

Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la Escuela de Cachemira

CHANTAL MAILLARD

Universidad de Málaga

RESUMEN

La estética y la mística con dos modalidades de la experiencia que parecen coincidir en el proceso de unificación que pretenden lograr. No obstante, sus caminos son divergentes: en la experiencia mística el acuerdo con lo otro se establece a partir de la disolución de las diferencias, mientras que la experiencia estética procede con las diferencias, procura integrarlas diseñando un orden. Desde los parámetros de la estética india, dos autores pertenecientes a la escuela de Cachemira dan cuenta, respectivamente, de la identidad entre los ámbitos estético y místico, y de la crítica que corresponde hacerle a dicha identificación.

PALABRAS CLAVE

ESTÉTICA—MÍSTICA—INDIA

ABSTRACT

Aesthetics and Mysticism are two forms of experience which seem to coincide in the unification that both pretend to accomplish. Notwithstanding, they follow different ways: in the mystic experience, the union arises from the dissolution of differences, whereas the aesthetic experience works with differences and tries to integrate them by designing an order. From the parameters of Indian Aesthetics, two authors of the Kashmir School propound, respectively, the identity between Aesthetics and Mysticism and the basis for a criticism of this identification.

KEYWORDS

AESTHETICS—MYSTICISM—INDIA

SUELE DECIRSE QUE UNA EXPERIENCIA «SE TIENE»; también se dice que una experiencia es algo que «se vive». Debe haber una diferencia entre ambas acepciones del término, puesto que no necesariamente se tiene lo que se vive ni tampoco se vive siempre lo que se tiene. El «tener» de la experiencia sugiere una suerte de invasión; se «tiene» una experiencia como se «tiene» una en-

fermedad: siendo invadido por aquello que la provoca. Pero se tiene, también, como se tiene algo que se atesora, un bien propio, inalienable, y en este sentido en el que el tener es apropiación del padecer puede decirse que las experiencias se convierten en «la experiencia», ese saber que da razón de los hechos por la asimilación de muchas situaciones vividas y que permite, de modo natural, aplicar, con bastante exactitud, las leyes de la probabilidad.

Entre el vivir y el tener parece, pues, que hubiera cierta distancia, y tal vez sea esa distancia la necesaria para que tenga lugar un proceso de asimilación que dé cuenta de las múltiples sensaciones que han intervenido en la etapa de la invasión y que incluye las respuestas del organismo invadido. Por ello, quizá sea apropiado distinguir entre vivencia y experiencia, entendiendo por vivencia la experiencia que se vive y por experiencia propiamente dicha, aquella que se tiene. Tenerla, es haber realizado una traducción, haber convertido la experiencia en contenido para la conciencia, no un contenido simple, sino aquel que resulte de la integración de los distintos estímulos que hayan intervenido en ella así como de las respuestas y del resultado de su incidencia mutua. En la vivencia se está, como en la vida, más que tenerla nos tiene ella a nosotros, la vivencia tiene carácter de inmediatez. Digamos que la experiencia es vivencia dispuesta a ser asimilada, y es, en razón de ello, proyecto de comportamiento. Aquello que nos invadió halló un eco en nuestro interior, respondimos a su contacto reformando nuestra unidad, enriqueciéndola. Traducir es otorgar sentido y el sentido se elabora con el ajuste de las piezas, dejando que los elementos nuevos hallen su ubicación, que se efectúen los nexos. Traducir una vivencia es traducirnos a nosotros mismos después de lo que éramos antes de la vivencia, es decirnos a nosotros mismos con el aumento de ser que supone, siempre, la integración de nuevos elementos.

Por supuesto, existen las malas traducciones; esas no forman sentido. Se dice entonces de alguien que «no supo asimilar la experiencia», quedaron sin ubicar las piezas que, sueltas, son metralla que vaga en el organismo desestabilizando la antigua unidad sin lograr efectuar un nuevo ajuste.

Podría atribuirse a la experiencia lo que Simmel atribuía a la vivencia: una cierta semejanza con la aventura. Gadamer, al referirse a ello, precisaba que la aventura, aunque interrumpa el decurso habitual de las cosas, se relaciona positiva y significativamente con lo que viene a interrumpir. La aventura sensibiliza el conjunto de la vida, y en ello radica su encanto¹. En efecto, de la aventura, como de la experiencia, se sale enriquecido porque, aún siendo así que la aventura interrumpe lo cotidiano, ella lleva en sí la totalidad de lo vivido hasta entonces y se remite a ello. No hay aventura más que sobre el

¹ G. Simmel, *Philosophische Kultur, Gesammelte Essays*, 1911, 11-28; ref. en H.-G. Gadamer, *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1988, p. 106.

fondo de lo que no lo es, sobre aquella continuidad a la que devolverá al individuo, a su término. «En ese sentido», dice Gadamer, «la aventura queda superada, igual que se supera una prueba o un examen del que se sale enriquecido y madurado»². Llegamos a cualquier experiencia con toda nuestra vida, y es toda nuestra vida la que se expresa en ella, superándose a sí misma al contacto con el estímulo que la propone como tal.

