

**LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA,  
LA VIDA DEL PENSAMIENTO Y LOS  
PLIEGUES DE LO REAL**

**ARTISTIC EXPERIENCE,  
THE LIFE OF THOUGHT AND THE FOLDS  
OF WHAT IS REAL**

FRANCISCO JOSÉ RAMOS

**Resumen**

*Este escrito se propone explicar la manera en que la experiencia artística se articula con la ética y la investigación de lo real (όντος, όντος). La experiencia artística alude al proceso de creación, a la obra de arte y a su reconocimiento. La ética indica los modos de pensar y de vivir a tono con esta experiencia y la investigación de lo real. Se parte, por lo tanto, de la premisa básica que la experiencia artística y la experiencia filosófica están íntimamente ligadas. Para llevar a cabo esta tarea se integran aspectos importantes de la filosofía de Nietzsche, una observación de Hegel acerca de la labor conceptual de la filosofía, la definición de Spinoza del deseo humano, los rasgos más sobresalientes del pensamiento budista y las enseñanzas de Dōgen Zenji.*

**Palabras clave:** experiencia artística, investigación de lo real, apariencia, verdad, ficción, forma, vacío, entendimiento, la realidad.

### Abstract

*The text that follows is an essay and effort to explain the way in which the artistic experience is articulated with the ontological and ethical task of the research of what is real (óntos, όντος). Artistic experience refers to the process of creation, the work of art and its acknowledgment or recognition. Ethics means the modes of thinking and living on accord with such experience and the research of what is real. The main premise is that artistic and philosophical experiences are intimated bounded. To accomplish such a task important aspects of Nietzsche's philosophy, one particular observation of Hegel on the conceptual frame of work of philosophy, Spinoza definition of desire, the principal lines of Buddhist thought, and the teachings of Dōgen Zenji are integrated.*

**Keywords:** artistic experience, research for the real, appearance, truth, fiction, form, emptiness, understanding, reality.

\* \* \*

*Nor began nor ends everything.* – Ezra Pound (Cantos, CXIV)

«Mirar la ciencia con la óptica del artista, pero al arte con la óptica de la vida.» No es una exageración decir que en esta frase, tomada del prólogo de autocrítica (1886) del *Nacimiento de la tragedia*, se expresa *in nuce* la integridad del proyecto filosófico de Nietzsche.<sup>1</sup> Esas palabras permiten orientarnos en las medulares creaciones conceptuales del «filósofo artista»<sup>2</sup>: la necesidad ética del «eterno retorno de lo mismo» (*ewige Wiederkehr des Gleichen*) en tanto que experiencia recuperadora de la «inocencia del devenir» (*Unschuld des Werdens*), la categoría

---

<sup>1</sup> Las traducciones de las citas de F. Nietzsche son nuestras y corresponden a la edición crítica de las obras completas a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montlinari (1980). *Sämtliche Werke*. Berlin: Walter de Gruyter.

<sup>2</sup> Véase el libro de Joel-Noël Vuarnet (1977). *Le philosophe-artiste*. Paris: Union Générale d'Éditions.

ontológica de la «voluntad de poder» como «voluntad de arte», y la imagen mítico-poética de lo «sobrehumano» (*Übermensch*) como fuerza transgresora del pensamiento.

Hay que precisar, sin embargo, que en este escrito la obra de Nietzsche es tan sólo un referente, aunque crucial, y no el objeto de nuestra investigación. Por ello hay que explicar lo que entendemos por ciencia, óptica, arte y vida. El concepto de *Wissenschaft*, que se traduce por ‘ciencia’, denota los saberes, teóricos y prácticos, que conforman una comunidad o una sociedad; el concepto de *Kunst* o ‘arte’, denota la acción de formar o dar forma a algo en virtud de un determinado ‘saber hacer’. Ambos conceptos remiten a la noción de ‘cultura’ (*Bildung*, formación). La cultura puede definirse de esta manera: el conjunto de las acciones humanas en tanto que son propias de un animal que habla y desea. Se entiende, con Aristóteles, que lo propio de la condición humana es el lenguaje; y se entiende con Spinoza que la potencia o esencia que encauza esa disposición es el deseo (*cupiditas*), en cuanto ella «es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera.»<sup>3</sup>

Por otra parte, ese ‘mirar’ (*zu sehen*) hay que entenderlo como el acto de pensamiento (*zu denken*) y esa ‘óptica’ como un efecto de perspectiva. Ahora bien, la fecundidad de un pensamiento depende de su capacidad de compenetrarse con lo real, a tono con el *deseo* de entendimiento y la *práctica* de la sabiduría. Podemos denominar *arte* de la *perspicacia* al alcance de la perspectiva que en un momento dado se pone en juego, a la hora de compenetrarse con lo que podríamos denominar el corazón de lo real, lo real tal cual es o la *talidad*. La «óptica de la vida» es, pues, la visión que emerge de ese entendimiento. Desde ahí los conceptos propios de la experiencia filosófica pueden llegar a ser *clarividentes*, pues agudizan la intuición; y las imágenes poéticas, propias de la experiencia artística, son *incisivas*, pues aguzan los conceptos. El filósofo artista es aquel que logra pensar con el vigor de los conceptos y la gracia de la poesía.

---

<sup>3</sup> *Ética* (1989). Paris: Éditions du Seuil. Parte III, «Definiciones de los afectos.»

Dicho esto, ahora hay que precisar lo que es la experiencia artística y la vida del pensamiento. La experiencia artística es el juego poético con las apariencias que permite *dar forma* a aquello que no tiene forma alguna. En efecto, puesto que lo real no contiene nada en sí mismo, su talidad es en última instancia, indeterminada. Y puesto que esto es así, la vida del pensamiento es la fuerza del pensar y la potencia del entendimiento para llevar a cabo o realizar el experimento interminable con lo que aparece como realidad. En este sentido, un pensador no es más que la ocasión (*ocassio, kairós*) para que el pensamiento ocurra. De la misma manera, la mente y el cuerpo son la actividad por la que se despliegan los efectos de perspectiva de la experiencia artística. Por esta razón, a la verdad (*ἀλήθεια, alétheia*) hay que entenderla en el sentido ontológico, aunque no metafísico, de lo que se muestra de suyo: el acontecimiento o acaecer puntual de lo que está siendo (*ὄντος, óntos*) que, en su talidad, resulta inseparable de los fenómenos. La verdad implica entonces la salida del letargo, el abandono de la ignorancia y el *despertar* de lo real tal cual. De esa manera, la ontología resulta inseparable de la ética.

