

may-99

A. K. Coomaraswamy

1: ARTÍCULOS SELECTOS

**ARTE Y SIMBOLISMO
TRADICIONAL**

Contenido del Volumen I

EL TEMPLO INDIO

Un Templo Indio: El Kandarya Mahadeo.....	5
---	---

ENSAYOS SINÓPTICOS

¿Una Figura de Lenguaje o una Figura de Pensamiento?.....	16
La Filosofía del Arte Medieval y Oriental.....	50
La Parte del Arte en la Vida India.....	80
Introducción al Arte del Asia Oriental	113

ARTE Y ESTÉTICA INDIOS

La Operación Intelectual en el Arte Indio	144
La Naturaleza del Arte Budista.....	160
<i>Samvega</i> : La Conmoción Estética.....	195

ARTE Y ESTÉTICA MEDIEVALES

La Teoría Medieval de la Belleza	203
<i>Ars sine scientia nihil</i>	247
El Encuentro de los Ojos	251

ESTUDIOS AFINES

Ornamento	257
Mobiliario Shaker	271
Nota Sobre la Filosofía del Arte Persa	277
Intención	283

Imitación, Expresión y Participación	294
La Mentalidad Primitiva	305
Pintura China en Boston	328
Síntoma, Diagnosis y Régimen	337

SIMBOLISMO TRADICIONAL

Metodología

El Simbolismo Literario	343
El Rapto de una Nāgī: Un Sello Indio Gupta.....	352
Walter Andrae: Sobre la Vida de los Símbolos	363

Cuatro Estudios

Sobre la Esposa Horrible	374
El Cuerpo Sembrado de Ojos.....	393
El Árbol Invertido	398
El Mar	431

La Puerta del Sol y Motivos Afines

El Simbolismo del Domo	
Apéndice: Pāli <i>kaṇṇikā</i> : Clave de Bóveda	440
<i>Svayamātrṇṇā</i> : Janua Coeli	497
Simplégades	555

EL TEMPLO INDIO

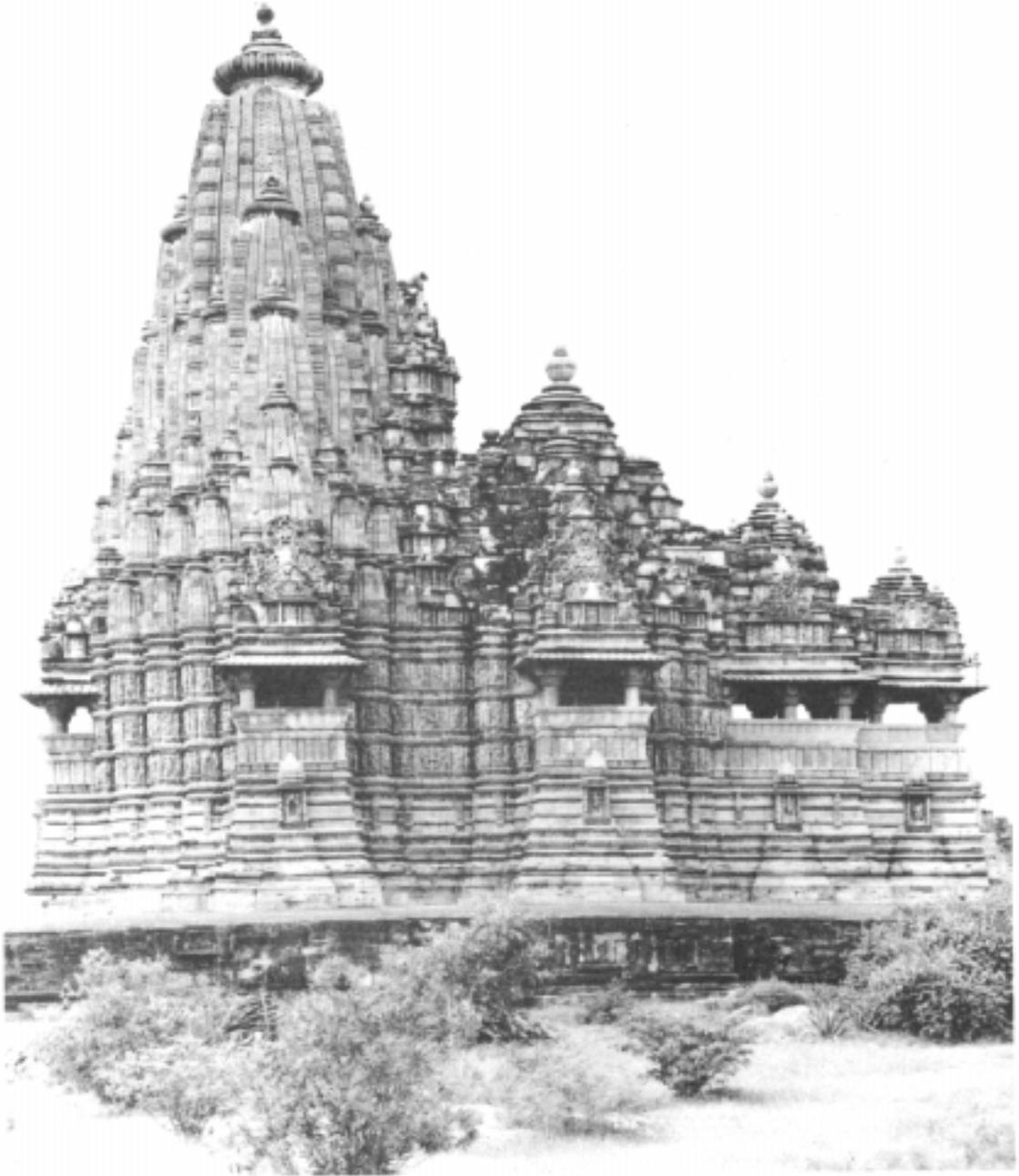


Figura 1. Templo Kandarya Mahadeo, Khajuraho

UN TEMPLO INDIO: EL KANDARYA MAHADEO*

La naturaleza del presente simposio sugiere el uso de una única ilustración, pero se pide que el lector comprenda que mi tema en el breve artículo presente es realmente el de *el templo Hindú*, con independencia del período y de su complejidad o simplicidad relativa. La elección de este tema resulta especialmente apropiada por la reciente publicación [1946] de la magnífica obra de la Dra. Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*.

En primer lugar, puede observarse que la parte más esencial del concepto de un templo es la de un altar, o un hogar, en el que pueden hacerse ofrendas a una presencia invisible, que puede estar o no representada iconográficamente. Los tipos de templos más antiguos son los de las «mesas de piedra»¹ de los cultos megalíticos y los de los altares de piedra de los cultos del árbol o del pilar²; o bien el templo puede ser un hogar; la ofrenda a quemar se transmite entonces a los dioses con el humo del fuego, y Agni funciona así como el sacerdote misal. En todos estos casos el templo, aunque está vallado o cercado,

* [Publicado simultáneamente en *Art in America*, XXXV (1947), y en *Śilpi*, II (1947), este artículo fue la contribución de Coomaraswamy al número especial de la revista American sobre el tema «Art as Symbol».—ED.]

¹ Cf. J. Layard, *Stone Men of Malekula* (Londres, 1942), pp. 625, 701, sobre los dólmenes como altares, usados también como sillas.

² Cf. Coomaraswamy, *Yakṣas* [I], 1928, p. 17.

sigue siendo hypaethral³, es decir, abierto al cielo. Por otra parte, el tipo indio más antiguo de arquitectura sagrada, a la vez cercado y techado, es el del *sadas* («sede», puesto que la operación sacrificial misma es un *sattra*, una «sesión») del Sacrificio o Misa védico. Hecho sólo para un uso temporario, este recinto es un lugar «aparte» (*tiras*, *antarhita*) al que los dioses recurren y en el que el Sacrificador, una vez investida la «vestidura de la iniciación y el ardor», duerme, deviniendo entonces «como si fuera uno de ellos mismos»; ciertamente, el Sacrificador deviene un embrión, y renace del recinto sagrado como si fuera de una matriz⁴. Esta «cabaña o sala es un microcosmos», cuyas esquinas, por ejemplo, se llaman los «cuatro cuadrantes»⁵. Al mismo tiempo, debe reconocerse que no puede hacerse ninguna distinción fundamental entre la casa de dios como tal y las moradas de los hombres, ya sean cabañas o palacios, como es evidente en el caso de esas culturas, notablemente la cultura india, en la que el paterfamilias mismo oficia como sacerdote del hogar, celebrando diariamente el Agnihotra en el círculo doméstico.

En adición a esto, debe entenderse que en la India, como en otras partes, no sólo los templos hechos con las manos son el universo en una semejanza, sino que el hombre mismo es igualmente un microcosmos y un «templo sagrado»⁶ o Ciudad de Dios (*brahmapura*)⁷. Puesto que el cuerpo, el templo, y el universo son así análogos, se sigue que todo culto que se celebra exterior y visiblemente también puede celebrarse interior e invisiblemente; y que el ritual «grosero» no es, de hecho, nada más que

³ Cf. Coomaraswamy, «Early Indian Architecture: II. Bodhigharas», 1930. La palabra griega (como se aplica a los cínicos y a los gimnosofistas indios) = *abhokāsika* (como se aplica a los monjes budistas); cf. *vivattacado* («cuyo techo ha sido abierto», como se dice de un Buddha).

⁴ *Śatapatha Brāhmaṇa* III.1.1.8, III.1.3.28; *Taittirīya Saṁhitā* VI.1.1.1, VI.2.5.5.

⁵ *Taittirīya Saṁhitā* VI.1.1.1, con el comentario de Keith en *Harvard Oriental Series*, XIX, 483, nota 4.

⁶ I Corintios 3:16, 17.

⁷ *Atharva Veda Saṁhitā* X.2.30; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-5.

una herramienta o un soporte de contemplación, pues los medios externos (justamente como era el caso en Grecia) tienen como su «fin y meta el conocimiento de El que es el Primero, el Señor, y el Inteligible»⁸ —en tanto que se distingue de lo visible. Se reconoce también, por supuesto, que «toda la tierra es divina», es decir, potencialmente un altar, aunque, necesariamente, se selecciona y prepara un lugar para un Sacrificio efectivo, y la validez de ese sitio no depende del sitio mismo sino de la del arte sacerdotal; y ese sitio está siempre, teóricamente, a la vez en un lugar elevado y en el centro u ombligo de la tierra, con una orientación hacia el oriente, puesto que es «desde el oriente hacia el oeste como los dioses vienen a los hombres»⁹.

Por consiguiente, se recalca constantemente que el Sacrificio es esencialmente una operación mental, que ha de realizarse a la vez exterior e interiormente, o en todo caso interiormente. El Sacrificio se prepara con «toda la mente y todo el sí mismo» del Sacrificador. Por así decir, el Sacrificador se vacía de sí mismo, y él mismo es la víctima real¹⁰. El verdadero fin del culto es un fin de reintegración y de resurrección, alcanzable no por un cumplimiento meramente mecánico del servicio, sino por una plena realización de su significación, o inclusive por esta comprensión sola¹¹. El Agnihotra, u ofrenda a quemar, por ejemplo, puede ser —y es para el comprensor— un sacrificio de sí mismo interior, en el que el corazón es el altar, el hombre exterior la ofrenda, y el sí mismo domado la llama¹².

⁸ Plutarco, *Moralia* 352A.

⁹ *Śatapatha Brāhmaṇa* I.1.2.23, III.1.1.1,4.

¹⁰ *Śatapatha Brāhmaṇa* II.4.1.11, III.3.4.21, III.8.1.2, IX.5.1.53.

¹¹ *Śatapatha Brāhmaṇa* X.4.2.31, X.4.3.24.

¹² *Sāṅkhya-yana Āraṇyaka* X; *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.12, *Samyutta Nikāya* I.169.

Dado que la estructura humana, el templo construido, y el universo son equivalentes analógicos, las partes del templo corresponden a las del cuerpo humano no menos que a las del universo mismo¹³. Todas estas formas dimensionadas (*nirmita*, *vimita*) son explícitamente «casas», habitadas y llenadas por una Presencia invisible, y representan sus posibilidades de manifestación en el tiempo y el espacio; su *razón de ser* es que la Presencia invisible pueda conocerse a sí misma. Pues este Principio unificador y constructivo, que es el Espíritu o Sí mismo de todos los seres, está sólo aparentemente confinado por sus habitaciones, que, como todas las imágenes, sirven sólo como soportes de contemplación; y ninguna de ellas es un fin en sí misma, sino medios más o menos indispensables para la liberación de todo tipo de recinto. En otras palabras, la posición es primariamente iconólatra, pero teleológicamente iconoclasta.

Cada una de las «casas» que estamos considerando está dimensionada y limitada en seis direcciones, donde el nadir, los cuadrantes, y el cenit—los pies, el suelo, o la tierra; el tronco, el espacio interior, o el espacio atmosférico; y el cráneo, el techo, o el cielo— definen la extensión de este hombre, de esta iglesia, y de este mundo respectivamente. Aquí nosotros sólo podemos considerar uno o dos aspectos particulares de éstas y otras analogías. El templo, por ejemplo, tiene ventanas y puertas por las cuales el morador puede mirar y salir, o inversamente retornar a sí mismo; y éstas corresponden en el cuerpo a las «puertas de los sentidos» a través de las cuales uno puede mirar en los tiempos de actividad, o desde las cuales uno puede retornar al «corazón» del propio ser de uno cuando los sentidos se retiran de sus objetos, es decir, en la concentración. Sin embargo, en teoría, hay otra puerta o ventana, accesible sólo por una «escala» o la «cuerda» de la que nuestro ser está

¹³ Cf. Stella Kramrisch, *The Hindu Temple* (Calcuta, 1946), II, 357-361, «The Temple as Puruṣa».

suspendido desde arriba, y a cuyo través uno puede emerger de la estructura dimensionada de manera que ya no está más al nivel de su suelo, o dentro de ella, sino enteramente por encima de ella. En el hombre, esta salida se representa por el foramen craneal, que todavía no está cerrado al nacer, y que se abre nuevamente al morir cuando se rompe ritualmente el cráneo, aunque, en lo que concierne a su significación, puede mantenerse abierto durante toda la vida de uno mediante los ejercicios espirituales apropiados, puesto que esta abertura de Dios (*brahma-randhra*) corresponde al «punto» u «ojo del corazón», la Ciudad microcósmica de Dios (*brahmapura*) dentro de nosotros, de la que el Espíritu parte al morir¹⁴. Arquitectónicamente, el *brahma-randhra*, o foramen del cráneo humano, o del templo hecho por el hombre, corresponde al lucernario, chimenea, o claraboya (*Lichtloch*) de la casa tradicional; y en algunos templos Occidentales antiguos e incluso relativamente modernos, este oculus del domo todavía sigue siendo una ventana circular abierta, y, por consiguiente, la estructura sigue siendo hypaethral¹⁵. En los antiguos domos indios de madera, la abertura de

¹⁴ *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.2; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-4; *Haṁsa Upaniṣad* I.3. Para el rompimiento del cráneo, ver *Gāruḍa Purāṇa* X.56-59, donde *bhītvā brahmarandhrakam* corresponde arquitectónicamente a *bhītvā kaṇṇikā-maṇḍalam* (*Dhammapada Atthakathā* III.66) y microcósmicamente a *bhītvā sūryamaṇḍalam* («salir a través del disco solar») (*Maitri Upaniṣad* VI.30). En el Purāṇa, esta «salida» representa explícitamente el renacimiento del decedido desde el fuego sacrificial en el que se quema el cuerpo; *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.2.7.

Para el «ojo del corazón», cf. J. A. Comenius *The Labyrinth of the World* (1631, basado sobre J. V. Andreae, *Civis Christianus*), tr. Spinka (Chicago, 1942) capítulos 37, 38, 40 («en la bóveda de ésta mi cámara, una gran ventana redonda arriba», accesible sólo por medio de escalas; a través de ella, por una parte, Cristo mira abajo desde arriba, y por otra, «uno puede escudriñar adentro del más allá»).

¹⁵ Por ejemplo, el Panteón Romano; cf. el grabado del Templo della Tossa de Piranesi. «Aún hoy, para que él [Terminus] no vea algo por encima de él que no sean las estrellas, tienen los techos de los templos su pequeña abertura» («exiguuum... foramen», Ovidio, *Fasti* II.667-668), Para la arquitectura islámica, cf. E. Diez en *Ars Islamica*, V (1938), 39, 45: «El espacio era el problema principal y se puso en relación con, y en dependencia de, el espacio infinito por medio de un *opaiion* ampliamente abierto en el cenit de la cúpula. Esta relación con el espacio abierto se recalca siempre por medio de la linterna abierta al cielo en la arquitectura Occidental... El arte islámico aparece como la individuación de su base metafísica (*unendlichen Grund*)».

arriba está aparentemente cerrada por la clave de bóveda circular (*kaṇṇikā*) sobre la que encajan las vigas como los radios de una rueda o las varillas de un parasol; pero este plato está perforado, y de todos modos funciona como una puerta o lugar de salida, a cuyo través, los movedores a voluntad Perfectos (Arahants) y los «viajeros del cielo» se describen repetidamente como haciendo su salida; es una «puerta superior» (*agga-dvāra*)¹⁶. En las estructuras líticas indias más recientes, la sumidad de la espira está de la misma manera aparentemente cerrada por una losa de piedra circular (*āmalaka*), pero ésta está perforada también para la recepción de la espiga del pináculo que prolonga el eje central de toda la estructura; y se sigue usando el término *brahma-randhra*. Finalmente, en el mundo del que el cielo es el techo, el Sol mismo es la Janua Coeli, la «puerta de la liberación» (*mokṣa-dvāra*),

¹⁶ Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Domo», «Pāli *kaṇṇikā*», y «*Svayamāṭṭṛṇṇā*: Janua Coeli»; para el *agga-dvāra*, cf. Coomaraswamy, «Algunas Fuentes de la Iconografía Budista», 1945, p. 473, nota 12. Para la salida por la vía del techo, cf. *Odisea* I.320 donde Atenea, al dejar la casa de Odiseo, «voló como un pájaro a través del oculus»; Cross and Slover, *Ancient Irish Tales* (1936), p. 92, «Y él [el dios Mider] la llevó a ella [Etain] fuera a través del agujero tragahumos de la casa... y ellos vieron dos cisnes dando vueltas»; y H. Rink, *Tales and Traditions of the Eskimo* (Londres y Edimburgo, 1875), pp. 60, 61, cuando «el *angakok* [el shaman] tenía que hacer un vuelo, saltaba a través de una abertura que aparecía por sí sola en el techo». Es a través de la abertura cósmica por donde el Hombre, el Hijo de Dios, mira abajo, y desciende (Hermes, *Lib.* I.14). Y de la misma manera que el *kaṇṇikā* es un símbolo del *samādhi*, «síntesis», así, como dice Pausianas, esta piedra clave griega es una «armonía» de «todo el edificio» (Pausianas, VIII.8.9 y IX.38.7).

En conexión con el término *agga-dvāra*, puede observarse que *agga* (= *agra*, cf. Platón, *Fedro* 247B y Filón, *De opificio mundi* 71), «sumidad», se predica del Buddha (*Aṅguttara Nikāya* II.17, *Dīgha Nikāya* III.147), que «abre las puertas de la inmortalidad» (*Vinaya-Piṭaka* I.7, *Dīgha Nikāya* II.33. *Majjhima Nikāya* I.167) y que, en este sentido, es un «Dios Puerta», como Agni (*Aitareya Brāhmaṇa* III.42) y como Cristo (San Juan 10:9; *Sum. Theol.* III.49.5), pues esta Janua Coeli es la puerta en la que se dice que los Buddhas están y llaman (*Saṃyutta Nikāya* II.58).

Se encontrará más material pertinente en P. Sartori, «Das Dach im Volksglauben», *Zeit. des Vereins f. Volkskunde*, XXV (1915), 228-241; K. Rhamm como lo reseña V. Ritter von Geramb, *idem*, XXVI (1916); R. Guénon, «El Simbolismo del domo», *Études traditionnelles*, XLIII (1938); F. J. Tritsch, «False Doors in Tombs», *JHS*, LXIII (1943), 113-115; y más generalmente en W. R. Lethaby, *Architecture, Mysticism, and Myth* (Nueva York, 1892).

la única vía por la que se sale del universo dimensionado, y así «se escapa enteramente»¹⁷.

Hemos considerado hasta aquí el altar (siempre en algún sentido un hogar sacrificial, análogo al corazón) y el oculus del domo (siempre en algún sentido un símbolo del Sol) como las metas próxima y última del adorador que viene a visitar a la deidad, cuya «casa», hecha por el hombre, es el templo, para entregarse a sí mismo. El altar, como el hogar sagrado, está siempre teóricamente en el centro u ombligo de la tierra, y el ojo solar del domo está siempre en el centro del techo o *coelum* inmediatamente encima de él; y éstos dos están conectados en principio, como en algunas estructuras antiguas lo estaban de hecho, por un pilar axial que a la vez une y separa el suelo y el techo, y que soporta a este último; ello es como era en el comienzo, cuando el cielo y la tierra, que habían sido uno, fueron «separados y apuntalados» por el Creador¹⁸. Es por este pilar —considerado como un puente¹⁹ o una escala, o, debido a su inmaterialidad, como un pájaro en vuelo²⁰, y considerado, en todo caso, desde su base, pues «no hay ningún atajo aquí en el mundo»²¹— por donde debe hacerse el «difícil ascenso tras de Agni» (*dūrohaṇa, agner anvārohaḥ*)²² desde abajo hasta la Puerta del Sol arriba; un ascenso

¹⁷ *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.3.5, es decir, «a través del medio del Sol», *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.6.1, la Janua Coeli, *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* IV.14.5, IV.15.4 y 5, o la «Puerta del Sol» de *Maitri Upaniṣad* VI.30 y *Muṇḍaka Upaniṣad* I.2.11.

¹⁸ *Ṛg Veda Saṁhitā passim*. En general, la columna axial del universo es un pilar (*mita, sthūṇā, vaṁśa, skambha*, etc.) de Fuego (*Ṛg Veda Saṁhitā* I.59.1, IV.5.1, X.5.6), de Vida (*Ṛg Veda Saṁhitā* X.5.6), de Luz solar (*Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.10.10), de Sopló o de Espíritu (*raṇāḥ, passim*), es decir, es el Sí mismo (*ātman, Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.22). La separación primordial del cielo y de la tierra es común a los mitos de creación de todo el mundo.

¹⁹ D. L. Coomaraswamy, «The Perilous Bridge of Welfare», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VIII (1944).

²⁰ *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* V.3.5.

²¹ *Maitri Upaniṣad* VI.30.

²² *Taittirīya Saṁhitā* V.6.8; *Aitareya Brāhmaṇa* IV.20-22.

que se imita también en incontables ritos de escalada, y, notablemente, en el del ascenso del poste sacrificial (*yūpa*) por el Sacrificador que, cuando alcanza su sumidad y alza su cabeza por encima de su capitel, dice en nombre de sí mismo y de su esposa: «Nosotros hemos alcanzado el cielo, hemos alcanzado a los dioses; nosotros hemos devenido inmortales, hemos devenido los hijos de Prajāpati»²³. Pues entonces la distancia que separa el cielo de la tierra está temporalmente aniquilada; el puente queda detrás de ellos.

La naturaleza y la plena significación del pilar cósmico (*skambha*), el Axis Mundi mencionado arriba, puede entenderse mejor desde su descripción en *Atharva Veda Samhitā* X.7 y 8²⁴, o comprenderse mejor en los términos de la doctrina islámica del Qutb, con el que se identifica el Hombre Perfecto, y sobre el que giran todas las cosas. En el *Sadas* védico se representa por el poste-rey (*sthūṇa-rāja*, o *śālā-vamśa*) que el Sacrificador mismo erige, y que representa al Soplo Mediano²⁵, de la misma manera que, dentro del hombre, es el principio axial de la propia vida y ser de uno²⁶. En el altar védico (del Fuego), que es una imagen construida del universo, éste es también el principio axial que pasa a través de los tres «ladrillos perforados del sí mismo (*svayamātṛṇṇā*), de los que el más alto corresponde a la Puerta del Sol de los textos posteriores; es un eje que —como la escala de Jacob— es la «vía arriba y abajo de estos mundos». Al visitar a la deidad cuya imagen o símbolo se

²³ *Taittirīya Samhitā* I.7.9, V.6.8, VI.6.4.2; *Śatapatha Brāhmaṇa* V.2.1.15. Cf. Coomaraswamy, «*Svayamātṛṇṇā: Janua Coeli*».

²⁴ *Atharva Veda Samhitā* X.7.35 y 82, «El *skambha* sostiene a la vez el cielo y la tierra... y ha habitado todas las existencias... Con él éstos dos [el cielo y la tierra] están separados y apuntalados, en él está todo lo que está enspirituado (*ātmanvat*), todo lo que alienta y parpadea».

²⁵ *Aitareya Āraṇyaka* III.1.4, III.2.1; *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII; cf. Coomaraswamy, «El Beso del Sol», 1940, nota 30.

²⁶ *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.2.1, donde, en los cuerpos grosero y sutil de los individuos, «el Soplo Mediano es el pilar» (*madhyamah prāṇaḥ... sthūṇā*).

ha erigido en el seno del templo, el adorador está retornando al corazón y centro de su propio ser para cumplir una devoción que prefigura su resurrección y regeneración última desde la pira funeraria en la que se hace el Último Sacrificio.