Una experiencia es, pues, más que una o varias sensaciones; implica una síntesis y una dotación de sentido de la vivencia que quiero entender aquí como conjunto de sensaciones y elementos mnésicos dispuestos para su integración. Una experiencia es una integración cuyo sentido se traducirá, antes que en palabras, en pautas de comportamiento.

Propuestos estos fundamentos, podemos preguntar, ahora: ¿Qué clase de experiencia es la experiencia estética? ¿Qué se entiende por experiencia mística? ¿En qué se asemejan y en qué se diferencian?

LA EXPERIENCIA ESTETICA

El término «estética», como es sabido, proviene del vocablo griego *aithesis*, que significa «sensibilidad». La experiencia estética es un modo de recibir y de conocer a través de la sensibilidad, es decir, mediante la «modificación» de las impresiones que acuden a nosotros por la vía de los sentidos. «Modificar» significa elaborar de una determinada manera o «modo», y esto sucede cuando las impresiones entran en contacto con las disposiciones activas de la persona. Estas disposiciones que en su conjunto dan lugar a lo que puede denominarse «actitud estética», implican básicamente la atención, la apertura, y la quietud mental entendida como ausencia de pre-juicios.

A la disposición estética acompaña a menudo una actividad expresiva. Se trata, entonces, de la necesidad de devolver las impresiones al exterior después de lograda, con su elaboración interna, una forma significativa o imaginal. Esto ocurre cuando la modificación interior a la que dió lugar la experiencia receptiva logró configurarse de una manera determinada y pugna por plasmarse simbólicamente. Entonces, la experiencia estética se convierte en expresión, y es a esto a lo que llamamos «arte». El artista configura: le otorga figura a los elementos dispersos, forma totalidades significativas, y aquello que la obra significa, es decir, aquello de lo que es signo es la propia actividad del individuo, actividad en la que él ha ido constituyéndose a sí mismo en/con la elaboración de los elementos que han incidido en él. El artista es pues, aquel que plasma su propia vida haciéndose, una vida que es, simultáneamente, flujo y resultado, continuidad y detención en la forma. La obra de arte es plasmación

² *Ibid.*

del continuo hacerse de la persona, de su acción constituyente. La obra concreta, su materialidad es algo así como la cicatriz que ha dejado, en el mundo de los objetos, su intensa actividad vital.

El espectador/receptor que contempla la obra viva la recibirá entonces como símbolo: como re-presentación de aquel proceso: la elaboración de una vida que es, al mismo tiempo, representación de la elaboración de la vida. Esta recepción será, a su vez, para el espectador, experiencia estética.

Así pues, la actividad artística, siendo en sí misma proceso y culminación de una experiencia, será también prolongación y propuesta de otras experiencias. En todo caso, siempre se trata de una elaboración en la que ciertos elementos se disponen formando unidades significativas.

La experiencia estética es, pues, la de una in-formación que tiene lugar por vía de los canales de la sensibilidad y en la que se opera, a la vez que la reunión significativa de unos elementos, una re-composición de nuestra unidad interior. La información que procesamos y que a su vez nos in-forma es ante todo la de una estructura: la del modo en que los nuevos elementos se disponen para configurar la unidad significativa.

LA EXPERIENCIA MISTICA

¿Qué se entiende por experiencia mística? El término «mística» proviene del griego: *mystikós*, que concierne los misterios (*mysterion*), esto es, lo secreto. El *mystés*, el iniciado en los misterios, era aquel que tenía la boca cerrada. Ambos términos tienen relación con el verbo *myô*, que significa mantener la boca cerrada (que a su vez proviene de la raíz indoeuropea *mu-* cuyo significado es el sonido que se hace con los labios cerrados. El «conocimiento» místico es, así, aquel que está reservado a los iniciados, que se transmitía en secreto, de boca a oído como decían los maestros zen, y lo que se transmitía era el conocimiento de una experiencia y los métodos para obtenerla. ¿Por qué era secreto ese conocimiento, porque no era lícito transmitirla a todos los individuos o bien porque se trataba de un saber que trasciende el lenguaje y que, por consiguiente, tan sólo podía transmitirse de acuerdo con una enseñanza práctica?

Distingamos, ante todo, entre el objetivo del misticismo y la experiencia mística. Puede decirse que la experiencia mística es la consecución del objetivo del misticismo. Si de la experiencia mística no puede hablarse, del misticismo, en tanto que camino sistemático para el logro del objetivo sí cabe hablar. A menudo suele confundirse el camino, o el método (*meta-odos*: a través del camino) con la experiencia, y esto, probablemente, porque durante el seguimiento tienen lugar distintas experiencias de aproximación. Algunas de estas experiencias son emocionales, otras son de naturaleza intelectivas. Son, digamos, comprensiones intuitivas o visiones parciales de la unidad a la que se

tiende. No obstante, es contraproducente confundir estos logros con la experiencia mística. Confundir, por ejemplo, la idea de vacío con el vacío, o el estado de arrobamiento con la disolución. El camino, todo camino, es una maduración psicológica que no tiene nada de anormal. En realidad, ningún estado es anormal, nada de lo que pueda darse en el ser humano es ajeno a la naturaleza humana.

