

# Arte y experiencia estética como forma de conocer

Giovanna Mazzotti Pabello y Víctor Manuel Alcaraz Romero

EN ESTE TRABAJO VAMOS a analizar cómo la experiencia estética y el arte como creación implican y traen consigo una forma de acercarse al mundo y de saber acerca de nuestro entorno, pues, moviéndose por fuera de los márgenes que se le imponen como un simple conocimiento de la *realidad*, se trastocan las reglas que definen lo conocido y trascienden la esfera de lo cognoscible, creando sus propias referencias. No son la creación artística y la experiencia estética ni evasión ni huida por *embellecimiento*, son descubrimiento y recreación del orden de las cosas (la estética). Y tal descubrimiento se origina por el reconocimiento de dimensiones más amplias de la existencia, desde las cuales las categorías y los adjetivos proporcionados por nuestra cultura —que en forma cotidiana la califican—, desaparecen haciendo surgir otra mirada que con una metáfora da nueva luz a la forma como se define el mundo en un momento histórico determinado.

La separación entre arte y existencia es resultado de un paradigma civilizatorio que suspende la experiencia y despiela de sentido el estar en el mundo. La creación artística y la experiencia estética unifican la existencia con el significado y renuevan el sentido de estar vivo, en una forma de redención secular que al mismo tiempo que reordena otorga un saber sobre el mundo.

Utilizaremos como términos intercambiables creación y experiencia artística porque (como ya se sabe, o ya debiera saberse) la obra de arte es tal porque tiene la cualidad de recreación constante y dicha re-creación la realiza el sujeto que la recibe en el momento de tener la “experiencia estética”. Es decir, creación y experiencia estética constituyen un circuito cuyos términos son inseparables.

## INTRODUCCIÓN

Vamos a hablar del arte y de la experiencia estética como forma de conocer, primero, y, segundo, como forma de redención secular porque la experiencia estética, al asociarse al sentimiento de plena conectividad, de flujo de vida y sin contradicciones que invitan al reposo (Maturana, 1998, p. 58) nos hace experimentar una reconexión con el mundo. Esta reconexión amplía la capacidad de entendimiento y comprensión y al permitir “ver” un *arco* más extenso de *circuito*<sup>1</sup> de las cosas nos hacen intuir el sitio donde se hacen compatibles las razones de la razón con las razones del corazón (Pascal).

Los discursos generados desde la religión y la filosofía de la historia secuestran o suspenden la experiencia (que es la vivencia que podría dar significado a la existencia). Ese secuestro lo hacen con su constante promesa de un futuro venturoso (terrenal, el comunismo, o el cielo metafísico) o con sus referencias a un pasado hipotético pero gozoso, libre de pecado —o de la propiedad—, el cual se representa sea en un momento fuera de la historia (paraíso terrenal) o bien dentro de ella, en un sujeto histórico que supuestamente la porta (el redentor, el proletariado). La existencia para esos discursos es una cruz, una suerte de maldición divina o una bendición sufriente y necesaria para acceder a la felicidad futura. Los medios de redención, que en este contexto significan la experiencia de la reconexión y del saber por fuera de la esfera codificada “de lo que se supone que es”, se encuentran, cada vez, en menos espacios.

A la experiencia estética, ese fuetazo que la realidad natural o fabricada nos impone, ese deslumbramiento o conmoción,

nuestra sociedad la empuja a una especie de desván formado por los museos, los cenáculos o las salas de conciertos, que paradójicamente se consideran lugares en donde se guarda o se desarrolla lo máspreciado, pero a los cuales sólo se les hacen visitas esporádicas.

Nuestra relación más cercana es con los objetos de la cultura de la cotidianidad, construidos para mantener nuestro sosos acontecer. A nuestro alrededor encontramos todo aquello que nos resulta útil para llevar a cabo los ciegos automatismos que nos embotan o nos llevan a un disfrute enervante en el amorfo existir de la costumbre.

El arte y la creación artística abren espacios en ese apilamiento, pero el hecho de que se haya manejado como una expresión separada de la vida cotidiana, ajena y privilegiada, ha empequeñecido, envileciéndola, la experiencia y el sentido del estar aquí y ahora de cada uno de los individuos, condenándolos a la inaccesibilidad de las expresiones artísticas, y dejando descampado y totalmente deshabitado el horizonte (que, según lo define la geografía, es la línea imaginaria que divide el cielo de la tierra) de la existencia.