Volvemos así nuevamente al concepto de las tres «casas» análogas — la corporal, la arquitectónica, y la cósmica— que el Espíritu de Vida habita y llena; y al mismo tiempo reconocemos que los valores del simbolismo arquitectónico más antiguo se conservan en las construcciones más recientes y sirven para explicar su uso²⁷. Para concluir, sólo recalcaré lo que ya está implícito en lo expuesto, a saber, que el simbolismo arquitectónico indio, brevemente esbozado arriba, no es en modo alguno peculiarmente o exclusivamente indio, sino más bien de extensión mundial. Por ejemplo, que la estructura sagrada es un microcosmos, es decir, el mundo en una semejanza, es explícito entre los indios americanos; como observa Sartori, «Entre los indios huicholes... el templo se considera como una imagen del mundo, el techo como el cielo, y las ceremonias que se celebran durante la construcción se relacionan casi todas con este significado»²⁸, y como cuenta Speck en su descripción de la Gran Casa Delaware, «la Gran Casa representa el universo; su suelo, es la tierra; sus cuatro paredes, son los cuatro cuadrantes; su bóveda, es la cúpula del cielo arriba, donde reside el Creador en su indefinible supremacía... el poste central es el báculo del Gran Espíritu, con su pie sobre la tierra, con su pináculo que llega hasta

²⁷ «En efecto, es bien sabido que la construcción del altar del fuego es un sacrificio personal disfrazado... La actividad artística de la India siempre se ha resentido, lo hemos reconocido, de que la primera obra de arte brahmánico haya sido un altar donde el donador, dicho de otra manera el sacrificador, se unía a su dios», Paul Mus, *Barabudur* (París, 1935), I, *92, *94.

²⁸ Sartori, «Das Dach im Volksglauben», p. 233.

la mano del Ser Supremo sedente en su trono»²⁹. De la misma manera, desde el punto de vista indio, se dice, con respecto a la vía arriba y abajo [de estos mundos], que «dentro de estos dos movimientos tiene su ser el templo hindú; su pilar central se erige desde el corazón del Vāstupuruṣa en el Brahmasthāna, desde el centro y corazón de la existencia en la tierra, y soporta el Prasāda Puruṣa en el Vaso de Oro en el esplendor del Empíreo»³⁰.

Finalmente, puesto que el templo es el universo en una semejanza, su interior oscuro está ocupado sólo por una única imagen o símbolo del Espíritu formador, mientras que externamente sus muros están cubiertos de representaciones de los Poderes Divinos en toda su multiplicidad manifestada. Al visitar el santuario, se procede hacia adentro, desde la multiplicidad a la unidad, de la misma manera que en la contemplación; y al retornar de nuevo al mundo exterior, se ve que uno ha estado rodeado por todas las innumerables formas que el Único Veedor y Agente adentro asume en su actividad como de juego. Y esta distinción

²⁹ F. G. Speck, sobre la gran casa india delaware, citado de *Publications of the Pennsylvania Historical Commission*, II (1931), por W. Schmidt, *High Gods in North America* (Oxford, 1933), p. 75. Fr. Schmidt observa, p. 78, que «los delawareos están perfectamente acertados al afirmar esto, la importancia fundamental del poste del centro», y señala que lo mismo es válido para muchas otras tribus indias, entre quienes «el poste del centro de la cabaña ceremonial tiene una función simbólica completamente similar y pertenece así a los elementos religiosos más antiguos de Norte América».

Sobre la importancia del poste central, cf. también J. Strzygowski, *Early Church Art in Northern Europe* (Nueva York, 1928), p. 141, en conexión con las iglesias mastiladas de Noruega: «La aguja que marca la cúspide del eje perpendicular parece ser una reliquia del tiempo en que el único tipo era la iglesia de un solo mástil». Para China, cf. G. Ecke, «Once More Shen-T'ung Ssu and Ling-Yen Ssu», *Monumenta Serica*, VII (1942), 295 sig. Cf. el verso invocatorio del *Dasakumāracarita*: «Que el bastón de Su pie, el de el Zaqueador (Viṣṇu), te cruce —es decir, el bastón del parasol del Brahmānda, el tallo del loto cósmico del Sacrificador de Ciento (de Brahmā), el mástil de la barca de la tierra, el asta del estandarte del río de la corriente del néctar, el poste del eje de la esfera planetaria, el pilar de la victoria sobre los tres mundos, y el bastón mortífero de los enemigos de los dioses —que éste sea tu medio de cruce».

³⁰ Kramrisch, *The Hindu Temple*, II, 361.

entre el mundo exterior y el santuario interior de un templo indio, dentro del que se entra «para nacer de nuevo de su seno obscuro»³¹ es la misma distinción que hace Plotino cuando observa que el veedor de lo Supremo, siendo uno con su visión, «es como el que, habiendo penetrado en el santuario interior, deja las imágenes del templo detrás de él —aunque éstas devienen, una vez más, los primeros objetos de consideración cuando deja el santuario; pues Allí su conversación no era con la imagen, ni con el rastro, sino con la Verdad misma»³².

La deidad que asume innumerables formas, y que no tiene ninguna forma, es uno y el mismo Puruṣa, y adorarle de uno u otro modo conduce a la misma liberación: «Como los hombres se acercan a Mí, así yo les doy la bienvenida»³³. En último análisis, el ritual, como el del antiguo Sacrificio védico, es un procedimiento interior, cuyas formas exteriores son sólo un soporte, indispensable para aquellos que —aunque están en la vía— todavía no han alcanzado su meta, pero del que pueden prescindir aquellos que ya han encontrado el fin, y que, aunque pueden estar todavía en el mundo, no son de él. Mientras tanto, no puede haber peligro ni obstáculo más grande que el del iconoclasmo prematuro de aquellos que todavía confunden su existencia propia con su ser propio, y que todavía no han «conocido el Sí mismo»; éstos son la vasta mayoría, y para ellos el templo y todas sus figuraciones son mojones en su camino.

³¹ *Ídem*, p. 358.

³² Plotino, *Enéadas* VI.9.11.

³³ *Bhagavad Gītā* IV.11.

ENSAYOS SINÓPTICOS

«¿UNA FIGURA DE LENGUAJE O UNA FIGURA DE PENSAMIENTO?»* ³⁴

'Εγὼ δὲ τέχνην οὐ καλῶ, ὃ ἄν ἢ ἄλογον πρᾶγμα
Platón, *Gorgias* 465A ³⁵

Nosotros somos un pueblo peculiar. Digo esto haciendo referencia al hecho de que, mientras que casi todos los demás pueblos han llamado a su teoría del arte o de la expresión una «retórica» y han considerado el arte como un tipo de conocimiento, nosotros hemos inventado una «estética» y consideramos el arte como un tipo de sensación.

El original Griego de la palabra «estética» significa percepción por los sentidos, especialmente por la sensación. La experiencia estética es una facultad que nosotros compartimos con los animales y los vegetales, y es irracional. El alma «estética» es esa parte de nuestro compuesto psíquico que «siente» las cosas y reacciona a ellas: en otras palabras, es la parte «sentimental» de nosotros. Identificar nuestro acercamiento al arte con la persecución de estas reacciones, no es hacer arte «bello», sino aplicarlo sólo a la vida para el placer y desconectarlo de las vidas activa y contemplativa.

* [Este ensayo se escribió para *Figures of Speech or Figures of Thought: Collected Essays on the Traditional or "Normal" View of Art* (Londres, 1946).—ED.]

³⁴ Quintiliano IX.4.117, «Figura? Quae? cum orationis, tum etiam sententiae?». Cf. Platón, *República* 601B.

³⁵ «Yo no puedo dar razonablemente el nombre de “arte” a algo irracional». Cf. *Leyes* 890D, «La ley y el arte son los hijos del intelecto» (νοῦς). La sensación (αἴσθησις) y el placer (ἡδονή) son irracionales (ἄλογοι; ver *Timeo* 28A, 47D, 69D). En el *Gorgias*, lo irracional es eso que no puede dar cuenta de sí mismo, eso que no es razonable, eso que no tiene *razón de ser*. Ver también Filón, *Legum Allegoriarum* I.48, «Pues como la hierba es el alimento de los seres irracionales, así los perceptibles

Así pues, nuestra palabra «estética» da por hecho lo que ahora se asume comúnmente, a saber, que el arte es evocado por las emociones, y que tiene como finalidad expresarlas y evocarlas de nuevo. Alfred North Whitehead observaba que «excitar las emociones por las emociones mismas, fue un tremendo descubrimiento»³⁶. Nosotros hemos llegado a inventar una ciencia de nuestros gustos y disgustos, una «ciencia del alma», la psicología, y hemos substituido la concepción tradicional del arte como una virtud intelectual y la de la belleza como perteneciente al conocimiento³⁷ por meras explicaciones psicológicas. Nuestro resentimiento actual contra el significado en el arte es tan fuerte como implica la palabra «estética». Cuando hablamos de una obra de arte como «significante» intentamos olvidar que esta palabra sólo puede usarse seguida de un «de», que la expresión sólo puede ser significante *de* alguna tesis que tenía que ser expresada, y pasamos por alto que todo lo que no significa algo es literalmente *in-significante*. Ciertamente, si todo el fin del arte fuera «expresar emoción», entonces el grado de nuestra reacción emocional sería la medida de la belleza y todo juicio sería subjetivo, pues no puede haber ninguna disputa sobre gustos. Debe recordarse que una reacción es una «afección», y que toda afección es una pasión, es decir, algo sufrido o padecido pasivamente, y no —como en la operación del juicio— una actividad por nuestra parte³⁸. Igualar el

sensiblemente (τὸ αἰσθητόν) han sido asignados a la parte irracional del alma». Αἴσθησις es justamente lo que el biólogo llama ahora «irritabilidad».

³⁶ Citado con aprobación por Herbert Read, *Art and Society* (Nueva York, 1937), p. 84 de Alfred North Whitehead, *Religion in the Making* (Nueva York, 1926).

³⁷ *Sum. Theol.* I-II.57.3C (el arte es una virtud intelectual); I.5.4 *ad I* (la belleza pertenece a la facultad cognitiva, no a la facultad apetitiva).

³⁸ «Patología...2. El estudio de las pasiones o emociones» (*The Oxford English Dictionary*, 1933, VII, 554). La «psicología del arte» no es una ciencia del arte sino de la manera en la que nosotros somos afectados por las obras de arte. Una afección (πάθημα) es pasiva; hacer o actuar (ποίημα, ἔργον) es una actividad.

amor del arte con un amor de las sensaciones «finas» es hacer de las obras de arte un tipo de afrodisíaco. Las palabras «contemplación estética desinteresada» son una contradicción en los términos y un puro sinsentido.

Por otra parte, la «retórica», cuyo original Griego significa pericia en el discurso público, implica una teoría del arte en tanto que la expresión efectiva de las tesis expuestas. Hay una diferencia muy grande entre lo que se dice buscando el efecto, y lo que se dice o se hace para que sea *efectivo*, y para que como tal *trabaje*, o no habría merecido la pena decirlo o hacerlo. Es cierto que hay una supuesta retórica de la producción de «efectos», de la misma manera que una supuesta poesía que consiste sólo en palabras emotivas, y un tipo de pintura que es meramente espectacular; pero este tipo de elocuencia que hace uso de las figuras de lenguaje por las figuras mismas, o meramente para que el artista se exhiba, o para traicionar la verdad en los tribunales de la ley, no es propiamente una retórica, sino una sofística, o arte de la adulación. Por «retórica» nosotros entendemos, con Platón y Aristóteles, «el arte de dar efectividad a la verdad»³⁹. Así pues, mi tesis será que si nosotros nos proponemos usar o comprender cualesquiera obras de arte (con la posible excepción de las obras contemporáneas, que pueden ser «ininteligibles»⁴⁰), debemos abandonar el término «estética», según su

³⁹ Ver Charles Sears Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928), p. 3, «Un arte de hablar real que no se apoya en la verdad no existe y nunca existirá» (*Fedro* 260E; cf. *Gorgias* 463-465, 513D, 517A, 527C, *Leyes*, 937E).

⁴⁰ Ver E. F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art* (Chicago, 1934), p. 98. «La maldición del cumplimiento artístico fue el cambio de lo visual como un medio de comprender lo no-visual, a lo visual como un fin en sí mismo y a la estructura abstracta de las formas físicas como la trascendencia puramente artística de lo visual... *una trascendencia enormemente extraña e ininteligible* para el hombre medio [léase normal]» (F. de W. Bolman, criticando a E. Kahler, *Man the Measure*, en *Journal of Philosophy*, XLI, 1944, 134-135; las bastardillas son mías).

aplicación presente, y retornar a «retórica», la «bene dicendi scientia» de Quintiliano.

Aquellos para quienes el arte no es un lenguaje sino un espectáculo podrán objetar que la retórica se relaciona primariamente con la elocuencia verbal y no con la vida de las obras de arte en general. Pero yo no estoy seguro de que incluso tales objetores estuvieran realmente de acuerdo en describir sus propias obras como mudas o inelocuentes. Sea como fuere, debemos afirmar que los principios del arte no son alterados por la variedad del material en el que el artista trabaja —materiales tales como el aire vibrante en el caso de la música, o de la poesía, la carne humana en el escenario, o la piedra, el metal, o la arcilla en la arquitectura, la escultura, y la alfarería. Tampoco puede decirse de un material que es más bello que otro; ustedes no pueden hacer una espada de oro mejor que una de acero. Ciertamente, puesto que el material como tal, es relativamente sin forma, es relativamente feo. El arte implica una transformación del material, la impresión de una forma nueva en el material que había sido más o menos sin forma; y es precisamente en este sentido como a la creación del mundo, a partir de una materia completamente sin forma, se le llama una «obra de adornamiento».

Hay buenas razones para el hecho de que la teoría del arte se haya expresado generalmente en los términos de la palabra hablada (o secundariamente, escrita). En primer lugar, es «por una palabra concebida en el intelecto» como el artista, ya sea humano o divino, trabaja⁴¹. En segundo lugar, aquellos cuyo arte propio era, como el mío, verbal, estudiaban naturalmente el arte de la expresión verbal, mientras

⁴¹ *Sum. Theol.* I.45.6C, «Artifex autem per verbum in intellectu conceptum et per amorem suae voluntatis ad aliquid relatum, operatur; I.14.8C, «Artifex operatur per suum intellectum»; I.45.7C, «Forma artificiatu est ex conceptione artificis». Ver también San Buenaventura, *II Sententiarum* I-1.1.1 ad 3 y 4, «Agens per intellectum producit per formas». La informalidad es fealdad.

que aquellos que trabajaban en otros materiales no eran también necesariamente expertos en la formulación «lógica». Y finalmente, el arte de hablar puede comprenderse mejor por todos, que, digamos, el arte del alfarero, debido a que todos los hombres hacen uso del lenguaje (ya sea retóricamente, para comunicar un significado, o bien sofisticadamente, para exhibirse a sí mismos), mientras que son relativamente pocos los artesanos de la arcilla.

Todas nuestras fuentes son conscientes de la identidad fundamental de todas las artes. Platón, por ejemplo, observa que «el experto, que está atento a lo mejor cuando habla, ciertamente no hablará al azar, sino con un fin en vista; él es justamente como todos los demás artistas, los pintores, constructores, carpinteros, etc.»⁴²; y también, «las producciones de todas las artes son tipos de poesía, y sus artesanos son todos poetas»⁴³, en el amplio sentido de la palabra. «Demiurgo» (δημιουργός) y técnico (τεχνίτης) son las palabras griegas ordinarias para «artista» (*artifex*), y bajo estos encabezamientos Platón incluye no sólo a los poetas, pintores, y músicos, sino también a los arqueros, tejedores, bordadores, alfareros, carpinteros, escultores, granjeros, doctores, cazadores, y sobre todo a aquellos cuyo arte es el gobierno; Platón hace sólo una distinción entre creación (δημιουργία) y mera labor (χειρουργία), entre arte (τέχνη) e industria sin arte (ἄτεχνος τριβή)⁴⁴. Todos estos artistas, si son realmente hacedores y no

⁴² *Gorgias* 503E.

⁴³ *El Banquete* 205C.

⁴⁴ Ver, por ejemplo, *El Estadista* 259E, *Fedro* 260E, *Leyes* 938A. (Cf. Hipócrates, *Fracturas* 772, «vergonzoso y sin arte», y las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad»). «Pues en todos los pueblos bien gobernados hay un trabajo asignado a cada hombre que él debe cumplir» (*República* 406C). El «ocio» es la oportunidad de hacer este trabajo sin interferencia (*República* 370C). Un «trabajo para el ocio» es un trabajo que requiere una atención indivisa (Eurípides, *Andrómaca* 552). El punto de vista de Platón sobre el trabajo no difiere del de Hesíodo, que dice que el trabajo no es ningún oprobio sino el mejor don de los dioses a los hombres (*Los Trabajos y los días*, 295-296).

meramente industriales, si son musicales y por consiguiente sabios y buenos, y si están en posesión de su arte (ἐντεχνος, cf. ἔνθεος) y son gobernados por él, son infalibles⁴⁵. El significado primario de la palabra σοφία, «sabiduría», es el de «pericia», de la misma manera que el sánscrito *kausalam* es «pericia» de todo tipo, ya sea en la hechura, en la acción, o en el conocimiento.

¿Para qué son todas estas artes?. Son siempre para suplir una necesidad o una deficiencia real o imaginada por parte del patrón humano, para quien, en tanto que cliente colectivo, trabaja el artista⁴⁶. Cuando está trabajando para sí mismo, el artista, en tanto que un ser humano, es también un consumidor. Las necesidades a las que el arte tiene que servir pueden parecer materiales o espirituales, pero como insiste Platón, es uno y el mismo arte —o una combinación de ambos artes, práctico y filosófico— el que debe servir a la vez al cuerpo y al alma si ha de ser admitido en la Ciudad Ideal⁴⁷. Veremos ahora que la propuesta de servir a los dos fines por separado es el síntoma peculiar de nuestra moderna «falta de corazón». Nuestra distinción entre «arte bello» y «arte aplicado» (que es ridícula, puesto que el arte bello mismo se aplica para dar placer) es como si «no sólo de pan»⁴⁸ hubiera significado

Siempre que Platón desapruueba las artes mecánicas, ello es con referencia a los tipos de trabajo cuya intención es sólo el bienestar del cuerpo, y que al mismo tiempo no proporcionan ningún alimento espiritual: Platón no relaciona la cultura con la ociosidad.

⁴⁵ *República* 342BC. Lo que se hace por arte se hace correctamente (*Alcibiades* I.108B). Se seguirá que aquellos que están en posesión de su arte, y que son gobernados por él, y no por sus propios impulsos irracionales, que anhelan las innovaciones, operarán de la misma manera (*República* 349-350, *Leyes* 660B). «El arte tiene fines fijados y medios de operación verificados» (*Sum. Theol.* II-II.47.4 *ad* 2, 49.5 *ad* 2). Es de esta misma manera como un oráculo, cuando habla *ex cathedra*, es infalible, pero no lo es el hombre cuando está hablando por sí mismo. Esto es similarmente verdadero en el caso de un gurú.

⁴⁶ *República* 369BC, *El Estadista* 279CD, *Epinomis* 975C.

⁴⁷ *República* 398A, 401B, 605-607; *Leyes* 656C.

⁴⁸ Deut. 8:3, Lucas 4:4.

«de pastel» para la elite que va a las exhibiciones, y «sólo pan» para la mayoría, y habitualmente para todos. La música y la gimnasia de Platón, que corresponden a lo que nosotros parecemos entender por «arte bello» y «arte aplicado» (puesto que una es para el alma y la otra para el cuerpo), nunca están divorciadas en su teoría de la educación; seguir sólo la primera conduce al afeminamiento, seguir sólo la segunda conduce a la brutalidad; el tierno artista no es más hombre que el rudo atleta; la música debe traducirse en gracias corporales, y el poder físico debe ejercitarse sólo en mociones medidas, no en mociones violentas⁴⁹.

Sería superfluo explicar cuales son las necesidades materiales a las que debe servir el arte: sólo necesitamos recordar que hay una censura de lo que debe o no debe hacerse, que debe corresponder a nuestro conocimiento de lo que es bueno o malo para nosotros. Está claro que un gobierno sabio, un gobierno de hombres libres por hombres libres, no puede permitir la manufactura y venta de productos que son necesariamente nocivos, por muy provechosa que tal manufactura pueda ser para aquellos cuyo único interés es vender, sino que debe insistir en esos modelos de vida cuyo mantenimiento fue una vez la función de los gremios y del artista individual «inclinado por la justicia, que rectifica la voluntad, a hacer su trabajo fielmente»⁵⁰.

En cuanto a los fines espirituales de las artes, lo que Platón dice es que los dioses nos dotaron de visión y de oído, y que «las Musas dieron

⁴⁹ *República* 376E, 410A-412A, 521E-522A, *Leyes* 673A. Platón siempre tiene en vista el logro de lo «mejor» a la vez para el cuerpo y para el alma, «puesto que no es bueno, ni enteramente posible que una sola especie se quede sola, pura y aislada consigo misma» (*Filebo* 63B; cf. *República* 409-410). «El único medio de salvación de estos males no es ejercitar el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma» (*Timeo* 88B).

⁵⁰ *Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad 2* (basado en el punto de vista de la justicia de Platón, que asigna a cada hombre el trabajo para el que es naturalmente apto). Ninguna de las artes persigue su propio bien, sino sólo el del patrón (*República* 342B, 347A), que está en la excelencia del producto.

armonía al que puede usarlos intelectualmente (μετὰ νοῦ), no como una ayuda al placer irracional (ἡδονὴ ἄλογος), como se supone hoy, sino para asistir a la revolución interior del alma, para restaurarla al orden y a la concordia consigo misma. Y debido a la falta de medida y de la carencia de gracias en la mayoría de nosotros, los mismos dioses nos dieron el ritmo para los mismos fines»⁵¹; y que mientras que la pasión (πάθη), evocada por una composición de sonidos, «proporciona un placer de los sentidos (ἡδονή) al ininteligente, ella (la composición) da al inteligente ese contento del corazón que se induce por la imitación de la armonía divina producida en las mociones mortales»⁵². Esta delectación o felicidad última que se experimenta cuando nosotros participamos de la fiesta de la razón, que es también una comunión, no es una pasión sino un éxtasis, una salida de nosotros mismos y un ser en el espíritu: una condición que no es susceptible de análisis en los términos del placer o del dolor que pueden ser sentidos por los cuerpos o almas sensitivos.

El sí mismo anímico o sentimental se regocija en las superficies estéticas de las cosas naturales o artificiales, que le son afines; el sí mismo intelectual o espiritual se regocija en el orden de estas cosas, y se alimenta por lo que en ellas le es afín. El espíritu es una entidad descontenta mucho más que una entidad sensitiva; lo que el espíritu saborea, no son las cualidades físicas de las cosas, sino lo que se llama su olor o su sabor, por ejemplo «la pintura que no está en los colores», o «la música que no se escucha», es decir, no una figura sensible sino una forma inteligible. El «contento del corazón» de Platón es lo mismo que esa «beatitud intelectual» que la retórica india ve en la «saboreación del

⁵¹ *Timeo* 470DE; cf. *Leyes* 659E, sobre el canto.

⁵² *Timeo* 80B, parafraseado en Quintiliano IX.117, «docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem». Cf. *Timeo* 47, 90D.

sabor» de una obra de arte, una experiencia inmediata, y congénica de la saboreación de Dios⁵³.

Esto no es en modo alguno una experiencia estética o psicológica, sino que implica lo que Platón y Aristóteles llaman una *katharsis*, y una «derrota de las sensaciones de placer» o de dolor⁵⁴. La *katharsis* es una purga y una purificación sacrificial «que consiste en una separación, hasta donde ello es posible, entre el alma y el cuerpo»; en otras palabras, la *katharsis* es un tipo de morir, ese tipo de morir al que se dedica la vida del filósofo⁵⁵. La *katharsis* Platónica implica un éxtasis, o un «apartamento» entre el sí mismo energético, espiritual, e imperturbable, y el sí mismo pasivo, estético, y natural; implica un «ser o estar fuera de uno mismo» que es un ser o estar «en la mente recta de uno» y Sí mismo real, esa «in-sistencia» que Platón tiene en mente cuando «quiere nacer de nuevo en la belleza interior», y llama a esto una plegaria suficiente⁵⁶.

Platón reprende a su amadísimo Homero por atribuir a los dioses y a los héroes pasiones excesivamente humanas, y por las minuciosas imitaciones de estas pasiones que están tan bien calculadas para suscitar nuestras propias «sim-patías»⁵⁷. La *katharsis* de la Ciudad de Platón no se ha de efectuar por exhibiciones tales como éstas, sino por el destierro de los artistas que se permiten imitar toda suerte de cosas, por vergonzosas que sean. Nuestros propios novelistas y biógrafos habrían

⁵³ *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3; cf. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, pp. 48-51.

⁵⁴ *Leyes* 840C. Sobre la *katharsis*, ver Platón, *El Sofista* 226-227, *Fedro* 243AB, *Fedón* 66-67, 82B, *República* 399E; Aristóteles, *Poética* VI.2.1499b.

⁵⁵ *Fedón* 67DE

⁵⁶ *Fedro* 279BC; así también Hermes, *Lib. XIII.3,4*, «Yo he salido de mí mismo», y Chuang-Tzu, cap. 2, «Hoy me he enterrado a mí mismo». Cf. Coomaraswamy, «Sobre Ser en la Mente Recta de Uno», 1942.

⁵⁷ *República* 389-398.

sido los primeros en partir, mientras que, entre los poetas modernos, no es fácil pensar en alguno, a quien Platón podría haber aprobado sinceramente, excepto William Morris.