Uno de los autores que parece confundir, a mi entender, el camino de desintegración de los conceptos con el objetivo de la mística, es G. Santayana. Quisiera señalar la contradicción a la que desemboca tal confusión.

Santayana a) entiende que la mística responde al descubrimiento de la relatividad de todo tipo de pensamiento; b) ante tal descubrimiento, y movida por su rechazo de lo finito, la mística pretendería resolver todos los pensamientos en una síntesis que anulara todas las diferencias, identificando finalmente al todo con la nada.

«El misticismo», escribió G. Santayana, «no tiene nada de suprahumano. No es ni siquiera anormal, sino una exageración de un interés racional por las abstracciones más elevadas»³. Y, más adelante, añade: «Nada es más normal que la abstracción»⁴.

Puntualicemos:

1. Es cierto que nada hay más normal que realizar abstracciones. Y debía de haberse añadido que nada hay más normal, también, que la extralimitación de las categorías del entendimiento.

2. También es cierto que el misticismo nada tiene de suprahumano, pues es obvio que si no fuese humano no tendríamos noticia de ello ni nos dedicaríamos a cuestionarnos acerca del tema.

Lo que no es tan evidente es que la mística se identifique con el interés por las abstracciones, por muy elevadas que éstas sean. De entenderla así, podría considerarse como la enfermedad de la razón que consiste en la exacerbación del proceder natural del entendimiento cuando éste se vuelve hacia sí mismo y convierte sus propias categorías en objeto de conocimiento. La mística, a mi entender, inicia precisamente su proceso con la cura de semejante enfermedad.

Vayamos por parte.

Abstracciones como lo universal, lo absoluto, lo uno, etc. son, en efecto, lo que Kant llamaría «ideas de la razón». La razón siempre se extralimita, utiliza el proceder sintético del entendimiento y lo aplica fuera de los límites de lo empírico; juega con las propias categorías del entendimiento convirtiendo sus productos en entes: los «entes de razón». La inercia hace el resto: los

³ G. Santayana, *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 53-54.

⁴ *Ibid.* p. 54.

entes de razón se convierten en verdades, los universales en realidades. Y la razón, siguiendo la imagen de Nietzsche, segrega sus propias ideas como la araña el hilo con el que teje su tela. Lo malo es quedar atrapado entre los propios hilos; lo malo es creer que tejemos realidades en vez de mundos simbólicos que responden a la infinita combinatoria de los elementos que la imaginación puede barajar según las leyes estructurales del entendimiento. Es preciso darse cuenta de que lo absoluto no es sino la maximización de lo relativo, lo universal la extensión máxima de lo particular, lo uno la síntesis mayor de la diversidad.

Sobre la conversión de las abstracciones absolutizadas o maximizadas se ha edificado todo tipo de ideologías: religiosas, metafísicas, políticas y otras. Los caminos místicos, por el contrario, apuntan precisamente a una depuración psicológica de las creencias: la necesaria disolución de los entes fantasmales. El estado místico es un estado de inocencia y aquel que enarbola banderas nunca es inocente.

Quien, creyendo haber descubierto la relatividad de todo tipo de pensamiento, se aferra sin embargo al pensamiento del Todo o de la Nada pensando trascender el problema, demuestra no haber descubierto nada. La idea de la Nada sigue siendo un pensamiento, como la idea de Absoluto, como la idea de Totalidad, como la idea del Uno. En ello consiste la contradicción que resulta de confundir la sistemática disolución de las abstracciones utilizada por los caminos ascéticos con el objetivo final de los mismos.

La conciencia de la naturaleza de las abstracciones y del proceso de síntesis al que la razón procede no es el proyecto definitivo de la mística sino tan sólo el ejercicio de la lucidez, un punto de partida imprescindible para ese estado de unidad cuyo anhelo, qué duda cabe, habita en todo ser humano, pero que no habrá de cumplirse por esa vía. La suspensión de todo juicio (cuyo objeto no sea de carácter empírico) en atención a la conciencia de la relatividad de los mismos no conduce sino a la *idea* de la unidad, nunca a la vivencia de la misma, nunca a su realización –(también dejaré en suspenso el juicio acerca de la posibilidad de que ésta pueda realizarse en vida).

En definitiva, la manera en que Santayana define la mística, a mi entender, no es sino una prolongación de una metafísica y, en mi opinión, la mística arranca precisamente allí donde acaba la metafísica, y donde se ha cumplido cierta maduración psicológica que incluye la conciencia de los límites del pensar.

La lucidez –epistemológicamente hablando– no es el fruto de un estado místico, sino la simple toma de conciencia de los límites de la propia razón. La lucidez es tomar conciencia de que no podemos saltar por encima de nuestra propia sombra.

