

*El concepto de lo profundo en Oriente y Occidente**

ROBERT WILKINSON
The Open University (Reino Unido)

CON ESTE ARTÍCULO ESPERO CONTRIBUIR a entender un concepto al que no se dirigen a menudo los filósofos pero que es, sin embargo, susceptible de tratamiento filosófico y que se beneficia, como espero poder mostrar, de un enfoque comparado. El concepto que tengo en mente es el de profundidad estética o profundidad en el arte o, para ponerlo de otro modo, la profundidad considerada como una virtud estética. El pensador francés Paul Valéry una vez dijo que términos tales como profundidad (al igual que “genio” y “misterio”) son marcadores de ignorancia, términos que utilizamos cuando no entendemos adecuadamente aquello de lo que estamos hablando, y que meramente ponen de manifiesto los límites de nuestro entendimiento¹. Espero demostrar que esta visión es excesivamente pesimista. Empezaré señalando lo que creo que quiere decirse con la idea de profundidad, y después continuaré investigando los contextos filosóficos típicos en los que se ha utilizado, tanto el occidental como el oriental. Sostengo que es una noción de gran importancia en algunas teorías estéticas orientales, y que desde el punto de vista lógico no es casualidad que deba ser así.

¿Qué es, pues, lo que se está queriendo decir cuando llamamos a una obra de arte profunda u honda? La respuesta breve, creo, es que la obra profunda es la que resulta ser, de un modo especial, inagotable. No podemos resumirla: continúa sugiriendo interpretaciones valiosas una y otra vez, revelando nuevas perspectivas a nuestra experiencia, tanto para nosotros en nuestra vida como

* Traducción de Raquel García García.

1 P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en: *Variété 1*. París: Gallimard, 1924, pp. 177-8.

de generación en generación. Parecería que cada vez que se tropieza con ella se revela una nueva significación, se descubre otro sentido y la metáfora de la profundidad implícita en la idea de lo profundo se sugiere a sí misma irresistiblemente como un medio de articular esta experiencia: concebimos las obras profundas como aquellas que tienen estratos de significado que están inicialmente ocultos para nosotros y son tan sólo revelados a través de encuentros sucesivos en el tiempo. Más aún, es propio de las obras profundas que resuenen en nuestra memoria durante toda nuestra vida después de habernos encontrado con ellas la primera vez. Este tipo de posibilidad de interpretación múltiple y capacidad de sugerencia es distinta de la ambigüedad y la imprecisión y sería una indagación interesante tratar de resolver en base a qué indicios hacemos la distinción entre estas tres cualidades. Ciertamente no consideramos los términos ambigüedad, imprecisión y profundidad como sinónimos y no queremos cambiar el último término por ninguno de los otros.

Sin duda, todo el mundo tiene sus propios ejemplos de obras que consideraría profundas. Tengo espacio para mencionar unas pocas que tendrán que servir en lugar de todas ellas. Permítanme citar, de Occidente, *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*] de Proust; de Japón *The Tale of Genji* [*El cuento de Genji*] de Murasaki Shikibu y de China *The Red Chamber Dream* [*El sueño de la habitación roja*], principalmente de Cao Xueqin; tres novelas extensas de culturas distintas y separadas por siglos, pero todas (me atrevería a decir) innegablemente profundas. Todas tienen una cualidad en común, casualmente, es decir, que todas ellas tratan sobre el tiempo y sus efectos en nosotros, sobre en qué consiste ser mortal, ser temporal. En cualquier caso, tratar este tema no garantiza la profundidad; el tema del arte no garantiza nada con respecto a su calidad, y es posible escribir sobre este importante rasgo de nuestra condición de un modo trivial y superficial. El único punto para el que puedo hacer sitio aquí me parece que es la idea de que cada uno de estos grandes libros muestra de un modo paradigmático la idea de la profundidad. Argumentaría que incluso la idea de que pudiese haber una recapitulación final y definitiva de alguna de esas obras estaría de más. ¿Qué contaría como la última palabra a la hora de interpretar estas obras? No: no puede existir tal cosa, y eso es en sí mismo bastante significativo.

El mismo fenómeno se manifiesta, por supuesto, en obras de música, arte visual, etc. La pista reside en buscar aquellas obras en las que la misma idea de la existencia de un resumen final y definitivo de su contenido parezca absurda. ¿Cuál podría ser la interpretación final del Opus 111 de Beethoven o de la *Tasadora de perlas* de Vermeer o de los *Seis caquis* de Mu-ch'i?

Lo que tenemos, pues, es una clase de obras de arte que no son ni imprecisas ni ambiguas, sino que sugieren de modo indefinido muchas interpretaciones valiosas. ¿Cómo puede ser esto? ¿Cómo tenemos que entender este

extraordinario fenómeno estético? ¿Qué tiene que haber de verdadero en la obra y en el mundo para que sea posible este fenómeno?