La idea de que el arte es algo que sucede en otras partes –a otras personas, en otras épocas, en otros países siempre más ricos y más desarrollados– y que se expresa muy bien en lo que escribe Ospina en *Las auroras de sangre*<sup>2</sup> “a nosotros, los hijos de la América Latina nos enseñaron siempre que la verdad, la belleza, la armonía, la historia y la dignidad estaban siempre en otra parte, que el barro de nuestras patrias era apenas materia de horror y de olvido” (Ospina, 1999, p. 23), forma parte de ese mismo discurso que, hegemónico en la modernidad, se ha ido construyendo a lo largo de los siglos y milenios que conforman la línea de tiempo de lo que llamamos “nuestra historia” y que al parecer, después de tanto repetirse, ha encontrado eco en la “realidad”.

La época actual es el lugar en donde la unidimensionalidad ha sentado sus fueros. Los ojos de los habitantes de las urbes contemporáneas, o incluso de quienes residen en los espacios rurales más apartados, se centran en una sola dirección, atraídos por los reclamos publicitarios de los televisores que inducen un inagotable celo adquisitivo, algunas veces satisfecho, pero en las más de las ocasiones en las masas empobrecidas sólo ilusionado. En ese mundo unidimensional se hace burla además a la diferencia, la multiculturalidad es signo de atraso y sólo lo proveniente de los imperios resulta valioso. Hemos sido encarcelados en lo que Umberto Eco llamaría lo falso, desde Ítaca, Michigan, o Paris, Texas, hasta las imágenes del celuloide o las muñecas inflables.

Este mismo efecto de secuestro ha provocado que para hablar de arte sea necesario ser un especialista que habla en lenguas extrañas, utiliza crípticos discursos y palabras autorizadas que le sirven para hablar mucho sin decir nada. Ese hablar codificado es como el de esos sastres que tejen el traje con el que el emperador ostenta, sin saberlo, su desnudez, e impide la relación inmediata con la obra, que es condición necesaria de la experiencia estética.

Este texto intenta recuperar el sentido de la experiencia estética y proponer una nueva forma de valorar la creación artística sin que sea necesaria “la iniciación” en los discursos de la crítica de arte y en las disciplinas de la alta cultura.

#### SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL “ARTE” Y LA “REALIDAD”

Una primera cuestión que surge cuando nos acercamos a la reflexión sobre el arte es la existencia de dos puntos de vista expuestos en discursos casi opuestos: aquel que lo define como un “momento de síntesis” en la expresión y la resolución de la experiencia (existencia con sentido) del vivir, y el que lo califica como una especie de “escape” o creación de un punto de fuga de la vida (sublimación, fantasía, “embelesamiento”, delirio, irrealidad, etc.)



Tomemos como referencia a un solo autor que en diversos momentos sostiene con la misma vehemencia ambos puntos de vista. Nietzsche,<sup>3</sup> quien en un primer momento afirma que el arte es “una forma de acceso instantánea al mundo de la voluntad a la esencia, no a la representación”. Y en otra parte señala que es “un movimiento de debilidad, si está anclado al mundo judaico, o de afirmación de la altivez del caballero, del guerrero, del superhombre si está anclado en este mundo”.

La contradicción evidente no se soluciona con una operación simple, cambiando la disyunción por una conjunción, por ejemplo. Porque ¿cómo puede ser que el “arte” sea una forma de acceso instantáneo a la esencia y también un “movimiento de debilidad”? Asimismo no es solución descalificar una u otra, o ambas perspectivas y la opción pasiva del relativismo mal entendido, que argumentaría sobre la razón de ambas según cada quien lo determine, tampoco puede diluir el conflicto, pues no aporta elementos a la reflexión.

La contradicción sólo se soluciona como lo indica Maturana,<sup>4</sup> accediendo a otro nivel de comprensión donde la diferencia aparente se pierde. Y en esta dirección presentaremos una serie de reflexiones que derivamos del análisis de cada una de las afirmaciones expuestas como antinomias en el esclarecimiento de la relación entre arte y existencia, con el fin de hacer explícitos los argumentos de nuestra propuesta.

Pero antes que todo es necesario plantear lo que para nosotros sería la experiencia en general, o en otras palabras, cómo suponemos que es nuestro contacto con el mundo.