La progresiva observación de la mente, que sistemáticamente introducen los caminos ascéticos de la India, del budismo sobre todo, lleva al observador a la conciencia de que todos los pensamientos –y cualquier cosa lo es, incluso

y sobre todo los sentimientos— tiene el mismo estatus: todos son contenidos de la mente y, por tanto, en relación con una «realidad verdadera» distinta de la mental, son «vacío». Pero, además, y por lo mismo, como puso de manifiesto tan drásticamente Nagarjuna, también es vacío la idea de vacío, como lo es la idea de Absoluto, la de *nirvāna*, la del propio Buda incluso, pues, como cualquier pensamiento, estas ideas aparecen en la mente, pasan y desaparecen. La conciencia de esa no-diferencia devuelve al observador al lugar que le corresponde en la existencia. A partir de ahí, la mirada ha operado una conversión.

Esta conciencia es también conciencia de que éste es el último acto intencional que la conciencia puede realizar. Más allá, nada puede ser contado porque más allá nada hay para la conciencia. La no-diferencia es la salida del mundo de la existencia, y ¿quién sale? La experiencia mística, a estos niveles, no es cognoscitiva, pues todo conocimiento requiere de un sujeto, todo conocimiento lo es de las diferencias, y en la supuesta unidad del origen, sin distancia, sin movimiento, sin tiempo, el conocer no era necesario. De lo que no se puede hablar —aparte de lo que no se sabe o de lo que se prohíbe— es solamente de aquello que no se diferencia de ninguna otra cosa. Allí donde hay diferencia hay posibilidad de decir. El lenguaje procede con diferencias, establece relaciones entre los entes. Decir es siempre decir de algo. Así pues, el silencio es requerido allí donde no puede procederse a establecer relaciones, y esto es, en la unidad absoluta. Si yo no me diferencio de aquello en lo que estoy dejo de estar en algo, dejo de estar yo, deja de haber un yo y un algo en lo que estar, deja de haber «lo otro». «Lo otro» es aquello de lo que hablo cuando digo «yo». Hablar de mística es *hablar* de unidad, de totalidad absoluta, pero hablar de unidad, paradójicamente, es hablar de diferencia. El lenguaje siempre procede mediante diferencias, articulando partes, fenómenos, deconponiendo la supuesta Realidad Unica del místico. El lenguaje es incapaz de dar cuenta de la unidad, y quien habla se está situando igualmente en el límite de una distancia, la que se abre entre el sujeto del discurso y el objeto del mismo. Si, pues, la experiencia, toda experiencia es, como dijimos al principio, una traducción, un dar sentido, la pregunta es: ¿puede hablarse con propiedad de «experiencia» mística? El silencio de Lao Tsé o de los más antiguos *Upanisads*, o la carcajada del maestro zen dan cuenta de una experiencia porque algo ha sido asimilado, integrado, y un estado de conciencia distinto se ha superpuesto a la conciencia proyectiva. No obstante, ningún «sentido» deriva de ello, nada se añade a lo que había. No hay, en la unidad, direcciones ni logros ni acumulaciones porque no hay ningún «alguien» que se dirija o persiga fines; en la unidad, sencillamente no hay nadie.

La conciencia de la no-diferencia, a nivel intelectual, no cumple, por otra parte, por sí sola el anhelo de unidad, de integración que todo individuo, al parecer, posee o, habría que decir, padece. No basta con cambiar los parámetros

mentales, no basta con lograr un nuevo convencimiento. El anhelo de unidad está profundamente enraizado en el cuerpo, como lo está la angustia de ser por separado. Las formas del amor y del deseo responden a esa llamada. Y sin embargo, el deseo de acercamiento al otro crece al tiempo que el miedo a perderse en el otro y el afán de perduración, de constancia en la propia individualidad. La terrible ambigüedad de lo humano se manifiesta aquí: el deseo de unidad que invita a perderse en otro crece al par que el deseo de continuidad en el ser sí mismo fuera del otro. Y como resultado, en esta dialéctica, la energía vital que se proyecta hacia el otro toma la forma del deseo de poseer, de hacer propio lo ajeno.

Perderse a sí mismo es la clave. El objetivo de la mística: la unificación, requiere, como condición *sine qua non*, la pérdida de la individualidad que, tal vez, pudiera consistir en un simple salto de la conciencia. Puede que baste con creerse uno para serlo. Sería, desde luego, hermoso creer en ello... Como escribe Jacques Vigne⁵: dicen los enamorados: «tú y yo somos uno»... sí, pero ¿cuál de los dos?

Lo que parece claro es que el estado de unidad es una experiencia que ha de darse íntegramente y no tan sólo como resultado de un proceso de deducción o de un convencimiento retórico.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EXPERIENCIA MÍSTICA: COINCIDENCIAS Y DIFERENCIAS

La primera coincidencia de la que parece que debemos hablar, de acuerdo con lo dicho hasta ahora, es la unidad. Tanto la estética como la mística apuntan a una unificación del individuo a) con la realidad circundante, b) con los otros, c) con las disgregadas partes de su propia persona o, dicho de otro modo, a) con todo lo que constituye el «mundo», es decir, con lo conocido y b) con todo lo que no alcanza a integrarse en el «mundo» y que, sin embargo, actúa en él a modo de brechas en las mamparas de lo conocido.

La experiencia estética, desde la íntima comunicación con las cosas, redefine el «mundo» e integra en él todo lo otro que asoma en las brechas. No hay diferencia, para la sensibilidad estética, entre lo «real» y lo que no lo es porque los mundos simbólicos que se diseñan a través de ella se elaboran con todas las posibilidades.