En consonancia con todo lo anterior, he aquí un planteamiento fundamental: *el interminable experimento con la verdad está coligado al trasfondo abismal de lo real*. En este sentido, lo *real* envuelve las múltiples formas y maneras que se presenta y nombra lo que *aparece* como *realidad*. Esa multiplicidad de lo que aparece de suyo, pero siempre en el entramado infinito de sus interacciones, son precisamente los fenómenos. Los fenómenos conforman lo que se toma y nombra como realidad en un *momento determinado*. Ahora bien, puesto que el despliegue de la(s) realidad(es) no tiene otro ‘fundamento’, por así decirlo, que ese mismo despliegue abismal e insondable, tiene sentido pensar en términos de los pliegues *infinitos* de lo real. Infinito significa entonces que los fenómenos, sean materiales o mentales, son interdependientes, momentáneos, innumerables (o incalculables) y absueltos de todo fundamento.

De esa manera el *trasfondo* de lo real es tan *alucinante* en términos de sus fulguraciones como *vacío* en términos de substantialidad e identidad. En otras palabras: siendo nada en sí mismo, lo real está vacío

de aseidad o mismidad y repleto de todo lo que aparece como realidad. Los términos de los que nos valdremos para describir lo real a tono con esa insubstancialidad e impersonalidad los tomamos del sánscrito: *śūnyatā* (*suññāta*, en pali) que significa ‘hinchido de vacuidad’; y *anātman* (*anātta*), que significa ‘no alma’, lo cual indica el hecho de que no hay una esencia o entidad permanente, inalterable y subyacente al persistente aparecer y desaparecer, surgir y cesar de los fenómenos. En otras palabras: no hay un ámbito trascendente o *suprafenomenico* que pueda servir de fundamento a lo real. La pretensión de asignar un fundamento último a lo real, para darle sentido a lo que aparece es la tarea propia de la metafísica.

Lo anterior implica que el devenir de los fenómenos no tiene origen, fin ni finalidad. Lo real es, pues, en última instancia, absolutamente indeterminado. ‘Absoluto’ significa que está libre o absuelto de mismidad o entidad substancial. Hay que tener en cuenta que la raíz de *śūnyatā*, significa ‘cero’ (*śūnya*). ‘Cero’ tiene en este contexto, no solamente un valor numérico (0) sino, aun más importante, una connotación ontológica. A su vez, si tomamos en cuenta que lo infinito se puede expresar con el símbolo tradicional de  $\infty$ ; y si recordamos que los pliegues de lo real son infinitos, entonces vale proponer la siguiente sencilla pero reveladora fórmula:  $\infty = 0$ .

\* \* \*

«No se trata ya sólo de *pensamientos*. De eso tenemos demasiados, buenos y malos, bellos y atrevidos. Se trata de *conceptos*. Pero, mientras que a aquellos se los puede hacer valer inmediatamente y *por sí mismos*, a los conceptos, en cambio, se los debe hacer comprensibles en tanto que tales. De esa manera la forma de la escritura se altera y adquiere un aspecto que exige un esfuerzo quizá incluso penoso, como en Platón y Aristóteles.»<sup>4</sup> A la luz de estas palabras podemos afirmar que la *escritura filosófica* es el navío conceptual de lo que significa pensar; que las palabras son la brújula de los conceptos, las imágenes poéticas su vuelo, y lo

---

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada/UAM ediciones, p. 9, nota 8.

infinito el aliento del pensamiento. Es así como el horizonte de la escritura se abre a los confines de lo *ilimitado*, a ese gran naufragio que es justamente lo real. El *límite* del pensamiento puede entonces considerarse como la *abertura* al vacío del mundo.

He ahí el *drama* de la escritura filosófica y el esfuerzo por crear conceptos, imágenes, rutas, paisajes; formas inéditas y maneras siempre nuevas de ver, de pensar, de entender, sin perder de vista la voz de las palabras y el silencio que las resguarda. El *silencio* de las palabras nos refiere, precisamente, al lenguaje, bien entendido como la invención humana que brota de lo *real*, y no ya como un mero útil de comunicación. Los animales no hablan pero se comunican; el animal parlante y deseante justo porque habla no puede menos que abrirse paso en medio del desconcierto y el malentendido. Nace así la necesidad de nombrar aquello que se experimenta y el deseo de perseverar en la belleza (καλόν, *kalón*) y la alegría (χαρά, *jará*) de lo que se nombra. Por eso es correcto considerar el lenguaje como la primitiva *experiencia artística* por la que se configura la cultura, es decir, las acciones de las palabras, del pensamiento y del cuerpo, propias de la condición humana.

El silencio de las palabras indica el movimiento de traslación, desplazamiento o transferencia de fuerza —no otra cosa es la *metáfora*—, que va de lo real a lo que aparece (*factum*), a tono con las coordenadas espacio-temporales del lenguaje (*fictum*) y las especulaciones del pensamiento (*fabula*). Lejos de ser una actividad lineal y causal, dicho movimiento es un flujo de intensidades, tan continuo como momentáneo, que atañe al esfuerzo por lidiar, en el sentido más lúdico y agónico del término, con la inestabilidad del devenir y la fugacidad, es decir, con el persistente aparecer y desaparecer de los fenómenos, sean físicos o psíquicos, materiales o inmateriales, corpóreos o incorpóreos. Esta dimensión ontológica, pero no metafísica, que engloba todos los aspectos de la temporalidad se denomina en sánscrito *anitya* (*anicca*, en pali), término que se suele traducir por *impermanencia*.