Estamos inmersos en un conjunto de estímulo que nos llegan desde fuera e inciden sobre todo en nuestro cuerpo para constituir, en un primer momento, un agregado de relampagueos, de zumbantes estridencias, de picores, cosquilleos, contactos, olores, sabores; los cuales, sin orden ni concierto, sino tal como los recibimos, originan en esos nuestros primeros acercamientos a la realidad, a la que fuimos lanzados al momento de nacer, informes sensaciones placenteras o de dolor, o bien ocasionan lo que serían las sorpresas iniciales, los azoros, las aversiones, todavía no bien precisadas, sino sólo entregadas en la forma de una especie de aluvión que momentáneamente nos arrastra pero de inmediato se nos escapa. De nuestro cuerpo también surgen nebulosas impresiones de bienestar o de displacer. Rodeados de nuestros semejantes, éstos nos han ayudado a distinguir en ese caos de impresiones lo que sería la configuración más elemental de nuestra realidad. En el relato bíblico la pronunciación del “fiat lux” acaba con las tinieblas. El apóstol Juan, por su parte, sitúa al verbo divino al principio de todo. De igual manera en el

relato de nuestras vidas debemos colocar en los comienzos, las palabras que nos ayudan a descubrir, entre el enredijo de las estimulaciones recibidas, los objetos concretos; esto se hace proporcionándoles un nombre, designándolos. El lenguaje nos da asideros. Incluso antes de que empiecen a nombrarse las cosas, los cantos y los arrullos maternos nos ayudan a salir de la confusa, inconexa e impredecible corriente de sensaciones iniciales para situarnos en el dominio del ritmo y de la repetición, ese mecer consistente en movimientos alternos que vuelven y vuelven, esa melodía de las canciones de cuna compuesta por un seguro *ritornello* sirve para calmarnos, para adormecernos. Las palabras después acotan nuestra realidad, nos ayudan a los reconocimientos, nos separan de las sorpresas. Somos progresivamente llevados a las acciones habituales. Poco a poco se cierran los resquicios por los que podríamos ser lanzados de nuevo a esa etapa primigenia de la recepción desordenada de los estímulos, del sentirse inundado por todo lo que nos llega.

La palabra se convierte entonces en mediadora entre el mundo de los estímulos y el riesgo de desbocamiento de nuestro sentir. Igualmente los actos aprendidos, los quehaceres repetitivos, los hábitos, nos conducen a los caminos trillados, nos ayudan a circunscribir los espacios adonde podemos movernos. Cuando los primeros hombres, con sus manos, elaboraron herramientas, se hicieron de ropas y construyeron albergues, formaron de esa manera parapetos mediadores entre ellos y la naturaleza, humanizaron el mundo, que es otra forma de decir que conformaron una nueva realidad. Tuvieron, armados del lenguaje y de las cosas por ellos fabricadas, el primer atisbo de lo que es la experiencia humana.

El mundo humano así surgido es una estructura protectora. Pero las murallas que de ese modo se edificaron dejaron resquicios. La realidad mediada todavía mantiene puertas abiertas. Las festividades de la antigüedad introdujeron espacios de ruptura a la cotidianidad. El canto, la danza, son formas de llamar a las emociones cuya entrada es resguardada por los hábitos. La recreación de la realidad en la pintura, las palabras dichas para encantar, para admirar, cumplen iguales propósitos. Entre la experiencia informe del pasmo y el embotamiento de los hábitos se introdujo lo que vendría a ser la experiencia estética que enseguida examinaremos.

#### SOBRE LA CUESTIÓN DEL ARTE COMO “UN MOVIMIENTO DE DEBILIDAD”

En el esquema nietzscheano está la debilidad o la afirmación. Debilidad en quienes se apoyan en los dioses. Afirmación

en los anclados en el mundo. Empero, unos y otros viven las experiencias cotidianas, están arropados por esquemas justificatorios y sólo el enfrentamiento a alguna situación límite (la alegría, el dolor, la miseria, la sorpresa) les hace tomar una de las dos rutas.

Si comprendemos que el arte es un acto de expresión estética que pone en evidencia la coherencia interna y la armonía subyacente de lo expresado, como afirmamos antes, la obra de arte es un momento de expresión de lo que se es en cuanto ser humano y que no tiene expresión en la vida cotidiana. Esto significa que de un modo u otro el artista (como el “quien”, que hace la obra de arte) asume como propio “el esquema básico de la concepción de uno mismo y del ser humano en general [...] basándose en la concepción de un [interior] que está separado del mundo [exterior] por una especie de muralla invisible” (Elias, 1997, p. 149).<sup>5</sup> Es entonces, en este proceso de creación, que se produce un aumento de las “tensiones entre los órdenes y prohibiciones sociales [que son] asumidas como autoinhibiciones [e] impulsos reprimidos” (*ibid.*, p. 145).