La experiencia mística, a diferencia de la estética, no diseña, no procura sentido –no debe hacerlo: ese es el cometido de la metafísica o de las religiones. El acuerdo con lo otro se establece a partir de la disolución de las diferencias.

Así que, ahí precisamente donde estética y mística convergen: la unificación, radica lo que distingue ambos ámbitos: estéticamente lo invisible se nos da en lo visible, se hace visible com-pareciendo: apareciendo conjuntamente;

⁵ *Méditation et Psychologie*. Paris: Albin Michel, 1996.

en la experiencia mística, en cambio, los límites se desrealizan, se pierden; lo visible recupera su invisibilidad.

En torno a esta problemática relación entre experiencia estética y experiencia mística, se han detenido con mucha sutileza dos autores indios cuyas aportaciones teóricas no deberían pasarnos desapercibidas. Me refiero a Abhinavagupta y a Bhaṭṭa Nāyaka, que desarrollaron su actividad en Cachemira, en torno al siglo décimo. De Bhaṭṭa Nāyaka interesa ver cómo lleva a cabo la identificación entre ambos tipos de experiencia; de Abhinavagupta resulta esclarecedora la explicación de las similitudes y de las diferencias existentes entre ellas. Ambos, conjuntamente con otros autores de los que tenemos noticia, al igual que de Bhaṭṭa Nāyaka, por el testimonio del propio Abhinavagupta, elaboraron una muy pormenorizada teoría de la representación dramática, centrados en el concepto de *rasa* que daría cuenta, dicho muy brevemente, de la esencia de la obra representativa. Será imprescindible referirnos mínimamente a esta teoría para nuestro propósito.

En la teoría del arte dramático que arranca del siglo II, con el *Tratado de la Dramaturgia* de Bharata, el *rasa* es el término empleado para significar aquel placer que deriva de las emociones en su estado básico o común, cuando éstas se han transformado, por efecto del arte, en «emociones estéticas». Éstas, a diferencia de las emociones en su estado ordinario, no emergen como consecuencia de unos acontecimientos que le atañen personalmente a un individuo en su vida normal, sino de la representación estética de estos acontecimientos para un espectador.

Según Bhaṭṭa Nāyaka, esta transformación de la emoción básica en emoción estética se debería a las especiales características que posee la palabra poética. Ésta, además de la función significativa que toda palabra posee, tendría también una función especial: la de universalizar.

El concepto de universalización o generalización de las emociones es la aportación más valiosa de Bhaṭṭa Nāyaka a la teoría del arte poético. Pretende decir con ello que la obra poética –el drama en este caso– procura la eliminación, en el espectador, de los factores individuales de la emoción, elevando ésta a nivel de emoción pura, arquetípica. Libre entonces de sus connotaciones particulares, desprendido de los intereses y condicionantes que fomentarían en él un determinado estado de ánimo, el individuo puede «saborear» dicha emoción independientemente del carácter positivo o negativo que tendría en sí misma. La pena, por ejemplo, se convierte en una emoción placentera al ser experimentada por el receptor: es el placer de lo trágico.

Todo proceso de universalización se verifica mediante la eliminación de ciertas particularidades y, a nivel emocional, la abolición de las diferencias consistirá, según estos autores indios, en realizar la abstracción de las circunstancias particulares que generan un sentimiento hasta obtenerlo en su estado «puro».

Ciertamente, ninguna obra puede representarse carente de particularidades, es indudable que el autor tiene que valerse de unos hechos concretos con sus características especiales, pero no es, sin embargo, a estos hechos concretos a los que alude principalmente, sino, a través de ellos, al sentimiento en sí mismo, independiente de todo aquello que lo genera, lo arropa, lo desarrolla o lo solapa.

¿Cómo llega Bhaṭṭa Nāyaka a identificar la experiencia placentera que deriva de la captación del sentimiento universalizado con la experiencia mística?

Aunque Bhaṭṭa Nāyaka pertenezca a la llamada «Escuela del Rasa» (es el tercer comentarista de Bharata), que se enmarca dentro del Śivaísmo de Cachemira⁶, aporta a su concepción estética la influencia de los planteamientos metafísicos tanto del Vedanta como del Samkhya. Tengamos, pues, en cuenta que, en el Vedanta, el logro de la conciencia de unidad en el Absoluto se entiende como una experiencia de gozo supremo. Es el estado de dicha perfecta o bienaventuranza (*ānanda*) en el que el Ser no se distingue de la Conciencia que a su vez sólo es conciencia de Sí. El gozo de lo Absoluto es el gozo de la perfecta unidad. Yo soy Brahman, y nada hay fuera del Brahman.

¿Qué tiene que ver, pues, la universalización que tiene lugar en la experiencia estética con esta conciencia de la unidad suprema? La relación debe entenderse a partir de la teoría de los *guṇas*, la cual es propia, en principio, del sistema Samkhya.