Me gustaría abordar lo que voy a llamar la respuesta clásica a esta pregunta examinando el concepto de las ideas filosóficas en las que normalmente se desarrolla el concepto de profundidad y se considera importante, tomando ejemplos tanto de Oriente como de Occidente. En Occidente, la idea de profundidad se hace importante en la teoría estética en la época del movimiento romántico, a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La idea de que existen fenómenos estéticos que son valiosos a la hora de estimular el pensamiento pero que no se pueden resumir completamente aparece en *La crítica del juicio* de Kant (1790, sección 49) donde se habla sobre lo que este autor denomina “ideas estéticas”, constructos imaginativos que ocasionan mucha reflexión pero que no pueden conceptualizarse finalmente, con los que la razón no puede entenderse del todo, tal como lo expresa Kant. La idea fue desarrollada por la primera generación de teóricos románticos –de modo más importante por los hermanos Schlegel, Novalis y Wackenroder– con el resultado de que la profundidad llegó a ser una virtud estética prominente e importante en sus pensamientos. De este modo, por ejemplo, Wackenroder al describir la experiencia que tenemos en presencia de grandes cuadros, escribe lo siguiente: “Un cuadro de gran valor no es un párrafo de un libro de texto que, cuando con un breve esfuerzo he extraído el significado de las palabras, después aparto como un caparazón inútil: al contrario, en obras de arte superiores, el gozo continúa sin cesar. Creemos que estamos penetrando más y más profundamente en ellas y, sin embargo, continuamente despiertan nuestras sensaciones y no podemos prever ninguna frontera ante la cual nuestra alma las haya agotado. Hay prendido en ellas un aceite de vida que arde eternamente, el cual nunca se extingue ante nuestros ojos”². Las observaciones de Wackenroder pueden encontrar su paralelo fácilmente en otras obras de esta época y, más tarde, en el desarrollo del movimiento romántico³.

2 H. Wackenroder, “How and in what Manner one actually must regard and use the Works of the Great Artists of Earth for the Well-being of his Soul” en sus: *Confessions from the Heart of an Art-loving Friar [Herzensergiebungen eines kunstliebenden Klosterbruders]*, 1797. Trad. al inglés de M.H. Schurbert, *Wilhem Heinrich Wackenroder's Confessions and Fantasies*. University Park y Londres: Pennsylvania University Press, 1971, p. 127. Véase también R. Wilkinson, “Two Conceptions of Art” en: A. Lentin y L. Walsh (eds.), *From Enlightenment to Romanticism*. Milton Keynes: The Open University Press, 2003.

3 Para dar uno entre muchos ejemplos posibles, Victor Hugo destaca el misterio y la profundidad como virtudes estéticas de primera magnitud en su obra de 1864 *William Shakespeare*. Editada por B. Leuilliot, París: Flammarion, 1973, p. 95.

En lugar de multiplicar las citas, me gustaría concentrarme en el contexto de creencias en el que estas ideas se hicieron prominentes. Desde el punto de vista de la lógica, no es casualidad que el crecimiento en importancia del concepto de lo profundo coincida con el momento álgido del idealismo absoluto como la filosofía dominante en la Europa continental y, en efecto, tuvo también algunos partidarios destacables en la Gran Bretaña de la época, especialmente el poeta Coleridge. En las obras de Fichte, Schelling y Hegel se desarrollan tres variedades de esta perspectiva filosófica, y fue compartida hasta cierto punto por muchos teóricos del romanticismo a los que me he referido, o como mínimo les influyó. En las versiones occidentales del idealismo absoluto, la realidad es una unidad mental: toda la aparente diversidad en el mundo de la experiencia cotidiana es en el fondo sólo apariencia. De ello se sigue que la realidad se considere velada por la experiencia auto-consciente cotidiana y a la vez como teniendo y siendo una profundidad, de hecho, siendo una profundidad infinita. Puesto que en la mayoría de las versiones de esta filosofía (con la excepción del hegelianismo) la realidad última o absoluta es tal que no hay conceptos que puedan aplicarse a ella adecuadamente, se sigue que la razón —la facultad que despliega conceptos y opera conceptualmente— no puede llevarnos a su conocimiento. La única facultad que puede darnos conocimiento directo de ella (opinaban los románticos) es la imaginación. El ser humano que está especialmente dotado de imaginación es el artista, así pues, la misión del artista está fundida tanto con la del filósofo como con la del sacerdote, como la persona cuya misión es guiarnos hacia el conocimiento de lo real. Esta misión tiene que cumplirse con la producción de obras de arte que estimulen la imaginación de aquellos que entran en contacto con ellas. Cuanto más persistente y provechoso es el estímulo imaginativo que proporciona la obra, mejor es la obra de arte. Las mejores obras son aquellas a través de cuya contemplación penetramos los velos de la apariencia cada vez con mayor profundidad, y son éstas precisamente las pocas y selectas que catalogamos como profundas. Estas obras se quedan con nosotros, resonando en la mente, sugiriendo nuevas ideas e interpretaciones indefinidamente, a través de nuestras vidas, manteniendo nuestra imaginación activa.