La *katharsis* de la Ciudad es un paralelo de la del individuo; las emociones están conectadas tradicionalmente con los órganos de evacuación, debido precisamente a que las emociones son productos de desecho. Es difícil estar seguro del significado exacto de la bien conocida definición de Aristóteles, en la que la tragedia, «por su imitación de la piedad y del temor, efectúa una *katharsis* de éstos y de las pasiones afines»⁵⁸, aunque está claro que, para él también, la purificación es *de* las pasiones (παθήματα); debemos tener presente que, para Aristóteles, la tragedia era todavía, esencialmente, una representación de las acciones, y no del carácter. Ciertamente, no es una «suelta» periódica —es decir, una indulgencia periódica— de nuestras emociones «contenidas» lo que puede efectuar una emancipación de ellas; una suelta tal, como la ebriedad de un ebrio, sólo puede ser una situación pasajera⁵⁹. En lo que Platón llama con aprobación el tipo de poesía «más

⁵⁸ [Aristóteles, *Poética* VI.2.1449b].

⁵⁹ El hombre estético es «el que es débil para levantarse contra el placer y el dolor» (*República* 556c). Si nosotros pensamos en la impasibilidad (ἀπάθεια, no lo que nosotros entendemos por «apatía», sino ser superior a los impulsos del placer y del dolor; cf. BG II.56) con horror, ello se debe a que nosotros «no querríamos vivir sin hambre ni sed ni sus afines, si no pudiéramos *sufrir* también (πάσχω, sánscrito *bādh*) las consecuencias naturales de estas pasiones», es decir, los placeres de comer, de beber y de gozar de los colores y sonidos finos (*Filebo* 54E, 55B). Nuestra actitud hacia los placeres y sufrimientos es siempre pasiva, cuando no, ciertamente, masoquista. [Cf. Coomaraswamy, *Time and Eternity*, 1947, p. 73 y notas].

Está muy claro en *República* 606 que la complacencia en una tormenta emocional es justamente lo que Platón no entiende por una *katharsis*; una indulgencia tal alimenta meramente las emociones mismas que nosotros estamos intentando suprimir. En el *Milinda Pañho* se encuentra un paralelo perfecto (*Milinda Pañho*, p. 76); de las lágrimas vertidas por la muerte de una madre o vertidas por amor de la Verdad, se pregunta cuales pueden llamarse una «cura» (*bhesajjam*) —es decir, una cura de la mortalidad del hombre— y se señala que las primeras son febriles, las segundas frías, y que es lo que es frío lo que cura.

austero», se presume que nosotros estamos saboreando un banquete de razón más bien que un «atracción» de sensaciones. Su *katharsis* es un éxtasis o liberación del «alma inmortal» respecto de las afecciones del «alma mortal», una concepción de la emancipación que tiene un estrecho paralelo en los textos indios, en los que la liberación se realiza por un proceso de «sacudirse los propios cuerpos de uno»⁶⁰. El lector o espectador de la imitación de un «mito» es raptado de su personalidad habitual y pasible y, de la misma manera que en todos los demás rituales sacrificiales, deviene un dios por la duración del rito, y sólo retorna a sí mismo cuando se abandona el rito, cuando la epifanía acaba y cae el telón. Debemos recordar que todas las operaciones artísticas eran originalmente ritos, y que el propósito del rito (como la palabra *τελετή* implica) es sacrificar al hombre viejo y traer al ser a un hombre nuevo y más perfecto.

Podemos imaginar, entonces, lo que Platón, que expresaba una filosofía del arte que no es «suya propia», sino intrínseca a la *Philosophia Perennis*, habría pensado de nuestras interpretaciones estéticas y de nuestra aseveración de que el fin último del arte es simplemente complacer. Pues, como él dice, «el ornamento, la pintura, y la música que se hacen sólo para dar placer» son sólo «juguetes»⁶¹. En otras palabras, el «amante del arte» es un «play boy». Se admite que una mayoría de hombres juzgan las obras de arte por el placer que proporcionan; pero antes de descender a un nivel tal, Sócrates dice no, «ni aunque todos los bueyes y caballos y animales del mundo, por su persecución del placer, proclamen que tal es el criterio»⁶². El tipo de música que él aprueba no es una música multifaria y cambiante sino una

⁶⁰ *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.30.2 y 39.2; *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.7.3-4; *Chāndogya Upaniṣad* VIII.13; *Śvetāśvatara Upaniṣad* V.14. Cf. *Fedón* 65-69.

⁶¹ *El Estadista* 288c.

⁶² *Filebo* 67B.

música canónica⁶³; no el sonido de instrumentos «poli-armónicos», sino la simple música (ἁπλότης) de la lira acompañada por el canto «deliberadamente diseñado para producir en el alma esa sinfonía de la que hemos estado hablando»⁶⁴; no la música de Marsyas el Sátiro, sino la música de Apolo⁶⁵.

Todas las artes, sin excepción, son imitativas. La obra de arte sólo puede juzgarse como tal (e independientemente de su «valor») por el grado en el que el modelo se ha representado correctamente. La belleza de la obra es proporcionada a su exactitud (ὁρθότης = *integritas sive perfectio*), o verdad (ἀλήθεια = *veritas*). En otras palabras, el juicio del artista respecto de su propia obra, por el criterio del arte, es una crítica basada en la proporción entre la forma esencial y la forma de hecho, entre paradigma e imagen. «Imitación» (μίμησις), una palabra que puede malinterpretarse fácilmente, como la frase de Santo Tomás de Aquino «El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operación»⁶⁶, puede tomarse erróneamente con la significación de que el mejor arte es el que es «más fiel a la naturaleza», entendiendo «naturaleza», como nosotros usamos la palabra ahora, en su sentido más limitado, es decir, no con referencia a la «Madre Naturaleza», Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus, sino a lo que quiera que se presenta a nosotros en nuestro entorno inmediato y natural, ya sea ello accesible a la observación (αἴσθησις) visualmente o de cualquier otro modo. En conexión con esto, es importante no pasar por alto que la delineación del carácter (ἦθος), en la literatura y la pintura, de la misma manera que la representación de la imagen de una fisonomía en el espejo, es un

⁶³ *República* 399-404; cf. *Leyes* 656E, 660, 797-799.

⁶⁴ *Leyes* 659E; ver también nota 86.

⁶⁵ *República* 399E; cf. Dante, *Paradiso* I.13-21.

⁶⁶ Aristóteles, *Física* II.2.194a 20, ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν —que emplea ambos medios adecuados hacia un fin conocido.

procedimiento empírico y realista, que depende de la observación. Por otra parte, la «Naturaleza» de Santo Tomás es esa Naturaleza «que al encontrarla», como dice el Maestro Eckhart, «todas sus formas se quiebran».

Ciertamente, la imitación o «re-presentación» de un modelo (incluso de un modelo «presentado») implica una semejanza (ὁμοία, *similitudo*, sánscrito *sāḍṛśya*), pero difícilmente lo que nosotros entendemos usualmente por «verosimilitud» (ὁμοιότης). Lo que se entiende tradicionalmente por «semejanza» no es una copia, sino una imagen afín (συγγενής) e «igual» a su modelo; en otras palabras un símbolo natural y «ad-ecuado» de su referente. La representación de un hombre, por ejemplo, debe corresponder realmente a la idea del hombre, pero no debe parecerse tanto a él como para engañar al ojo; pues la obra de arte, en lo que concierne a su forma, es una cosa hecha de mente y dirigida a la mente, pero una ilusión no es más inteligible que el objeto material que ella mimetiza. El modelado de un hombre en escayola no será una obra de arte; en cambio, la representación de un hombre sobre ruedas, donde la verosimilitud habría requerido pies, puede ser una «imitación» enteramente adecuada, bien y *verdaderamente* hecha⁶⁷.

⁶⁷ El arte es iconográficamente, la hechura de imágenes o copias de un modelo (παράδειγμα), ya sea visible (presentado) o ya sea invisible (contemplado); ver Platón, *República* 373B, 377E, 392-397, 402, *Leyes* 667-669, *El Estadista* 306D, *Crátilo* 439A, *Timeo* 28AB, 52BC, *El Sofista* 234C, 236C; Aristóteles, *Poética* I.1-2. De la misma manera, las obras de arte indias se llaman imitaciones o conmensuraciones (*anukṛti, tadākāratā, pratikṛti, pratibimba, pratimāna*), y se requiere una semejanza (*sārūpya, sāḍṛśya*). Esto no significa que sea una semejanza en todos los aspectos lo que se necesita para evocar el original, sino una igualdad en cuanto a la quiddidad (τοσοῦτον, ὄσον) y la queidad (τοιούτον, οἶον) —o la forma (ιδέα) y la fuerza (δύναμις)— del arquetipo. Es en esta «igualdad real» o «adecuación» (αὐτό τὸ ἴσον) donde está la verdad y la belleza de la obra (*Leyes* 667-668, *Timeo* 28AB, *Fedón* 74-75). Hemos mostrado en otra parte que el *sāḍṛśya* indio no implica una ilusión, sino sólo una equivalencia real. Está claro en *Timeo* 28-29 que por «igualdad» y «semejanza» Platón entiende también un parentesco (συγγένεια) y una analogía (αναλογία) real, y que son estas cualidades las que hacen posible que una imagen «interprete» o «deduzca» (ἐξηγήομαι, cf. sánscrito

El matemático puede hablar con perfecto derecho de una «ecuación bella» y sentir por ella lo que nosotros sentimos por el «arte»⁶⁸. La belleza de la ecuación admirable es el aspecto atractivo de su simplicidad. Una única forma es la forma de muchas cosas diferentes. De la misma manera, la Belleza, tomada absolutamente, es la ecuación que es la forma única de todas las cosas, cosas que son ellas mismas bellas en la medida en que participan en la simplicidad de su fuente. «La belleza de la línea recta y del círculo, y del plano y de las figuras sólidas formadas de éstos... no es, como la de otras cosas, relativa, sino siempre absolutamente bella»⁶⁹. Sabemos que Platón, que es quien dice esto, está siempre alabando lo que es antiguo y desaprobando las innovaciones (innovaciones cuyas causas son siempre estéticas, en el sentido más estricto y peor de la palabra), y que coloca las artes formales y canónicas de Egipto muy por encima del arte humanista griego que él vio ponerse de moda⁷⁰. El tipo de arte que Platón ratificaba era precisamente lo que nosotros conocemos ahora como arte geométrico griego. El hecho de que Platón admirara este tipo de arte «primitivo», no debemos pensar que se deba primariamente a sus valores decorativos, sino a su verdad o exactitud, *debido* a la cual tiene el tipo de belleza que es universal e invariable, puesto que sus ecuaciones son «afines» a los Primeros Principios, de los que, los mitos y los misterios, contados o

āni) a su arquetipo. Por ejemplo, las palabras son εἶδωλα de cosas (*El Sofista* 234C), los «nombres verdaderos» no son correctos por accidente (*Crátilo* 387D, 439A), el cuerpo es un εἶδωλον del alma (*Leyes* 959B), y estas imágenes son al mismo tiempo iguales y sin embargo diferentes de sus referentes. En otras palabras, lo que Platón entiende por «imitación» y por «arte» es un «simbolismo adecuado» [cf. la distinción entre imagen y duplicado, *Crátilo* 432].

⁶⁸ «Los modelos del matemático, como los del pintor o los del poeta, deben ser *bellos*» (G. H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, Cambridge, 1940, p. 85); cf. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, cap. 9.

⁶⁹ *Filebo* 51C. Para la belleza por participación, ver *Fedón* 100D; cf. *República* 476; San Agustín, *Confesiones* X.34; Dionisio, *De divinis nominibus* IV.5.

⁷⁰ *Leyes* 657AB, 665C, 700C.

representados, son imitaciones en otros tipos de material. Las formas de los tipos de arte más simple y más severo, el tipo de arte sinóptico que nosotros llamamos «primitivo», son el lenguaje natural de toda la filosofía tradicional; y por esta misma razón la dialéctica de Platón hace un uso continuo de *figuras* de lenguaje, que son en realidad figuras de pensamiento.

Platón sabía tan bien como los filósofos Escolásticos que el artista como tal no tiene responsabilidades morales, y que puede pecar como un artista sólo si deja de considerar únicamente el bien de la obra que ha de hacerse, cualquiera que pueda ser⁷¹. Pero, como Cicerón, Platón sabe igualmente que «aunque es un artista, también es un hombre»⁷² y que, si es un hombre libre, es responsable como tal por todo lo que emprende hacer; un hombre que, si representa lo que no debe ser representado y trae a la existencia cosas indignas de los hombres libres, debe ser castigado, o al menos confinado o exilado como cualquier otro criminal o loco. Es precisamente a esos poetas u otros artistas que imitan todo y que no se avergüenzan de representar o incluso de «idealizar» cosas esencialmente bajas, a quienes Platón, sin ningún respeto de sus capacidades, por grandes que sean, desterraría de la sociedad de los hombres racionales, «no sea que de la imitación de las cosas vergonzosas los hombres embeban su actualidad»⁷³, es decir, por las mismas razones que, en momentos de cordura (σωφροσύνη), nosotros vemos conveniente condenar la exhibición de películas de gansters en las que se hace del malhechor un héroe, o estamos de acuerdo en prohibir la manufactura de los alimentos más sofisticadamente adulterados.

⁷¹ *Leyes* 670E; *Sum. Theol.* I.91.3, I-II.57.3 ad 2.

⁷² Cicerón, *Pro quinctio* XXV.78.

⁷³ *República* 395C; cf. 395-401, esp. 401BC, 605-607, y *Leyes* 656C.

Si nosotros no nos atrevemos a preguntar, con Platón, «¿imitaciones de qué tipo de vida?» e «¿imitaciones de la apariencia o de la realidad, del fantasma o de la verdad?»⁷⁴ ello se debe a que nosotros ya no estamos seguros de qué tipo de vida debemos imitar por nuestro propio bien y felicidad, y a que, en nuestra mayor parte, estamos convencidos de que nadie sabe o puede saber la verdad final sobre nada: nosotros sólo sabemos lo que «aprobamos», es decir, lo que nos *agrada* hacer o pensar, y deseamos más una libertad para hacer y pensar lo que nos agrada que una liberación del error. Nuestros sistemas educativos son caóticos debido a que nosotros no somos unánimes en la cuestión de *para qué* se educa, exceptuando la auto-expresión. Pero toda la tradición está de acuerdo en cuanto a qué tipos de modelos se han de imitar: «La ciudad nunca puede ser feliz a menos que sea diseñada por esos pintores que siguen un original divino»⁷⁵; «Los oficios tales como la construcción y la carpintería... toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»⁷⁶; «Mira, haz todas las cosas de acuerdo con el modelo que se te mostró en el monte»⁷⁷; «Es en imitación (*anukṛti*) de las formas divinas como toda forma (*śilpa*) humana se inventa aquí»⁷⁸; «Hay este arpa divina, ten la seguridad; esta arpa humana viene al ser en su semejanza» (*tad anukṛti*)⁷⁹; «Nosotros debemos hacer lo que los Dioses hicieron primero»⁸⁰. *Ésta* es la «imitación de la Naturaleza en su manera de operación», y, como la primera creación, es la imitación de un modelo inteligible, no de un modelo perceptible.

⁷⁴ *República* 400A, 598B; cf. *Timeo* 29C.

⁷⁵ *República* 500E.

⁷⁶ Plotino, *Enéadas* V.9.11, como Platón, *Timeo* 28AB.

⁷⁷ Éxodo 25:40.

⁷⁸ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

⁷⁹ *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII.9.

⁸⁰ *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.2.1.4; cf. III.3.3.16, XIV.1.2.26, y *Taittirīya Saṁhitā* V.5.4.4. Siempre que los Sacrificadores pierden el rastro, se les pide que contemplen (*cetayadhvam*), y la forma requerida vista así deviene su modelo. CF. Filón, *Moisés* II.74-76.

Pero tal imitación de los principios divinos sólo es posible si nosotros los hemos conocido «como ellos son», pues si nosotros mismos no los hemos visto, nuestra iconografía mimética, basada en la opinión, será completamente defectiva; nosotros no podemos conocer el reflejo de algo a menos que conozcamos lo que se refleja en el reflejo⁸¹. La base de la crítica de Platón a los poetas y pintores naturalistas es que ellos no conocen nada de la realidad de las cosas, sino sus apariencias, para las que su visión es excesiva: sus imitaciones no son de los originales divinos, sino sólo copias de copias⁸². Y viendo que sólo Dios es verdaderamente bello, y que toda otra belleza es por participación, sólo puede llamarse bella una obra de arte que ha sido trabajada, en su tipo (ἰδέα) y en su significación (δύναμις), según un modelo eterno⁸³. Y puesto que los modelos eternos e inteligibles son suprasensuales e invisibles, evidentemente «no es por la observación» sino en la contemplación donde deben conocerse⁸⁴. Así pues, son necesarios dos

⁸¹ *República* 377, 402, *Leyes* 667-668, *Timeo* 28AB, *Fedro* 243AB (sobre ἀμαρτία περὶ μυθολογίαν), *República* 382BC (el mal uso de las palabras es un síntoma de enfermedad en el alma).

⁸² Ver *República* 601, por ejemplo. Porfirio nos cuenta que Plotino se negaba a tener su retrato pintado, objetando, «¿Debo yo consentir en dejar, como un espectáculo deseable para la posteridad, una imagen de una imagen?». Cf. Asterius, obispo de Amasea, ca. 340 d. C.: «No pintéis ningún Cristo: pues la sola humildad de su encarnación le basta» (Migne, *Patrologia graeca* XI.167). La base real de la objeción Semítica a las imágenes esculpidas, y de todo otro iconoclasmo, no es una objeción al arte (al simbolismo adecuado), sino una objeción a un realismo que implica un culto esencialmente idólatra de la naturaleza. La figuración del Arca, acordemente al modelo que fue visto sobre el monte (Éxodo 25:40), no es «ese tipo de imaginaria con referencia al que se dio la prohibición» (Tertuliano, *Contra Marcionem* II.22).

⁸³ *Timeo* 28AB; cf. nota 34. Los símbolos que son justamente sancionados por un arte hierático, no son convencionalmente correctos, sino *naturalmente* correctos (ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα, *Leyes* 657A). Por consiguiente, hay que distinguir entre el *simbolismo que sabe* y el *simbolismo que busca*. Es el primero el que el iconógrafo puede y debe comprender, pero difícilmente será capaz de hacerlo a menos de que él mismo esté acostumbrado a pensar en estos términos precisos.

⁸⁴ Las realidades se ven «con el ojo del alma» (*República* 533D), «con el alma sola y sólo consigo misma» (*Teeteto* 186A, 187A), «contemplando siempre lo que es auténtico» (πρὸς τὸ κατὰ ταῦτά ἔχον βλέπων αἰεί, *Timeo* 28A; cf. πρὸς τὸν θεὸν βλέπειν, *Fedro* 253A), y así, «por intuición de lo

actos, uno de contemplación y otro de operación, para la producción de cualquier obra de arte⁸⁵.

Pasamos ahora al juicio de la obra de arte, primero por el criterio del arte, y segundo con respecto a su valor humano. Como ya hemos visto, una obra de arte sólo puede juzgarse como tal, no por nuestras reacciones, agradables u otras, sino por su perfecta exactitud, belleza, o perfección, o verdad —en otras palabras, por la igualdad o proporción de la imagen hacia su modelo. Es decir, vamos a considerar sólo el bien de la obra que ha de hacerse, lo cual constituye esencialmente la tarea del artista. Pero también tenemos que considerar el bien del hombre para quien se hace la obra, ya sea que este «cliente» (χρῶμενος) sea el artista mismo o algún otro patrón⁸⁶. Este hombre juzga de otra manera, es decir, no, o no sólo, por esta verdad o exactitud, sino por la utilidad o aptitud (ὠφελεια) del artefacto para servir al propósito de su intención original (βούλησις), a saber, la necesidad (ἔνδεια) que fue la primera y que es también la última causa de la obra. La exactitud y la aptitud juntas constituyen la «entereidad» (ὕγιεινόν) de la obra, es decir, su rectitud última (ὀρθότης)⁸⁷. La distinción entre belleza y utilidad es lógica, pero no real (*in re*).

que realmente es» (περὶ τὸ ὄν ὄντως ἐννοίαις, *Filebo* 59D). De la misma manera en la India, sólo cuando los sentidos se han retirado de sus objetos, sólo cuando el ojo se ha vuelto (*āvṛtta cakṣus*), y sólo con el ojo de la Gnosis (*jñāna cakṣus*), puede aprehenderse la realidad.

⁸⁵ El *actus primus* contemplativo (θεωρία, sánscrito *dhī, dhyāna* y el *actus secundus* operativo (ἀπεργασία, sánscrito *karma*) de los filósofos escolásticos.

⁸⁶ «Un hombre es capaz de engendrar las producciones del arte, pero la capacidad de juzgar su utilidad (ὠφελία) o peligrosidad para sus usuarios pertenece a otro» (*Fedro* 274E). Los dos hombres están unidos en el hombre integral y conocedor completo, como lo están en el Arquitecto Divino cuyos «juicios» están registrados en Génesis 1:25 y 31.

⁸⁷ *Leyes* 667; para una necesidad como primera y última causa, ver *República* 369BC. En cuanto a la «entereidad», cf. Richard Bernheimer, en *Art: A Bryn Mawr Symposium* (Bryn Mawr, 1940), pp. 28-29: «Debe haber un profundo propósito ético en todo arte, del que la estética clásica era enteramente consciente... Haber olvidado este propósito ante el espejismo de los modelos y diseños

Así cuando se ha rechazado el gusto como un criterio para el arte, el Extranjero de Platón recapitula así, «El juez de algo que se ha hecho (ποίημα) debe conocer su esencia —cuál es su intención ((βούλησις) y qué es la cosa real de lo que ello es una imagen— o, en otro caso, difícilmente será capaz de diagnosticar si ello acierta o yerra el blanco de su intención». Y también, «El crítico experto de una imagen, ya sea en pintura, música, o en cualquier otro arte, debe conocer tres cosas, a saber, cuál era el arquetipo, y, en cada caso, si se hizo correctamente y si se hizo bien... ya sea que la representación fuera un dios (καλόν) o

absolutos es quizás la falacia fundamental del movimiento abstracto en el arte». El abstraccionista moderno olvida que el formalista Neolítico no era un decorador de interiores sino un hombre metafísico que tenía que vivir de su ingenio.

La indivisibilidad de belleza y uso se afirma en Jenofonte, *Memorabilia* III.8.8, «que la misma casa sea a la vez bella y útil era una lección en el arte de construir casas como deben ser» (cf. IV.6.9). «Omnis enim artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile... Scientia reddit opus pulcrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile» (San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* 13; tr. de Vinck: «Todo hacedor intenta producir un objeto bello, útil y duradero... el conocimiento hace a una obra bella, la voluntad la hace útil, y la perseverancia la hace duradera»). Así, para San Agustín, el estilo es «et in suo genere pulcher, et ad usum nostrum accommodatus» (*De vera religione* 39). Filón define el arte como «un sistema de conceptos coordinados hacia un fin útil» (*Congr.* 141). Sólo aquellos cuya noción de utilidad es únicamente con referencia a las necesidades corporales, o, por otra parte, los seudomísticos que desprecian el cuerpo más bien que usarlo, propugnan la «inutilidad» del arte: así Gautier, «No hay nada verdaderamente bello excepto lo que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo» (citado por Dorothy Richardson, «Saintsbury and Art for Art's Sake in England», *PMLA*, XLIX, 1944, 245), y Paul Valéry (Ver Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 95). El cínico «todo lo que es útil es feo» de Gautier ilustra adecuadamente las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad»; difícilmente podría imaginarse un juicio crítico más severo del mundo moderno, en el que las utilidades son realmente feas. Como dijo H. J. Massingham, «La combinación de uso y belleza es parte de lo que solía llamarse “la ley natural” y es indispensable para la autoconservación», y la civilización «está pereciendo» debido precisamente al olvido de este principio (*This Plot of Earth*, Londres, 1944, p. 176). El mundo moderno está muriendo de su propia mezquindad, debido a que su concepto de utilidad práctica está limitado a lo que «puede usarse directamente para la destrucción de la vida humana, o para la acentuación de las presentes desigualdades en la distribución de la riqueza» (Hardy, *A Mathematician's Apology*, p. 120, nota), y sólo bajo estas condiciones sin precedentes los escapistas han podido proponer que lo útil y lo bello son opuestos.

no»⁸⁸. El juicio completo, hecho por la totalidad del hombre, es en cuanto a si la cosa bajo consideración se ha hecho a la vez verdaderamente *y* bien. Sólo «para la turba lo bello y lo justo están separados»⁸⁹; para la turba, diremos nosotros, de los «estetas», de los hombres que sólo «conocen lo que les gusta».

De los dos juicios, respectivamente por el arte y por el valor, sólo el primero establece la existencia del objeto como una obra de arte verdadera y no como una falsificación (ψεῦδος) de su arquetipo: normalmente es un juicio que el artista hace antes de permitir que la obra deje su taller, y así es un juicio que se presupone realmente cuando nosotros, como patronos o usuarios, nos proponemos evaluar la obra. Sólo bajo ciertas condiciones, que son típicas de la manufactura y el comercio moderno, deviene necesario que el patrón o el cliente pregunten si el objeto que ha encargado o que se propone comprar es realmente una verdadera obra de arte. Bajo condiciones normales, donde el trabajo es una vocación y el artista se inclina a no considerar, *y es libre* para no considerar nada sino el bien de la obra que ha de hacerse, es superfluo preguntar, ¿Es esto una «verdadera» obra de arte?. Sin embargo, cuando la pregunta debe formularse, o si nosotros queremos formularla para comprender completamente la génesis de la obra, entonces las bases de nuestro juicio, en este respecto, serán las mismas que para el artista original; nosotros debemos saber lo que la obra tiene intención de recordarnos, y si ella es igual a (es un «símbolo adecuado» de) este contenido, o si por falta de verdad traiciona este paradigma. En todo caso, cuando se ha hecho este juicio, o se da por establecido, podemos proceder a preguntar si la obra tiene o no un valor para nosotros, a preguntar si servirá a nuestras necesidades. Si nosotros somos

⁸⁸ *Leyes* 668C, 669AB, 670E.