Por *guṇas* se entiende los tres aspectos de la energía primordial, tres fuerzas que interactúan creando el mundo fenoménico. Dos de ellas son opuestas entre sí: *sattva*, la energía lumínica, sutil y ascendente, y *tamas*, la pesadez, fuerza oscura y descendente; la tercera, *rajas*, es el principio activo, comparable al *eros*, por medio del cual los otros dos se ponen en movimiento. Iluminar, activar y detener son las tres funciones de estos principios que actúan en mutua dependencia. Íśvarakṛṣṇa nos dice que los tres son como una lámpara: la mecha tiene la naturaleza de *tamas*, *rajas* corresponde a la llama y la iluminación proviene de *sattva*. Nada hay en común entre la mecha y la luz que ilumina alrededor. La mecha en sí solamente puede obstruir la luz. Sin embargo cooperan y sirven al mismo propósito: hacer que un hombre pueda ver⁷.

En el Vedanta de Śankara (s. VIII), *tamas* es lo que permite el estado ilusorio y, por tanto, la idea errónea de que el mundo fenoménico es real, mientras que *sattva* refleja la conciencia pura (*Ātman*), el Ser en sí mismo. Toda individualización, sería el resultado de la fuerza disgregadora de *tamas*, mientras que *sattva* haría ascender la conciencia hacia la verificación de la Unidad del Brahman.

⁶ La obra de Bhaṭṭa Nāyaka es conocida, exclusivamente, por la mención y los comentarios de Abhinavagupta en el *Abhinavabhāratī* y en el *Locana*.

⁷ *Sāmkhya Kārikā*, 12-13.

En el Śivaísmo de Cachemira, sistema que acoge y complica los principios del Samkhya, *rajas*, aquel aspecto activo que impulsa los dos opuestos, es la fuerza del deseo que produce todas las emociones: la desazón y la pena tanto como las alegrías, las cuales no son, al fin y al cabo, sino la satisfacción momentánea del deseo. El deseo es siempre la agitación de la mente que en su individualidad se siente diferente de los demás y no se basta a sí misma. La agitación es producto del deseo, el deseo es producto de la ilusión de ser-por-separado, y la angustia y la pena son el producto inevitable de la agitación.

Sattva es la energía que procura, por su ligereza, la desindividualización y, con ello, el estado de reposo que es el de la unificación gozosa. El gozo es el de la unidad, la beatitud del Supremo Brahman. Y sólo puede tener lugar cuando la actividad de la conciencia personal se ha anulado.

Ahora bien, la experiencia estética es un tipo de experiencia no ordinaria en la que tiene lugar la eliminación (momentánea) de los factores que configuran la personalidad; no es el yo personal el que se reconoce en una situación emotiva particular, sino la conciencia desprovista de las circunstancias del yo (sujeto universalizado) que contacta con un objeto (la emoción en su estado puro) que está igualmente universalizado. La conciencia es, en la experiencia estética, conciencia pura, la emoción es emoción en estado puro. El sujeto se ha olvidado de sí, y la mente descansa. El estado de reposo que se consigue es el de la unificación gozosa. El deleite que se obtiene durante el proceso emocional al que da lugar la representación en el espectador es, pues, por un momento, ese gozo de la unidad suprema.

En la segunda mitad del siglo X, Abhinavagupta, autor a través de cuyos escritos tenemos constancia de toda la tradición de esta escuela, incluido del propio Bhaṭṭa Nāyaka, de quien acabamos de hablar, expuso su punto de vista crítico distinguiendo cuidadosamente los distintos ámbitos que en Bhaṭṭa Nāyaka llegaban a mezclarse.

Aceptó el concepto de universalización propuesto por su antecesor, pero consideró innecesario recurrir a nociones metafísicas para explicarlo. El placer estético, según él, podía explicarse perfectamente desde parámetros estrictamente psicológicos.

Para entonces existía ya en India una larga tradición de crítica literaria y se había especulado muy pormenorizadamente acerca de la naturaleza de la palabra poética. Una de las nociones en torno a las que más se había discutido y que Bhaṭṭa Nāyaka había rechazado como explicación del *rasa*, era la noción de «resonancia» (*dhvani*) o sugerencia.

Abhinavagupta recuperó esta noción para la teoría del placer estético y entendió que la universalización que tenía lugar en la recepción de la obra dramática era provocado por un fenómeno de empatía que se debía al carácter sugerente o resonante de la palabra poética. Dicha resonancia tiene lugar tanto a nivel semántico,

como ampliación connotativa del significado de la palabra (función asociativa) como a nivel emocional (función empática). Si bien a nivel semántico la palabra poética sugiere, a modo de ondas concéntricas, ámbitos significativos que permiten ampliar el universo de la palabra a partir de su literalidad, a nivel emocional, la resonancia permite que los sentimientos emerjan de forma «no ordinaria».

Para describir el proceso por el que esto tiene lugar, Abhinava acude a la teoría del inconsciente cuya formulación más completa pertenece al budismo Vijñānavada (s. VIII). Según esta teoría, los sentimientos están en forma latente en el subconsciente y pueden ser reactivados en situaciones que guarden cierta similitud con aquella que los provocó con anterioridad. Cuando esto ocurre, estas huellas o latencias (*vāsanās*) emergen a nivel consciente.

