades.²⁰

Es una realidad común que el arte puede pasar por un momento de manifestación, creación, interpretación, evolución. Lo mismo sucede con la obra, como muestra Cage al hablar de su música:

Una acción experimental, generada por una mente tan vacía como lo estaba antes de haberla concebido, y por lo tanto abierta a cualquier posibilidad, es, por otra parte, práctica. No se mueve en términos de aproximaciones y errores, como debe hacerlo por naturaleza una acción bien “fundamentada”, ya que antes no se habían establecido imágenes mentales de lo que ocurriría; ve las cosas directamente como son: no permanentemente implicadas en un infinito juego de interpretaciones.²¹

¹⁸ Maurice Blanchot, “¿Hacia dónde va la literatura?”, en *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, p. 280.

¹⁹ D.T. Suzuki, *Vivir el Zen Kairós*, Barcelona, 2000, p. 62.

²⁰ Keiji Nishitani, *Op. Cit.*, p. 285.

²¹ John Cage, *Silencio*, Andora, Madrid, 2005, p. 15.

La experiencia de vaciamiento se descubre como requisito para salir del pensamiento de la representación, pues “en el vacío y la quietud, en la serena indiferencia, el silencioso no actuar, reside el equilibrio del cielo y tierra (...)”²² Dicho lo cual, asumimos también que la nada total está detrás de la obra; la vacuidad absoluta aparece como una forma sin forma, como posibilidad para que la obra sea cualquier cosa. Somos incapaces de trascender lo simbólico y darnos la mano a un nivel más hondo y real”²³ De esta forma lo concibe Bashô en sus haikus:

Brasas bajo la ceniza
sobre el muro
la sombra del invitado.²⁴

En el poema lo importante no es la extensión ni el contenido, así como la simplicidad de la forma no es sinónimo de trivialidad. No son necesarias las palabras largas y adornadas para expresar los sentimientos que despierta la mirada al abismo, pues cuando el sentimiento alcanza su mayor grado de expresión permanecemos en silencio.²⁵

El haiku no trata de imponer algún sentido o verdad última, es incluso ejercer la visión intuitiva de la realidad, puesto que no hay conceptos que quieran transmitirse, es por eso más importante lo que no se dice en el haiku, esto es, lo que verdaderamente puede intuirse. “La perfección del haiku radica en su habilidad de comunicarnos lo incomunicable, es decir en su poder de sacarnos del simbolismo del lenguaje y ayudarnos a acceder al estado pre-simbólico.”²⁶ Rebeca Maldonado para explicar cómo son las cosas desprendidas de nuestros conceptos nos dice:

Las palabras del cuerpo y mente caído son expresión del ser que las hace ser y ofrecen testimonio de ello. El ser humano es el eco de las cosas, o más bien, se descubre un revés del ser humano, un modo incluso no humano de ser, se ha trascendido lo humano.²⁷

²² Lie Zie, *El libro de la perfecta vacuidad*, Kairós, Barcelona, 2000, p. 28.

²³ Amador Vega, “El lenguaje excesivo de los místicos alemanes”, en *Las palabras del silencio*, Trotta, Madrid.

²⁴ Matsuo Bashô, *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguno, Madrid, 1986, p. 82.

²⁵ Véase D.T. Suzuki, *Op. Cit.*, p. 174.

²⁶ Francisco Villalba, en el estudio introductorio a la edición de Matsuo Bashô, *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguno, Madrid, 1986, p. VII.

²⁷ Rebeca Maldonado, *La hermenéutica de la escuela de Kyoto*, en prensa.

Y esto es posible por la salida incluso del lenguaje, pues Maldonado explica que saliendo de las palabras convencionales encontramos nuevas formas, o bien como sucede en el silencio y en la contemplación, la indiferencia de las palabras está incluso en el tiempo, donde un minuto puede ser cien años. La apertura en el terreno de la vacuidad es infinita, porque las cosas se encuentran liberadas de nuestra propia perspectiva, que quiere imponerse en una sola forma, sin embargo hace falta que en el arte nos permitamos percibir lo discreto, lo delicado y lo sutil.

Cuando me conformo con nada es cuando me conformo de todo.

*Antonio Porchia*²⁸

Con-formarse con la vacuidad es en el arte la apertura de posibilidades en la que cualquier eventualidad está permitida, ya que “percibimos el vacío, llenándolo.”²⁹

Los filósofos japoneses hablan de la vacuidad en sentido afirmativo. Kitaro Nishida dice que no podemos quedarnos con las capacidades del intelecto, pues hace falta que el hombre se perciba en las cosas, de este modo lo que nos quiere decir es que lo subjetivo es un mundo de formas abstractas que no tendría valor sin las cosas que están constituyéndolo constantemente. Nos hemos acostumbrado a pensar la realidad como dos polos entre sujeto y predicado pero Nishida se da cuenta que en la auténtica realidad los polos existen y coinciden plenamente como entidad contradictoria, para el filósofo japonés el que seamos conciencia universal significa que somos capaces de autoproyectar el mundo como espejo:

El punto central de la fórmula de la autoidentidad de los contrarios absolutos: la autoidentidad no es un realce de un elemento de la realidad o un atributo, sino simplemente un modo de afirmar el hecho de que, si cada cosa tiene una identidad propia no es debido a algo interno –a un principio sustancial-, sino que se basa en la localización del mundo relativo del ser en un absoluto de la nada.³⁰

Por ejemplo, *Metamorphose*³¹ permite adentrarnos en infinitas interpretaciones, pues la obra no se encuentra anclada ni limitada, la forma no es la de una abeja ni la de un castillo, su forma es *sin forma*. La pintura de Escher permite pensar la realidad de manera completa –no fragmentada-. Desde el campo de la vacuidad el arte nos presenta lo que ocurre con la vida que está viva junto con los individuos, revelando la interpenetración de todas las cosas insertas en ella. Por lo tanto la sugerencia de

²⁸ Antonio Porchia, *Voces reunidas*, UNAM, México, 1999, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 114.

³⁰ James Heisig, *Filósofos de la nada*, Herder, Barcelona, 2002, p.100.

³¹ Me refiero a la pintura de Escher, en la que surge un mosaico compuesto de cuadrados blancos y negros, que se convierten en una alfombra de flores y hojas sobre las que posan abejas. Luego, las flores y las hojas vuelven a convertirse en cuadros, pero poco después podemos distinguir formas animales en ellos. Véase Anexo 2.

Nishitani es “convertirnos en las cosas que estamos mirando, ver a través de ellas el mundo.”³²

Cuando estamos integrados somos actores, autores y espectadores, no hay una intención, ni un objetivo premeditado en la realidad, así “la rosa existe sin por qué ni motivo: florece porque florece. No es consciente de sí misma, no se pregunta si es mirada”³³ Es necesario por tanto, entender de manera positiva la vacuidad como posibilidad de ser en el arte, como fuerza para afirmar la vida.

La enseñanza artística corre en el sentido de ver la obra desde su propia mismidad y no desde la perspectiva subjetivista; com-prenderla y no sólo buscar entenderla. Hay una parte de la obra que me constituye. Cuando en occidente el lenguaje es dejado de lado, el arte mismo puede vivirse desde su experiencia, tal como lo ha expresado Porchia: “Mucho de lo que he dejado de hacer en mí, sigue haciéndose en mí, solo.”³⁴

Es este *hacerse solo* del arte, lo que posibilita una unidad entre la obra y quien la contempla. Este *hacerse solo* implicando la superación de la dicotomía yo - no yo que existe cuando una obra se interpreta subjetivamente, pues en el momento en que la experiencia del arte surge, surge tanto para el creador como para la obra y el espectador.

Así, al estar alejados del camino que ofrece la razón instrumental, la cual se ha empeñado en mecanizar la vida, el arte funda la vida desde un lugar distinto a la subjetividad humana, disolviendo las diferencias y provocando pensar el arte desde la experiencia cotidiana. De la misma forma, el espectador es llevado por este caudal en que sus interpretaciones nada tienen que ver con voltear la mirada al artista o incluso sobre sus propias proyecciones sobre la obra como un ideal. El arte se muestra así como una experiencia anterior al conocimiento intelectual logrando insertarse en el entramado universal.

Sin embargo, sería absurdo pensar que como el arte se vive desde la no-razón, ya nada se puede decir ni hacer con él. Si bien la experiencia del arte se muestra como un mundo en sí mismo, éste se hace presente con toda su fuerza en el humano y la naturaleza, por lo tanto la relación dialéctica que se establece con él es también real, aunque ciertamente se da derrumbando los obstáculos del raciocinio y la preconcepción.

³² Keiji Nishitani, *Op. Cit.*, p.45.

³³ Angelus Silesius, *El peregrino querúbico*, Siruela, España, 2005.

³⁴ Antonio Porchia, *Op. cit.*, p.49.

Dicha ruptura propicia el arte mismo, pues siguiendo la experiencia que se tiene de él, cuando el artista se ha dejado capturar por esta vivencia, es posible traducirla a nuestra dialéctica cotidiana, promoviendo así obras libres de conceptos –que no de contenido- que en vez de encauzar un solo pensamiento, abren la puerta a una diversidad de ellos. El arte se concibe por lo tanto en una conciencia de lo inconsciente que abarcará la totalidad de la existencia. Se trata aquí de un eterno presente que se experimenta como algo siempre novedoso y que sucede *todo el tiempo*. Prácticamente, al enfrentarnos a obras donde sin premeditación la experiencia del arte ha podido abrirse paso, tales como los haiku, el espectador y el creador encontrarán en ellas algo más que palabras, sonidos o colores. Será el impulso de nuevas aperturas a la experiencia del arte.