Hay que enfatizar que estamos ante un mismo y único *plano de inmanencia* que remite en definitiva a la *unicidad* de lo real. El gran

pensador, poeta y maestro Zen Eihei Dōgen (1200-1253) recoge con la expresión *uji*, que podemos traducir por «ser-tiempo», tanto la idea de inmanencia como la de unicidad (o no-dualidad).<sup>5</sup> Puesto que constituyen un mismo acaecer de lo real, todos los fenómenos son, en cuanto tales, inmanentes. Esto quiere decir que lo propio del devenir es el florecimiento de lo real. Ahí nada permanece idéntico a sí. Se piensa en términos de ser-tiempo (no de ser y tiempo) porque después de todo, el *momento* es un acontecimiento único. Único quiere decir: irrepetible, irrevocable, irreversible. De tal manera que lo real en su devenir o acaecer sobrepasa toda medida y fijación del tiempo. Sólo desde ahí tiene sentido pensar en términos de las coordenadas espacio-temporales, pues el espacio es el tiempo dilatado en la inmensidad del momento, y el tiempo es el espacio abierto y vacío (*kokū*) de esa inmensidad que es, en definitiva, la del universo entero. Se trata de un «aquí y ahora» (*hic et nunc*) de lo que, momento a momento, *está siendo*. Eso sería el devenir que de una manera tan precisa como indefinida ocurre, dado que los fenómenos que lo componen están tan vacíos de sí o de mismidad como el momento de su aparición: *now here / nowhere*.

Hay que enfatizar que no se trata de asignarle al tiempo una prioridad ontológica con respecto al espacio ni viceversa. Se trata de entender que tiempo y espacio son inseparables en virtud de su insubstancialidad. Por esa razón, nada de lo que está siendo, sea material o inmaterial, corpóreo o incorpóreo se presenta como obstrucción. En Dōgen, el concepto de ser-tiempo (a diferencia del ser y tiempo en Heidegger) implica la noción de vaciedad, la cual se asocia, en los kanji, o caracteres sino-japoneses, con la imagen del «vacío del cielo» (*ku*). He ahí un buen ejemplo de lo *incisivo* de una imagen poética. En la lengua japonesa, y en la china, ‘cielo’ y ‘espacio’ aluden a lo ilimitado de una abertura infinita. En la antigua Grecia, lo más próximo a esta idea sería la noción de χάος (*cháos*), bien entendida como ‘hueco’ o ‘abertura insondable’ (*béance*, en francés).

---

<sup>5</sup> Véase al respecto nuestro ensayo «La plenitud del vacío», en *Diálogos*, año XLVI, Número 97, julio 2015.

Cabe entonces pensar en términos de la continuidad y simultaneidad del tiempo, en el sentido estricto de que, en virtud de la inmanencia, no hay nada fuera o más allá de ese todo *inclusivo* que es el devenir.<sup>6</sup> Hay que distinguir entre lo *atemporal* en tanto que dimensión sobrenatural y trascendente de la temporalidad, y lo *intemporal* en tanto que el puro plano de inmanencia, el cual no puede reducirse a las representaciones crónicas y gramaticales del tiempo.

Así, por ejemplo, cuando Freud afirma, en su escrito *Más allá del principio del placer* (1914) que el fenómeno inconsciente es *zeitlos*, esta palabra habría que traducirla por intemporal, no por atemporal, pues de lo contrario se le daría una acepción secreta y misteriosa, lo cual sería completamente ajeno al pensamiento freudiano. Lo *intemporal* es, en definitiva, la *travesía* inmanente de la temporalidad en la que habría que situar todo fenómeno, sea a escala psíquica, biológica, física, micro o astrofísica. Como veremos, la *experiencia artística* está íntegramente atravesada por esa dimensión de la *intemporalidad* que no excluye sino que incluye a lo que en Occidente se conoce como ‘historia’. Hay historia justamente porque hay devenir. Pero lo real del devenir no se puede verse reducido a la categoría de la Historia.

\* \* \*

La intensidad y actividad, que se recogen en la palabra griega *enérgeia* (ἐνέργεια), son más afines al concepto de devenir que las nociones de duración y perdurabilidad. Se puede así comprender de qué manera la fugacidad del momento se abre a lo ilimitado, a lo que no tiene un fundamento regulador, a la *desmedida* de lo real, a la paradójica *intemporalidad* del tiempo. Así, pues, en vez de hablar «de la creación del universo y de su posible fin, habría sin más que constatar: “el universo existe”».<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Véase Nietzsche, op. cit. Band 6, *Götzen-Dammerung* (*Crepúsculo de los dioses*, «Los cuatro grandes errores», 8: «¡Pero no hay nada fuera del todo!» (*Aber es giebt Nichts ausser dem Ganzen!*))

<sup>7</sup> Giacomo Marramao (2005). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 59.

El universo existe justo en *este* momento. La «estidad» (*haecceitas*) de cada momento conforma el ámbito de lo fenoménico en base a la experiencia de la temporalidad. Experiencia quiere decir: el experimento con las condiciones reales de la existencia, o sea, con la verdad. Todos los seres vivos, y no sólo los humanos, son experimentadores de la verdad, pues no cesan de poner en juego el sentido de los límites y los confines de lo ilimitado, no importa su grado de ignorancia o sabiduría. Téngase en cuenta aquí que *experiencia* es un derivado de *expieri*, que significa ‘intentar, ensayar, experimentar’. Esa es también la procedencia de la raíz de *peligro* y *perito*, de donde se forman *experto* y *experimentado*. *Expieri* significa, pues, ‘practicar experiencias’ y asumir el riesgo o peligro (*periculum*) que ello conlleva.<sup>8</sup>