Ahora bien, la palabra poética permite que estos estados sentimentales emerjan no a partir de una situación ordinaria que afecte al individuo en su vida personal, sino a partir de una representación sugerente: por resonancia. De este modo, el sentimiento surge como armonización «homeopática»: el mismo *pathos* es el que acude hacia lo mismo como si, efectivamente, de cuerdas —o fibras vibrantes— se tratara, como si las emociones no fueran sino los distintos modos de vibrar que tiene el «alma». Bien, pues, así como la guitarra que vibra sin ser tocada, así también la emoción emerge en el espectador sin que ninguna circunstancia personal haya tocado en él esa fibra.

Esto es lo que significa que la experiencia sea «no ordinaria» (*alaukika*). La experiencia estética es especial porque no es fruto del acoso de los objetos o de las circunstancias particulares sino que tiene lugar por mediación de los factores estéticos.

No obstante, aunque pueda decirse que la universalización tiene lugar como resultado de una empatía que a su vez se debe a la resonancia que la palabra poética implica, no puede decirse que la empatía sea, por sí sola, un factor determinante del placer. Está claro que quien empatiza no necesariamente obtiene placer, sino a menudo todo lo contrario. En circunstancias normales, en efecto, la simpatía que uno experimenta con la pena ajena se traduce asimismo en pena, no en placer.

Para que haya placer, es preciso, en primer lugar, que el sujeto, se identifique con el objeto —la identificación es una forma extrema de empatía, de estar en lo ajeno—, y esto es a lo que denomina Abhinavagupta «concentración». El sujeto se pierde en el objeto, se pierde como tal sujeto: se olvida de sí. Con el olvido de las circunstancias personales, la conciencia se encuentra desprovista de limitaciones: «sin obstáculos», y es capaz de maravillarse. Pero, para que esto tenga lugar, es preciso, ante todo, que el sujeto que se identifica sea espectador, es decir, que la identificación tenga lugar con una cierta distancia.

En efecto, para que un individuo pueda deleitarse estéticamente a partir de la experiencia diferida de los sentimientos, ha de poder experimentarlos de tal

modo que no se sienta afectado personalmente por las circunstancias que han generado dichos sentimientos. Ha de poder experimentarlos con una distancia afectiva, la justa: suficiente como para que la emoción aflore al contacto con el juego representativo, pero insuficiente para que la afección implique el deseo de combatir en pro o en contra de los hechos que la provocan con el fin de procurar su permanencia o su rechazo. Se trata de una comunicación de afectos, no de hechos; la acción, si la hubiese –es típico de los niños que asisten al teatro de marionetas, por ejemplo– se manifestaría a lo sumo como un impulso que quiere transmitir la energía espectante al personaje para ayudarlo a modificar sus circunstancias. El espectador participa del estado de ánimo del personaje pero no de sus circunstancias, lo cual hace que su identificación sea desinteresada y que, por tanto, su conciencia permanezca «sin obstáculos» durante la acción. La conciencia entra entonces en otro nivel distinto del ordinario, un nivel trascendente. En contacto con los sentimientos en su estado «puro», la conciencia adquiere el conocimiento de sí en su universalidad, es decir, en sus posibilidades, en su «forma».

Así pues, para Abhinava, la experiencia estética es una aproximación de la conciencia a esa energía-conciencia en su mayor pureza. Mediante la universalización a la que la obra artística invita, la concentración a la que el ejercicio de la atención conduce y la inmersión en el estado universal, la conciencia del receptor logra con la visión de Sí una experiencia comprensiva de orden superior. Este estado de visión es lo que procura el placer.

Todo ello no haría sino reforzar la idea de Bhaṭṭa Nāyaka de la identificación de la experiencia estética con la mística entendida como gozo de la Conciencia en la contemplación de sí misma, de no ser por las expresas llamadas de atención de Abhinavagupta con respecto a ello.

Ciertamente, tanto la experiencia estética como la mística conllevan una supresión de los deseos prácticos. Ambas son estados de conciencia desinteresados en los que se verifica una pérdida de sí, una inmersión del sujeto en el objeto de experiencia. Esta despersonalización va acompañada, en ambos casos, de un placer que no es el resultado de la satisfacción de un deseo, sino el de una universalización unificante. En cambio, no son similares a) ni en la duración de la experiencia, b) ni en el objeto de identificación.

a) En la experiencia estética, la pérdida de la individualidad no es ni mucho menos definitiva; se recupera inmediatamente después de la contemplación, mientras que, según Abhinava, la consecuencia de la experiencia mística es una comprensión duradera de la condición ilusoria del mundo y sus particularizaciones.

b) En cuanto al segundo punto, mientras en la experiencia estética el objeto de identificación es conocido, el de la experiencia mística, al ser absolutamente trascendente, no lo es.