Necesito indicar brevemente las formas y medios prácticos que los artistas del periodo romántico en Occidente adoptaron para tratar de comunicar sus percepciones de las profundidades normalmente escondidas de la realidad. Eran plenamente conscientes de que toda su empresa artística se basaba en una paradoja: trataban de guiarnos a una experiencia de lo infinito y lo eterno a través de obras de arte que son finitas y temporales. Fue precisamente esta comprensión lo que los llevó a formular uno de los conceptos más importantes en la estética de la época, el de la ironía romántica. Puesto que estos artistas tenían claro que estaban haciendo algo paradójico, les parecía imprescindible

dejárselo claro a aquellos que apreciaban sus obras de arte. En general, lo que hicieron fue crear obras de arte que, de distintas formas, llamaban la atención sobre su propia naturaleza artificial y limitada. Así, por ejemplo, escribieron obras de teatro en las que los personajes paran la acción y debaten sobre la obra; o publicaban sus ideas de una forma aforística e incompleta, como para desestabilizar cualquier idea cómoda sobre la autoría de una sola persona y la noción de que podía haber una declaración completa y acabada de las verdades que se deseaba dar a entender. El propósito de estas y otras técnicas es impedir, como sea, que la imaginación del que percibe llegue a un alto, que llegue a descansar en la creencia de que la obra de arte ha sido finalmente comprendida. En esta filosofía, la imaginación es literalmente nuestro medio de salvación, y debe mantenerse constantemente activa para alcanzar la meta de una epifanía estético-religiosa.

Otro aspecto muy importante de su respuesta a la misión paradójica del arte fue el uso extendido de la técnica del simbolismo. Si lo que uno quiere sugerir no puede en principio articularse por medio de conceptos proporcionados por la razón, entonces tiene que aludir a ello de algún modo, y uno de los mejores métodos de aludir a ello es usar símbolos. Si se escoge cuidadosamente, un símbolo puede sugerir profundidades inagotables que no es posible comunicar de ninguna otra forma, y hay muchos y muy conocidos ejemplos de las artes de Europa en esta época que usan esta técnica⁴.

De este ejemplo histórico quiero extraer lo que denominaría un patrón lógico, en este caso, el patrón lógico del concepto de lo profundo en su forma clásica. El lugar natural para el concepto de lo profundo, desde el punto de vista lógico, es una metafísica de lo uno y de lo múltiple, una filosofía en la que lo que es real en sentido último, es radicalmente distinto del mundo de la experiencia cotidiana, y se encuentra escondido de nosotros en una profundidad que está, por así decirlo, disfrazada en el ruido o en lo inactivo de la experiencia cotidiana. Debemos esforzarnos para penetrar en su fondo con medios que no pueden ser totalmente racionales. En tales filosofías, tiende a suceder que las obras de arte más valiosas son aquellas que de algún modo nos guían a la experiencia de las profundidades ocultas de la realidad, y que son imaginativamente estimulantes e inagotables en el modo en que lo he descrito. No es mi intención suponer que el concepto de lo profundo no pueda ser utilizado fuera del contexto de filosofías del tipo de los dos mundos; sólo que, como hecho histórico, este concepto se desarrolló inicialmente y más plenamente en tales contextos.

4 La discusión clásica en inglés se encuentra en Isaiah Berlin *The Roots of Romanticism*. Londres: Chatto and Windus, 1999, p. 99 y ss.

Mi segundo argumento más importante es que esta tesis sobre el contexto lógico y natural de la idea de lo profundo encuentra abundante confirmación en ciertas tradiciones estéticas desarrolladas en Oriente. En estas tradiciones, las filosofías con el mismo patrón lógico o muy similar al idealismo absoluto europeo son más numerosas, y es interesante ver cómo ideas lógicamente análogas al concepto occidental de lo profundo se han desarrollado en estas tradiciones, por razones similares. Permítanme tomar algunos ejemplos de tradiciones no europeas para tratar de exponer mi razonamiento.