⁸⁹ *Leyes* 860C.

hombres completos, no tales que vivamos de pan sólo, la pregunta se formulará con respecto a las necesidades espirituales y físicas que han de satisfacerse juntas; nosotros preguntaremos si el modelo se ha elegido bien, y si se ha aplicado al material de manera que sirva a nuestra necesidad inmediata; en otras palabras, «¿Qué dice?» y si «¿Funcionará?». Si nosotros hemos pedido un pan que alimente a todo el hombre, y recibimos una piedra, por muy fina que sea nosotros no estamos moralmente sujetos a «pagar el pato», aunque podamos estarlo legalmente. Todos nuestros esfuerzos para obedecer al Diablo y «mandar a esta piedra que se haga pan» están condenados al fracaso.

Una de las virtudes de Platón, y la de toda doctrina tradicional sobre el arte, es que el «valor» jamás se entiende como un valor exclusivamente espiritual o exclusivamente físico. No es ventajoso, ni enteramente posible, separar estos valores, haciendo unas cosas sagradas y otras profanas: la sabiduría más alta debe estar «mezclada»⁹⁰ con el conocimiento práctico, la vida contemplativa debe estar combinada con la vida activa. Los placeres que pertenecen a estas vidas son enteramente legítimos, y sólo han de excluirse aquellos placeres que son irracionales, bestiales, y en el peor sentido de las palabras seductivos y distractorios. La música y la gimnasia de Platón, que corresponden a nuestra cultura y entrenamiento físico, no son cursos alternativos, sino partes esenciales de una y la misma educación⁹¹. La filosofía es la forma más alta de música (cultura), pero el filósofo que ha escapado de la caverna debe retornar a ella para participar en la vida cotidiana del mundo y, literalmente, para jugar el juego⁹². El criterio de la «totalidad» de Platón implica que no debe hacerse nada, y que nada puede ser realmente digno de ser tenido,

⁹⁰ *Filebo* 61B.

⁹¹ *República* 376E, 410-412. 521E-522A.

⁹² *República* 519-520, 539E, *Leyes* 644, y 803 conjuntamente con 807. Cf. *Bhagavad Gītā* III.1-25; también Coomaraswamy, «Lilā», 1941, y «Juego y Seriedad», 1942.

si no es al mismo tiempo correcto o verdadero o formal o bello (cualquiera que sea la palabra que usted prefiera) y adaptado al buen uso.

Pues, para expresar la doctrina Platónica en palabras mas familiares, «Escrito está que no sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios,... ese pan que descendió del cielo»⁹³, es decir, no de meras utilidades sino también de esas «realidades divinas» y de esa «belleza causal» con las que las obras de arte integrales están informadas, de manera que ellas también viven y hablan. Justamente en la medida en que nosotros intentamos vivir de pan sólo y de todas las demás ventajas, in-significantes que el «pan sólo» incluye —buenas como ventajas, pero malas como *meras* ventajas—nuestra civilización contemporánea puede llamarse acertadamente inhumana y debe compararse desfavorablemente con las culturas «primitivas» en las que, como los antropólogos nos aseguran, «las necesidades del cuerpo y del alma se satisfacían juntas»⁹⁴. La manufactura para las necesidades del cuerpo sólo es la maldición de la civilización moderna.

Si nosotros nos propusiéramos elevar nuestro modelo de vida al nivel salvaje, en el que no hay ninguna distinción entre arte aplicado o sagrado y arte profano, ello no implicaría, necesariamente, el sacrificio de ninguna de las necesidades o incluso de las conveniencias de la vida, sino sólo de los lujos, sólo de aquellas utilidades que no son al mismo tiempo útiles y significantes. Si una tal proposición de volver a los niveles de la cultura primitiva parece ser utópica e impracticable, ello se debe solamente a que una manufactura de utilidades significantes tendría que ser una manufactura para el uso, para el uso del hombre integral, y

⁹³ Deut. 8:3, Lucas 4:4, Juan 6:58.

⁹⁴ R. R. Schmidt, *Dawn of the Human Mind (Der Geist der Vorzeit)*, tr. R. A. S. Macalister (Londres, 1936), p. 167.

no para el provecho del vendedor. El precio que habría que pagar por devolver al mercado, que es adonde pertenecen, cosas tales como ahora sólo se ven en los museos sería el de la revolución económica. Con toda certeza, puede dudarse que nuestro cacareado amor del arte se extienda tan lejos.

Se ha preguntado a veces si el «artista» puede sobrevivir bajo las condiciones modernas. En el sentido en el que la palabra se usa por aquellos que hacen la pregunta, uno no ve cómo podría ser esto, o porqué debería sobrevivir el artista. Pues, de la misma manera que el artista moderno no es un miembro útil o significativo de la sociedad, sino sólo un miembro ornamental, así el trabajador moderno no es nada sino un miembro útil y no es significativo ni ornamental. Es cierto que tendremos que seguir trabajando, pero no es tan cierto que nosotros no podamos vivir, y muy apropiadamente, sin los exhibicionistas de nuestros estudios, galerías y campos de juego. Nosotros no podemos prescindir del arte, debido a que el arte es el conocimiento de cómo deben hacerse las cosas; el arte es el principio de la manufactura (*recta ratio factibilium*), y aunque un juego sin arte puede ser inocente, una manufactura sin arte es meramente trabajo embrutecedor y un pecado contra la integralidad de la naturaleza humana; nosotros *podemos* prescindir de los artistas «finos», cuyo arte no se «aplica» a algo, y cuya manufactura del arte organizado en estudios es la inversa de la manufactura sin arte del obrero en las factorías; y *debemos* ser capaces de prescindir de los obreros de base «cuyas almas están agobiadas y mutiladas por sus ocupaciones vulgares como sus cuerpos están desfigurados por sus artes mecánicas»⁹⁵.

⁹⁵ *República* 495E; cf. 522B, 611D, *Teeteto* 173AB. Que «la industria sin arte sea brutalidad», es difícilmente halagador para aquellos cuya admiración del sistema industrial es igual a su interés en él. Aristóteles define como «esclavos» a aquellos que no tienen nada que ofrecer excepto sus cuerpos (*Política* I.5.1254b 18). El sistema industrial de producción para el provecho, se apoya finalmente en

En conexión con todas las artes, ya sea la del alfarero, la del pintor, la del poeta, o la del «artesano de la libertad cívica», Platón mismo examina la relación entre la práctica de un arte y el ganarse una manutención⁹⁶. Señala que la práctica de un arte y la capacidad de ganarse la vida son dos cosas diferentes; que el artista (en el sentido de Platón y de las filosofías sociales Cristiana y Oriental) no gana salarios con su arte. El artista *trabaja por* su arte, y, sólo accidentalmente, es un comerciante si vende lo que hace. Puesto que su arte es una vocación, es íntimamente suyo y pertenece a su naturaleza propia, y la delectación que obtiene de él perfecciona la operación. No hay nada en lo que él querría trabajar (o «jugar») que no sea su trabajo; para él, el estado de ocio sería una abominación hecha de aburrimiento. Esta situación, en la que cada hombre hace lo que es naturalmente (κατὰ φύσιν = sánscrito *svabhāvatat*) suyo hacer (τὸ ἑαυτοῦ πράττειν = sánscrito *svadharma*, *svakarma*), no es sólo el tipo de la Justicia⁹⁷, sino que, además, bajo estas condiciones (es decir, cuando el hacedor ama trabajar), «se hace más, y mejor hecho, y con más facilidad, que de ninguna otra manera»⁹⁸. Los

el trabajo de tales «esclavos», o literalmente «prostitutas». Su libertad política, no hace de los trabajadores de la cadena de montaje y demás «mecánicos bajos» lo que Platón entiende por «hombres libres».

⁹⁶ *República* 395B, 500D, Cf. Filón, *De opificio mundi* 78.

⁹⁷ *República* 433B, 443C.

⁹⁸ *República* 370C; cf. 347E, 374BC, 406C. Paul Shorey tuvo la ingenuidad de ver en la concepción de la sociedad vocacional de Platón una anticipación de la división del trabajo de Adam Smith; ver *The Republic*, tr. and ed. P. Shorey (LCL, 1935), I, 150-151, nota b. En realidad, las dos concepciones no podrían ser más contrarias. En la división del trabajo de Platón se da por establecido, no que el artista sea un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista; su especialización es para el bien de todos los concernidos, el productor y el consumidor igualmente. La división del trabajo de Adam Smith no beneficia a nadie excepto al empresario y al vendedor. Platón, que detestaba todo «fraccionamiento de la facultad humana» (*República* 395B), difícilmente podría haber visto en *nuestra* división del trabajo un tipo de justicia. La investigación moderna ha redescubierto que los «trabajadores *no* están gobernados primariamente por motivos económicos» (ver Stuart Chase, «*What Makes the Worker Like to Work?*», *Reader's Digest*, Febrero de 1941, p. 19).

artistas no son comerciantes. «Saben como hacer, pero no como atesorar»⁹⁹. Bajo estas condiciones el trabajador y hacedor no es un alquilado, sino alguien cuyo salario le permite seguir trabajando y haciendo. Como cualquier otro miembro de una sociedad feudal, en la que los hombres no son «alquilados», sino que todos son enfeudados y todos poseídos de una herencia vigente, su situación es la de un profesional cuya recompensa es por donación o dotación y no «por tanto la hora».

La separación entre el motivo creativo y el motivo de provecho no sólo deja al artista libre para poner el bien de la obra por encima de su propio bien, sino que, al mismo tiempo, abstrae de la manufactura la mancha de la simonía, o el «tráfico en las cosas sagradas»; y esta conclusión, que suena tan extraña en nuestros oídos, para quienes el trabajo y el juego son actividades igualmente seculares, está completamente de acuerdo con el orden tradicional, en el que la operación del artista no es una labor insignificante, sino, literalmente, un rito significativo y sagrado, y, en la misma medida que el producto mismo, un símbolo adecuado de una realidad espiritual. Por consiguiente, la operación del artista es una vía, o más bien *la* vía, por la que el artista, ya sea alfarero o pintor, poeta o rey, puede erigirse o edificarse (εξορθόω) inmejorablemente a *sí mismo*, al mismo tiempo que «verifica» o «co-rectifica» (ὀρθόω) su obra¹⁰⁰. Ciertamente, la obra

⁹⁹ Chuang-tzu, según lo cita Arthur Waley, *Three Ways of Thought in Ancient China* (Londres, 1939), p. 62. No es verdadero decir que «el artista es un mercenario que vive por la venta de sus propias obras» (F. J. Mather, *Concerning Beauty*, Princeton, 1935, p. 240). El artista no está trabajando para hacer dinero sino que acepta dinero (o su equivalente) para poder continuar trabajando en su vida —y digo «trabajando en su vida» debido a que el hombre *es* lo que él hace.

¹⁰⁰ «Un hombre alcanza la perfección por la devoción a su trabajo propio ... alabando con su trabajo propio a Quien tejió este todo... Quienquiera que hace el trabajo asignado por su propia naturaleza no incurre en ningún pecado» (*Bhagavad Gītā* XVIII.45-46).

«verdadera» sólo puede hacerla el trabajador «verdadero»; lo igual engendra lo igual.

Cuando Platón establece que las artes «cuidarán de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos», y que sólo han de representarse cosas que son sanas y libres y no cosas vergonzosas impropias de hombres libres (ἀνελεύθερα)¹⁰¹, esto equivale a decir que el artista verdadero, en cualquier material que sea, debe ser un hombre libre, entendiendo por esto, no un «artista emancipado» en el sentido vulgar del que no tiene ninguna obligación o cargas de ningún tipo, sino un hombre emancipado del despotismo del vendedor. Quienquiera que tiene que «imitar las acciones de los dioses y de los héroes, las intelecciones y las revoluciones del Todo», los sí mismos verdaderos y los paradigmas o ideas divinos de nuestras invenciones útiles, debe haber conocido estas realidades «mismas (αὐτά), y como son realmente (οἷά ἐστιν)»: pues «lo que nosotros no tenemos y no conocemos no podemos dárselo a otro ni enseñárselo a nuestro prójimo»¹⁰².

En otras palabras, un acto de «imaginación», en el que la idea que ha de representarse se reviste primero de la forma o imagen imitable de la cosa que ha de hacerse, debe preceder siempre a la operación en la que esta forma se imprime sobre el material de hecho. En los términos de la filosofía escolástica, el primero de estos actos es libre, el segundo servil. Sólo si se omite el primero la palabra «servil» adquiere una connotación deshonrosa; entonces nosotros podemos hablar sólo de labor, y no de arte. No hay necesidad de decir que nuestros métodos de manufactura son serviles, en este sentido vergonzoso, ni de señalar que el sistema industrial, para el que estos métodos son necesarios, es una abominación

¹⁰¹ *República* 395C [Ver Aristóteles sobre el «ocio», *Ética Nicomaquea* X.7.5.-7.1177b.].

¹⁰² *República* 377E, *El Banquete* 196E.

«impropia de hombres libres». Un sistema de manufactura gobernado por valores monetarios presupone que habrá dos tipos de hacedores diferentes, a saber, por una parte artistas privilegiados que pueden estar «inspirados», y por otra trabajadores sin privilegios, carentes de imaginación por hipótesis, puesto que sólo se requiere que hagan lo que otros hombres han imaginado, o, más a menudo aún, que copien sólo lo que otros hombres ya han hecho. A menudo se ha pretendido que las producciones del arte «bello» son inútiles; parece enteramente una tomadura de pelo llamar «libre» a una sociedad donde sólo los hacedores de cosas inútiles son supuestamente libres.

En el diccionario de Webster la inspiración se define como «una influencia sobrenatural que califica a los hombres para recibir y comunicar la verdad divina». Esto se expresa en la palabra misma, que implica la presencia de un «espíritu» guía que se distingue del agente que está «in-spirado», aunque está «dentro» de él, pero que, ciertamente, no está inspirado si sólo está «expresándose a sí mismo». Antes de continuar, debemos despejar el campo mostrando como los autores modernos han abusado escabrosamente de la palabra «inspirar». Por ejemplo, hemos encontrado dicho que «un poeta u otro artista puede dejar que la lluvia le inspire»¹⁰³. Un abuso tal de las palabras impide que el estudiante aprenda nunca lo que los escritores antiguos pueden haber querido decir realmente. Decimos «abuso» debido a que ni la lluvia, ni nada perceptible por los sentidos, está *en* nosotros; y la lluvia tampoco es un tipo de *espíritu*. El racionalista tiene derecho a no creer en la inspiración y a no tenerla en cuenta, como puede hacerlo muy fácilmente

¹⁰³ H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology* (2ª ed., Londres, 1933), p. 11. Clement Greenberg (en *The Nation*, 19 de Abril de 1941, p. 481) nos dice que el «pintor moderno deriva su inspiración de los mismos materiales físicos con los que trabaja». Ambos críticos olvidan la distinción establecida entre espíritu y materia. Lo que sus afirmaciones significan en realidad es que el artista moderno puede estar excitado, pero no inspirado.

si está considerando el arte sólo desde el punto de vista estético (sensacional), pero no tiene ningún derecho a pretender que uno puede ser «inspirado» por una percepción sensorial, por la que, de hecho, uno sólo puede ser «afectado», y a la que uno sólo puede «reaccionar». Por otra parte, la frase del Maestro Eckhart «inspirado por su arte» es completamente correcta, puesto que el arte es un tipo de conocimiento, no algo que pueda verse, sino afín al alma y antes del cuerpo y del mundo¹⁰⁴. Nosotros podemos decir propiamente que no sólo «Amor» sino también «Arte» y «Ley» son nombres del Espíritu.

Aquí no estamos interesados en el punto de vista del racionalista, sino sólo en las fuentes de las que podemos aprender cómo se explica la operación del artista en una tradición, que debemos comprender, si queremos comprender sus productos. Aquí un hombre se considera inspirado siempre por el Espíritu sólo (ἐνθεος, sc. ὑπὸ τοῦ ἔρωτος). «El Genio insufló tejer en mi corazón (ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων)», dice Penélope¹⁰⁵. Hesíodo nos dice que las Musas «insuflaron en mí una voz divina (ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν)... y me pidieron que cantara a la raza de los Dioses bienaventurados»¹⁰⁶. Cristo, «a través de quien todas las cosas fueron hechas», no da testimonio de sí mismo (no se expresa a sí mismo), sino que dice «yo no hago nada por mí mismo, sino como mi Padre me enseñó, yo hablo»¹⁰⁷. Dante escribe, yo soy «uno que cuando Amor (Eros) me inspira (*mi spira*), escucho, y lo expongo de manera tan sabia como Él dicta dentro de mí»¹⁰⁸. Pues «no hay ningún

¹⁰⁴ Eckhart, ed. Evans, II.211; cf. *Leyes* 892BC.

¹⁰⁵ Homero, *La Odisea* XIX.138.

¹⁰⁶ *Teogonía* 31-32.

¹⁰⁷ Juan 8:28; cf. 5:19 y 30, 7:16 y 18 («El que habla por sí mismo busca su propia gloria»). Una columna en *Parnassus*, XIII (Mayo 1941), 189, comenta sobre el desnudo femenino como la «inspiración exclusiva» de Maillol. Eso no es mera verborrea; Renoir no tenía miedo de llamar al pan pan y al vino vino cuando decía con qué pincel pintaba.

¹⁰⁸ *Purgatorio* XXIV.52-54.

hablar real que no dependa de la Verdad»¹⁰⁹. ¿Y quién es («¿Qué sí mismo?») quien habla la «Verdad que no puede refutarse»? No este hombre, Fulano, Dante, o Sócrates, o «yo», sino la Síndéresis, el Espíritu Inmanente, el Daimon de Sócrates y de Platón, «que vive en cada uno de nosotros»¹¹⁰ y «no mira por nada sino la Verdad»¹¹¹. Es el «Dios mismo quien habla» cuando nosotros no estamos pensando nuestros propios pensamientos sino que somos Sus exponentes, o sacerdotes.

Y así como Platón, el padre de la sabiduría Europea, pregunta, «¿Acaso no sabemos que en lo que concierne a la práctica de las artes (τὴν τῶν τεχνῶν δημιουργίαν) el hombre que tiene a este Dios por su maestro será renombrado y como un fanal de luz, y que aquel a quien Amor no ha poseído será obscuro?»¹¹². Esto es con referencia particular a los divinos originadores del tiro con arco, la medicina, y los oráculos, la música, la metalurgia, el tejido, y el pilotaje, cada uno de los cuales era «discípulo de Amor». Platón entiende, por supuesto, el «Amor cósmico» que armoniza las fuerzas opuestas, el Amor que actúa por amor de lo que tiene y para engendrarse a sí mismo, no el amor profano hecho de carencia y deseo. Así, el hacedor de algo, si ha de llamarse un creador, es, para su bien supremo, el servidor de un Genio inmanente; él no debe llamarse «un genio», sino «ingenioso»; él no está trabajando por sí mismo o para sí mismo, sino por y para otra energía, la del Eros Inmanente, Spiritus Sanctus, la fuente de todos los «dones». «Todo lo que es verdadero, por quienquiera que se haya dicho, tiene su origen en el Espíritu»¹¹³.

¹⁰⁹ Fedro 260E; *El Banquete* 201C (sobre la verdad irrefutable).

¹¹⁰ *Timeo* 69C, 90A.

¹¹¹ *Hippias Mayor* 288D.

¹¹² *El Banquete* 197A.

¹¹³ San Ambrosio sobre I Cor. 12:3, citado en *Sum. Theol.* I-II.109.1. Nótese que «a quocumque dicatur» contradice la pretensión de que sólo es «revelada» la verdad Cristiana.

Podemos considerar ahora, quizás con menos peligro de malentendidos, el pasaje más largo de Platón sobre la inspiración. «Es un poder divino que mueve (θεία δὲ δύναμις, ἢ... κινεῖ)»¹¹⁴ incluso al rapsoda o al crítico literario, en la medida en que él habla bien, aunque él es sólo el exponente de un exponente. El autor y exponente original, si ha de ser un imitador de realidades y no de meras apariencias, «es habitado y poseído por Dios (ἔνθεος, κατεχόμενος)... una sustancia aérea, alada y sagrada (ἱερόν, sánscrito *brahma*-); incapaz de componer nunca hasta que ha nacido nuevamente del Dios dentro de él (πρὶν ἄν ἔνθεός τε γενηται)¹¹⁵, está fuera de sus propias dotes (ἔκφρων), y su propia mente (νοῦς) ya no está en él¹¹⁶; pues todo hombre, mientras retiene *esa* propiedad es impotente para hacer (ποιεῖν) o encantar (χρησμοδεῖν, sánscrito *mantrakṛ*)... Los hombres a quienes dementa, Dios los usa como sus ministros (ὑπηρέται)... pero es el Dios¹¹⁷ mismo

¹¹⁴ *Ion* 533D. Para el pasaje sobre la inspiración, ver *Ion* 533D-536D. La doctrina Platónica sobre la inspiración no es «mecánica» sino «dinámica»; en una teología posterior, devino una cuestión de debate en cual de estas dos maneras el Espíritu mueve al intérprete.

¹¹⁵ *Ion* 533E, 534B. γίγνομαι se usa aquí en el sentido radical de «entrar en un nuevo estado de ser». Cf. *Fedro* 279B, καλῶ γενέσθαι τᾶνδοθεν, «Pueda yo nacer en la belleza interiormente», es decir, nacer de la deidad inmanente (δ' ἐν ἡμῖν θεῖω, *Timeo* 90D), auténtica y divina belleza (ἀπὸ τὸ θεῖον καλὸν, *El Banquete* 211E). Los equivalentes del Nuevo Testamento son «en el Espíritu» y «nacido de nuevo del Espíritu».

¹¹⁶ *Ion* 534B. «La locura que viene de Dios es superior a la cordura que es de origen humano» (*Fedro* 244D, 245A). Cf. *Timeo* 71D-72B, *Leyes* 719C; y *Maitri Upaniṣad* VI.34.7, «Cuando uno alcanza la dementación, eso es el último paso». El tema necesita una explicación más amplia; brevemente, lo supralógico es superior a lo lógico, y lo lógico es superior a lo ilógico.

¹¹⁷ «El Dios» es el Espíritu Immanente, el Daimon, Eros. «Él es un hacedor (ποιητής) tan realmente sabio (σοφός) que es la causa del hacer en otros» (*El Banquete* 196E). La voz es «enigmática» (*Timeo* 72B), y la poesía, por lo tanto, es «naturalmente enigmática» (*Alcibíades* II 147B), de manera que en la «revelación» (la escritura, sánscrito *śruti*, «lo que ha sido escuchado») nosotros vemos «a través de un espejo oscuro» (ἐν αἰνιγματι, I Cor. 13:12). Debido a que la adivinación es de una Verdad que no puede verse directamente (sánscrito, *sākṣāt*) (con las facultades humanas), el decidor de la verdad debe hablar en símbolos (ya sean verbales o visuales), que son reflejos de la Verdad; es tarea nuestra comprender y usar los símbolos como soportes de

(ὁ θεὸς αὐτός) el que habla, y a través de ellos nos ilumina (φθέγγεται)... Los autores son sólo Sus exponentes (ἐρμηνῆς) según la manera en la que ellos mismos son poseídos»¹¹⁸. Sólo cuando retorna a sí mismo de lo que es realmente una operación sacrificial, el autor ejercita sus propios poderes de juicio; y entonces, en primer lugar, los ejercita para «juzgar los espíritus, si ellos son de Dios», y secundariamente para juzgar su obra, si está de acuerdo con la visión o la audición.

El punto más significativo que emerge de este profundo análisis de la naturaleza de la inspiración es el de la función sacerdotal o ministerial del artista. La intención original de las formas inteligibles no era entretenernos, sino literalmente «hacernos recordar». El canto no es para la aprobación del oído¹¹⁹, ni la pintura para la del ojo (aunque estos sentidos pueden ser enseñados a aprobar el esplendor de la verdad, y puede confiarse en ellos cuando han sido entrenados), sino para efectuar esa transformación de nuestro ser que es el propósito de todos los actos rituales. De hecho, las artes rituales son las más «artísticas», debido a que son las más «correctas», como deben serlo si han de ser efectivas.

Los cielos manifiestan la gloria de Dios: su interpretación, en la ciencia o el arte —y *ars sine scientia nihil*—, no es para halagarnos o meramente «interesarnos», sino «para que podamos seguir las intelecciones y revoluciones del Todo; no siguiendo esas revoluciones

contemplación y con miras a una «recordación». La contemplación es «especulación» debido a que los símbolos son cosas que se ven «a través de un espejo».

¹¹⁸ Ver *Ion* 534, 535. Se han citado pasajes afines en las notas 82-84. Las últimas palabras se refieren a la diversidad de los dones del espíritu; ver I Cor. 12:4-11.

¹¹⁹ «Lo que nosotros llamamos “cantos”... son evidentemente “encantaciones”, seriamente diseñadas para producir en las almas esa armonía de la que hemos estado hablando» (*Leyes* 659E; cf. 665C, 656E, 660B, 668-669, 812C, *República* 399, 424). Tales encantaciones se llaman *mantras* en sánscrito.

que están en nuestras cabezas y que se distorsionaron en nuestro nacimiento, sino corrigiéndolas (ἐξορθοῦνται) con el estudio de las armonías y revoluciones del Todo: de manera que, por una asimilación del conocedor a lo que tiene que ser conocido (τῷ κατανοοῦμένῳ τὸ κατανοοῦν ἐξομοιωῶσαι)¹²⁰, a saber, la Naturaleza arquetipal, y viniendo a ser en esa semejanza¹²¹, podamos alcanzar finalmente una parte en esa “optimidad de vida” que los dioses han asignado a los hombres ahora y en lo venidero»¹²².