Lo anterior significa que el arte no es en sí un movimiento de debilidad. Cuando se crea arte o se tiene una conmoción ante una obra artística, puede aparecer ese *movimiento de debilidad* en el que se asumen como propias las *órdenes y las prohibiciones sociales*, convirtiéndolas en autoinhibiciones y creándose una escisión entre un “ser interior” y un mundo exterior, pero todo eso llega a superarse cuando se logra una “reconciliación” al llevarse a cabo el acto artístico creador.

La presencia del arte en cuanto tal —puesto que expresa momentos de resolución de la falla básica de “una grieta, una especie de abismo que se abre irrevocablemente en nuestra alma que nos obliga a pasar el resto de nuestra vida rellenándola” (Berman, 1994, p. 9)—<sup>6</sup> nos habla de la existencia de las escisiones entre el ser interior y el mundo exterior cuya cualidad es determinada históricamente —la caracterología y la cultura van de la mano (Reich, 1987)—,<sup>7</sup> mientras más fuertes o profundas son tales escisiones (hipótesis) mayor será la fuerza y la profundidad que alcancen las obras de arte —lo que puede permitirnos entrever una explicación del arte en Europa en el XIX y el hecho de que, junto con la expansión colonial en el mundo, de sus formas de concebir y de actuar en el mundo, lo que Berman llama la *falla básica*, exporta también la expresión de su resolución.

Ahora bien, ¿por qué el arte debe ser el resultado de escisiones? ¿Por qué debe haber cisuras en el alma? Quizá más bien debería plantearse que en el curso habitual de los

acontecimientos se presentan grietas, fracturas en la cadena de los hábitos establecidos para aherrojarnos dentro de los supuestos refugios construidos por la sociedad, compartimentos estancos que, como en la caverna platónica, nos ocultan la desnudez de las cosas. La sociedad tiñe todo con el barniz de las palabras. Convierte en refractarios los objetos cuando los hace útiles para las manipulaciones. Podríamos decir que las grietas no están en nuestra alma, sino se encuentran en la construcción social de la vida cotidiana. Ahí hay que aprovechar las hendiduras para que en un acto creador, sea del artista o bien del que recibe la obra artística o de cualquiera que finalmente encuentre la fractura, se descubra que la opacidad de la naturaleza resulta de las defensas puestas por el actuar cotidiano y que atrás hay un mundo fulgurante, el cual es revivido cuando somos empujados a construir una experiencia estética.

Pero ¿por qué decimos construir? Por dos razones muy simples. La realidad en estado bruto, sea la externa o la interna de nuestras emociones, apabulla, resulta inmanejable. A fin de cuentas por eso surgió el lenguaje y fueron establecidos los hábitos que se interponen con la profundización de la experiencia personal. La creación artística implica, y por eso es un acto creador, estructurar nuestra realidad interna o externa en formas en las que no se pierda la conmoción, para que de ese modo no nos enfrentemos a una realidad congelada e inaprehensible, sino viva pero dominada, plena de dinamismo, en unión activa entre el yo y el eso que dejó de ser eso para ser parte de nosotros mismos.

Visto de ese modo, el arte implica o presupone la existencia de “grietas”, de espacios silentes y oscuros, de sombra, pero implica también la cualidad de trascenderlos, no acallándolos, ni reprimiéndolos; no exacerbándolos ni adorándolos, sino atreviéndose a verlos y a reconocerlos con toda su fuerza para aventurarse a entrar y a habitar ahí adonde los ángeles temen pisar, para robar el secreto del fuego y devolvérselo a los hombres. Es la representación de la rebeldía de quien, sabiéndose acosado y sin esperanzas de salir vivo de la huida, decide voltear a ver al monstruo que lo persigue. El grito de Munch y las parcas de Goya muestran de forma paradigmática lo que se afirma.