Mi primer ejemplo está extraído de la poética del sánscrito, y es el concepto clave de “*dhvani*”: resonancia, sugerencia o matiz, o quizás, las tres, como se prefiera. En esta tradición, el objetivo del arte es la producción de un cierto tipo de experiencia estética en nosotros. Precisamente, el objetivo del arte es causar en nosotros la aparición de los *rasas*, emociones universalizadas desconectadas del contexto de nuestra vida personal que podemos saborear en conformidad⁵. En los casos más perfectos, esta experiencia es, en efecto, idéntica, a una epifanía religiosa y el fin último del arte es provocar esas epifanías. Con respecto a la tradición poética que tengo en mente, (la de la poesía de la corte en sánscrito como queda paradigmáticamente ejemplificada en *Treasury of Well-Turned Verse* [*El tesoro del verso elegante*] de Vidyākara), el principal vehículo a través del cual se obtenía este significado era una estrofa de cuatro versos, en uno de entre aproximadamente cincuenta patrones aceptados de longitudes silábicas especificadas. Más aún, no importa cuántas estrofas configuren el poema, cada estrofa en particular debe evocar el *rasa* en cuestión⁶.

Está claro que producir el objetivo de evocar perfectamente un *rasa* dado en un compás tan corto no es fácil de conseguir sin hacer uso de cualquier medio disponible para intensificar la densidad semántica, así pues, la mayoría de las principales propiedades gramaticales y sintácticas del sánscrito se movilizan en esta poesía. Se da un uso frecuente de la composición, de los juegos de palabras y del vocabulario extraordinariamente amplio de auténticos sinónimos que tiene esta lengua. De todas formas, ni siquiera estos recursos bastan para lograr el objetivo al que el poeta *dhvani* aspiraba. Para alcanzar este objetivo, se necesitaba algo más potente que activase el poder de resonancia o sugerencia que tienen las palabras. La aserción central de la teoría del *dhvani*, tal y como se

5 En la medida en que se alude a la fenomenología de la experiencia de la emoción en la experiencia estética, las teorías clásicas del *rasa* guardan una sorprendente similitud con la visión de la distancia psíquica de Bullough. Véase mi “On the Western Reception of Indian Aesthetics” en K. Sasaki y T. Otabe (eds.), *The Great Book of Aesthetics*. (CD-ROM) Tokio, 2004.

6 Véase D.H.H. Ingalls, *An Anthology of Sanskrit Court Poetry*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1965, pp. 16 y ss.

encuentra en las páginas del *Dhvanyaloka* de Anandavardhana (y los posteriores teóricos *dhvani*), es que el lenguaje tiene el poder de sugerir significados que no se declaran explícitamente. Tales significados (tal y como los gramáticos lo expresaron) son distintos a las designaciones directas o indirectas. Se sostiene que este es el poder para manipular el lenguaje con el objetivo de maximizar el *dhvani*, que es el don especial del poeta. Sin el *dhvani*, no hay poesía, sólo una forma de palabras sin vida.

Lo que queda claro (me parece) conforme uno lee los grandes tratados sobre el *dhvani* es que aquello de lo que se habla es, desde el punto de vista lógico, muy similar al concepto occidental de lo profundo. Permítanme resaltar dos cosas a partir del propio *Dhvanyaloka*. La primera es que el ámbito de la sugerencia es ilimitado, y la segunda, que el propio término *dhvani* se ha tomado de las obras de los gramáticos, que lo usan en el contexto de los estudios de la identidad entre el sonido en su forma eterna (*sphota*) y la realidad última en sí misma⁷. Lo que se está afirmando aquí es que las palabras, si se despliegan adecuadamente mediante la imaginación del poeta, pueden sugerir significados no dichos que no tienen un límite discernible. Las reverberaciones y sugerencias del lenguaje poético en su mejor forma no tienen término. Simplemente continúan en nosotros durante nuestras vidas. Uno de esos versos cortos puede sugerir más de lo que se puede afirmar explícitamente en volúmenes enteros de simple prosa literal. En efecto, puede sugerir cosas que la prosa simple no puede esperar ni siquiera atisbar. Lo que tenemos aquí, en términos occidentales, es una poética en la que la virtud estética de la profundidad se ha convertido en la propiedad más importante, de hecho, la definitoria, de la poesía, algo que no ocurrió en Occidente, ni siquiera en el apogeo del movimiento romántico.

La razón de esto, creo, reside en el contexto filosófico en el que se desarrolló esta tradición de poesía. Aunque es un error simplista suponer que el *advaita vedanta* tiene que encontrarse siempre acechando en el fondo de los fenómenos culturales indios, creo que en este caso es una influencia importante —ciertamente hubiera estado entre las clases que usaban el sánscrito como forma de comunicación en esa época. Como es el caso en los idealismos absolutos occidentales, la realidad última, en el *advaita vedanta*, está más allá de la articulación conceptual y no se puede hablar de ella. Consecuentemente, si tenemos que experienciarla, lograr una epifanía religiosa, no puede ser por medio del pensamiento conceptual. Sólo puede indicarse a través de algo que sugiera su ilimitación impersonal, y esto es exactamente lo que la poesía *dhvani* puede

⁷ Anandavardhana, *Dhvanyaloka*. Editado y traducido por K. Krishnamoorty en: Dharwar: Karnatak University, 1974, p. 215.

hacer. Lo que he llamado el patrón lógico de la noción clásica de profundidad se manifiesta aquí una vez más. Una realidad escondida, inarticulable por medios conceptuales, es aludida por medio de obras de arte inagotablemente sugerentes. En los casos logrados, las continuas reverberaciones de estas obras en nuestra conciencia puede llevar a una apertura final de las puertas de la percepción mediante la cual se revela la realidad última.