Esto es lo que en la India se llama una «auto-integración métrica» (*candobhir ātmānaṃ saṃskaraṇa*), o «edificación de otro hombre» (*anyam ātmānaṃ*), que ha de llevarse a cabo por una imitación (*anukaraṇa*) de las formas divinas (*daivyāni śilpāni*)¹²³. La referencia final a un bien que ha de realizarse aquí y en lo venidero, nos devuelve otra vez a la «totalidad» del arte, definido en los términos de su aplicación simultánea a las necesidades prácticas y a los significados espirituales, al cumplimiento de las necesidades del cuerpo y del alma juntas, que es característico de las artes de las gentes y de los «pueblos» sin civilizar, pero ajenos a nuestra vida industrial. Pues en esa vida

¹²⁰ *Timeo* 90D. Todo el propósito de la contemplación y del yoga es alcanzar ese estado de ser en el cual ya no hay ninguna distinción entre el conocedor y lo conocido, o entre el ser y el conocer. Justamente desde este punto de vista, aunque todas las artes son imitativas, importa muchísimo *lo que se imita*, si ello es una realidad o un efecto, pues nosotros devenimos semejantes a eso en lo que más pensamos. «Uno viene a ser justamente de tal material como eso en lo que la mente está puesta» (*Maitri Upaniṣad* VI.34).

¹²¹ «Devenir igual a Dios (ὁμοίωσις θεῷ), hasta donde eso es posible, es “escapar”» (*Teeteto* 176B; φυγή aquí = λύσις = sánscrito *mokṣa*). «Pero todos nosotros, con la faz abierta contemplando como en un espejo la gloria del Señor, somos cambiados en la misma imagen... contemplando no las cosas que se ven, sino las cosas que no se ven... las cosas que... *son* eternas» (II Cor. 3:18, 4:18). «Esta semejanza comienza ahora de nuevo a ser formada en nosotros» (San Agustín, *De spiritu et littera* 37). Cf. Coomaraswamy, «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en *Why Exhibit Works of Art?*, 1943.

¹²² *Timeo* 90D.

¹²³ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

industrial, las artes son *ya sea* para el uso *o ya sea* para el placer, pero nunca son espiritualmente significantes y muy raramente inteligibles.

Una aplicación de las artes tal como la que prescribe Platón para su Ciudad de Dios, artes que, como él dice, «cuidarán de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos»¹²⁴, sobrevive mientras se emplean formas y símbolos para expresar un significado, mientras «ornamento» significa «equipamiento»¹²⁵, y hasta que lo que eran originalmente imitaciones de la realidad de las cosas, y no de su apariencia, devienen (como ya estaban deviniendo rápidamente en el tiempo mismo de Platón) meramente «formas de arte, cada vez más vaciadas de significación en su vía de descenso hasta nosotros»¹²⁶ —ya no más figuras de pensamiento, sino sólo figuras de lenguaje.

Hasta aquí hemos hecho uso de fuentes orientales sólo incidentalmente, y principalmente para recordarnos que la verdadera filosofía del arte es siempre y por todas partes la misma. Pero puesto que estamos tratando la distinción entre las artes de la auto-complacencia y las del ministerio, nos proponemos aludir brevemente a algunos de los textos indios en los que se examina «la totalidad del fin de la facultad expresiva». Esta facultad natural es la de la «Voz»: no la palabra

¹²⁴ *República* 409-410.

¹²⁵ Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

¹²⁶ Walter Andrae, *Die ionische Säule* (Berlín, 1933), p. 65. Con referencia a la alfarería, especialmente la de la Edad de Piedra y con referencia a la vidriería Asiria, el mismo erudito escribe, «El arte de la cerámica al servicio de la Sabiduría, la sabiduría que activa el conocimiento hasta el nivel de lo espiritual, ciertamente hasta el nivel de lo divino, como hace la ciencia con las cosas de todo tipo pegadas a la tierra. El servicio es aquí una dedicación de la personalidad enteramente voluntario, enteramente auto-sacrificado y enteramente consciente... como es y debe ser en la verdadera adoración divina. Sólo este servicio es digno del arte, del arte de la cerámica. Hacer la verdad primordial inteligible, hacer audible lo inaudible, enunciar la palabra primordial, ilustrar la imagen primordial —tal es la tarea del arte, o ello no es arte» («Keramik im Dienste der Weisheit», *Berichte der deutschen Keramischen Gesellschaft*, XVII:12 [1936], 623). Cf. *Timeo* 28AB.

audiblemente hablada, sino el ὄργανον por cuyo medio se comunica un concepto. La relación entre esta Voz maternal y el Intelecto paternal es la de nuestra «naturaleza» femenina y nuestra «esencia» masculina; su hijo engendrado es el Logos de la teología y el mito hablado de la antropología. La obra de arte es expresamente el hijo del artista, a saber, el hijo de sus dos naturalezas, humana y divina: abortado si no tiene a su mando el arte de pronunciar (la retórica), un bastardo si la Voz ha sido seducida, pero un concepto válido si nace del matrimonio legítimo.

La Voz es a la vez la hija, la esposa, el mensajero, y el instrumento del Intelecto¹²⁷. Poseída de él, es decir, de la deidad inmanente, la Voz pare su imagen (el reflejo, la imitación, la similitud, *pratirūpa*, el hijo)¹²⁸. Ella es el poder y la gloria¹²⁹, sin quien el Sacrificio mismo no podría proceder¹³⁰. Pero si él, el Intelecto divino, Brahmā o Prajāpati, «no la precede y la dirige, entonces es sólo una jerigonza en la que se expresa a sí misma»¹³¹. Traducido a los términos del arte del gobierno, esto

¹²⁷ *Śatapatha Brāhmaṇa* VIII.1.2.8; *Aitareya Brāhmaṇa* V.23; TS II.5.11.5; JUB I.33.4 (*karoty eva vācā... gamayati manasā*). Vāc es la Musa, y como las Musas son las hijas de Zeus, así Vāc es la hija del Progenitor, del Intelecto (*Manas*, νοῦς) —es decir, *intellectus vel spiritus*, «el hábito de los Primeros Principios». Como Sarasvatī, ella lleva el laúd y está sentada sobre el Pájaro Sol como vehículo.

¹²⁸ «Esta es la “Beatitud” (*ānanda*) de Brahmā, que por medio del Intelecto (*Manas*, νοῦς), su forma más alta, se deposita a sí mismo en “la Mujer” (Vāc); un hijo como él mismo nace de ella» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.1.6). El hijo es Agni, *bṛhad uktha*, el Logos.

¹²⁹ *R̥g Veda Samhitā* X.31.2 (*śreyāṅsaṃ dakṣaṃ manasā jagrbhyāt*); *Bṛhād Devatā* II.8.4. La autoridad que gobierna es siempre masculina, el poder femenino.

¹³⁰ *Aitareya Brāhmaṇa* V.33, etc. Śrī como *brahmavādinī* es la «Teología».

¹³¹ *Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.11; cf. «la verborrea del Asura» (*Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.1.23). Debido a la posibilidad de una aplicación dual de la Voz, tanto para la expresión de la verdad como de la falsedad, se le llama la «de doble cara» —es decir, «la de dos lenguas» (*Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.16). Estas dos posibilidades corresponden a la distinción Platónica entre la Afrodita Uraniana y la Afrodita Pandémica (Πάνδημος) y desordenada (ἄτακτος), una la madre del Eros Uraniano o Cósmico, la otra, la «Reina del Canto Mudable» (Πολύμνια) y madre del Eros Pandémico (*El Banquete* 180DE, 187E, *Leyes* 840E).

significa que si el Regnum actúa por su propia iniciativa, no aconsejado por el Sacerdotium, no será la Ley lo que promulgue, sino sólo reglamentaciones.

El conflicto de Apolo con Marsyas, el Sátiro, al cual alude Platón¹³², es el mismo que el de Prajāpati (el Progenitor) con Muerte¹³³, y el mismo que la contienda de los Gandharvas, los dioses del Amor y de la Ciencia, con las deidades mundanas, los poderes de los sentidos, por la mano de la Voz, la Madre del Mundo, la esposa del Sacerdotium¹³⁴. De hecho, este es el debate del Sacerdotium y el Regnum, con el que nosotros estamos más familiarizados en los términos de una oposición entre lo sagrado y lo profano, lo eternal y lo secular, una oposición que debe estar presente siempre que las necesidades del alma y del cuerpo *no* se satisfacen juntas.

Lo que cantó y actuó el Progenitor, en su contienda sacrificial con Muerte, era «calculado» (*saṃkhyānam*)¹³⁵ e «inmortal», y lo que cantó y

¹³² *República* 399E.

¹³³ *Jaiminīya Brāhmaṇa* II.69, 70, y 73.

¹³⁴ *Śatapatha Brāhmaṇa* III.2.4.1-6 y 16-22; cf. III.2.1.19-23.

¹³⁵ *Samkhyānam* es «recuento» o «calculación» y corresponde en más de un sentido al λογισμός de Platón. Hemos visto que la exactitud (ὀρθότης, *integritas*) es el primer requerimiento de todo buen arte, y que esto equivale a decir que el arte es esencialmente iconografía, que ha de distinguirse por su *lógica* de la expresión meramente emocional e instintiva. Es precisamente la precisión del arte «clásico» y «canónico» lo que más ofende al sentimiento moderno; nosotros pedimos formas orgánicas adaptadas a una «sensación» (*Einführung*) más bien que las formas medidas que requieren la «visión» (*Einsehen*).

Puede citarse un buen ejemplo de esto en el artículo de Lars-Ivar Ringbom «Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik», en *Acta Archaeologica*, IV (1933), 151-200. Ringbom demuestra primero la extraordinaria perfección del ornamento espiral primitivo, y muestra, además, como sus formas más complicadas deben haberse producido con la ayuda de *herramientas* simples. Pero intuye esta perfección «medida», como la de algo «conocido y deliberadamente hecho, la obra del intelecto más bien que una expresión psíquica» («sie ist bewusst und willkürlich gemacht, mehr Verstandesarbeit als seelischer Ausdruck») y admira las recientes «formas de crecimiento más libre, que se aproximan más a las de la naturaleza». Estas formas orgánicas («organisch-gewachsen») son

actuó Muerte, era «incalculado» y «mortal»; y esa música letal, tocada por Muerte, es ahora nuestro arte de «salón» secular (*patnīśālā*), «todo lo que las gentes cantan al arpa, o bailan, o hacen para complacerse a sí mismos (*vṛthā*)», o, más literalmente, todo lo que «hacen heréticamente», pues las palabras «*vṛthā*» y «herejía» derivan de una raíz común que significa «elegir por uno mismo», «conocer lo que a uno le gusta y agarrarse a ello». La música informal e irregular de Muerte es desintegradora. Por otra parte, el Progenitor «se junta a sí mismo», se compone o sintetiza a sí mismo, «por medio de los metros»; el Sacrificador «se perfecciona a sí mismo de manera de estar métricamente constituido»¹³⁶ y hace de los metros las alas de su ascensión¹³⁷. Las distinciones que se hacen aquí entre un arte que vivifica y otro que acrecienta la suma de nuestra mortalidad, son las mismas que subyacen en la *katharsis* de Platón y en todo puritanismo y

las «expresiones psicológicas de los poderes instintivos del hombre, que le empujan cada vez más a la representación y a la figuración». Ringbom no podía haber descrito mejor el tipo de arte que Platón habría llamado indigno de hombres libres; el hombre libre no es «empujado por las fuerzas del instinto». Lo que Platón admiraba no era precisamente el arte orgánico y figurativo que se estaba poniendo de moda en su tiempo, sino el arte formal y canónico de Egipto, que había permanecido constante por lo que él pensaba que habían sido diez mil años, pues había sido posible «que esos modos que son por naturaleza correctos fueran canonizados y mantenidos siempre sagrados» (*Leyes* 656-657; cf. 798AB, 799A). Allí «el arte... no era para la delectación... de los sentidos» (Earl Baldwin Smith, *Egyptian Architecture*, Nueva York, 1938, p. 27).

¹³⁶ *Aitareya Āraṇyaka* III.2.6, *sa candobhir ātmānaṃ samādadhāt*, *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, *candomayam... ātmānaṃ saṃskurute*.

¹³⁷ Para lo que Platón entiende por alas, ver *Fedro* 246-256 e *Ion* 534B. «Es como un pájaro como el Sacrificador alcanza el mundo del cielo» (*Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* V.3.5). *Fedro* 247BC corresponde a *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* XIV.1.12-13, «Aquellos que alcanzan la cima del gran árbol, ¿cómo viajan en adelante?. Aquellos que tienen alas vuelan, aquellos que no tienen alas caen»; los primeros son los «sabios», los segundos los «necios» (cf. *Fedro* 249C, «Sólo la mente discriminadora del filósofo es alada»). Para el Gandharva (Eros) como una «hacedor» alado, y como tal el arquetipo de los poetas humanos, ver *Rg Veda Saṃhitā* X.177.2 y *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.36. Para las «alas métricas», ver *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* X.4.5 y XIX.11.8; *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.13.10; *Atharva Veda Saṃhitā* VIII.9.12. Los metros son «pájaros» (*Taittirīya Saṃhitā* VI.1.6.1; *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* XIX.11.8).

descontento verdaderos. No hay ninguna desaprobación de la Voz (Sophia) misma, o de la música o de la danza o de cualquier otro arte como tal. Si hay alguna desaprobación, no es del instrumento; no puede haber ningún buen uso sin arte.

La contienda de los Gandharvas, los elevados dioses del Amor y de la Música (en el sentido amplio que estas palabras tienen en Platón), es con los poderes irregenerados del alma, cuya inclinación natural es la persecución de los placeres. Lo que los Gandharvas ofrecen a la Voz es su ciencia sagrada, la tesis de su encantación; lo que las deidades mundanas ofrecen es «complacerla». La de los Gandharvas es una conversación sagrada (*brahmodaya*), la de las deidades mundanas un coloquio apetitoso (*prakāmodaya*). Muy a menudo la Voz, el poder expresivo, es seducido por las deidades mundanas a entregarse a la representación de todo lo que puede complacerles más a ellos y ser más halagador para ella misma; y cuando ella prefiere así las falsedades placenteras al esplendor de la verdad, a veces amarga, los elevados dioses han de temer que ella seduzca a su vez a su legítimo portavoz, el Sacrificador mismo; es decir, han de temer una secularización de los símbolos sagrados y del lenguaje hierático, la vaciación de significado con la que nosotros estamos tan familiarizados en la historia del arte, a medida que desciende de la formalidad a la figuración, de la misma manera que el lenguaje avanza desde una precisión original a lo que son finalmente apenas unos torpes valores emotivos.

Como decía Platón, no es para esto para lo que los poderes de la visión y de la audición son nuestros. En un lenguaje tan cercano como es posible a la identidad con el suyo, y en los términos de la filosofía universal dondequiera que la encontramos, los textos indios definen «todo el fin de la Voz» (*kr̥tsnaṃ vāgārtham*). Ya hemos llamado a la voz

un «órgano», que ha de entenderse en el sentido musical tanto como en el orgánico. Evidentemente la razón de un órgano no es tocar por sí mismo, sino ser tocado, de la misma manera que no pertenece a la arcilla determinar la forma de la vasija, sino recibirla.

«Hay este arpa divina: el arpa humana es en su semejanza... y de la misma manera que el arpa tocada por un tocador experto cumple toda la razón del arpa, así la Voz, movida por un hablador experto, cumple toda su razón»¹³⁸. «La pericia en todo cumplimiento es una yunta, como de caballos juntos»¹³⁹, o, en otras palabras, implica un matrimonio del experto y el medio. El producto del matrimonio del experto, a saber, el Intelecto, con el instrumento, la Voz, es la Verdad (*satyam*) o la Ciencia (*vidyā*)¹⁴⁰; no esa verdad aproximada, hipotética y estadística a la que nosotros nos referimos como ciencia, sino la filosofía en el sentido de Platón¹⁴¹, y ese «significado de los Vedas» por el que, si nosotros lo comprendemos, «todo el bien» (*sakalam bhadram*) es alcanzable, aquí y en lo porvenir¹⁴².

¹³⁸ *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII.10.

¹³⁹ *Bhagavad Gītā* II.50, *yogaḥ karmasu kauśalam*. Si el yoga es también la «renuncia» (*saṁnyāsa*) a las obras (*Bhagavad Gītā* V.1 y VI.2), esto es sólo otra manera de decir la misma cosa, puesto que esta renuncia es esencialmente el abandono de la noción «yo soy el hacedor» y una referencia de las obras a su autor real cuya pericia es infalible: «El Padre que mora en mí, hace la obras» (Juan 14:10).

¹⁴⁰ *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* VII.5 y 7; cf. *Fedón* 61AB.

¹⁴¹ Lo que se entiende por *vidyā* en tanto que opuesto a *avidyā* es explícito en *Fedro* 247C-E, «Todo conocimiento verdadero está interesado en lo que es sin color, sin forma e intangible (sánscrito *avarṇa, arūpa, agrahya*)» «no tal conocimiento como el que tiene un comienzo y varía cuando está asociado con una u otra de las cosas que nosotros llamamos ahora realidades, sino ese que es realmente real (sánscrito *satyasya satyam*)». Cf. *Chāndogya Upaniṣad* VII.16.1 y 17.1, con comentario; también *Filebo* 58A.

¹⁴² *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* XIV.2.

La *razón de ser* de la Voz es encarnar, en una forma comunicable, el concepto de Verdad; la belleza formal de la expresión precisa es la del *splendor veritatis*. El tocador y el instrumento son ambos esenciales aquí. Nosotros, en nuestra individualidad somática, somos el instrumento, cuyas «cuerdas» o «sentidos» han de ser regulados, para que no estén flojos ni tampoco tensos; nosotros somos el órgano, y el Dios inorgánico dentro de nosotros es el organista. Nosotros somos el organismo, Él es su energía. No nos pertenece a nosotros tocar nuestros propios tonos, sino cantar Su canto, el Canto de Él, que es la Persona en el Sol (Apolo) y nuestra propia Persona (en tanto que distinta de nuestra «personalidad»). Cuando «aquellos que cantan aquí al arpa Le cantan»¹⁴³, entonces todos los deseos se alcanzan, aquí y en lo porvenir.

Hay que trazar, entonces, una distinción entre un arte significativo (*padārthābhinaya*) y liberador (*vimuktida*), a saber, el arte de aquellos que en sus cumplimientos están celebrando a Dios, la Persona de Oro, a la vez en Sus dos naturalezas, inmanente y trascendente, y el arte *in-significante* que está «coloreado por la pasión mundanal» (*lokānurañjaka*) y que «depende de los estados de ánimo» (*bhāvāśraya*). El primero es el arte de la «vía» (*mārga*, οδός) que lleva directamente al fin de la senda, el segundo es un arte «pagano» (*deśī*, ἄγριος) y excéntrico que vaga en todas direcciones, imitando todo¹⁴⁴.

Si las doctrinas ortodoxas transmitidas por Platón y el oriente no son convincentes, si debido a nuestra generación sentimental, en la que el poder del intelecto se ha pervertido tanto por el poder de la observación que nosotros ya no podemos distinguir entre la realidad y el fenómeno,

¹⁴³ *Chāndogya Upaniṣad* I.7.6-7. Cf. Coomaraswamy, «The Sun-Kiss», 1940, p. 49, nota 11.

¹⁴⁴ Para todas las afirmaciones de este párrafo, ver *Chāndogya Upaniṣad* I.6-9; *Sāhitya Darpaṇa* I.4-6; y *Daśarūpa* I.12-14.

entre la Persona en el Sol y su cuerpo visible, o entre la luz increada y la luz eléctrica, nosotros no seremos persuadidos «aunque uno resucitara de entre los muertos». Sin embargo, espero haber mostrado, de una manera que puede ser ignorada pero que no puede ser refutada, que nuestro uso del término «estética» nos impide también hablar del arte como perteneciendo a las «cosas más elevadas de la vida», o a la parte inmortal de nosotros; que la distinción entre arte «fino o bello» y arte «aplicado», que corresponde a la manufactura del arte en estudios y a la industria sin arte en las factorías, da por establecido que ni el artista ni el artesano serán un hombre completo; que nuestra libertad para trabajar o morirnos de hambre no es una libertad responsable, sino sólo una ficción legal que oculta una servidumbre de hecho; que nuestra ansia de un estado del ocio, o un estado del bienestar, que ha de ser obtenido por una multiplicación de inventos ahorradores de trabajo, ha nacido del hecho de que la mayoría de nosotros estamos haciendo trabajos forzados, trabajando en empleos a los que nunca podríamos haber sido «llamados» por ningún otro maestro que el vendedor; que los poquísimos felices de nosotros cuyo trabajo es una vocación, y cuyo estatuto es relativamente seguro, no aman nada mejor que su trabajo y difícilmente pueden ser apartados de él; que nuestra división del trabajo, el «fraccionamiento de la facultad humana» de Platón, hace del trabajador una parte de la máquina, incapaz siempre de hacer o de co-operar responsablemente en la hechura de una cosa entera; que, en último análisis, la presunta «emancipación del artista»¹⁴⁵, no es nada sino su escapada final de toda obligación hacia el Dios dentro de él, y su oportunidad para imitarse a sí mismo o a cualquier otra arcilla común sólo en lo peor; que toda auto-expresión volitiva es auto-erótica, narcisista, y satánica, y que cuanto más desarrollada está su cualidad esencialmente paranoica, es tanto más suicida; que, si bien nuestra invención de innumerables comodidades, ha

¹⁴⁵ [Ver John D. Wild, *Plato's Theory of Man* (Cambridge, Mass., 1946), p. 84].

hecho nuestra innatural manera de vivir en grandes ciudades, tan soportable que no podemos imaginar lo que sería estar sin ellas, sin embargo, queda el hecho de que ni siquiera el multimillonario es suficientemente rico como para encargarse de obras de arte tales como las que se conservan en nuestros museos, pero que fueron hechas originalmente para hombres de medios relativamente moderados, o, bajo el patronazgo de la iglesia, para Dios y todos los hombres; y queda también el hecho de que el multimillonario tampoco puede ya enviar a nadie a los rincones de la tierra, a por los productos de otras cortes o las obras más humildes del pueblo, pues todas estas cosas han sido destruidas, y sus hacedores reducidos a ser los proveedores de las materias primas para nuestras factorías, por todas partes donde nuestra influencia civilizadora se ha dejado sentir; en resumen, la operación que nosotros llamamos un «progreso» ha sido todo un éxito, pero el paciente llamado hombre ha sucumbido.

Así pues, admitamos que la mayor parte de lo que se enseña en los departamentos de bellas artes de nuestras universidades, todas las psicologías del arte, todas las obscuridades de las estéticas modernas, son sólo otras tantas verborreas, sólo un tipo de defensa que impide nuestra comprensión del arte saludable, al mismo tiempo iconográficamente verdadero y prácticamente útil, que en otros tiempos podía obtenerse en la plaza del mercado o de algún buen artista; y que mientras que la retórica que no mira por nada sino de la verdad es la regla y el método de las artes intelectuales, nuestra estética no es nada sino una falsa retórica, y una adulación de la flaqueza humana por cuyo medio nosotros sólo podemos apreciar las artes que no tienen ningún otro propósito que complacer.

Toda la intención de nuestro arte puede ser sólo estética, y nosotros podemos querer que ello sea así. Pero, como quiera que sea, nosotros pretendemos también a una disciplina científica y objetiva de la historia y apreciación del arte, en la que tenemos en cuenta no sólo el arte contemporáneo sino también la totalidad del arte desde el comienzo hasta ahora. Es en este terreno donde arrojaré una pequeña advertencia: les señalo a ustedes que no es con *nuestra* estética, sino sólo con *su* retórica, como nosotros podemos esperar comprender e interpretar las artes de otros pueblos y de otras edades que no sean la nuestra. Les prevengo a ustedes que nuestras presentes carreras universitarias en este campo, encarnan una falacia patética, y son cualquier cosa excepto científicas en ningún sentido plausible.

Y ahora, finalmente, en el caso de que ustedes se quejen de que he estado indagando en fuentes muy anticuadas (y qué otra cosa podía hacer, puesto que todos nosotros somos «tan jóvenes» y «no poseemos una sola creencia que sea antigua y derivada de una tradición vieja, ni tampoco una ciencia que haya encanecido con la edad»¹⁴⁶) permítaseme concluir con un eco muy moderno de esta antigua sabiduría, y decir con Thomas Mann que «amo pensar —sí, siento la certeza— de que está viniendo un futuro en el que nosotros condenaremos como magia negra, como el descerebrado e irresponsable producto del instinto, todo arte que no está controlado por el intelecto»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Timeo* 22BC.

¹⁴⁷ En *The Nation* (10 de Diciembre de 1938). Cf. el dicho de Sócrates en el encabezamiento de este capítulo.

LA FILOSOFÍA DEL ARTE MEDIEVAL Y ORIENTAL *

Sustrae la mente, y el ojo está abierto a ningún propósito.

Maestro Eckhart¹⁴⁸

En lugar de «La Filosofía del Arte Medieval y Oriental» podríamos haber dicho «La Doctrina Tradicional del Arte». Pues lo que tenemos que decir se aplica a toda manufacturación humana, o hechura por arte, exceptuando sólo las dos edades más evidentes de la decadencia humana, una el último período clásico, y la otra ésta en la que vivimos. No debemos confundir, por supuesto, «tradicional» con «académico»: las modas cambian con el tiempo y el lugar, mientras que la tradición o la «transmisión» de la que hablamos es una Filosofía Eterna. Para mayor conveniencia, me apoyaré principalmente en fuentes medievales, pero ruego que se recuerde a cada paso que los principios del arte medieval y oriental son idénticos. Que esto debe ser así, será evidente cuando consideremos que para ambos el arte se acerca mucho más a lo que nosotros entendemos por ciencia que al necio manierismo del «artista» moderno. El arte cristiano, como ha dicho tan exactamente Émile Mâle, es un cálculo; y como lo señala Zoltán Takács, «la meta principal [del

* [Publicado por primera vez en Zalmoxis, I (1938).—ED.]