Detengámonos un poco en esto y con ello entremos a analizar la otra afirmación en la cual arte se entiende como *una forma de acceso instantánea al mundo de la voluntad a la esencia, no a la representación*. Lo cual querría decir que el arte, por serlo, es la manifestación exacta de lo que se es *absolutamente* en un instante definitivo, pero al mismo tiempo, dicha manifestación —obra— expresa que quien lo

expresa –o percibe– no se reduce a lo expresado, sino que es algo distinto, mucho más total, sabio y perfecto.

Así leemos lo que dice Poe:<sup>8</sup>

“¡Profeta! –exclamé–, ¡cosa diabólica!  
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio  
enviado por el Tentador, o arrojado  
por la tempestad a este refugio desolado e impávido,  
a esta desértica tierra encantada,  
a este hogar hechizado por el horror!  
Profeta, dime, en verdad te lo imploro,  
¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad?  
¡Dime, dime, te imploro!”  
Y el cuervo dijo: “Nunca más”.

Y el cuervo nunca emprendió el vuelo.  
Aún sigue posado, aún sigue posado  
en el pálido busto de Palas,  
en el dintel de la puerta de mi cuarto.  
Y sus ojos tienen la apariencia  
de los de un demonio que está soñando.  
Y la luz de la lámpara que sobre él se derrama  
tiende en el suelo su sombra. Y mi alma,  
del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo,  
no podrá liberarse. ¡Nunca más!

O Vallejo en *Los heraldos negros*<sup>9</sup>

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,  
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!

Al mismo tiempo que la obra es la representación absoluta y exacta de ser de la angustia y la desesperación, se convierte, por el hecho de existir como obra, en la manifestación del sujeto que la ha realizado y por lo tanto, aparece como testimonio de que se es por encima o más allá de lo expresado, puesto que el que pinta o escribe no se reduce a lo que expresa sino que en la obra manifiesta qué es lo que expresa y quién es capaz de expresarlo.

En términos vitales, diríamos que la obra de arte expresa el infierno y a quien es capaz de bajar a él y vivirlo de manera tan profunda –y sin mediaciones teóricas, juicios o

ideas predeterminadas socialmente (por ello trasciende las fronteras de las épocas y las culturas)– que puede captar el sentido estético,<sup>10</sup> y volver para “contarlo”, es decir, transmitir con el mismo ritmo y textura la representación de lo representado. Así, cualquier cosa, incluso la angustia o una bolsa de plástico<sup>11</sup> es bella porque es armónica de acuerdo con sus propias leyes.

La destreza –como habilidad para expresar de forma deseada lo que se quiere expresar– es una condición necesaria pero insuficiente de que la obra sea arte, del mismo modo que la cualidad de experimentar de forma absoluta un momento determinado es igualmente necesaria pero tampoco es suficiente; en la obra de arte se presenta la síntesis exacta de inmanencia –sentir– y trascendencia –expresión (o viceversa)– y denota lo propiamente humano (que es igual animal divino que dios irracional). No es un simple gesto de equilibrio (eso es para sociólogos o administradores) sino un momento de resolución.

Si dijéramos que al artista “pinta lo que ve” (hipótesis freudiana) el misterio de la obra de arte se soluciona diciendo que el pintor necesitaba lentes, o sexo y la gente se conmueve, porque necesita lo mismo (hipótesis marxista):<sup>12</sup> sexo, lentes, autoridad o democracia, etcétera.

El problema, evidentemente, no es ése.

El arte le da la vuelta a la realidad, se alimenta a su despecho, pero al mismo tiempo sabe que ésta es porosa, flexible y que no existe, y en ese reconocimiento crea. Y al crear impone la mirada presente, la mirada fáctica en la realidad heredada fruto de la metáfora congelada que sostiene la interpretación institucionalizada. Baste echar una mirada, hacer un recuento, acudir a la memoria de la obra realizada por los artistas que se adhieren al surrealismo, bástenos ver un cuadro de Magritte para saber a lo que se refieren o leer un fragmento de un poema de León Felipe<sup>13</sup> (que no tiene nada que ver con el surrealismo y sin embargo trastoca y subvierte todos los presupuestos de los criterios de importancia histórica) cuando dice...

¡Qué lástima  
que yo no tenga un abuelo que ganara  
una batalla,  
retratado con una mano cruzada en el pecho, y la otra en el  
puño de la espada!  
Y, ¡qué lástima  
que yo no tenga siquiera una espada!  
Porque... ¿qué voy a cantar si no tengo ni una patria,  
ni una tierra provinciana,

ni una casa  
solariega y blasonada,  
ni el retrato de un mi abuelo que ganara  
una batalla,  
ni un sillón viejo de cuero, ni una mesa, ni una espada?  
¡Qué voy a cantar si soy un paria que apenas tiene una capa!