Mi siguiente ejemplo proviene de una rama importante de la estética japonesa. Está tomado principalmente de los escritos del maestro del *noh* Zeami (1363-1443) donde se encuentran un grupo de conceptos de virtud estética que son de gran interés en el contexto actual. De nuevo, el trasfondo filosófico es de gran trascendencia, y en este caso empezaré con él. Las obras de Zeami se escriben en el contexto de la metafísica zen, cuyo aserto fundamental es que tras el mundo fenoménico, el mundo cotidiano de la experiencia humana auto-consciente, hay un terreno incondicionado, indicado con el término *mu* o Nada. *Mu* es totalmente no dual o no articulado: no hay predicados aplicable a él porque no hay verdaderas distinciones respecto de ello. Tal y como ocurre con la tradición india que he descrito (y también es cierto para la tradición romántica europea de la que partí) en la cosmovisión de Zeami, la experiencia estética y la religiosa coinciden en los casos más perfectos. El objetivo final de la contemplación es obtener la experiencia del *mu*, de lo últimamente real, y el *geido* (la forma estética) tiene este objetivo en común con todas las otras formas.

Está claro que cuando Zeami escribe sobre la estética del *noh*, está pensando que el fin último de la representación es provocar un estado de conciencia no condicionada de este tipo. Es explícito en una serie de sitios, sobre todo en su tratado *Finding gems and gaining the Flower (Shûgyoku tokka)* [*Encontrando gemas para obtener la flor*]. Aquí escribe que un actor consumado puede asombrar al corazón y a los sentidos de los espectadores; y en ese instante en el que están conmovidos sin darse cuenta de sus reacciones, puede decirse que existe la Flor de Encanto sin Igual (*myosho*). Tal momento representa la Fascinación e incluye dentro de sí mismo también el momento de un Sentimiento que Trasciende la Cognición. Todas estas tres expresiones representan estados emocionales que trascienden las operaciones de la mente consciente⁸. El sentimiento que trasciende el conocimiento es análogo al *satori*, una experiencia de lo infinito y lo eterno en el aquí y ahora. Es, en efecto, indescriptible, lo cual no significa que no pueda experimentarse.

Lo que tiene especial interés en el contexto de este artículo es el modo en el que Zeami describe las obras de teatro que ocasionan esta experiencia. Tales

8 Zeami, *On the Art of Nô Drama*, Trad. al inglés por J. T. Rimer y Y. Masakazu en: Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 134.

obras (y los actores que las representan), dice, tienen la cualidad de *yûgen*, y es aquí donde encontramos el vínculo con el tema de la profundidad⁹. Las dos sílabas que constituyen esta palabra tienen significados conectados con la oscuridad, lo sombrío, el misterio y la hondura. Aparece como término de virtud estética (hasta donde yo sé) en los escritos de Fujiwara Shunzei (1114-1204), aunque en ellos parece significar solamente algo así como encanto. En el periodo Muromachi este concepto ha cambiado su sentido y ha llegado a entenderse como algo mucho más complejo. Aunque este término parece significar cosas distintas para escritores distintos, incluso cuando sean contemporáneos, lo que es común a los distintos usos es la insistencia en que una obra que tiene esta cualidad sugiere profundidades que no son accesibles de ninguna otra forma alternativa, y que no pueden articularse en palabras. Esta idea la expone poéticamente otro escritor Muromachi, el monje zen y poeta Shôtetsu (1381-1459): "Lo *yûgen* puede percibirse con la mente, pero no puede expresarse con palabras. Su cualidad puede sugerirse con la visión de una fina nube velando la luna, o con la niebla de otoño envolviendo las hojas de color escarlata en la ladera de una montaña. Si uno preguntase en cuál de estas visiones reside lo *yûgen*, no se podría contestar, y no es sorprendente que sea probable que un hombre que no pueda entender esta verdad prefiera la visión de un cielo claro, sin nubes. Resulta bastante difícil explicar dónde reside el interés o la extraordinaria naturaleza de lo *yûgen*"¹⁰.