¹⁴⁸ Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 288. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.5.3, «Es con la mente, ciertamente, como uno ve»; [también Plotino V.8.11, y Witelo, *Liber de intelligentiis* XXXVIII.2]. Desde el punto de vista tradicional, los objetos de los sentidos están implícitos en los poderes con los cuales se registran, y si fuera de otro modo, no habría reconocimiento, sino sólo sensación.

arte oriental] es la expresión precisa». Si el arte moderno no puede explicarse en los términos de la misma filosofía, ello puede deberse a que no tiene fines más allá de sí mismo, a causa de que es demasiado «fino» para ser «aplicado», y también demasiado «significante» para significar algo. Estas sospechas quedan más bien confirmadas por las palabras del profesor que nos asegura que la «“ininteligibilidad” constituye la esencia misma del “significado” del arte moderno» y por la aserción común de que la «obra de arte es su propio significado»¹⁴⁹. Muy lejos de esto, la edad media y el oriente sostenían que la «belleza tiene afinidad con la cognición», que el «hábito operativo es una virtud intelectual»¹⁵⁰, y que cuanto más indefinida es una obra de arte, tanto menos obra de arte es.

Nuestras observaciones se ofrecen principalmente a aquellos que son maestros o estudiantes de lo que se llama la apreciación del arte o la historia del arte. Incidentalmente, estas expresiones son designaciones inexactas; lo que nosotros queremos decir es la «apreciación de las obras de arte», y la «historia de las cosas hechas por arte». Del arte mismo no puede haber ninguna historia, como no puede haberla de la metafísica; las historias son de las personas, no de los principios. La visión actual del arte es histórica y geográficamente muy excepcional, o en otras palabras anormal y provinciana. Precisamente esta visión del arte, construida en los últimos siglos, y ahora dada por establecida, es lo que más obstaculiza la vía de nuestra comprensión de los artefactos de la edad media y el oriente, y del arte del pueblo en general. Es otra visión del arte lo que debemos comprender, si queremos comprender y «apreciar» las obras de arte que se hicieron de acuerdo con ella¹⁵¹.

¹⁴⁹ E. F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*, (Chicago, 1934) p. 98.

¹⁵⁰ Ver *Sum. Theol.* I.5.4 ad I y I-II.57.3c.

¹⁵¹ [Como nos dice Plotino, «Por todas partes una sabiduría preside en una hechura», *Enéadas* V.8.5; cf. *Sum. Theol.* I.117.1].

Para mostrar que éste es otro mundo que el que se piensa en nuestra filosofía, pregunto cuántos de mis lectores saben lo que San Buenaventura entiende por el título de su tratado *Sobre la Reducción del Arte a la Teología*¹⁵² o por la expresión «la luz de un arte mecánico» que aparece en él; o captan la plena significación de la expresión «luz operativa» (*kārayitrī pratibhā*) como se usa en la retórica india; o se dan cuenta de que frases tales como nuestro «ingenio chispeante» y «exposición lúcida», o «disposición radiante», no son meras figuras de lenguaje u ornamentos idiomáticos, sino los vestigios de una consistente metafísica de la luz, en la que se originaron. En este mundo, la «luz» es la esencia primordial de la que todas las demás esencias derivan toda la verdad o ser o bondad que poseen¹⁵³. En este mundo, la belleza es una causa formal, y uno de los Nombres Divinos. Es dentro de este mundo donde nosotros tenemos que entrar si queremos comprender sus producciones, ya sean plásticas, literarias, o musicales; pues como lo señaló Goethe de una vez por todas,

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.

A lo largo de todo este ensayo usaré las mismas palabras de la edad media. Yo no tengo nada nuevo que proponer; pues tal como soy, la verdad sobre el arte, así como sobre muchas otras cosas, no es una verdad que haya que descubrir, sino una verdad que incumbe a cada hombre comprender. No tendré ni una sola palabra que decir, para la cual no pueda citarles capítulo y versículo. Estas páginas están cubiertas

¹⁵² San Buenaventura, *Opera Omnia* (Florencia, 1891), Op.4.

¹⁵³ Witelo, *Liber de intelligentiis* VI-VIII: «Prima substantiarum est lux... Unumquodque quantum habet de luce, tantum retinet esse divini. Unaquaqueque substantia habens magis de luce quam alia dicitur nobilior ipsa. Perfeccio omnium eorum quae sunt in ordine universi est lux».

de marcas de citas¹⁵⁴. Muchas de las citas son de la *Summa* de Santo Tomás; muchas otras son de San Agustín, San Buenaventura, y el Maestro Eckhart; las fuentes orientales son también muchas y muy desconocidas para ser enumeradas aquí. Mi uso de las palabras actuales de los escritores contemporáneos puede presentar alguna dificultad, pero es intencional; porque para comprender, debemos aprender a considerar el arte de la manera en que los patronos y artistas de quienes estamos hablando consideraban el arte; no podemos usar las fraseologías que hemos inventado para expresar nuestras propias ideas sobre el arte sin distorsionar las nociones que estamos intentando investigar.

Muy probablemente el mundo medieval y oriental parecerá extraño. Nosotros somos románticos; hablamos del «misterioso Oriente» porque sabemos muy poco sobre él, y describimos como «místico» mucho de lo que está expresado meramente con la precisión de un vocabulario técnico al que no estamos acostumbrados. Para decirlo llanamente, nadie puede considerarse calificado para exponer la filosofía del arte medieval o indio si no está familiarizado con la literatura latina medieval y la literatura sánscrita, al menos en traducción. La edad media aceptaba el dicho Aristotélico de que el «fin general del arte es el bien del hombre», y sostenía que «no puede haber ningún buen uso sin arte»¹⁵⁵. Será completamente imposible para nosotros comprender o explicar la naturaleza del arte correspondiente, a menos que sepamos lo que se consideraba el «bien del hombre» y lo que se entendía por «buen uso». En otras palabras, si queremos llegar lejos, debemos comenzar preguntando cual era el significado de la vida para aquellos cuyas obras de arte nos proponemos comprender y «apreciar». No podemos abarcar

¹⁵⁴ [«Cubierto de»: Sobre esta elección de palabras, cf. Roger Lipsey, *Coomaraswamy: His Life and Work*].

¹⁵⁵ *Sum. Theol* I-II.57.3 ad 1.

mucho en este ensayo; estaré contento si ustedes comprenden que el camino es un camino largo. Y debo advertirles que si ustedes entran alguna vez realmente dentro de este otro mundo, quizás ya no quieran volver: puede ser que ustedes ya no vuelvan nunca a estar contentos con lo que se les ha enseñado a considerar como «progreso» y «civilización». De hecho, si ustedes llegan alguna vez a esto, ello será la prueba final de que ustedes han «comprendido» y «aprecian» el arte medieval y oriental.

La vida activa del hombre es de dos tipos, ya sea un obrar o ya sea un hacer. Estos son respectivamente los reinos de la conducta y del arte; uno está gobernado o corregido por la prudencia, el otro por el arte¹⁵⁶. Estas actividades son de igual importancia en la vida de cada hombre, que puede ser deficiente en una u otra, pero que de acuerdo con el mandato, «Sed perfectos», debe esforzarse por la perfección en ambas. Cada una es absoluta en su propio dominio; en el campo del arte, la perfección del artefacto es un fin final, pero en el reino de la conducta, el fin que ha de ser servido por el artefacto mismo es de una significación anterior. Lo que es importante que nosotros observemos ahora, es que de la misma manera que la conducta puede llamarse regular o irregular cuando se juzga por la prudencia, así las obras de arte pueden llamarse buenas o malas cuando se juzgan por el arte. De la misma manera que hay una consciencia respecto del obrar, así también hay una consciencia respecto del hacer; y estas dos consciencias operan independientemente, a pesar de que ambas son referibles a un único principio común, el de la chispa de Consciencia Divina, a la que la Edad Media se refería con el nombre de «Sindéresis»¹⁵⁷. De igual manera, en el oriente, se presume un modelo

¹⁵⁶ *Sum. Theol.* I-II.3.2 *ad* 1; II-II.179.2 *ad* 1 y *ad* 3.

¹⁵⁷ O. Renz, «Die Synteresis nach dem Hl. Thomas von Aquin», en *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, X (Münster, 1911), p. 172, «Sin embargo, en el arte la voluntad no está ordenada acordemente a la sindéresis moral (*voluntas recta*), sino más bien acordemente a la “sindéresis artística”, acordemente a las leyes del arte».

de rectitud absoluto, a la vez para el obrar y para el hacer; *pramāṇa*, o «pre-medida», que sólo Dios posee absolutamente, pero en el que el hombre participa según su capacidad, de manera que nosotros hablamos del artífice como «en posesión de su arte». El arte o la sabiduría de Dios se identifica con el Hombre Universal, el Ejemplar «por cuyo medio se hicieron todas las cosas». El arte en sí mismo es así, en esta filosofía, un principio absoluto, en el mismo sentido en que nosotros podemos hablar de la Belleza como un absoluto, del que todas las cosas bellas derivan su belleza en tipo; de la misma manera el hombre participa en el Arte Divino. La posesión de cualquier arte es así una participación. La posesión de un arte es, además, una vocación y una responsabilidad; no tener ninguna vocación es no tener ningún sitio en el orden social y ser menos que un hombre: «nadie sin un arte entra en Teamhair», no hay ningún lugar para él en la Ciudad de Dios. Para el oriente «es por una intensa devoción a su propia vocación como Omni-hombre alcanza su propia perfección»¹⁵⁸. En la filosofía neoplatónica, de la que la Edad Media fue heredera, el artífice «coopera con la voluntad de Dios cuando, por el uso de su cuerpo y por su cuidado y operación diarios, da a algo una figura que él modela en concordancia con el propósito divino»¹⁵⁹, es decir, en los términos de una fórmula posterior, cuando está «imitando a Naturaleza en su manera de operación». Y aunque el artista cristiano ora como un hombre, «Hágase Tu voluntad así en la tierra como en el cielo», «puede decirse que los oficios tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí, en la medida en que se acercan a su modelo»¹⁶⁰. O también, en las palabras de los textos indios, «Las obras de arte humanas son imitaciones de las obras de arte

¹⁵⁸ *Bhagavad Gītā* XVIII.45.

¹⁵⁹ Hermes, *Asclepius* I.11.

¹⁶⁰ Plotino, *Enéadas* V.9.11.

angélicas»¹⁶¹, y, por ejemplo, «Hay un arpa celestial; el arpa humana es una copia de ella»¹⁶². El Zohar nos dice del Tabernáculo que «todas sus partes estaban formadas en el modelo del de arriba», y esto concuerda con el texto de Moisés «Mira, haz todas las cosas de acuerdo con el modelo que se te ha mostrado en el monte»¹⁶³. En la literatura india, al artífice se le describe una y otra vez como «visitando el cielo», es decir, por supuesto, por un acto de contemplación, y como trayendo de regreso con él un modelo que él imita aquí abajo; o alternativamente, como habitado por el Omnihacedor. La «Fidelidad a la Naturaleza» en este reino no infringe la prohibición de la idolatría: los artefactos que estamos considerando ahora «no se encuentran en esa forma de similitud en referencia a la cual se dio la prohibición»¹⁶⁴. De hecho, el Éxodo 20:4-5, prohíbe todo arte naturalista. La «verdad» del arte tradicional es una verdad formal, o, en otras palabras, una verdad de significado, y no una verdad que pueda ponerse a prueba comparando la obra de arte con un objeto natural. El artefacto no necesita parecerse a algo más de lo que una ecuación matemática necesita parecerse a su curva. El Cordero Apocalíptico es de siete ojos, y haber pintado uno con solamente dos habría sido «infidel» hacia la primera causa de la obra que había de hacerse, que era representar un cierto aspecto de la «naturaleza» de Dios. Muchas formas Indias de la Deidad son de múltiples brazos o, como San Cristóbal, de cabeza de animal, y donde el significado que se ha de expresar requiere tales formas, representar una figura ideada como si tuviera que funcionar biológicamente habría sido pecar contra el arte y la naturaleza a la vez.

¹⁶¹ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27.

¹⁶² *Sāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII.9.

¹⁶³ Éxodo 25:40.

¹⁶⁴ Tertuliano, *Contra Marcionem* II.22.

Nuestro arte tradicional es así «ideal» en el sentido filosófico de la palabra; como Guénon lo expresa con amarga claridad, «en todo el arte medieval, y en todo otro arte que no sea el moderno, nos encontramos con la incorporación de una idea, y nunca con la idealización de un hecho». El arte tradicional nunca es «idealista» en el sentido moderno y sentimental, acordemente al cual, nosotros mismos concebimos los «ideales» o los «deseos del corazón», en seguimiento de los cuales podríamos querer reformar el mundo. Para el filósofo medieval, el mundo no podía haber sido hecho mejor o más bello de lo que es, para él la perfección del juicio artístico y la cima del placer estético fue tocada cuando «Dios vio todo lo que había hecho, y vio que ello era muy bueno»¹⁶⁵. Es de la misma manera con el artífice humano, en proporción, cuando siente que ha hecho algo bien, es decir, bien y verdaderamente, o como *ello* debe ser, más bien que como *él* podría haber querido que ello fuera, si él no hubiera sabido por su arte como ello debía ser.

En esta filosofía, Dios se da por supuesto, y no puede ser desligado de la teoría del arte y de la manera de operación del artífice: Como dice San Agustín, «Tú haces esa pericia innata por la que el artífice puede tener su arte, y puede ver dentro lo que tiene que hacer fuera: tú le das el sentido de su cuerpo, con el que, como su intérprete, puede transmitir de su mente al material eso que está haciendo, y por el que puede dar cuenta a su mente también de lo que se ha hecho, de manera que puede aconsejarse interiormente con la verdad que le gobierna, sobre si ello ha sido o no bien hecho»¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Génesis 1:31. Cf. San Agustín, *Confesiones* XIII.28. El «orden bellissimo dado por Dios a las cosas» (*Sum. Theol.* I.25.6 *ad* 3, cf. I.48.1) es un tema favorito de la filosofía medieval cristiana. Una notable descripción de la belleza del mundo aparece en las *Homilias sobre las Estatuas* de San Juan Crisóstomo (Catholic University of America, *Patristic Studies*, XXII, 107, Washington, D.C.).

¹⁶⁶ San Agustín, *Confesiones* XI.5.

Esta «verdad que gobierna» al artífice es la misma cosa que hemos mencionado arriba con el nombre de «Sindéresis», el *hegemon* neoplatónico, y el Espíritu Inmanente indio, en tanto que «controlador interno»: en resumen, el intelecto práctico considerado como una extensión del Intelecto Universal por el que han sido hechas todas las cosas naturales, «cuya bondad se deriva de su forma (sánscrito *nāma*), que les da su especie, o figura (sánscrito *rūpa*)»¹⁶⁷. «Pues de la misma manera que un trabajador, anticipando la forma de algo en su mente, emprende su trabajo manual, y ejecuta por orden de tiempo eso que había previsto simplemente y en un momento, así Dios por su Providencia dispone,» etc.¹⁶⁸.

Obsérvese, además, que la palabra *ingenium*, traducida arriba por «pericia innata» y equivalente al sánscrito «luz formativa ingénita», es la fuente de nuestra palabra «ingeniero», y que, de hecho, la concepción medieval del arte está mucho más cerca de nuestra concepción de la ingeniería que de nuestro concepto de «arte»: la tarea del artífice tradicional es hacer cosas que sirvan, y no meramente que complazcan, ya se trate del cuerpo o de la mente. De hecho, era un constructor de puentes para el cuerpo y la mente a la vez, y se esperaba que estos puentes soportaran los pesos para los que se habían ideado; su perfección no dependía de su belleza, sino que, al contrario, era su belleza la que dependía de su perfección como obras de arte.

Desde el punto de vista del aprendiz individual, dotado por naturaleza para una vocación dada, el arte por el que ha de trabajar no es un don, sino un conocimiento que tiene que ser adquirido. Dürero estaba pensando todavía de una manera tradicional cuando dice, «Está dentro

¹⁶⁷ *Sum. Theol.* I-II.18.2c.

¹⁶⁸ Boecio, *De consolacione philosophiae* IV.6.

del orden que un hombre nunca será capaz, por sus propios pensamientos, de hacer una figura bella, a menos que, por mucho estudio, haya aprovisionado bien su mente. Así pues, eso ya no ha de llamarse suyo propio; es arte adquirido y aprendido, que se siembra, crece, y da fruto según su tipo. Entonces, el tesoro secreto colegido del corazón se manifiesta abiertamente en la obra, y la nueva criatura que un hombre crea en su corazón, aparece en la forma de una cosa»¹⁶⁹.

«Nunca por sus propios pensamientos», pues como lo expresa Eckhart, no puede concebirse una propiedad en las ideas. La invención, o la intuición¹⁷⁰, es el descubrimiento o develamiento de las aplicaciones particulares de los primeros principios, aplicaciones que están contenidas todas implícitamente en estos principios, esperando sólo la ocasión de su explicitación. En otras palabras, la *Sindéresis*, y no el individuo como tal, es el terreno del poder inventivo. En esta filosofía, la invención significa visión o audición, como cuando Dante dice, «Yo soy uno que cuando Amor me inspira, tomo nota, y voy enunciándolo tan sabiamente como Él dicta dentro de mí»¹⁷¹, y es esto, y no la habilidad personal, lo que se tiene por responsable de su *dolce stil nuovo*. En un pertinente mito indio se cuenta como se reveló a un liturgista un canto conductor al cielo; preguntado por sus compañeros de dónde lo había sacado, él responde sin ninguna modestia: «Sólo yo soy el autor», con el resultado de que sus compañeros encuentran su vía al cielo, pero él se queda atrás, «pues había dicho una mentira»¹⁷².

¹⁶⁹ Citado de T. A. Cook, *The curves of Life* (New York, 1914), p. 384.

¹⁷⁰ Definida por San Agustín como una *simplex intelligentia* que se extiende a las Razones Eternas, *super aciem mentis* (*De Trinitate* IX.6.12; Migne, *Series latina* XLII.967). No lo que Bergson entiende por «intuición».

¹⁷¹ Dante, *Purgatorio* XXIV.53-54.

¹⁷² *Pañcaviṃśā Brāhmaṇa* XII.11.10-11.

Todo encargo requiere una invención correspondiente. Pero esta invención no es más «propia» del artífice que la ocasión que la requiere; es un descubrimiento de *la* manera correcta de resolver un problema dado, y no una manera privada. Así pues, el arte tradicional no es, en ningún sentido corriente de la palabra, una «auto-expresión». Quienquiera que insiste sobre su *propia* manera, es más bien un egoísta que un artista: de la misma manera que el matemático que «descubre» que dos y dos son cinco, e insiste en la belleza, o en la perfección de su propia solución, es una persona peculiar más bien que un matemático. En el arte no hay más lugar que en la ciencia para las verdades o las perfecciones de la expresión privada; la cosa es correcta o incorrecta. Lo que nos interesa ahora es el *hecho* de que en el arte medieval y oriental, es la excepción más bien que la regla, que el artista ponga su nombre en una obra¹⁷³. Cuanto más atrás vamos en un ciclo de arte, tanto más difícil deviene satisfacer *nuestras* curiosidades sobre las personalidades de los artistas, y tanto más perplejos estamos por la imposibilidad de substituir un conocimiento del arte por un conocimiento de biografías. La personalidad del artista era un asunto que no importaba al patrón tradicional; todo lo que pedía era un hombre «en posesión de su arte».

Tampoco podemos aislar esto, o comprenderlo aparte del trasfondo espiritual de todo el entorno en el que nuestras obras de arte fueron producidas. Nosotros no podemos comprenderlo desde nuestra posición individualista, que apunta a la máxima libertad posible para uno mismo. La filosofía tradicional también apunta a una máxima libertad posible; pero *de* uno mismo. Decimos deliberadamente «apunta», porque de la misma manera que el arte tradicional no es una práctica del arte por el

¹⁷³ Cf. B. Belpaire, «Sur Certaines Inscriptions de l'époque T'ang», en *Mélanges chinoises et bouddhiques* III (1938). Estas son, en su mayoría, inscripciones en alabanza de obras de arte. El editor observa: «En esta veintena de inscripciones ninguna nos habla del artista, de su nombre, de la fecha... casi siempre sólo interesa a la inscripción el sujeto representado».

arte, así la filosofía tradicional, o más bien metafísica, no apunta a la verdad para satisfacer una curiosidad, ni a la virtud por la virtud, sino para el logro del fin último y presente de la felicidad del hombre. Las palabras del Maestro Eckhart son igualmente válidas para occidente y para oriente: «Toda la escritura clama por la liberación de sí mismo». Que el ideal religioso se reconociera en el anonimato característico del artífice, es simplemente una ilustración de la consistencia integrada de la vida tradicional, que es tan evidente en el campo del arte literario como en el del arte plástico.

El arte se define como «la recta razón de las cosas que pueden hacerse», o como «la recta manera de hacer las cosas»¹⁷⁴. La operación del artífice es sobre todo un procedimiento racional, gobernado por un conocimiento más bien que por un sentimiento. No es que el sentimiento esté excluido; pero lo que se ama es lo que se conoce. Aquí la voluntad sigue al intelecto: se aprende a amar lo que se conoce, más bien que a jactarse de que se sabe lo que se quiere. El concepto de «arte» no está limitado, en modo alguno, al contexto de hacer u ordenar un tipo de cosas más bien que otro: sólo en lo que se refiere a la aplicación se dan a las artes nombres particulares¹⁷⁵, de manera que tenemos un arte de la arquitectura, otro de la agricultura, otro de la forja, otro de la pintura, otro de la poesía y del drama, y así sucesivamente. Quizás es el arte de la enseñanza el que interesa principalmente al filósofo medieval; de manera que para él, la retórica es el tipo de las artes, y pertenece a la naturaleza

¹⁷⁴ *Sum. Theol.* I-II.57.3 y 5.

¹⁷⁵ San Juan Crisóstomo, *Homilies on the Gospel of Saint Matthew* [tr. George Prevost, 3 vols., Oxford, 1851-52], «El nombre de arte sólo debe aplicarse a aquellos que aportan y producen los elementos necesarios y los soportes de la vida» (cf. *Sum. Theol.* II-II.169.2 ad 4).

de todas las artes «agradar, informar, y convencer»¹⁷⁶, o, en otras palabras, agradar y servir a su propósito. Aquí no hay ninguna distinción entre un arte «bello» y un arte «aplicado», sino sólo entre una operación «libre» y una operación «servil», operaciones que no se asignan a tipos de hombre diferentes, sino a todo artífice, cualquier cosa que pueda ser lo que hace o arregla: por ejemplo, el pintor trabaja libremente en la concepción de la obra que ha de hacerse, y como un obrero, tan pronto como comienza a usar su brocha¹⁷⁷. En otras palabras, aquí no hay ninguna cosa tal como un arte «inútil», sino sólo una libertad del artífice para trabajar a la vez «por una palabra concebida en el intelecto» y por medio de herramientas controladas por sus manos. Tampoco se concebía que pudiera hacerse algo de otro modo que «por arte». Traer a la existencia una industria sin arte, quedaba para nosotros. Si hoy día consideramos inútil lo que nosotros llamamos «arte», ello se debe solamente a que *nosotros* no tenemos ninguna aplicación para el arte; el nuestro es el descubrimiento de como «vivir de pan sólo».

«El arte es la imitación de la Naturaleza en su manera de operación»¹⁷⁸. La manera de la Naturaleza es imitar la forma de la humanidad en una naturaleza de carne. La forma de la humanidad no existe sólo de esta manera, sino también —para la edad media y el

¹⁷⁶ San Agustín, *De doctrina christiana* IV.12-13. (Para el texto ver Catholic University of America, *Patristic Studies*, XXIII, Washington, D.C., 1930). Cf. C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nueva York, 1928), y Coomaraswamy, «La Teoría Medieval de la Belleza».

¹⁷⁷ «Puesto que el cuerpo está sujeto servilmente al alma, y el hombre, en lo que concierne a su alma, es libre (*liber*)» (*Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 3). Las artes tales como las de la retórica, que requieren un trabajo físico mínimo, se distinguen como «liberales» de las artes «serviles», «que están ordenadas hacia los trabajos hechos por el cuerpo». «Pero si las artes liberales son más excelentes, de ello no se sigue que la noción de arte sea más aplicable a ellas» (*idem*). En los términos modernos, esto significa que la pintura y la poesía no pueden distinguirse de la carpintería o de la agricultura, como si se distinguiera entre arte y trabajo: quienquiera que hace o arregla algo, sea cual sea el material, es un «artista».

¹⁷⁸ *Sum. Theol.* I.117.1. [Cf. I.45.8 *ad* 4].

oriente, que no para nosotros— en una naturaleza de luz, transformalmente. Esto significa que para hacer nuestra estatua correctamente, nosotros debemos haber comprendido a la vez la naturaleza humana y la naturaleza de la piedra, o de la madera, o de cualquiera que sea nuestro material: sólo así nosotros podemos imitar la forma de un hombre en la naturaleza de la piedra o de la madera.