Sin embargo...  
en esta tierra de España  
y en un pueblo de la Alcarria  
hay una casa  
en la que estoy de posada  
y donde tengo, prestadas,  
una mesa de pino y una silla de paja.  
...Cosas de poca importancia  
parecen un libro y el cristal de una ventana  
en un pueblo de la Alcarria,  
y, sin embargo, le basta  
para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma.

#### EL SENTIDO DE EXISTIR Y EL ARTE COMO SABER RESULTADO DE LA EXPERIENCIA

Existir es estar en el mundo, pero no sólo ocupar un sitio en la cadena de acontecimientos que tiene lugar en el universo, sino vivir y hacerlo en plenitud. La diferencia entre el vivir humano y el vivir de cualquier otro ser vivo es que los seres humanos llevan a cabo actos de creación, toman los diferentes retazos de la realidad que recogen sus órganos de los sentidos y los arman rompiendo las sucesiones de orden temporal y espacial que reciben para en esa forma inventar unicornios, Circes,<sup>14</sup> Dulcineas,<sup>15</sup> Alonso Quijano, Hamlets<sup>16</sup> o Leopoldos Bloom,<sup>17</sup> para crear utopías, generar angustias, enfrentar “el sol negro de la melancolía”,<sup>18</sup> “abrir los ojos para fijar el caleidoscopio de la oscuridad”<sup>19</sup> hacer que irrumpa la carcajada...

Pensar la experiencia estética o el arte como creación para la construcción de la experiencia en la vida cotidiana es una cuestión fundamental, porque el problema de la existencia es de sentido y el sentido sólo aparece cuando se encuentra. El problema de la apropiación de la existencia por medio de la atribución de sentido se realiza a través de la experiencia del sentido del existir.

Ésta es una situación tautológica, que encierra una posición paradójica, porque tal como se plantea no puede ser resuelta sino en sus propios términos, pero en sus propios términos es imposible de resolverse.

Vamos a detenernos un poco más en esto: toda pregunta que interroga sobre el sentido de la existencia se lleva a cabo

mientras se está viviendo (de otro modo sería imposible hacerlo), es decir que se pregunta acerca del sentido de la existencia mientras se existe y la respuesta sólo puede ser dada en los términos a partir de los cuales la existencia se entiende. Sin embargo el planteamiento de la pregunta hace evidente que estos términos no son suficientes para comprenderlo, la respuesta se retrotrae y eso lo convierte en un paradoja semejante a la del barbero, en donde el rey ordena so pena de muerte que todos los habitantes del pueblo sean afeitados por el barbero, o la de Epiménides el cretense que afirma que todos los cretenses son mentirosos.

Pero la paradoja se extiende más aun, porque esa pregunta que se plantea racionalmente no busca una respuesta racional sino de *sentido*. Y el sentido, aunque pueda ser dicho de manera racional, no existe si es exclusivamente racional, por lo que cuando esa pregunta se responde, se deja sin contestar, se queda la cuestión sin resolver.

Es decir, que al plantearnos como pregunta el sentido de la existencia, estamos refiriéndonos al plano de la experiencia (que es el de la existencia con significado) y que, aun cuando la pregunta la podemos plantear de manera racional y lingüísticamente ordenada, la respuesta, si se realiza exitosamente en los mismos términos, demuestra el fracaso del preguntar.

Porque una pregunta sobre cómo vivir la vida estando vivo es como estar en el mar justo en el sitio donde quiebran las olas, y mientras te preguntas qué hacer una enorme fuerza de agua te empuja hacia delante mientras otra de igual magnitud te jala hacia atrás. En esos momentos la pregunta no admite distancia alguna con la respuesta, o es inmediata o no es respuesta en lo absoluto.

La pregunta sobre la experiencia puede ser planteada racionalmente, pero sólo puede ser respondida desde un horizonte distinto, vivencial. Pero la vivencia debe ser traducida para que funcione como respuesta, de otro modo tampoco responde, pero cuando se traduce se pierde –de ahí que haya impermeabilidad entre los discursos y la experiencia: lo que puede decirse no vale la pena y lo que vale la pena, no puede ser dicho.