Pero la diferencia más importante es la que atañe al modo en que se recibe el objeto. Ni la experiencia estética ni la mística son experiencias «ordinarias», pero, mientras que la experiencia mística anula las oposiciones y disuelve el yo en lo Absoluto, por el contrario, la experiencia estética requiere la presencia de las cosas del mundo, sin cuyo conocimiento y observación no puede emerger el placer estético. El estado estético requiere de las impresiones latentes (*vāsana* o *saṃ skāra*) que habrán de ser reactivadas mediante la escenificación de ciertos hechos. *El proceso mental, por tanto, debe existir para que se dé la experiencia estética*, este mismo proceso mental que la experiencia mística pretende, precisamente, anular, rompiendo la rueda kármica y evitando así, por un lado, la formación de nuevas huellas en la memoria y, por otro, la reactivación de las anteriores.

Esta última distinción se merece, a mi juicio, una atenta reflexión en la que podríamos recuperar la idea que lanzábamos al inicio de este ensayo con respecto a la dotación de sentido que conlleva la experiencia. Si el arte, en este caso la representación teatral, procura un acercamiento de la conciencia individual al estado de unidad de la Conciencia Universal, no lo hace disolviendo las diferencias, como es el caso de la mística, sino utilizándolas para la representación de unos hechos que tiene por objetivo apelar a la memoria sentimental del receptor. Sin el mundo, sin la asimilación de las diferencias, el espectador –o el receptor– no lograría el estado de emoción pura y desinteresada a través de la cual tocará el fondo común de lo humano, aquel lugar original del que toda modalidad sentimental emerge. El gozo sería imposible, porque imposible la identificación sentimental que lo origina. La experiencia estética, será, por ello mismo, experiencia propiamente dicha, pues ha de integrar las sensaciones que la obra sugiere trayendo a la conciencia las huellas acumuladas de emociones y sentimientos que han sido experimentados en la existencia personal. Con todo este bagaje es con lo que juega el arte; a partir de esa acumulación de datos impresos en el cuerpo-mente, el individuo asiste, y configura el juego de las emociones representativas.

En cuanto al placer, a aquel placer de las emociones puras, le acompaña, según lo entiende Abhinavagupta, un estado de embelezo o admiración, lo que le lleva a afirmar que los místicos experimentan la felicidad suprema, pero se pierden la experiencia de la belleza que posee la vida humana⁸.

La belleza, tal como lo entienden los pensadores indios de los que tratamos, es conocimiento de las modalidades sentimentales puras, las diferencias «arquetípicas» que, no siendo distintas de lo Absoluto, diseñan el mundo fenoménico. Por ello, la dramaturgia, el 5º Veda, según enseñaba Bharata (S. II)⁹, no podía ser enseñada por los dioses, pues ellos, al no padecer ni alegría ni pena,

⁸ *Abhinavabhāratī*, cap. VI.

⁹ *Nāṭya Śāstra*, cap. I.

no estaban capacitados para ello. El ámbito de lo estético es propiedad de los seres humanos; sólo a ellos les es dada la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible. Danzar en el límite es asunto humano.

Hemos seguido, hasta aquí, las disquisiciones de los filósofos de Cachemira. Pero, por supuesto, la naturaleza y la génesis del placer estético pueden entenderse y se han entendido de manera diferente a cómo los entendió Abhinavagupta. No necesariamente ha de partirse de una teoría de las emociones. Puede fundamentarse igualmente el placer estético en la constatación del buen ensamblaje de los elementos, de su coherencia interna, del juego metafórico que entraña. El placer estético, en tal caso, es un placer más intelectual que emocional; tiene que ver no con la forma de las emociones sino con el reconocimiento de la capacidad estructurante, con el juego del engarce. El arte, desde esta perspectiva, no es una cura existencial; no se cuestiona el equilibrio emocional, antes bien, lo da por supuesto o, simplemente, lo desestima como problema real. Y es que, cuando se es presa de un tifón no se está en disposición de apreciar el arte de navegar.

Los maestros espirituales de la India enseñan que existen dos vías para lograr la unidad suprema: la vía del conocimiento y la vía del amor. Pues bien, la estética puede servir a ambos fines: por la vía admirativa: como reconocimiento gozoso del juego creador, y por la vía catártica: como depuración de las emociones. En ambos casos, la estética trabaja a partir de lo concreto para el reconocimiento de las formas, entendidas como posibilidades de configuración.

Más allá, la mística: la voz callada. Es importante no confundir la mística con las ficciones (estéticas, religiosas, metafísicas, científicas, u otras). Todas buscan, en definitiva, la síntesis, la digerible simplicidad, todas ellas son testimonio del empeño del ser humano en hallar el descanso. La atracción, el amor, el deseo, no son sino el agua agitada en los cauces de la vida, rumbo a la calma. La vida se me antoja un inmenso esfuerzo para el descanso. La experiencia mística es esa calma última, no es nada que pueda ser dicho aparte del camino que a ella conduce, pues en ella, nada hay por conocer. La voz callada no es algo que, pudiéndose decir, se guarda en secreto, la voz callada no tiene contenido alguno, es voz: sonido primordial; su silencio es la génesis del universo.

Chantal Maillard es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga. Autora de *La creación por la metáfora* (Barcelona: Anthropos, 1992) y de *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (Madrid: Tecnos, 1993).

Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos, E-29071 Málaga.