El sentido de los límites es marcado por el cuerpo mental, los confines de lo ilimitado se atisba con una mente corpórea. ¿Pero dónde empieza y acaba un cuerpo? ¿Cuáles son los límites de la mente? De cara a estas preguntas, los criterios de ‘subjektividad’ y ‘objetividad’ no son suficientes, o ni siquiera convenientes, para entender la *experiencia* de la temporalidad que es, en definitiva, la experiencia con lo real y el *experimento* con la verdad. Con aquellos criterios se perpetúa el nefasto dualismo de mente/cuerpo, espíritu/materia, interior/exterior. Frente a esto, en vez de pensar en términos de la oposición bipolar de un subjetivo ‘tiempo interior’ y un objetivo ‘tiempo exterior’, habría que pensar en términos de un *afuera* que se adentra y de un *adentro* que se afuera en una misma superficie de vecindad, a la manera topológica de la cinta de Möbius, o como el simple acto de respirar: «ser significa, fundamentalmente, respirar (*atmen*)» nos recuerda Nietzsche.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Véase de Joan Corominas (1987). *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

<sup>9</sup> Ed. cit. vol. I, p. 847. *La filosofía en la época trágica de los griegos*. La forma verbal en alemán, *atmen*, remite a la raíz indoeuropea de ‘ser’, según Nietzsche. Téngase en cuenta que en sánscrito la palabra *atman* está a la base del latín *anima* y del castellano *alma*; términos que remiten al griego *psyché* (ψυχή), cuyo significado literal es ‘fuerza vital’. Todo lo cual nos devuelve a la raíz indoeuropea *āyu*, la cual está a la base del latín *aeternas*, del griego *aeón* (αἰὼν) y, por lo tanto, de la palabra ‘eternidad’. Consúltese al respecto el *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española* (2013). Madrid: Alianza Editorial.

No es de extrañar, por lo tanto, que «cuando buscamos refugio en una dimensión puramente exterior, topamos inexorablemente con la pura exterioridad».<sup>10</sup> Se explica así que Spinoza se proponga estudiar los afectos o las fluctuaciones del ánimo de la misma manera que se investigan las variaciones atmosféricas, y en base a la Naturaleza única de la que brotan todos los fenómenos, animados o inanimados. Gilles Deleuze se hace sin duda eco de esa propuesta cuando afirma lo que podría muy bien considerarse un imperativo *estético* y *poético* de la experiencia artística: «Hacer de un acontecimiento, por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo, justo lo contrario de hacer un drama o una historia. Amar a los que no son así: cuando entran en una habitación, no son personas, caracteres o sujetos, son una variación atmosférica, una variación de color, una molécula imperceptible, una población discreta, una llovizna.»<sup>11</sup>

Intentemos, desde todo lo planteado, pensar la siguiente paradoja: la caducidad del *momento* va de la mano de su inmediata regeneración. Para decirlo con las palabras de un tradicional poema de la tradición Zen: «En un instante ochenta mil puertas se abren. / En un instante se consume el tiempo eterno.»<sup>12</sup> De esa manera, se vuelve *evidente* la *inmensidad* del momento. Llamémosle *instante* al momento en que *eso* se realiza. Llamémosle *ahora* al *ser-así* de lo que *está siendo*, se percate uno o no de ello. Ese ahora es lo *mismo* que nunca es igual, pues estando siempre *ahí* (¿pero dónde?) está completamente vacío de sí. He *ahí* lo absolutamente real, dado que está *absuelto* de sí mismo y, por lo tanto, de cualquier índice, señal o criterio de identificación (en pali, *animittā*). La inmensidad del momento nos refiere, en consecuencia, al límite del pensamiento que, en este contexto, no es lo *numénico*, la cosa en sí o el fundamento último de lo real. Habría que concebir ese límite como los confines de lo ilimitado que, en cuanto tal, está incluso vacío del vacío

---

<sup>10</sup> Marramao, op. cit., p. 99.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet (1980). *Diálogos*, Valencia: Editorial Pre-textos, p. 76.

<sup>12</sup> Yoka Daishi (2001). *Shodoka*. Barcelona: Editorial Kairós.

del mundo (*śūnyatā-śūnyatā*). Ese sería el gran silencio en el que los modos de pensar se disipan, pero también desde el cual brotan y se renuevan.

Se pueden discernir las instantáneas del pensamiento, pero la actividad de la mente, y no sólo de los «momentos de consciencia» (*thought moments*), persiste, es decir, surge y cesa, en medio de su incontenible fugacidad. Persistir no es durar ni permanecer. Nada hay que perdure como para llegar a ser idéntico a sí mismo. La persistencia es la relativa estabilidad de los fenómenos, en virtud de la cual se ofrece el fulgor de la consistencia, la generosa ofrenda de las infinitas fulguraciones que constituyen el universo. Así, por ejemplo, no importa cuál sea el referente espacio-temporal en la curvatura de un universo que es, en cuanto observable delimitado, y en su integridad necesariamente sin límites o ataduras (*boundless*), en algún punto ocurre un *momento dado*, la instancia de *justo este momento*. No importa cuán heterogéneos sean los momentos, siempre hay el «ahora» de lo que está siendo en algún momento. He ahí la genuina «oportunidad del tiempo», el *kairós* del momento de cada momento.<sup>13</sup>

Así se expresa un físico de partículas en la introducción a un hermoso librito suyo:

The experiment now being done to find the Higgs boson cost billions. There is an irony in this, in that we now know that over 80 percent of the matter in the universe consists of objects we cannot identify. None of the particles I will describe is a candidate, so we have a mystery. I am personally pleased with this. I see nature as something like those nested Russian dolls, *except* in this case I think there may be no limit. The deeper we probe, the more we will left to probe.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Véase Marramao, op. cit., cap. 9.