«La similitud es con respecto a la forma»¹⁷⁹. No den por hecho que ustedes saben lo que se entiende por «forma» en esta definición. «Forma» en esta filosofía no significa apariencia exterior, a menos que nosotros hablemos expresamente de forma «de facto» o «accidental»; por ejemplo, en esta filosofía decimos que «el alma es la forma del cuerpo». La «forma» es lógicamente anterior a la cosa; el artista concibe la forma antes de hacer la cosa, o, como se expresa en la edad media, el artista procede «por una palabra concebida en el intelecto»¹⁸⁰. Este procedimiento es el acto de la imaginación, es decir, la concepción de una idea en una forma imitable. Este es el «arte» *por* el que trabaja el artista. El conocimiento de la forma no es un conocimiento derivado del artefacto acabado o de la naturaleza: no necesito decirles a ustedes que la forma del arco no fue sugerida por las ramas entrelazadas de los árboles, ni la de la curvatura de un báculo por las frondas de los helechos, ni la del ornamento de «acanto» por la planta de acanto; tampoco necesito decir que el *svastika*, como ha señalado Jung, no tiene ningún prototipo en la naturaleza, por muy «fiel a la naturaleza» que sea la naturaleza del cosmos. Como San Agustín dice, «El modelo de la verdad en el artefacto es el arte del artífice; pues el arca es verdaderamente un arca solamente

¹⁷⁹ *Sum. Theol.* I.5.4: San Basilio, *De spiritu sancto* (Migne, *Series graeca*, Vol. 32), XVIII.45, ἐπὶ τῶν τεχνητῶν κατὰ τὴν μορφήν ἢ ὁμοίωσις.

¹⁸⁰ *Sum. Theol.* I.45.6 [y I.33.3 *ad* 1].

cuando está de acuerdo con este arte», de manera que «es por sus ideas como nosotros juzgamos cómo las cosas deben ser»¹⁸¹.

Para nosotros es casi imposible hacernos un juicio del arte antiguo y folklórico basado en la asumición de que el artista ha estado intentando hacer siempre lo que *nosotros* entendemos cuando hablamos de «fidelidad a la naturaleza». Nosotros negamos a diario la verdad de San Agustín cuando enseñamos al estudiante de arte a observar y a seguir a la naturaleza, y le enseñamos a conocer lo que la naturaleza es por medio de un esqueleto articulado; y cuando entendemos por «naturaleza», no la Madre Naturaleza, Natura naturans, Creatrix universalis, Deus, de la Filosofía Eterna, sino a nosotros mismos y a otros hijos naturados de la Madre Naturaleza, es decir, la Naturaleza «como efecto». Cuando un niño comienza a dibujar, dibuja a la manera de San Agustín; dibuja lo que entiende, y no lo que ve. Hace esto actuando espontáneamente, de acuerdo simplemente con la naturaleza humana, más bien que como si llevara tras de sí nubes de gloria en un sentido sentimental. Es de esta manera como el arte tradicional es verdaderamente un arte humano; existe y siempre ha existido para expresar y comunicar ideas, así como para servir a sus propósitos prácticos, y nunca para decirnos como son las «cosas». Pero nosotros diremos muy pronto al niño que mire a lo que presumimos que ha sido su modelo, y que «corrija» su dibujo de acuerdo con él; un poco más tarde le daremos a imitar cubos y conos, y finalmente el desnudo. Nuestro sentimiento es que nos habría gustado haber enseñado de la misma manera al artista primitivo o salvaje a dibujar la «perspectiva correcta». Damos por hecho que un naturalismo

¹⁸¹ San Agustín, *De Trinitate* IX.6.11. Cf. E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin* (París, 1929), p. 121 y nota 2. Similarmente San Buenaventura, *II Sententiarum* I.1.1 *ad* 3 y 4, «Agens per intellectum producit per formas, quae non sunt aliquid rei, sed idea in mente, sicut artifex producit arcam». [Cf. *Sum. Theol.* I.16.1, «adaequatio rei et intellectus», «pero los sentidos no pueden conocer esto de ninguna manera», e *idem* I.17.1 *ad* 3, y 3 *ad* 2, en arte, el realismo es «falsedad»].

creciente, tal como se reconoce en un cierto punto de todo ciclo de arte, representa un progreso en el arte. Saludamos el cambio de interés desde la forma a la figura que marcó el «Renacimiento»¹⁸², del que nuestro propio materialismo y sentimentalidad son sólo el desarrollo más completo e inevitable. Difícilmente se nos ocurre que el arte prehistórico era un arte más intelectual que el nuestro; que, como los ángeles, el hombre prehistórico tenía menos ideas (aunque más universales), y usaba de menos medios para expresarlas que nosotros; y tampoco nos damos cuenta de que las ideas que expresaba, con una precisión tan austera, por ejemplo, por medio de sus espirales, que han devenido para nosotros nada más que «formas de arte», y que son para nosotros ciertamente supersticiones, en el sentido etimológico de esta excelente palabra, son realmente sin significado (insignificantes) para nosotros debido únicamente a que ya no las comprendemos. Las ideas y el arte de la edad media y el oriente, en la cima de su cumplimiento, están mucho más cerca de las ideas y el arte de la prehistoria que de las de nuestra decadencia avanzada. Como un conservador de uno de los más grandes museos Americanos me señalaba recientemente, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora: *¡qu'elle dégringolade!*».

Todos somos sabedores, por supuesto, de que el arte abstracto y salvaje se ha puesto de moda recientemente. Pero este arte abstracto nuestro no es nada sino una caricatura del arte primitivo; no es el lenguaje técnico y universal de una ciencia, sino una imitación de las apariencias o el estilo externo de los términos técnicos de una ciencia. Las configuraciones del arte cubista no están informadas por universales, sino que son sólo otra salida para nuestro insistente auto-expresionismo. Estoy obligado a interpolar estas observaciones para que ustedes no me digan que nuestro arte también está haciéndose intelectual.

¹⁸² Cf. A. Gleizes, *Vers une Conscience plastique: la forme et l'histoire* (París, 1932).

La palabra «abstracto» y la palabra «convencional», que le es estrechamente afín, son descripciones inadecuadas del carácter no representativo del arte tradicional. Nosotros hablamos incluso de formas «convencionalmente» naturales, y así las hacemos «decorativas». Nuestra abstracción consiste meramente en quitar a las cosas lo que les pertenece justamente: convencionalizar es lo que el taoísta (cuya filosofía es tan importante para una comprensión del arte del lejano oriente) llama «una destrucción de la integridad natural de las cosas para producir artículos de diferentes tipos —es decir, el fracaso del artesano»¹⁸³. No es lo que el Maestro Eckhart entiende cuando dice que «Todas las criaturas entran dentro de mi mente y son racionales en mí. Yo sólo preparo a todas las criaturas para volver a Dios». Nuestra abstracción significa, como mucho, la eliminación de las cosas no esenciales; lo que nosotros tenemos de esta manera no son universales, sino solamente generales, que no difieren de los particulares en el tipo, sino sólo en la conveniencia. Es de esta misma manera como la ciencia empírica deduce «leyes», que no son realmente absolutas, sino sólo resúmenes de experiencia estadística. Éste no es el método del arte tradicional, que comienza desde los universales, en los que está contenida, no menos, sino más eminentemente, toda la integridad natural de las cosas, y, desde estos principios primeros, deduce cualesquiera aplicaciones que puedan requerirse. Las formas de la cruz, el círculo, y la espiral, cuyos rastros pueden reconocerse en la naturaleza, no son innaturales, sino supra-naturales, es decir, superlativa o extragenéricamente «naturales».

«El arte imita a la Naturaleza en su manera de operación». En otras palabras, como afirma continuamente todo tratado tradicional sobre metafísica o teología, el artífice humano trabaja como el Artífice Divino,

¹⁸³ Chuang-tzu, cap. 9, p. 108, cf. págs. 147, 155.

con sólo esta importante distinción, que el artífice humano tiene que hacer uso de materiales ya existentes, e imponer formas nuevas sobre estos materiales, mientras que el Artífice Divino provee su propio material de lo infinitamente «posible», que todavía no es, y que, por consiguiente, se llama «nada», de donde la expresión *ex nihilo fit*. Puesto que en su oficio como artífice no era un herético¹⁸⁴, damos por hecho lo que nuestro artífice tradicional daba por hecho, a saber, que las ideas de todas las cosas son inherentes al Intelecto Divino o Universal, del que, por así decir, nuestros intelectos son reflejos o facetas. Estas «Razones Eternas», o «Formas», representan, metafísicamente, la primera causa o la causa permisiva de la venida al ser de algo, ya sea natural o artificial. Dios, o el Ser absolutamente, se presupone en la definición «el arte incumbe a la hechura de las cosas que pueden hacerse (*ars circa factibilia*)». La idea de Dios es la «explicación» del ser de todas las cosas. Sin embargo, en esta filosofía «Dios no gobierna directamente, sino por medio de la operación de las causas mediatas, sin las cuales el mundo estaría privado de la perfección de la causalidad»¹⁸⁵. Pero como nosotros no estamos interesados en la explicación de las cosas particulares, puesto que su posibilidad queda probada por el hecho de su existencia, ahora sólo vamos a interesarnos en las causas particulares de su que-idad. En esta relación, el lugar de la causa primera, absolutamente, lo ocupan el patrón y el artista juntos, el primero como conocedor de lo que ha de hacerse, y el segundo como el intelecto en el que la idea de la cosa que ha de hacerse subsiste en una forma imitable. En esta situación, será evidente que el Hombre es tanto más semejante a Dios, cuanto más de una única mente sean el patrón y el artífice, y no un poder dividido contra sí mismo. Y, al mismo tiempo, cuanto más

¹⁸⁴ San Buenaventura, *I Sent* 6, q.3, concl., «Qui negat ideas esse, negat Filium Dei esse»; Santo Tomás de Aquino, *De veritate* 3 ad 1, «sed contra, Qui negat ideas esse, infidelis est, quia negat Filium esse».

¹⁸⁵ *Sum. Theol* I.103.7 ad 2; I.116.2, etc.; San Agustín, *De civ. Dei* V.8.

semejante a Dios, la hechura de cosas es tanto más una operación intelectual y no meramente una operación física. Pues si el Artífice Divino no trabaja con sus manos o con materiales ya existentes, sino que «piensa las cosas, y ve que ellas son», es a esta perfección hacia donde tiende el artífice humano: en todo caso, si *no* pensara las cosas, no serían.

El «hacer» Divino no es una operación aparte del ser: es un acto de ser. La luz «porta-imagen» y «habla-verdad» lleva consigo las formas ideales que le son inherentes, y dondequiera que un rayo de esta luz encuentra una posibilidad de realización correspondiente, la idea particular a la que corresponde la posibilidad se realiza y deviene un fenómeno. «La única luz verdadera que ilumina a todos los hombres», la fuente de todo ser, es también la fuente de toda belleza y de toda inteligibilidad: es decir, es la luz, en tanto que eso *por* lo que el ojo ve, más bien que toda la luminosidad que el ojo ve. De la misma manera la luz física es la fuente de los colores de los objetos físicos, cuya belleza se aprehende visualmente: cada cosa refleja lo que su naturaleza propia le permite reflejar, es decir, un color dado de la totalidad de los colores inherentes a la luz blanca: color que es la base de la apariencia de la que depende el reconocimiento de la belleza, puesto que la belleza se define como «eso que deleita cuando se ve», y lo que puede verse no consiste en nada sino en áreas coloreadas.

En su acto primero y contemplativo, el artista es auto-poseído, y ve sólo eso que ha de hacerse, y no todos los tipos de cosas que podrían haberse hecho. Ello es como sigue (adaptando muy ligeramente las palabras de Eckhart): «¿Querías tú pintar un ángel?. Parte de aquí y retírate adentro de ti mismo hasta que comprendas; entrega todo tu sí mismo a ello, entonces mira, rehusando ver nada excepto lo que

encuentres allí. Te parecerá entonces como si tú fueras el ángel»; el artífice, como lo señala Plotino en un examen de la visión contemplativa (es decir, el latín *contemplatio* y el sánscrito *dhyāna*), toma «la forma ideal bajo la acción de la visión mientras permanece, potencialmente, él mismo»¹⁸⁶, ese sí mismo al cual retorna, cuando vuelve del *actus primus* al *actus secundus*, en el que imita la forma que ha sido vista interiormente. E igualmente en el caso del forjador de espadas citado por Chuang-tzu: «“¿Es pericia suya, señor, o tiene usted un truco?”. “Es concentración. Si una cosa no fuera una espada, yo no la vería. Me he valido de toda la energía que no usaba en otras direcciones para asegurar la eficiencia en la dirección requerida”»¹⁸⁷. Es de esta manera como, en respuesta a la necesidad del patrón, surge una imagen definida, ya sea este patrón el artista mismo o ya sea otro; y como lo expresaba Blake, «El que no imagina en lineamentos más claros y mejores que los que puede ver este ojo precedero y mortal, no imagina en absoluto»¹⁸⁸. Comenzamos a comprender en qué sentido la forma de la cosa es lo que se llama la «causa formal» de su apariencia, y cómo la perfección de la cosa misma se mide por el grado en que refleja fielmente a la forma o a la idea de la cosa, como ella subsiste en la luz porta-imagen, o, en otras palabras, en el Intelecto Divino. Si es deforme (sánscrito *apratirūpa*), es «infiel» a su arquetipo, o «infiel a la naturaleza»; por ejemplo, un hombre nacido ciego, en esa medida, no es «verdaderamente» un hombre¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Plotino, IV.4.2. Cf. Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio».

¹⁸⁷ Chuang-tzu, cap. 22, p. 290.

¹⁸⁸ [Cf. *Blake: Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (Londres, 1966), p. 576.—ED.]

¹⁸⁹ En esta filosofía, la fealdad o el mal es una cuestión de informalidad. Por ejemplo, San Agustín, *Confesiones* XIII.2, «Para un cuerpo ser simplemente, no es ser bello, pues entonces no podría ser deforme de ninguna manera». Similarmente BU I.3.4, «Todo lo que distrae, el ojo lo remite a los poderes del alma; todo lo que ve bello (*kalyānam*), lo remite al Espíritu... Lo feo (*pāpman*) es todo lo que ve deforme (*apratirūpam*)». Toda belleza es esencialmente formal, o en otras palabras ideal (en el sentido filosófico de esta palabra, que está tan desvirtuado en la lengua vernácula). De ello

Así pues, en el caso de los artefactos, el artífice humano proyecta de esta manera la luz porta-imagen de su propio intelecto, más limitado, sobre el material disponible. La imagen de lo que la cosa ha de ser ya existe en su mente, antes de la venida al ser de la cosa, y continúa subsistiendo después de que la cosa ha sido hecha, o incluso después de que ella pueda haber cesado de existir. Esta imagen o forma mental, según la cual se hace la cosa, se llama el «arte en el artista», y, como en el caso del Arte Divino, es la «causa formal» de la apariencia de la cosa. Sin embargo, el artista humano no sólo tiene que hacer uso del material ya formado sobre el que ha de imponer una forma nueva; sino que la selección de este material es muy importante, debido a que sólo hay un material adecuado en el que puede realizarse la forma en la mente del artista. Por ejemplo, si el artista ha imaginado un hombre en piedra, y sólo dispone de arcilla, no puede reproducir en arcilla la forma que ha sido imaginada en piedra. Lo que acontece en este caso, es que el artista forma una imagen mental nueva y diferente; esta imagen es imitada en la arcilla; pero, incluso si la forma de la arcilla se transfiere a la piedra por el uso de una modeladora, seguirá siendo una forma imaginada en arcilla, y la obra en piedra será infiel a la primera concepción del artista, e insatisfactoria para el patrón que sabe lo que quiere, que había encargado una figura en piedra. En todo caso, el material es otra causa de que el producto acabado sea lo que es, y como tal se llama la «causa material». Hemos definido dos de las causas, a saber, la causa formal y la causa material, por las que se determina el producto acabado.

se sigue que la obra de arte se considera siempre como menos bella que el «arte en el artista», por el cual es juzgada. Cf. K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources* (Brno, 1933), pp. 105, 109.

Sin embargo, el artista humano no es capaz de proyectar, por un mero acto de la voluntad, su imagen formal sobre el material, de tal manera que el material se conforme por sí mismo a su idea de lo que la cosa tiene que ser. Así pues, tiene que recurrir a medios, o, en otras palabras, tiene que emplear una técnica. Debe trabajar con herramientas, que pueden ser sus propias manos, o estas manos mismas provistas de herramientas tales como cinceles o pinceles; con cuyas herramientas, por ejemplo, puede desentrañar de la piedra la forma que ve dentro de ella, puesto que él mismo la ha puesto ahí, o trabajar la arcilla hasta que la forma exterior se ajusta a la forma en su mente. Estas herramientas, e igualmente la pericia con la que las usa, pueden ser adecuadas o no. Si la mano del alfarero resbala, el puchero se desfigurará; si el plano es áspero, la superficie de la mesa será tosca; si el pigmento es efímero, la pintura se borrará. La operación es «servil» en el sentido de que el artista mismo es ahora un instrumento dirigido por su arte: el artista está actuando ahora como un medio hacia un fin, fin que ya ha sido previsto en el «libre» acto de la imaginación. Reconocemos así, en todos los «medios» empleados, una tercera causa de que el producto acabado sea lo que es: y ésta se llama la causa «eficiente» o la causa operativa.

Tenemos que hablar todavía de una cuarta causa. El artista tiene en vista hacer una cosa definida: nadie hace nada por «hacerlo». Incluso si las imágenes parecen surgir en la mente del artista espontáneamente, estas imágenes tienen sus semillas, en el mismo sentido en que los sueños son realizaciones de deseos: estas imágenes fortuitas y que no han sido invitadas son apartadas por la unidad de mente de un acto de la imaginación conscientemente dirigido. En cualquier caso, al hombre que está en necesidad de bienes, lo llamamos el patrón; y al hombre que hace, es decir, que tiene el conocimiento y la voluntad de hacer, esté o no él mismo en necesidad, lo llamamos el artista o artífice. En culturas tan

unánimes como las que estamos considerando, el patrón y el artista siempre se comprenden entre sí; sus conceptos del bien y de los fines que se han de alcanzar por medio de los artefactos, son virtualmente compartidos. Las necesidades del aristócrata y del paisano son del mismo tipo, con sólo una distinción suntuaria, pero nunca formal. Bajo estas condiciones, tenemos lo que se llama propiamente un arte folklórico, es decir, un arte de la totalidad del pueblo. El hecho de que cuando se pervierten las culturas, el arte tradicional sólo sobrevive como una superstición frente al arte individualista (y supuestamente más sofisticado, aunque en realidad completamente necio) de la burguesía, nos impide darnos cuenta de que las artes sacerdotal y real de la edad media y del oriente eran las artes de un pueblo, y no las artes de individuos o de clases. Además, en las sociedades basadas en la vocación, se da por hecho que el artista no es un tipo especial de hombre, sino que cada hombre es un tipo especial de artista. De esto se sigue que cada hombre, en tanto que patrón, posee un conocimiento general de los principios de la hechura por arte, aunque no el conocimiento particular que tiene derecho a esperar en el artista a quien encarga hacer una cosa particular para su uso.

Así pues, para nuestro propósito el artista y el patrón son el Omnihombre; nosotros sólo distinguimos entre el conocimiento particular de uno y la necesidad particular del otro. Pero ésta es una distinción importante para nosotros; debido a que es la necesidad de ciertos bienes por parte del patrón —por ejemplo, una casa, una pintura, o una azada— lo que constituye la causa primera de toda la empresa, y también su fin último, puesto que se están haciendo para él. Hemos reconocido ahora una cuarta causa, y, en algunos respectos, la más importante, de que el artefacto sea lo que es —por ejemplo, una azada y no una pintura— a saber, la necesidad del patrón; esta necesidad del

patrón se llama la causa «primera» o «final»; primera debido a que era una azada, o más bien, algo con lo que cavar, lo que se necesitaba; y final, debido a que es una azada lo que se produce.

La causa primera y final es la ocasión o la necesidad de la obra, acordemente a la cual nosotros hablamos de la tarea como un «trabajo que ha de hacerse». En el caso del Artista Divino esto es lo que se llama una «necesidad infalible»; pero entrar en el significado de esto nos llevaría demasiado lejos. En el caso del artista humano la necesidad es lo que se llama una necesidad «co-activa», y el patrón es el co-agente principal. La naturaleza de esta necesidad no tiene nada que ver con el artista como tal; sólo como un hombre, y antes de que se emprenda la obra, el artista puede negarse o dar su consentimiento, en base a fundamentos morales, a hacer lo que el patrón necesita, ya sea el patrón él mismo u otro. Una vez que el encargo ha sido aceptado, el artista ya no tiene nada que ver con la prudencia; su única incumbencia es la obra que ha de hacerse, que sea buena en sí misma¹⁹⁰. Esto no significa que el artista no pueda pecar o no estar a la altura, sino sólo que, como artista, no puede pecar moralmente. Al mismo tiempo ningún hombre puede ser un artista, y nada sino un artista, excepto a costa de su humanidad¹⁹¹.

El artista está trabajando ahora «por el bien de la obra que ha de hacerse», y por nada más; «todo artista persigue dar a su trabajo la mejor disposición... en lo que concierne al fin propuesto»¹⁹², y no es

¹⁹⁰ *Sum. Theol.* I-II.57.3 *ad* 2. «Es evidente que un artesano se inclina por la justicia, que rectifica su voluntad, a hacer su obra fielmente».

¹⁹¹ Cf. *Sum. Theol.* II-II.169.2 *ad* 4: es moralmente pecaminoso emprender cosas que sólo pueden ir unidas al mal uso, y es indeseable hacer tales cosas que, en su mayor parte, van unidas a malos usos; pero no es pecaminoso hacer tales cosas que pueden ir unidas, ya sea a un buen uso o ya sea a un mal uso. El joyero, por ejemplo, no peca (a no ser «inventando medios que son superfluos y fantásticos») debido a que un adorno apropiado a la persona no es en modo alguno necesariamente pecaminoso.

¹⁹² *Sum. Theol.* I.91.3c.

incumbencia suya, en tanto que artista, si el cuchillo se usa para curar o para matar; su única incumbencia es hacerlo afilado. Por supuesto, este trabajo por el bien del objeto que ha de hacerse, no tiene nada que ver con un trabajo «por amor del arte»: esta expresión está enteramente desprovista de significado desde el punto de vista de la edad media y el oriente, según el cual las cosas se hacen *por* arte, y no para el arte, *per artem* y no *pro arte*. Una vez que el artista ha dado su consentimiento a la obra, trabaja «por arte y con una voluntad». La hechura de la cosa ha devenido su fin, de la misma manera que el uso de la cosa es el fin del patrón. Pero el patrón debe conocer mejor que el artista como usar la cosa cuando ya ha sido hecha; y, desde este punto de vista, al patrón se le llama el «juez del arte»¹⁹³. Este juicio es algo distinto del placer que se puede tener en la obra de arte misma, placer que se tiene en su perfección, ya sea mientras se está haciendo, o ya sea cuando se ha hecho. Esta «perfección» de la obra es la esencia de su «belleza». Entre tanto, el artista saborea su obra; y este «placer perfecciona la operación»¹⁹⁴. Este placer es de dos tipos, «uno está en el bien inteligible, que es el bien de la razón; el otro está en el bien perceptible a los sentidos»¹⁹⁵. Uno es un placer habido en el orden; el otro un placer habido en las superficies estéticas. Tanto la mente como el cuerpo del artista están implicados: este placer es a la vez intelectual y estético (no como nosotros imaginamos, sólo estético). El artista comprende lo que está haciendo, y al mismo tiempo lo siente. Lo mismo es válido para toda la operación, y también cuando el artista contempla la obra acabada y la juzga como una obra de arte, una cosa hecha por arte, un artefacto, sin proponerse usarlo él mismo. Al mismo tiempo, ello será válido igualmente para el patrón, en la medida en que comprende lo que el

¹⁹³ Platón, *Crátilo*.

¹⁹⁴ *Sum. Theol* I-II.33.4c.

¹⁹⁵ *Sum. Theol* I-II.30.1c. Cf. Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII-XIX: el bien inteligible es una operación vital, la satisfacción sensible es sólo una función o hábito vegetativo.

artista está haciendo o ha hecho, y en la medida en que el artefacto es también para él la fuente de una sensación o experiencia estética directa (puesto que lo que la palabra «estética» significa es precisamente «sensacional»): o, en otras palabras, en la medida en que está calificado por conocimiento y sensibilidad para tener a la vez un placer racional y animal en las cualidades de la obra misma, independientemente de su uso de otro modo que como una fuente de placer.

«Belleza es lo que place cuando se ve»¹⁹⁶: ¿pero visto cómo, y por quién?. Belleza no es lo que nosotros apetecemos, pues como dice San Agustín, «Algunas gentes apetecen las deformidades»¹⁹⁷. Tampoco es belleza eso que place cuando se ve como por un pájaro que toma las uvas pintadas por reales. La belleza no tiene nada que ver con el parecido: la belleza de un retrato no depende de nuestro sentimiento por el modelo; desde este punto de vista un ojo de carne es mucho mejor que un ojo de pigmento. Belleza es eso que place cuando se ve por alguien como el artista mismo, es decir, que comprende y siente a la vez. Presumiendo un artefacto bello, es decir, perfecto, los grados de placer que pueden ser experimentados por el espectador corresponderán a la medida de su propia comprensión y sensibilidad: si la desnuda expresión «place cuando se ve» ha de mantenerse, nosotros no podemos admitir que el espectador sea estúpido o insensible.

En este punto puede zanjarse el problema del placer estético, no debido a que una *αἴσθησις* sea jerárquicamente inferior a una *νόησις*, como el cuerpo es inferior a la mente, o la vida activa lo es a la vida contemplativa, sino debido principalmente a que nosotros tenemos

¹⁹⁶ *Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1, «La belleza es afín a la facultad cognitiva; pues las cosas bellas son aquellas que placen cuando se ven»; cf. I-II.27.1 *ad* 3, «Los sentidos que conciernen principalmente a lo bello, son los que son más cognitivos, a saber, la vista y el oído».