Como ocurre con la poesía cortesana sánscrita, Zeami utiliza todos los recursos artísticos a su alcance, en su caso la escenificación, el lenguaje y el estilo de actuar, además de algunos de los rasgos gramaticales del idioma japonés, para crear una forma de arte que hace alusión a lo que no se puede decir literalmente, a aquellos fondos que se encuentran bajo la superficie y que podemos vislumbrar en momentos privilegiados en presencia de obras de arte de este tipo. Igualmente, en sus poemas *waka*, Shôtetsu lleva la sintaxis hasta el límite, con la intención de hacer alusión a una experiencia más allá del reino de lo decible y que sólo se puede sugerir¹¹. El mismo patrón lógico se repite aquí: una realidad que no se puede articular por medios conceptuales, pero que puede ser experimentada directamente, queda sugerida en una obra de arte que manifiesta profundidad gracias a la habilidad del artista.

9 Véase i.e. Zeami, *Teachings on the style and the Flower [Fûshikaden]*, pp. 26-9 y *The True Path to the Flower [Shikadô]*, p. 73, ambos en: Zeami, *op.cit.*

10 Citado en D. Keene, *Seeds in the Heart*. Nueva York: Henry Holt, 1993, p. 733. Véase también su "Japanese Aesthetics" en J.H. Bailey (ed.), *Aesthetics and Ethical Values in Japanese Culture*. Richmond: Indiana: institute for Education on Japan, Earlham College, 1990, pp. 25-9. Véase también Izutsu e Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981, pp. 26 y ss.

11 Véase D. Keene, *op.cit.*, p. 733.

Permítanme, finalmente, recurrir a algunos ejemplos del pensamiento estético de la tradición china. Yo diría que esta tradición incluye una serie de conceptos que conciernen a la articulación de la noción de profundidad estética de la que he estado hablando. No encuentro esto sorprendente en absoluto, conociendo el poder de las tradiciones del daoísmo y el budismo, especialmente el budismo ch'an (zen), en la historia intelectual china. Puesto que el marco de la metafísica zen ya ha sido establecido más arriba, sólo necesito decir un poco acerca de las principales ideas del daoísmo filosófico (distinto al religioso), y después proceder con algunos ejemplos.

Aunque en términos lógicos la filosofía daoísta no sea un análogo perfecto de los sistemas de pensamiento idealistas y no-dualistas esbozados anteriormente, está lo bastante cercana a lo que he llamado el patrón lógico de estos sistemas como para convertirla en un punto de partida natural del concepto de profundidad estética. El *Dao* es la realidad última de la que todo lo que existe ha surgido en última instancia, el bloque no esculpido que contiene en sí mismo la potencialidad de todas las formas¹². Es una doctrina sorprendentemente similar a la del budismo, se sostiene que la experiencia humana ordinaria nos oculta el *Dao*. En efecto, vivir de acuerdo con el *Dao*, en la medida en que sea posible para un individuo mortal vivir de acuerdo con la fuente eterna de todos los individuos, es el logro de unos pocos, y estos pocos son los Sabios (*sheng*). Uno se convierte en Sabio, de forma similar al budista que sigue su senda hacia la iluminación, volviéndose tan pequeño como individuo como le sea posible: desprendiéndose de los deseos y del conocimiento, ya que ambos nos enredan más profundamente en el mundo fundamentalmente ilusorio de la experiencia cotidiana. Una vez que se hace esto, el Sabio obtiene la capacidad del *wu-wei*, actividad sin acción, reacción puramente espontánea ante cualquier circunstancia en la que nos hallemos¹³.

Siendo anterior a los individuos y no un individuo mismo, no se puede hablar del *Dao* en términos conceptuales, como deja claro el capítulo de apertura del *Dao de jing*. Como el *Brahman* del vedanta y el *mu* del zen, ello y la experiencia de ello (iluminación, *ming*) están en principio más allá de la representación o la descripción en el arte. Una vez más, sólo se puede aludir a ellos indirectamente. Apenas sorprende que, en tal contexto, la idea de profundidad debiera considerarse otra vez como de especial importancia. Con esto en mente, podemos proceder ahora con algunos ejemplos tomados del pensamiento chino. Se han extraído de la estética literaria, y los tomaré en orden cronológico.

12 *Tao Te Ching*, capítulos 15, 19, 21, 28, 32, 57.

13 *Op. cit.*, capítulos 2, 27 y 43.