<sup>14</sup> Jeremy Bernstein (2013). *A palette of particles*. London / Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Mientras más se investiga, más queda por investigar, pues el devenir, que incluye la integridad del universo, es inseparable de los vestigios de la temporalidad, de lo que significa ser-tiempo. Esto es tan válido para la materia como para la mente. Cabe por consiguiente afirmar que, por un lado, la mente es tan insondable como la materia; y por otro, que la mente es parte, y no un aparte o un *partes extra partes*, de aquello mismo que se investiga. De nuevo: la inmensidad del momento es también la inmensidad del universo entero. Lo dice el más breve e intenso poema de Giuseppe Ungaretti: *M'illumino d'immenso*.

\* \* \*

El pensar no está sujeto al individuo, a la idea de un yo que piensa. El 'individuo' es un fenómeno en extremo fugaz, y el *cogito* una experiencia demasiado intermitente, por no decir fantasmal, como para *contener* la fuerza indómita del pensamiento. La vida del pensamiento tampoco es la del 'espíritu'. Recordemos que la voz 'espíritu' proviene de *spiro*, que significa 'respirar', con lo cual el espíritu sería, en todo caso, el aliento o hálito vital del pensamiento. Los pensamientos dependen de la actividad mental, y están a la vez condicionados por el cuerpo (el cerebro, el organismo, el lenguaje), las sensaciones, percepciones y la experiencia de la temporalidad. Por lo tanto, la vida del pensamiento no es 'eterna' ni 'inmortal', pues los pensamientos como los cuerpos mueren y se desvanecen. ¿Qué es entonces lo que sostiene la vida del pensamiento? Cabe sólo una respuesta: el deseo de pensar.

Ahora bien, de la misma manera que el pensar no está sujeto a la idea de un yo que piensa, el deseo, por ser la esencia o potencia del animal hablante, es la actividad que desborda el ámbito de la subjetividad, es decir, de la sujeción de cada cual a la idea de sí mismo. Con cada pensamiento se abre paso la experiencia radical de lo *común* en la cual se reconoce la *singular* acción del pensar. He ahí el punto crucial del sentido de la experiencia artística. Son muchas las maneras de entender lo común sin tener que identificarlo con la categoría abstracta de lo universal. Son muchas las maneras de entender lo singular sin tener que reducirlo al individuo y a la subjetivación. La experiencia *radical* de lo

común puede concebirse, por ejemplo, como el templo cósmico de la tierra, el fuego, el agua, el viento y el aire. También, siguiendo una antigua tradición china, como el despliegue de las Cuatro Dignidades: el estar de pie, levantarse, caminar y sentarse. Además puede concebirse como el ámbito de la acción política, en el sentido preciso del valioso concepto del *togetherness* (estar con o junto a) que Hanna Arendt expone en su libro *La condición humana* (1957). En el plano ontológico, lo común es el aparecer/desaparecer, el devenir de lo que significa ser-tiempo.

Por su parte, lo singular es el despliegue irrepitable del momento de vida de cada uno en la relación consigo mismo, es decir, con ese *otro* que cada *uno* es. La singularidad es la fuerza vital, plural o múltiple por la que se distingue la *estidad* o *haecceitas* de unas determinadas condiciones de vida.<sup>15</sup> Es por lo común que se reconoce la singularidad y es desde lo singular que se sale al encuentro de lo común. He ahí la dimensión ineludible de la experiencia artística en tanto que punto crucial que pone en juego los límites de la condición humana y saca a relucir el trasfondo alucinante y abismal de lo real.

Hay que tener claro que la experiencia artística envuelve la actividad creadora, la *aparición* de la obra y la *recreación* de su actividad en el *momento* de su *irrupción*. Esto último es lo que se conoce, tradicionalmente, por ‘reconocimiento’, ‘apreciación’, ‘recepción’ o ‘interpretación’ de la ‘obra de arte’. Sin embargo, ninguno de esos términos logra dar cuenta del acaecer excepcional de la experiencia artística.<sup>16</sup> Se trata de un acaecer o, si se prefiere, del acontecimiento que es inherente a la *forma inasible* de un poema, una partitura, una pintura, un fotograma, una escultura, una puesta en escena, un baile, una danza, una obra cinematográfica. Se dice que esa forma artística es inasible porque en todos sus aspectos, y sea cual sea su materialidad, ella es tan

---

<sup>15</sup> El neologismo *estidad* para traducir *haecceitas* lo tomamos de Silvia Magnavaca (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

<sup>16</sup> Alain Badiou ha acuñado el concepto de «excepción inmanente» para dar cuenta de ello. Véase (2016). *La filosofía frente al comunismo. De Sartre a hoy*. México: Siglo XXI Editores.

fugaz como la caída de una hoja, el vuelo de una mariposa o la intensidad de un encuentro amoroso.

La forma artística es material en su composición e *incorpórea* (*asómata*, ασόματα) en su acaecer. Se trata de un acaecer en constante proceso de transformación, pues responde a una actividad cuyo arte consiste, justamente, en apelar al travieso dinamismo de la inteligencia, y no solamente a la puntual «lógica de las sensaciones». Basta con pensar en la gran obra de Marcel Duchamp; en esa gloria de la pintura que es *Las Meninas* de Velázquez; o en la profunda transparencia de las pinturas de Vermeer, donde las formas se realizan de manera inaudita con la composición luminosa de lo intangible. En este sentido, la experiencia artística se despliega también, en definitiva, como una *estética del pensamiento*, porque lo incorpóreo del pensar se funde, sin confundirse, con la potencia de obrar de los cuerpos.<sup>17</sup>

Hay que decir, aunque sea de pasada, que en medio del actual predominio universal del capitalismo de la primera civilización mundial que es la nuestra, la experiencia artística no está de ninguna manera limitada al concepto de ‘obra de arte’. Como bien se sabe, lo que se conoce como obra de arte ha sido reducido a la producción y circulación de la *forma-mercancía*. Si bien esa tendencia se remonta a los albores del Renacimiento en Europa, no es difícil comprobar que la hegemonía de la lógica del capital y del estricto valor mercantil ha despojado a la obra de arte de la experiencia artística, identificándola por completo con el consumo, la banalización y el entretenimiento. A diferencia de la forma inasible de la experiencia artística, la forma-mercancía no tiene otro propósito, como bien entendió Marx, que la reproducción ad infinitum del capital a través de esa representación metafísica que es el dinero en tanto que forma universal y abstracta de la riqueza.