O, como se expresa en una frase atribuida a Isadora Duncan:<sup>20</sup> si lo que bailo pudiera ser expresado con palabras, no valdría la pena bailar.

Lo que conforma ese canon que los críticos de arte buscan reunir para enlistar lo considerado por ellos como el conjunto de obras en donde es posible descubrir la experiencia estética sirve, como todos los inventarios, sólo para enumerar bienes. Las formas de tasarlos han variado con las épocas, pero el criterio utilizado es el de la trascendencia. La imagen de la



Coatlicue con su collar de serpientes resulta incomprendible para quien supone que la imagen de la mujer está mejor representada por la Venus de Milo o por la sonrisa enigmática de la Gioconda. Se juzgan de manera diferente las “exhuberancias” de las Venus prehistóricas que las “redondeces” de las mujeres de Rubens. Sin embargo, los críticos dirán que todas esas obras han trascendido. La aceptación del canon implica un problema, pues lo trascendente no es a fin de cuentas la permanencia, sino más bien el momento, el instante en que alguien se ve deslumbrado por la experiencia. El horizonte vivencial es entonces algo ubicuo, su temporalidad única es la del momento, pero al mismo tiempo es algo que se presta para que en diversos momentos, en épocas diferentes, ocasione fuertes experiencias, no necesariamente similares. Es algo único pero a la vez repetitivo y multiforme.

La experiencia estética es el modo de nombrar el momento en que quien atestigua “algo” se conmueve, esto es que toca el nivel en el que comprende que no hay diferencia alguna entre él y lo que observa.

Cuentan que hace muchos años un hombre buscaba a un maestro, lo buscó durante años y por todo el mundo hasta que al fin lo encontró sentado en una lejana y oscura cueva, cuando lo vio le pidió que fuera su maestro y le enseñara

todo cuanto sabía. El sabio abrió los ojos y le dijo: “Sólo puedo ser tu maestro cuando comprendas que a cierto nivel no hay diferencia alguna entre tú y yo”. Dicen que cuando el hombre entendió lo que el sabio le dijo, se iluminó y dejó de necesitar al maestro.

Imagino que una obra de arte lo que muestra es exactamente eso: que a cierto nivel no hay diferencia alguna entre el eso y el yo. El reconocimiento, la vivencia, es un medio de conocer. Recordemos lo que Foucault<sup>21</sup> afirma en el primer volumen de su inacabada obra la historia de la sexualidad, acerca del *ars erotica* como forma de conocer: “en el arte erótico la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia”.

Conocer a la manera como Adán conoció a Eva es fundirse con el otro; sólo si suponemos que Eva no era una mujer frígida. Es probable que en los tiempos antiguos no debe haber habido la ascesis que después algunas religiones impusieron. En el terreno más neutral del conocimiento del mundo, donde quiere situarse la ciencia, conocer es un acto intelectual aparentemente ajeno a la emoción. En realidad no hay en el ser humano circunstancias en las que no esté presente la emoción. La abulia absoluta, la falta de reacción ante el medio circundante, sólo se da en casos patológicos. La esquizofrenia, los estados catatónicos vienen a ser ejemplos de ese tipo de condiciones en las que la emoción parece no encontrarse. En las depresiones más severas donde se tiene la impresión de haber un absoluto desgano, la emoción, con sus tonos amargos de tristeza, parece inundar a quienes la padecen. Las experiencias religiosas de carácter místico son de intensa emocionalidad. La angustia de san Juan de la Cruz expresada en su grito de “muero porque no muero” expresa esa fuerte conmoción emocional surgida al no poder alcanzar el paraíso perdido, ahora anhelado en la forma de una unión con Dios. En la experiencia artística que es igualmente un acto de conocer, la emoción está presente y lo está en esa forma de fusión con lo otro convertido en propio. Entre las distintas formas de viva aprehensión de nuestra realidad interna o externa, podemos entonces considerar lo más allá de lo puramente físico de la unión sexual cuando es ornada por el erotismo, la trascendencia del dolor en el curso del sacrificio, en ese acto altruista dirigido a salvar la vida del otro que es, en nuestra época, la divina muerte de los griegos, el acto heroico que permite pervivir en la memoria de las generaciones futuras. Se hallan también, en el extremo de las abstracciones, los intentos de acercarse a lo que la religión considera alcanzar la trascendencia absoluta, o sea la fusión con la naturaleza divina en los arrebatos místicos. Está,

naturalmente, la experiencia estética y también la ciencia, pese a las objeciones del científico de no dejarse “contaminar” por la emoción, pero develar misterios, derribar mitos y descubrir razones, son zambullidas en la estructura del universo. Todas esas formas de aprehensión de la realidad son intentos de romper con los parapetos impuestos por la rutina, con los estereotipos verbales, con los actos fosilizados, las falsas creencias. La experiencia estética se diferencia de las formas antes enunciadas porque representa, además, un juego entre lo posible y lo imposible, un desbocamiento de la imaginación que permite confundir al artista con el receptor de la obra de arte, y a ambos con la realidad, real o inventada.