El primero es del *Wenxin Diaolong* [*Wen-hsin tiao-lung: The Literary Mind and the Carving of Dragons*] [*La mente literaria y el relieve de los dragones*] de Liu Xie [Liu Hsieh] al final del siglo VI. En el capítulo 40, Liu describe y contrasta dos términos, lo latente (*ying*) y lo destacado (*hsiu*). Lo que él llama aquí lo latente, creo, es lo que yo he llamado profundidad en otro sitio. (Es interesante que el término opuesto, lo “destacado” [“*out-standing*”], como Owen lo traduce, no es un término peyorativo como, por ejemplo, la “superficialidad” sería en la crítica occidental. Lo destacado en el sentido de Liu es simplemente un rasgo estético que consigue un efecto inmediato y llamativo. Así es como describe lo latente: “Lo latente es el significado estratificado que reside más allá del texto, lo destacado es aquello que se alza únicamente dentro de la obra. Lo latente se alcanza de modo logrado mediante conceptos complejos y múltiples. Lo destacado muestra su arte con superioridad preeminente”¹⁴. Aquí, en el contexto de un marco conceptual inspirado en el daoísmo, se encuentra un concepto que presenta los rasgos clásicos de la noción de profundidad estética: la metáfora de la significación que se revela lentamente, como en estratos de profundidad siempre en aumento y la creencia lógicamente complementaria en un tipo de significado que puede decirse que existe más allá del texto que lo sugiere. Liu desarrolla esta idea conforme continúa el pasaje: “Cuando lo latente es una forma normativa [*t’i*] en sí misma, una verdad [*yí*] domina más allá del texto; misteriosas resonancias consiguen traspasarlo todo y una coloración oculta emerge de lo hundido. Uno puede compararlo con la forma en la que las líneas y las imágenes de un hexagrama mutan para formar otro hexagrama o como los ríos pueden contener perlas y jade. Así, cuando las líneas individuales mutan en forma de hexagrama, se transforman en las Cuatro Imágenes. Perlas o jade hundidos bajo el agua configurarían formas redondas o cuadradas”¹⁵. Como en los ejemplos que he citado antes, Liu produce aquí de modo bastante independiente una explicación de la profundidad estética curiosamente como otras producidas en otras tradiciones: la idea de que una obra de arte puede resonar en la imaginación, especialmente cuando el impulso organizador dominante tras ella (la forma normativa, como lo expone Liu) es en sí mismo una percepción profunda y penetrante.

Mi segundo ejemplo de la tradición china está tomado de *The Twenty-four Categories of Poetry* [*Las veinticuatro categorías de la poesía*] de Dikong Tu (Ssu-k’ung T’u), fechado en el siglo IX. La categoría en cuestión es la número 11, *han-hsü*, que puede traducirse como reserva o, quizás, acumulación interior.

14 En S. Owens, *Readings in Chinese Literary Thought*. Harvard: Harvard University Press, 1992, p. 263.

15 En S. Owens, *op.cit.*, p. 264.

Lo que Sikong está describiendo, una vez más en el contexto de fidelidad al daoísmo, es un tipo de poesía en la que hay una reserva de significación que está relacionada con el poema pero que no está directamente expresada en sus palabras y que puede revelarse cuando el propio poema ha finalizado. El pasaje reza como sigue en la traducción de Stephen Owen:

“No parece ser inherente a ninguna palabra en concreto
Sin embargo, se obtiene el don supremo.
Aunque las palabras no se refieran a uno mismo,
Es como si hubiera una melancolía insoportable.
En esto se halla ese ‘alguien al control’
Flotando o hundiéndose junto a ellas.
Es como colar el vino más denso,
O la estación de las flores volviendo al otoño.
Lejos, muy lejos, motas de polvo en el cielo;
Pasando en un destello, burbujas en el océano.
Superficiales y profundos, agrupándose, dispersándose,
Miles de granos se reúnen en uno sólo”¹⁶.

Aunque sea de modo alusivo y poético, la principal clave de lo que se está diciendo aquí, me parece que es manifiestamente otro ejemplo de una descripción del ya familiar fenómeno de la profundidad estética. El significado no es inherente a la superficie del texto y, sin embargo, tiene una relevancia de más largo alcance. Como al colar un vino denso, siempre aparecen más y más posos, así al encontrarnos con una obra profunda, siempre se revelan significados más profundos. Tan difícil de concretar como el polvo en el cielo o las burbujas en el océano, sin embargo, da la impresión de que el texto profundo concentra indefinidamente muchos significados en sí mismos. Parecería que a través de él vislumbramos algo inmensamente profundo que de otro modo nos eludiría¹⁷.

Mi tercer y último ejemplo de la tradición china viene de un texto del siglo XIII, *Ts'ang-lang's Remarks on Poetry* [*Las observaciones de Ts'ang-lan sobre la poesía*] por Yen Yü. Esta vez la filiación intelectual del escritor es del budismo

16 En S. Owen, *cit.*, p. 326.

17 Sikong da otra descripción del mismo ideal en una conocida carta a Chi P'u: “Tai Shu-lun dijo una vez, ‘La escena que ofrece el poeta es como el sol que calienta campos de índigo y el delicado jade emanando una neblina a la cual puedes mirar pero en la que no puedes dejar fija la vista.’ Tal imagen más allá de toda imagen, tal escena más allá de toda escena -¿cómo puede debatirse con facilidad?”, en S. Owen, *op.cit.*, p. 387.