No obstante, por más avasallador que sea el nihilismo de esa lógica, su prepotencia no llega al punto de negar la entereza de la experiencia

---

<sup>17</sup> Reservamos el término *experiencia artística* para designar el proceso de la actividad creadora o poética, sea en las artes, las ciencias o la filosofía; y *estética del pensamiento* para aludir al entendimiento cabal de dicha actividad.

artística. Esta prevalece intacta en las célebres pinturas rupestres de Ardèche, Lascaux, Altamira; en la actividad creadora de inéditas formas artísticas, y en el más mínimo aspecto de la vida cotidiana, como lo demuestran la ceremonia del Té, el arte del arreglo floral (*ikebana*) y la práctica del Zen. En eso consiste la *inmanencia* de una intemporalidad que se recoge en el momento justo y evanescente de su irrupción. Desde esa perspectiva, la experiencia artística es inseparable de la experiencia filosófica y del esfuerzo común por penetrar en las fibras más íntimas de la condición humana, y de compenetrarse con el conmovedor e imperturbable corazón de lo real.

Escúchese con toda la atención, por ejemplo, la obra sinfónica de Gustav Mahler, interpretada por Leonard Bernstein y la orquesta filarmónica de Viena; las sonatas para piano de Beethoven interpretadas por Maurizio Pollini; o el Bolero de Ravel, interpretado por Sergiu Celibidache. La constante fuga de las imágenes sonoras pone en evidencia lo real de la impermanencia (*anicca*), la alegría y el dolor del mundo (*dukkha*), y la verdad de la impersonalidad (*anātta*) de todos y cada uno de los fenómenos, sean psíquicos o físicos, es decir, el hecho de que no hay nada ni nadie que permanece siendo idéntico a sí mismo. Esto es algo que puede apreciarse muy bien en las visiones sonoras del viento de esa obra maestra del cine que es *El espejo* de Andrei Tarkovsky, así como en el minucioso e inagotable estudio del vacío y de las formas en las pinturas de Cezanne.

En virtud de la experiencia artística se constata no sólo la *inmensidad* sino también la *desnudez* del momento. Ambas son, en definitiva, indescriptibles, pero no por ello inefables. En efecto, la experiencia artística y la experiencia filosófica, bien entendidas ambas como práctica de la sabiduría, puede muy bien definirse como investigación de lo que está siendo, es decir, de lo *indeterminado* que siempre está por determinarse y de lo *innombrado* (a no confundir con lo innombrable) que siempre está por nombrarse. Lo que el filósofo lleva a cabo con la clarividencia conceptual, lo hace el artista con la incisiva imagen poética. El juego poético o creador de las formas comprueba que lo *irreal* de un poema,

de un experimento literario, de una obra musical o pictórica puede llegar a ser más *real* que aquello que habitualmente se toma como *realidad*.<sup>18</sup>

El trasfondo *alucinante* de lo real consiste justamente en el infinito juego de las apariencias. En la instantánea regeneración de las formas, nada está oculto pues ¿cómo puede esconderse lo que no deja de salir a la luz y recogerse, una y otra vez, en la intangible oscuridad? Sube así a la *superficie* el «abismo de luz» (*Licht Abgrund*) de que nos habla Nietzsche, frase que podría estar junto a este verso de Hölderlin: *O Dunkel du bist mein Licht!* («¡Oh oscuridad tu eres mi luz!» ¿No era esa acaso la cámara oscura que llegará a inventar la imagen fotográfica?). Nada entonces se hace más *evidente* que el trasfondo *abismal*, el fondo sin fondo de todo lo que surge y cesa, aparece y desaparece. Percatémonos, sin embargo, que ese abismo de luz ya no es solamente telúrico sino también celeste, pues la Tierra pasa a ser un punto referencial en el gran vacío del Cielo.

He ahí la desnudez e inmensidad del momento que es también la desnudez e inmensidad del universo. Se confirma así la verdad de los fenómenos como manifestación del vacío del mundo. Mirar la ciencia con la óptica del artista y el arte con la óptica de la vida daría entonces paso al *traspaso* de la fábula humana y, por ende, del cosmos, hasta llegar a constatar y compenetrarse con el aparecer y desaparecer de los fenómenos, incluyendo, por cierto, a los propios pensamientos. Ese sería el gran silencio que desborda el lenguaje y el silencio que lo habita hasta dar con la inaudita escucha del intacto despertar de lo real.

El vacío puede sin duda vivirse con el angustioso desamparo de los meandros de la subjetividad, concepto que no significa otra cosa que la sujeción o adherencia a lo que se siente, se percibe, se construye mentalmente o adviene a la consciencia. En una palabra: como el *horror*

---

<sup>18</sup> Véase al respecto la obra de Enrique Pajón Mecloy, en particular su libro (2002). *El irrealismo*. Madrid: Editorial Fundamentos. En la misma editorial, véase también de Ana María Leyra, su magnífico estudio titulado (2006). *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*.

*vacui* ante la futilidad y el absurdo de la existencia. Sin embargo, el vacío puede también *experimentarse* como una acción liberadora de la adicción a la subjetividad. En efecto, en la medida en que nos percatamos y compenetrados con las condiciones reales de la existencia, nos desprendemos de las construcciones imaginarias que anidan la impotencia y la servidumbre. Ciertamente que ello exige una extraordinaria disciplina, una persistente práctica y una confianza inquebrantable en la potencia emancipadora del entendimiento.