El placer como experiencia produce un saber con “reverberaciones en el cuerpo y el alma” y así se constituye un saber que debe permanecer secreto, no por la sospecha de la infamia, sino porque es un tipo de saber que es imposible de transmitir lingüísticamente.<sup>22</sup> Un saber que habita en los puntos suspensivos que hay entre una frase y otra, un saber que es el reconocimiento de una identidad o conexión que hasta el momento en que se expresa no había sido vislumbrada y trastoca el orden con el que se había comprendido el mundo, un saber que no requiere de ser ratificado socialmente para ser, un saber que sabe lo que es.

Por eso Dios –de existir– debió ser un gran poeta.  
O un bromista. •

#### Notas

<sup>1</sup>Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1984.

<sup>2</sup>William Ospina, *Las auroras de sangre*, Bogotá, Norma, 1999.

<sup>3</sup>Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1980; *El crepúsculo de los dioses*, Madrid, Alianza, 1981; *Voluntad de poder*, Madrid, Edaf.

<sup>4</sup>Humberto Maturana, *La realidad: ¿objetiva o construida?*, Barcelona, Anthropos, 1996.

<sup>5</sup>Norbert Elias, *El proceso civilizatorio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>6</sup>Morris Berman, *El reencantamiento del mundo*, Santiago, Cuatro Vientos, 1994.

<sup>7</sup>Wilhelm Reich, *Análisis del carácter*, Barcelona, Paidós, 1986.

<sup>8</sup>Edgar Allan Poe, *El cuervo y otros poemas*, Madrid, Mondadori, traducción de Andrés Erenhaus y Edgardo Dorby, 1988, p. 37.

<sup>9</sup>César Vallejo, *Obras completas*, Bogotá, Oveja Negra, 1980, p. 5.

<sup>10</sup>Entendemos como estética el conjunto armónico de relaciones que subyacen en la existencia de un “algo”. Quien es capaz de verlo tiene una mirada estética, quien puede transmitirlo hace una obra de arte. Por eso el arte está más allá de lo bonito o lo feo y de algún modo también más allá del bien y del mal (como bueno o malo). Captar el sentido estético es también conocer el “nombre” de la cosa.

<sup>11</sup>Como se ve en la película *Belleza americana* (EUA, 1999).

<sup>12</sup>Lo que puede derivarse de una lectura cuidadosa del prólogo a la crítica de la economía política. Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*, México, Pasado y Presente, 1987.

<sup>13</sup>León Felipe, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 11.

<sup>14</sup>Homero, *Odisea*, Madrid, M.E. Editores, 1995.

<sup>15</sup>Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, 2004.

<sup>16</sup>William Shakespeare, *Hamlet*, en *Tragedias*, Barcelona, Éxito, pp. 115-243.

<sup>17</sup>James Joyce, *Ulises*, Madrid, Lumen, 1994.

<sup>18</sup>Gerard de Nerval, *Ceuvres complètes*, París, Gallimard.

<sup>19</sup>Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, París, Gallimard, 1999, p. 14.

<sup>20</sup>Citado por Gregory Bateson, *op. cit.*

<sup>21</sup>Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, México, t. I, Siglo XXI, 1977.

<sup>22</sup>“Alabaría el amor en cien mil idiomas, la belleza del amor supera de largo todo ese tartamudeo”, Yalal Al Din Rumi, *Poemas sufíes*, Madrid, Hiperión, p. 34.

GIOVANNA MAZZOTTI PABELLO es investigadora del Instituto de Investigaciones y Estudios Superiores Económico Sociales (IIESS) de la Universidad Veracruzana.

VÍCTOR MANUEL ALCARAZ ROMERO es egresado de la Facultad de Psicología de la Universidad Veracruzana. Trabaja en el Instituto de Neurociencias de la Universidad de Guadalajara.