ch'an; Yen cita regularmente aforismos ch'an para defender sus posiciones. En el contexto actual, lo que es de interés es la poesía ideal que describe Yen al principio de su obra, un ideal que en su opinión sólo pueden lograr en la práctica los maestros del T'ang, especialmente Li Bo (Li Po) y Du Fu (Tu Fu). Él dice: "En lo emocionante y el entusiasmo de su poesía, los maestros del Alto T'ang eran aquellos antílopes que, colgados de sus cuerpos, no dejaban huellas para que los siguieran. Donde son sutiles, hay una cualidad límpida y brillante que no puede precisarse o determinarse –como los tonos del aire vacío, o el color en un rostro, o la luz de la luna sobre el agua, o una imagen en un espejo –las palabras se agotan, pero el significado nunca se agota"¹⁸.

Una vez más, la misma experiencia y la misma respuesta a ella se repiten, como en todos los ejemplos que he propuesto –y hay más, por supuesto¹⁹ y al parafrasear estas consideraciones de Yen, puedo resumir el argumento de este artículo en su totalidad. Paso mucho tiempo de mi investigación comparando conceptos estéticos en los sistemas de pensamiento orientales y occidentales, y lo que encuentro generalmente son diferencias sistemáticas, por razones de las que ya he escrito en otro sitio²⁰. En el caso de los conceptos que articulan la profundidad estética, lo que encuentro es una similitud sistemática. Hay un tipo de experiencia estética que parece ser genuinamente transcultural. Ocurre en lo que un escritor galés ha llamado el filo mellado de nuestra experiencia²¹, en las fronteras de la percepción ordinaria donde nuestro aparato conceptual rutinario parece empezar a tambalearse. De repente, el tejido de la experiencia ordinaria parece rasgarse y vislumbramos lo que el poeta francés Yves Bonnefoy llama *l'arrière-pays*, el país más allá –un reino no aparente a la percepción ordinaria y que entrevemos sólo a través de la experiencia de obras de arte del tipo que he estado tratando. Este reino queremos describirlo instintivamente como oculto, situado en la profundidad, y como que nos fascina y obsesiona²². Por ello, valoramos de modo bastante natural aquellas pocas obras de arte que más misteriosamente parecen revelarnos esas profundidades. Como hecho histórico, el concepto de profundidad estética se ha elaborado más cuidadosamente y se ha considerado como una virtud estética importante en el contexto de filosofías en las que lo verdaderamente real en sí mismo se considera como oculto durante

18 En S. Owen, *op.cit.*, p. 406.

19 E. g. Li Dongyang (1447-1516), *Notes on Poetry of Huailu Hall*, citado en: L. Zehou, *The Path of Beauty*. Hong Kong: Oxford University Press, 1994, p. 54.

20 R. Wilkinson, "Aesthetic Virtues in the Context of Nirvanic Values" en: G. Marchianò y R. Milani (eds.), *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Turín: Trauben, 2001, pp. 91 y ss.

21 I. Parry en: *Speak Silence*. Manchester (Reino Unido): Carcanet, 1988, pp. 297 y ss.

22 Y. Bonnefoy, *L'arrière-pays*. París: Gallimard, 1992, *passim*.

nuestra experiencia ordinaria del mundo, y es accesible para nosotros sólo en momentos excepcionales de una penetrante experiencia estético-religiosa. Lo que denomino la respuesta clásica a la pregunta de la que partimos (¿cómo es posible la profundidad?) es que la profundidad es posible porque lo fundamentalmente real está ordinariamente escondido de nosotros, y nosotros valoramos aquellas obras de arte excepcionales que parecen revelárnoslo y nos acercan a ello por medio de su estimulación incesante de imaginación y pensamiento. Las obras de arte profundas son aquellas que nos guían a las profundidades de la experiencia. Fuera del concepto de las filosofías de la Unidad y lo Múltiple, lo que permanece generalmente, de este marco de ideas, es la identificación de la profundidad con el carácter inagotable de lo imaginativamente valioso, sin la sugerencia de penetración en algún reino oculto de la realidad. En tales casos, lo que se puede decir que hacen las obras profundas es revelarnos significados no obvios de la experiencia humana, significados que generalmente nos lleva un tiempo apreciar.

Una y otra vez, a través de siglos diferentes y culturas diferentes, estéticos y teóricos han llamado la atención sobre obras de arte cuya significación parece no tener fin, cuyos significados se extienden aparentemente sin límite más allá de la obra misma. De esto obtengo una conclusión esperanzadora: enfrentados a la misma experiencia de la profundidad oculta que vislumbramos, los seres humanos han producido análisis muy similares de ella. Aquí hay algo transcultural, algo que es simplemente humano y que todos podemos entender.