La experiencia artística es una oportunidad para ello, pues está en condiciones de hacer de la ficción el más fiel experimento con la verdad. Desde ahí se podría constatar que la cultura es una grandiosa y fastuosa construcción sobre el vacío. Por esa razón, que es más que una razón suficiente, la ilusión no está en el mundo sino en la idea de que en algún lugar, sea mundano o transmundo, hay algo fijo, inalterable (o incluso inefable) a qué aferrarse, y alguien idéntico a sí para realizarlo (o identificarse con lo absoluto, a la manera de una *unio mystica*). Vaciar el vacío del mundo implica reconocer la plenitud de lo real que nunca se aparta de la infinita fugacidad de justo este momento. O para decir lo mismo de otra manera: los límites del mundo, del pensamiento y del lenguaje *aparecerían* como una coreografía atravesada por el recorrido de lo infinito.

Por ejemplo: un lienzo es siempre un espacio vacío por más espléndidas o rebosantes que sean las formas de su pintura. Eso Cezanne lo entendió muy bien. Esa vaciedad o vacuidad es precisamente el *tamiz de la creatividad*, allí donde ni se empieza ni se acaba, pues en todo momento *está siendo* lo que, en última instancia, a nadie y a nada pertenece. La experiencia artística se sitúa de lleno en la vibrante acción poética —y esta expresión es casi un pleonismo—, de los pliegues infinitos de lo real que son también las infinitas sutilezas o pinceladas del devenir. El paisaje de un lienzo de Cezanne, lejos de retener en sus *bordes* lo que aparece, libera y entrega las formas a la contención de un *desbordamiento* o, al decir de Jorge Luis Borges, a la *inminente revelación que nunca se produce*. Ni el arte imita a la naturaleza ni la naturaleza imita al arte. Simplemente se encuentran y compenetrados, en el don y la generosidad de su desprendimiento.

Otro ejemplo: obsérvese ese gran enigma pictórico que es *La parade du cirque* de George Seurat. La exacta composición geométrica de la pintura, permite escuchar el profundo colorido musical, y vislumbrar el interminable juego cromático con el que se plasma la solemne atmósfera circense, como si se estuviese cumpliendo con un fecundo rito ancestral. El trombón es el intérprete de un profundo silencio musical que se recoge en los rostros, casi imperceptibles, de los músicos, empezando por la figura espectral del ‘trombonista’. Tengamos en cuenta que en nuestra lengua el significante ‘trombón’ indica tanto al instrumento como al intérprete. Con esta univocidad del significado la persona del músico es integrada a una misma textura pictórica, elaborada con el rigor y la minuciosidad del más preciso cálculo matemático. Brota de ahí, milagrosamente, la espontaneidad de una pintura acabada e inagotable. El sombrero o gorro en forma piramidal indica justamente el punto álgido de la composición, evocando, como si así fuera, las notas musicales de un triángulo pitagórico, por el que transpira el mítico sonido de las esferas. Esa gran obra pictórica se desenvuelve en una atmósfera sideral, en la que unos limitados pigmentos de color crean la interioridad de un silencio que se expone de manera asintótica a los confines de lo ilimitado.

Retomemos ahora el verso de Pound que sirve de epígrafe a este escrito: *Nor began nor ends everything*. ¿Cómo traducir esta frase tan simple y sencilla? Digamos que así: «Ni empezar ni terminar nada.» Resulta, sin embargo, que *everything* significa, literalmente, ‘toda cosa’. Además, la idea es que no hay que empezar ni terminar nada, pues todo *está ahí*, momento a momento, a la manera de un comienzo sin principio y de un terminar sin fin: *Estar aquí / que no acaba. / Estar aquí / que no comienza. // Y estar aquí*.<sup>19</sup>

Podríamos decir que ese estar *aquí* vendría a ser lo *mismo*, aunque nunca igual, a estar *ahí*. En ese *lugar sin lugar* está cifrada la actividad de lo *real*: la instantánea regeneración e inmensidad del momento, de la que nada está excluido, y en la que nada tampoco permanece: *now here*/

---

<sup>19</sup> Los versos son Andrés Bermúdez, tomados de su poemario inédito *Instrumento del Canto* (2017).

*nowhere*. En consecuencia, *everything* es también *the nothing that is*: «la nada que es.» Esa sería una posible definición *ontológica* del 0 (cero) que indica también, como ya se ha visto, la noción de vacío o *sūnya*. Un matemático resume este medular asunto con estas palabras: «Names belongs to things, but zero belongs to nothing. It counts the totality of what isn't there. By this reasoning it must be everywhere with regard to this and that [...] Then what zero name? It looks like Gertrude Stein's Oakland, having no there there.»<sup>20</sup>

La inextricable paradoja del cero pone en evidencia la abertura infinita de lo real, el *caosmos*: la forma o límite por la que se desenvuelve lo infinito que es también el vacío o lo ilimitado.<sup>21</sup> Retomemos aquí la fórmula  $\infty = 0$ , para explicar lo que sigue. El cero es el vector o la potencia de lo infinito en función de lo que aparece como realidad. He ahí el *dinamismo funcional* de lo real. Nada casualmente el vocablo griego δύναμις (*dynamis*) significa potencia y funcionalidad.<sup>22</sup> Por eso el vacío (lo ilimitado, lo infinito, lo real) y la forma (el límite, lo finito, la realidad) se funden, pero sin confundirse, en el insondable despliegue de lo que aparece y desaparece.

Se explica así la afirmación de que «la forma es exactamente vacío y el vacío exactamente forma». Ella se lee en uno de los textos medulares del budismo Mahāyana, estudiado con particular énfasis en la tradición Zen: el «Sutra de la perfección de la sabiduría» (*Prajñāparāmita Sutra*), mejor conocido como «Sutra del corazón» en su versión más abreviada. Esta ‘forma’ (*rūpa, shiki*) es el aspecto físico y corpóreo de lo que aparece, desde la materia más compleja, hasta las más sutiles formas que componen el universo conocido, desconocido o por conocer,

---

<sup>20</sup> Robert Kaplan, (1999). *The nothing that is. A natural history of Zero*. New York: Oxford University Press, p. 37.

<sup>21</sup> El término *caosmos*, que une los vocablos ‘caos’ y ‘cosmos’ es un neologismo de James Joyce que Gilles Deleuze y Félix Guatarri incorporan a sus reflexiones y que nosotros hacemos nuestro.