De esta forma el arte se vive en un eterno presente en la vida. La existencia misma proveerá del vacío necesario para que la experiencia se concrete, sin embargo, es necesario que el hombre se de cuenta de la existencia de esta vacuidad en la vida así como en el arte y aprenda a sumergirse en ella para crear desde esa nada.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- BASHÔ, Matsuo, *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguano, Madrid, 1986.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005.
- CAGE, John, *Silencio*, Ardora, Madrid, 2005.
- CHENG, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Siruela, España, 2005.
- ESCHER, M. C., *Estampas y dibujos*, Taschen, Alemania, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2003.
- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, *El arte develado*, Herder, México, 2005.
- HEISIG, James, *Filósofos de la nada*, Herder, Barcelona, 2002.
- LAO TSE, *Tao te Ching*, traducción Iñaki Preciado Idoeta, Trotta, Madrid, 2006.
- LIE ZIE, *El libro de la perfecta vacuidad*, Kairos, Barcelona, 2000.
- MALDONADO, Rebeca, *La hermenéutica de la escuela de Kyoto*, en prensa.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teorías de las artes*, Tecnos-alianza, España, 2004.
- NISHIDA, Kitaro, *Indagación del bien*, Gedisa, España, 1995.
- , *Pensar desde la nada*, Sígueme, Salamanca, 2006.
- OTTO-WILHELM-BARTH Verlag, *The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religión*, Shambala, EUA, 1989.
- NISHITANI, Keiji, *La religión y la nada*, Siruela, España, 1999.
- PESSOA, Fernando, *Poemas de Álvaro Campos I. Arco de Triunfo*, Hiperión, Madrid, 1998.
- PORCHIA, Antonio, *Voces Reunidas*, UNAM, México, 1999.
- SILESIUS Angelus, *El peregrino Querúbico*, Siruela, España, 2005.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *El Zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2005.
- , *Vivir el Zen*, Kairós, Barcelona, 2000.
- UEDA, Shizuteru, *Zen y Filosofía*, Herder, 2004.
- VEGA, Amador, *Las palabras del silencio*, Trotta, Madrid, 2006.

ANEXO 1

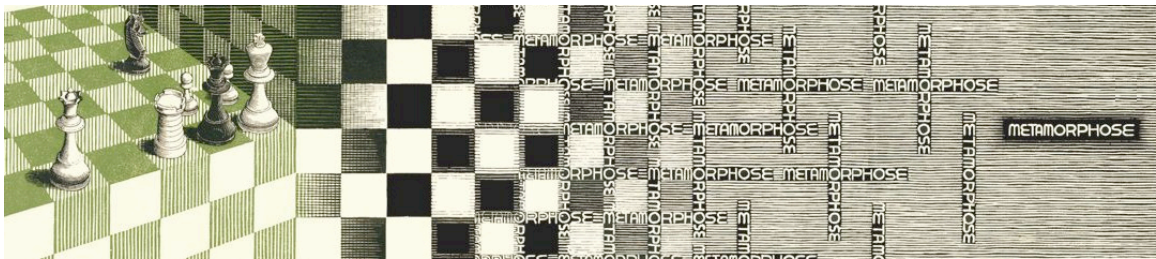
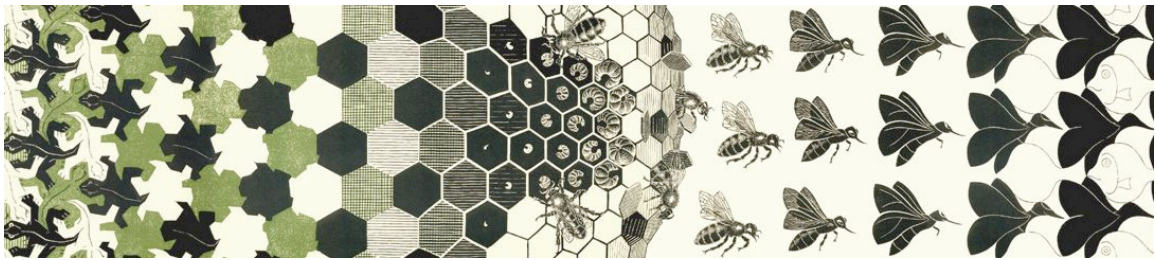
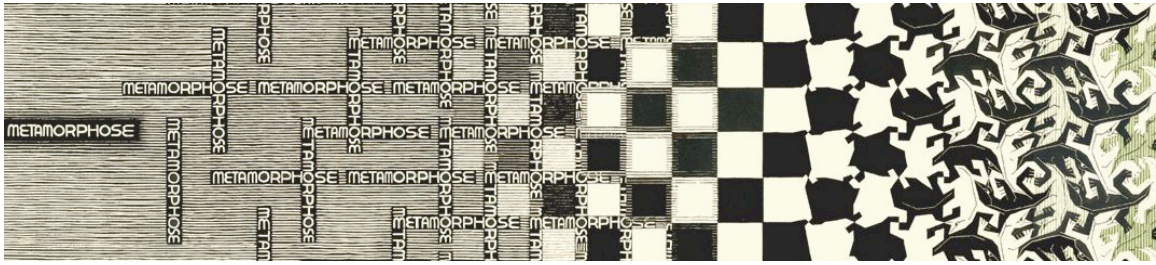
TRES DESTINOS



Remedios Varo.
1956. Óleo sobre masonite. 90 x 108 cm.
Colección particular, México.

Anexo 2

METAMORPHOSE



M.C. Escher.
1967-1968.