<sup>22</sup> Le agradezco a Eduardo Forastieri Braschi esta importante observación en torno al concepto aristotélico de δύναμις (*dynamis*).

incluyendo la llamada antimateria o materia oscura. La incorporación de la creadora flexibilidad de los ideogramas chinos (*kanji*) y de la inventiva gramatical de los silabarios (*haragana* y *katakana*) dotan a la lengua japonesa de una precisión de extraordinaria flexibilidad. Dōgen va a llevar hasta su más fecunda exploración esa cualidad. Puede decirse que con ese gran poema del pensamiento que es el *Shōbōgenzō*, donde el monje expone sus enseñanzas a sus discípulos, son el fecundo punto de confluencia de la experiencia artística y la práctica de la sabiduría.<sup>23</sup>

Dōgen va a dar un giro decisivo a la fórmula «la forma es exactamente vacío y el vacío exactamente forma», partiendo del imperativo de que hay que valerse de las palabras para romper las barreras que el uso convencional del lenguaje impone. Dice el gran maestro Zen: «Forma es forma, vacío vacío» (*shiki ze shiki ku ze ku*).» En japonés la fórmula es: *funi ni ni* («no dualidad, pero uno y otro»).<sup>24</sup> Se quiere con ello *evitar* asignarle al vacío o a la vacuidad la cualidad de una realidad substancial, permanente e idéntica a sí, ya sea como monismo o sea como dualismo. De ahí que se piense en términos de la unicidad, y no de la unidad; o de la no-dualidad, y no de la separación entre la forma y el vacío, por más que se distingan, para mejor entender el dinamismo y la actividad de lo real que se pone en juego en cada momento. Por eso, afirma Dōgen en su fascículo Uji: «la mente es el momento de actualizar lo real. (*shinji genjo kōan*)».

Hay que percatarse de que la voz pali *suññata* o ‘vacío’, no contiene la ‘a’ privativa de *anāta* (no-ser, no-entidad, no-alma, no-yo, es decir: impersonalidad). No se trata tanto de negar lo que se enuncia como de constatar que lo que se identifica como ‘ser’, ‘entidad’, ‘alma’, ‘yo’, etcétera es, como todo lo que se *nombra*, una *ficción* gramatical que no

---

<sup>23</sup> No hay una traducción directa del japonés al español del *Shōbōgenzō* («El tesoro del verdadero ojo del dharma»). La traducción que recomendamos es la versión inglesa a cargo de Kazuaki Tanahashi (2012). Boston & London: Shambala. El estudio más abarcador y riguroso que se ha hecho, hasta donde sepamos, del pensamiento de Dōgen es el de Aigo Castro (2003). *Dōgen*. Barcelona: Editorial Kairós.

<sup>24</sup> Véase Aigo Castro, op. cit, p. 187. Hemos modificado ligeramente la expresión japonesa.

contiene una existencia propia o substancial, más allá del hecho (*factum*) de aparecer y desaparecer. Debido a la interdependencia de todo lo que deviene, no hay fenómeno alguno que exista en sí y por sí mismo.

La cosificación o substancialidad de lo que aparece como realidad, es decir, de los fenómenos, es una construcción del pensamiento, movida por el espontáneo anhelo de la mente de *aferrarse* a lo que se vive y experimenta. Por lo tanto, no hay en el uso de la 'a' privativa el más mínimo trazo de nihilismo ontológico. Se trata, en todo caso, de un nominalismo estratégico o, quizá mejor, *topológico* que tiene como referente el vacío del mundo y las construcciones espacio-temporales de los infinitos fenómenos que configuran un único plano de inmanencia. Debe de estar claro ahora que esta *vaciedad* es también la *plenitud* de lo real. La confusión del vacío con ausencia es lo que, de hecho, ha generado en Occidente la nostalgia de lo absoluto. Se pierde así de vista que 'absoluto' no significa otra cosa que aquello, necesariamente indeterminado, que está por completo libre, vacío y absuelto de sí mismo. Por esta misma razón, el concepto de *impersonalidad* indica, no la negación de la *persona*, sino el *enmascaramiento* de los deseos como rasgo característico del animal hablante. He ahí el núcleo del erotismo y la experiencia artística, el cual remite a la dicha y al esfuerzo por dar forma a lo que no tiene límites y por compenetrarse con el inagotable pulso del devenir que es otra manera de nombrar el conmovedor e imperturbable corazón de lo real. Pero no más dicho esto, habría que empezar de nuevo este escrito que ahora tiene que concluir, a sabiendas de que no se empieza ni acaba nada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. (2016). *La filosofía frente al comunismo. De Sartre a hoy*. México: Siglo XXI Editores.
- Bermúdez, A. (2017). *Instrumento del Canto* (inédito)
- Bernstein, J. (2013). *A palette of particles*. London / Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Castro, A. (2003). *Dōgen*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Colli G. y Mazzino Montlinari (ed). (1980). *Sämtliche Werke*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Daishi, Y. (2001). *Shodoka*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Deleuze, G. y Claire Parnet. (1980). *Diálogos*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Hegel, G.W.F. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Aba-da/UAM ediciones.
- Kaplan, R. (1999). *The nothing that is. A natural history of Zero*. New York: Oxford University Press.
- Leyra, A. M. (2006). *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Magnavaca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Marramao, G. (2005). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Pajón, E. (2002). *El irrealismo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ramos, F.J. «La plenitud del vacío», en *Diálogos*, Año XLVI, Número 97, julio 2015.
- Roberts, E.A. (2013). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Spinoza, B. (1989). *Ética*. Paris: Éditions du Seuil. Parte III, «Definiciones de los afectos.»
- Tanahashi, K. (2012). *Shōbōgenzō*. Boston & London: Shambala.
- Vuarnet, J.N. (1977). *Le philosophe-artiste*. Paris: Union Générale d'Éditions.