¹⁹⁷ San Agustín, *De musica* VI.38.

derecho a asumir, en todo ser humano normal, una adecuada capacidad de respuesta a los estímulos físicos. Si nuestro orden social es tal que sólo permite una sensibilidad normal a algunos hombres, y que da por hecho que a otros hombres se les debe enseñar a sentir, esto debe atribuirse al tipo de civilización que hemos erigido: es un defecto de gobierno, más bien que de artes tales como las que ahora estamos considerando. Nosotros no tenemos que enseñar al estudiante como sentir; es una incumbencia de «la piel que uno ame tocar». Todo lo que tenemos que recordar al estudiante, a este respecto, es que hay algunos materiales que son adecuados para algunos propósitos, y que cada material tiene sus propias cualidades; debemos enseñarle a esperar y a amar en la piedra la textura de la piedra, y a no pedir la textura de la carne donde una textura tal sería impertinente. En este punto percibimos que la psicología no puede ayudarnos a comprender las superficies estéticas de una obra de arte directamente; de hecho, nosotros no podemos comprenderlas directamente, sino sólo reaccionar a ellas; la psicología se ocupa de cómo reaccionamos, de cómo experimentamos placer o dolor, y registra nuestras preferencias. Si el psicólogo prueba estadísticamente que la mayoría prefiere los círculos a los cuadrados, o el rojo al amarillo, esto no tiene nada que ver con la belleza o la perfección de los círculos o los cuadrados, o con los relativos méritos artísticos de pinturas en las cuales predominan el rojo o el verde. Estas cosas pertenecen a la iconografía, es decir, a la causa o a la prescripción primera o final de que se haga la obra; el artista no «elige» estas formas o colores, sino que usa aquellos que requiere la naturaleza de la obra que ha de hacerse. A su vez, nosotros sólo podemos juzgar sobre su uso acertado o erróneo, es decir, sobre la rectitud, la perfección, o la belleza de la obra, si nosotros sabemos lo que tenía que hacerse. En esta filosofía, «el arte tiene fines fijados, y medios de operación

verificados»¹⁹⁸: el patrón decide lo que se hará, y «el artista tiene su arte, que se espera que practique»¹⁹⁹. Se observará que el patrón siempre tiene razón —siempre que sepa lo que quiere, y que haya hecho su encargo acordemente. Si el patrón ha sabido *qué*, y el artista ha sabido *cómo*, el patrón quedará complacido por el artefacto «cuando se vea», y ello no se deberá sólo a que puede usar el artefacto mismo²⁰⁰.

Como se dice, nosotros contamos ahora «con algo consistente». Porque al enseñar lo que nosotros llamamos la «apreciación del arte», en conexión con obras de arte antiguas o exóticas, para las que, en su mayor parte, no tenemos ninguna aplicación efectiva en el tiempo presente, o en nuestro propio entorno (a no ser para usarlas como una urraca usa cintas para decorar su nido), estamos proponiendo mostrar al patrón o al espectador *post factum*, como derivar todos los placeres posibles, tanto intelectuales como estéticos, de una obra dada que él no se propone «usar». Como ya hemos sugerido, el problema del placer estético no es un problema difícil, y sólo requiere una clara distinción entre las preferencias personales por ciertos colores, formas, o sabores y el placer recibido en la percepción de colores, formas, o sabores en su lugar justo.

¹⁹⁸ *Sum. Theol.* II-II.47.4 *ad 2* y 49.5 *ad 2*. Cf. Plotino, *Enéadas* V.8.1, 9.3 y 9.5 (el arte da forma a la obra y existe independientemente de la materia); San Agustín, *De immortalitate animae* V (el arte en el artista es inmutable), y *De musica* VI.34 (el arte es superior al artista, y aparte del espacio y del tiempo); [cf. J. Huré, *St. Augustin musicien* (París, 1924)].

¹⁹⁹ Segundo Concilio de Nicea.

²⁰⁰ San Agustín hace una distinción entre gozo y uso (*frui* y *uti*), e igualmente entre bello y conveniente (*pulcher* y *aptus*), en varios lugares, y ello debe haber formado el tema de su libro perdido *De pulchro et apto* (*Confesiones* IV.13). Él observa, «El herrero hace una pluma de hierro, por una parte para que podamos escribir con ella, y por otra para que tengamos placer en ella; y en su tipo la pluma es al mismo tiempo bella y adaptada al uso» (*Lib. de ver. rel.* 39). En otras palabras, el arte es el principio de la manufactura, y Ruskin estaba perfectamente en lo cierto al decir que «la industria sin arte es brutalidad», puesto que es el animal hombre el que *trabaja*, y la «industria sin arte» no tiene en cuenta la totalidad del hombre.

Incluso si nosotros preferimos un helado a un guiso, nosotros conocemos algo mejor que complacernos en un guiso que sabe como un helado.

De los dos tipos de placer, uno, sentido directamente por los sentidos que contactan con las superficies estéticas, y el otro, un placer de la comprensión, es evidentemente el último, o el placer intelectual, el que nosotros tenemos en mente cuando hablamos de una educación que ha de comunicarse en una universidad, o considerarse en un hombre cultivado. Este placer de la comprensión no infringe ni impide el placer de los sentidos, sino que incluye muchísimo más de lo que puede registrarse o gozarse por la «facultad intrínseca del ojo». Pues «mientras otros animales tienen deleite en los objetos de los sentidos, puesto que sólo están ordenados al alimento y al sexo, únicamente el hombre tiene placer en la belleza de los objetos sensibles por sí mismos»²⁰¹. Para saborear este placer debemos aprender a ver a través del ojo y no meramente con el ojo. Desde este punto de vista, el artefacto «place cuando se ve» en la medida en que se comprende cuando se ve. El artefacto es un todo, y no un agregado de partes accidental; y como dice San Agustín, «el todo se comprende cuando se ve, si se ve de tal manera que nada de él está oculto del veedor»²⁰². Por el análisis de la obra de arte en los términos de las «cuatro causas», nosotros sabemos exactamente lo que significa comprender una obra de arte de tal manera «que nada de ella esté oculto de nosotros». Y una vez que hayamos comprendido una obra de arte desde todos estos puntos de vista, habremos comprendido de una vez por todas como derivar todos los tipos de placer intelectual que pueden derivarse de la vista de algo que ha sido «hecho bien y verdaderamente». Por una comprensión tal como la que hemos sugerido, la necesidad del

²⁰¹ *Sum. Theol.* I.91.3 ad 3.

²⁰² *De vid. Deum*, ep. CXII [cf. *Sum. Theol.* I.14.3 ad 1]. Cf. Witelo, *De perspectiva* IV.148, «Pulchritudo comprehenditur a visu ex comprehensione simplici formarum visibilium placentium animae».

patrón se hace nuestra propia necesidad, e igualmente su satisfacción en el producto acabado: nosotros ocupamos la casa que ha sido edificada para él, llevamos sus vestidos, y compartimos sus devociones. Por una comprensión tal nosotros participamos en el acto de imaginación del artista, y compartimos con él el placer que «perfecciona la operación»; nosotros seleccionamos y preparamos con él los materiales, cincelamos o moldeamos donde él cincela o moldea, y sabemos como él sabía cómo debe darse cada paso.

Nosotros conocemos ahora la obra como el artista la conocía. ¿Y cómo conocía el artista la obra?. No por observación, sino providencial y vitalmente. Providencialmente, pues «todo agente que actúa racionalmente, y no al azar, pre-conoce la cosa antes de que ella sea»²⁰³ por medio de la idea de ella a la que su intelecto se conforma: «ningún pintor puede retratar un rostro si primero no se ha hecho completamente a sí mismo tal como el rostro debe ser... El que quiera dibujar un rostro, no puede hacerlo, si no puede serlo»²⁰⁴; debido a que «la forma del intelecto es el principio de la operación»²⁰⁵. Y vitalmente, debido a que la idea de la cosa que ha de hacerse «vive en el artista» con su vida, antes de que él haga la cosa misma, y después de que haya sido hecha; lo que nosotros llamamos la vitalidad de una obra de arte pertenece, por consiguiente, a su formalidad, y no al material en el que la forma ha sido incorporada, para ser manifestada: «la similitud es con respecto a la forma». Así es en San Buenaventura, Santo Tomás, y Dante; no vamos a detenernos a citar los paralelos neoplatónicos y orientales.

²⁰³ San Buenaventura, I *Sent.*, d. 35, a. unic., q. 1, fund. 2.

²⁰⁴ Dante, *Convito*, *Canzone* III.53-54 y IV.10.106.

²⁰⁵ *Sum. Theol.* I.14.8 [cf. I.17.1].

La identificación del artista con la forma o *ejemplar* de la cosa que ha de hacerse, es a la vez la causa formal de la obra misma y la ocasión del placer del artista en ella; y de la misma manera, el placer del espectador en el artefacto, considerado como «eso que place cuando se ve», depende, a su vez, de una identificación igual de sí mismo con su forma esencial [del artefacto]. Estos dos placeres, o delectaciones, son, respectivamente, «directo» y «reflejo»²⁰⁶. Nosotros sólo separamos éstos debido a que los actos del hacedor («que transmite desde su mente al material eso que está incorporando») y del espectador («que lleva a su mente nuevamente eso que ha sido incorporado») son para nosotros actos sucesivos. Sin embargo, en nosotros, como *in divinis* (donde son coincidentes e indivisibles), dependen de una identidad de la consciencia causal con la forma del modelo (*exemplar*) de la cosa que es causada: «el placer en el que subsiste la vida cognitiva surge de una unificación del poder activo con el modelo (de la cosa que ha de ser), a la que este poder activo está ordenado»²⁰⁷ (por una necesidad, infalible *in divinis*, co-activa en nosotros): placer que, en Dios, es una beatitud eterna, debido a que en él la identidad del poder activo con las ideas de las cosas que han de ser es perpetua. Debido a esta identidad, las cosas como son en Él (idealmente), no están sólo vivas, sino que son «vida misma»²⁰⁸, de manera que «lo que se hizo era vida en Él»²⁰⁹. La analogía en el tiempo es la de toda una vida de gozo del artista en su arte, y la del espectador

²⁰⁶ Witelo, *Liber de intelligentiis XX (delectatio et delectatio reflexa* —la primera es la delectación de imaginar, y la segunda la delectación en la cosa que fue imaginada y que ahora es.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ San Buenaventura, I. *Sent.*, d. 36, a. 2, q. 1, *ad* 4, citando a San Agustín («res, factae... in artifice creato dicuntur vivere, sed in Deo non tantum dicuntur vivere, sed etiam ipsa vita»). Como observa J. M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929), p. 75 «Esto permite decir que ellas viven en el espíritu del artista creado; en Dios, sin embargo, el artista divino, ellas tienen derecho a ser llamadas *vida* a secas». Cf. Witelo, *Liber de intelligentiis XVIII-XX*.

²⁰⁹ San Juan 1:3, 4: «Era» ha de tomarse como el «ahora eterno». [Coomaraswamy examina las implicaciones de esta traducción de los versículos del Evangelio según San Juan en un ensayo todavía no publicado, «Quod factum est in ipso vita erat: ὁ γέγονεν ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν».

para quien lo bello es un gozo «siempre»; estos dos gozos dependen de la medida en la que la cosa que ha de hacerse, o que se ha hecho, no es meramente un objeto material, sino que está «viva» en el artista ya sea como creador o como espectador.

Si hemos seguido así la historia de una obra de arte, de manera que es como si ella hubiera sido hecha a la vez por y para nosotros mismos, nuestro conocimiento de ella ya no es meramente un conocimiento accidental sobre ella, sino un conocimiento esencial. Hemos adquirido un «sentido vivo» de ella. Hemos realizado lo que no es una mera empatía o «sensación» (*Einfühlung*), sino un acto del intelecto, o «cognición». La obra ha devenido una parte de nuestra vida para siempre; y esta vida nuestra se ha extendido para incluir, no meramente un futuro anticipado, sino también un pasado vivo. Para nosotros, la «historia» como tal, ya no es de ninguna utilidad. Y esto es una educación, esto pertenece a la realización de todas las potencialidades de la humanidad, esto incumbe a la deificación; se trata de aprender a vivir cada vez más en un ahora eterno, «donde todo *donde* y todo *cuando* tienen su foco»²¹⁰.

Hemos dejado un poco de espacio para exponer la teoría tradicional de la belleza. En principio, no se hace ninguna distinción entre la belleza de los objetos naturales y la de los artefactos. La belleza en uno y otro caso es el aspecto visible y atractivo de la perfección de la cosa en su tipo. La Belleza absoluta de la causa primera y formal de todas las cosas, es participada por todas las cosas naturales o artificiales, en la medida en que son realmente lo que evocan ser. Las cosas particulares sólo pueden ser bellas o perfectas en su tipo, y no en los modos que pertenecen a otros tipos. Por ejemplo, las garras y las listas pertenecen a la belleza de

²¹⁰ Dante, *Paradiso* XXIX.12, Cf. XVII.18.

un tigre, que no sería un tigre bueno o perfecto sin ellas; la belleza del metal pertenece al bronce, en el que la textura de la piel humana sería una informalidad horrorosa; y estas bellezas no pueden sustituirse una a otra o ser reemplazadas por las de otros tipos. Ellas sólo pueden coexistir en una Belleza absoluta, en la que nosotros no estamos ahora directamente interesados; de la misma manera que todos los colores sólo pueden coexistir donde ninguno es color sino todos Luz.

La belleza de las cosas particulares se define como sigue: «En primer lugar, integridad o perfección; cuanto menos tenga de éstas, tanto más fea es la cosa. En segundo lugar proporción debida, o armonía. Y finalmente, iluminación, de donde aquellas cosas que tienen un color claro se llaman bellas»²¹¹. Todos estos términos tienen un amplio contenido, y han de comprenderse, no vagamente, sino como términos técnicos definidos por su lugar. La integridad y la perfección implican ambas el ser real; pues cuanto menos una cosa es una cosa, tanto menos perfecta es, tanto menos es lo que se supone que ella es. Nótese que la palabra «perfecto» es literalmente «enteramente hecho», o «hecho bien y verdaderamente», y que el artefacto perfecto y el hombre perfecto son perfectos de la misma manera; es decir, ontológicamente, cuando cada uno de ellos es todo lo que puede ser, o «ha devenido lo que ello es» (*geworden was er ist*, sánscrito *kṛtakṛtya*) potencialmente, y, por consiguiente, lo que ello debe ser efectivamente; «pues el fin último corresponde a la intención primera»²¹². Y similarmente en lo que

²¹¹ *Sum. Theol.* I.39.8c. Para San Agustín, el número (es decir, en tanto que especie determinante, en sánscrito *rūpa* en tanto que *mātrā*), la igualdad (similitud), la unidad, y el orden son las condiciones de la belleza (K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin*, p. 108); Witelo, *De perspectiva* IV.148, da una larga lista de condiciones de la belleza, comenzando con la luz: «Lux, quae est primum visibile facit pulchritudinem... color etiam», etc. Puede observarse que en toda esta filosofía se da por hecho que la belleza es objetiva, y no una cuestión de gusto.

²¹² *Sum. Theol.*, *passim*. Nótese que *intentio* se usa en dos sentidos, 1º) como significado propuesto, a lo que corresponde la forma esencial, y 2º) como significado expresado, a lo que

conciene a la fealdad, o a la imperfección del pecado: se dice que el artista peca contra el Arte, de la misma manera en que se dice que el hombre peca contra la Naturaleza, a saber, «por toda desviación del orden hacia el fin»²¹³. Ustedes comenzarán a ver ahora, de qué manera las partes de este mundo, que hemos estado procurando comprender, están tan íntimamente ajustadas unas en otras como las de un organismo vivo, y lo que nosotros entendemos por una referencia de todas las actividades a los primeros principios. Es precisamente esta cualidad de consistencia o de corrección, y de rectitud lógica, lo que implica la palabra «integridad» en nuestra definición de la belleza, citada de Santo Tomás; en la retórica medieval, y ciertamente ya en Cicerón, «integridad» significa «exactitud». Así pues, en un arte visual, la «integridad» implicará una exactitud o perfección iconográfica, es decir, todo lo que es informal es feo, y todo lo que es «buena forma», es bello. Igualmente en la India, donde «sólo se considera bello, por aquellos que saben, lo que está de acuerdo con los cánones del arte, y no aquello que simplemente place a nuestra fantasía»²¹⁴. En otras palabras, la composición es aquí en razón de la lógica, y no en razón de la plausibilidad óptica, o para el confort y la conveniencia del ojo; si aquello que está ordenado lógicamente es también placentero, ello no se debe a que este placer se ha buscado directamente (complacer no es la *meta*, sino más bien el *método* del arte tradicional), sino a que el principio de orden, inherente incluso en el mecanismo físico de la naturaleza humana, responde a su igual. El problema de la relación de la belleza y la verdad está claramente implícito aquí, con la conclusión de que la belleza y la verdad son conceptos inseparables. Por ejemplo, una

corresponde la forma de hecho. Las superficies estéticas son, por lo tanto, «significados visibles» (*intentiones visibiles*, Witelo, *Liber de intelligentiis* IV.148).

²¹³ *Sum. Theol.* I-II.21.1 *ad* 3.

²¹⁴ *Śukranītisāra* IV.104-106; ver Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, p. 115.

representación de la Virgen sedente en la luna creciente, si es la obra de un pintor experto, debe ser bella, pero una representación de la Virgen, como un principio solar, aunque el pintor sea un experto, no podría ser bella, debido a que no es verdadera; el pintor, por muy experto que sea manualmente, no habría estado «en posesión de su arte». De la misma manera, para tomar un ejemplo usado por Santo Tomás, una sierra de hierro es más perfecta que una sierra de cristal, aunque nosotros pensemos que el cristal es un material más noble que el hierro. E, inversamente, una representación de Cristo no es, como tal, más bella que una representación de Satán, pues la cuestión de la nobleza relativa de los tipos no entra dentro del problema de la perfección artística, por muy pertinente que sea para el hombre.

En cuanto a la «debida proporción y armonía»: éstas se explican en los términos del ordenamiento de todas las partes de la obra hacia un único fin común, que es, al mismo tiempo, el de su propia perfección y el de su aptitud con respecto al entorno en el que han de usarse, pues la belleza de una obra no está enteramente contenida dentro de ella, sino que depende también de su adaptación al contexto para el que se ha propuesto. Así pues, por ejemplo, nosotros no podemos llamar a una espada enteramente bella a menos que su empuñadura esté adaptada a la mano que ha de empuñarla; y el icono, que puede ser bello en el entorno arquitectónico para el que fue diseñado, puede ser incongruente, y así perder una parte de su belleza, cuando nosotros lo vemos en un museo o en una sala de estar.

La dependencia de la belleza respecto de la claridad o la iluminación apenas puede tocarse más aquí. Los dichos de Santo Tomás se basan sobre los de Dionisio, y, a su través, derivan de los neoplatónicos y de fuentes aún más antiguas. Lo que tiene que decir a este respecto es esto,

que «Dios es la fuente de esta claridad, por cuanto envía a cada criatura, junto con un cierto resplandor, una distribución o transporte de su propia radiación luminosa, distribuciones de resplandor que son participaciones de semejanza (en sí mismo) y son las causas de la belleza en las cosas que son bellas»²¹⁵. En la misma conexión, Ulrich de Strassburg dice, «De la misma manera que el sol, al derramar y al causar la luz y los colores, es el hacedor de toda belleza física, así la Luz verdadera y primal derrama de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas... que cuanta más luz tienen, tanto más bellas son»²¹⁶. Así también Witelo, para quien la Luz increada es la substancia primordial, «y cuanta más luz posee una cosa, tanto más de la deidad hay en ella, y toda substancia que tiene más luz que otra es, por ello mismo, la más noble»; «la luz, que es el principio de la visibilidad, es la causa de la belleza»²¹⁷, de lo cual cita abundantes ejemplos. Witelo es también perfectamente consciente de la relatividad del gusto, al que trata como una idiosincrasia, acordemente a la cual nosotros estamos constituidos de manera de ser capaces de reconocer un tipo de belleza más bien que otro.

Una conclusión muy importante que ha de derivarse de todas estas definiciones es ésta, que la belleza de algo, natural o artificial, es una belleza objetiva, dependiente del espectador sólo para su reconocimiento, pero en sí misma intrínseca al objeto visto, que es en sí mismo más o menos bello independientemente de que su tipo nos agrade o nos desagrade. La belleza de la cosa depende de *su* perfección; nuestros poderes de reconocimiento, de *nuestra* perfección. La diferencia personal se admite, pero no se tiene en cuenta; todo lo que es

²¹⁵ Dionisio, *De Div. nom.* IV.5.

²¹⁶ Ulrich Engelberti, *De pulchro* [Cf. la obra de Martin Grabmann; y Coomaraswamy, «La Teoría Medieval de la Belleza».—ED.]

²¹⁷ Witelo, *Liber de intelligentiis* VI-VIII, y *De perspectiva* IV.148.

estrictamente una reacción personal, no es un juicio —«el juicio es la perfección del Arte»²¹⁸.

Concluiremos nuestro estudio preguntando cuál es, en esta filosofía, el valor de la belleza en especie; cuál es la función de esta belleza, que no es la misma cosa que la perfección del objeto, sino más bien el atractivo de esta perfección. ¿Consiste la apreciación del arte en «amar los colores y sonidos finos», «el desordenado placer del oído»? o podemos nosotros preguntar con Platón, «¿sobre qué es el sofista tan elocuente?»²¹⁹. La respuesta a estas preguntas va unida a la doctrina del valor y el significado de la vida misma.

La «vida» verdaderamente humana sólo puede ser contemplativa o activa; la vida de placer, en la que los únicos motivos de la acción son afectivos, es menos que humana, por muy natural que sea para los animales, o incluso para las cosas inanimadas, que, sin embargo, tienen sus propias afinidades. El hombre, como tal, no vive para comer, sino que come para vivir, y esto es válido tanto para los nutrientes mentales como para los nutrientes físicos, que ambos son necesarios si el hombre, como tal, ha de mantenerse siendo. La satisfacción de los apetitos naturales, por muy legítima o necesaria que sea, no es, en el sentido técnico de las palabras, una «vida», sino sólo un «hábito»²²⁰. Así pues, la filosofía tradicional no podía comprender por el «bien» del arte un mero placer de los sentidos, tal como implica la palabra «estética», y así tampoco podía considerar la «belleza» como el fin y el uso final del arte. Al hecho de suponer que la obra de arte no tiene ninguna otra función

²¹⁸ *Sum. Theol.* II-II.47.8.

²¹⁹ *Protágoras* 312 E.

²²⁰ Witelo, *Liber de intelligentiis* XX («delectatio... in corporibus non operatur vitam, quia in eis non est actus, sed habitus»).

que complacer, San Agustín lo llama una «locura»²²¹. Que el «placer perfeccione la operación», y, como nosotros podemos agregar, también el uso, no significa que el placer pueda substituir propiamente a la operación o al uso: pues «complacernos en lo que nosotros debemos usar»²²², ser un mero amante de la belleza como tal, es un pecado; «un Brahman no debe hacer nada meramente en razón del gozo». La mayor parte de nuestro «amor al arte» es, hablando estrictamente, un desenfreno y un lujo. *Nosotros* llegamos tan lejos, incluso, como para desaprobamos cualquier interpretación intelectual de las obras de arte, debido a que tememos que esto pueda robarnos alguna parte de la abundancia de nuestros placeres sensoriales, o, como nosotros los llamamos, «estéticos».

Todos nuestros autores están de acuerdo con Platón, a quien no puede acusarse de indiferencia a la belleza, cuando habla del «poder “atractivo” o “convocativo” de la belleza»²²³. Como lo expresa también un texto budista, «es para atraer al hombre por lo que la pintura se pinta en colores», etc.²²⁴. Pero una atracción o convocación es *para* algo, y no por ella misma: ¿o debemos nosotros estar tan extasiados en el sonido de la campanilla de aviso como para olvidarnos de comer?. Eso sería esteticismo, no una apreciación o comprensión del arte del campanillero. Nuestros textos son suficientemente explícitos. Como lo expresa San

²²¹ Es evidente que para Santo Tomás, *Sum. Theol.* II-II.167.2 (según se interpreta en la edición de Turín, 1932, VI, Index, p. 154) el ornamento (*decor*) puede ser la ocasión de pecado mortal, si se hace de él el fin principal de la obra que ha de hacerse, o nuestro interés principal en nuestra relación con ella; como lo expresa el Index, «libido pulchritudinis tunc non excusaretur a peccato mortali».

²²² San Agustín, *De trinitate* X.10.

²²³ [Cf. *Timeo* 47 D, «Y la armonía... misma».]

²²⁴ *Laṅkāvatāra Sūtra* II.112-114. [Cf. *ídem* II.118 y 119, donde se dice que una pintura se reproduce en colores «en razón de la atracción (*karṣaṇa*) de los espectadores», aunque la pintura misma no está en los colores (*raṅge na citraṃ*) sino que subsiste sólo como arte en el artista, y también, por el propio esfuerzo del espectador, como arte en él.]

Basilio, «no son los colores o el arte lo que nosotros veneramos en la imagen, sino el arquetipo de quien ella es la imagen»²²⁵. El texto budista ya citado continúa, «es en razón de una pintura que no está en los colores por lo que se emplean los colores»; y otro agrega, «no es la arcilla de la figura moldeada lo que se adora, sino los principios inmortales a quienes se refieren las formas moldeadas»²²⁶. San Agustín aclara igualmente la situación cuando dice que el propósito del orador no es escucharse hablar a sí mismo, sino «agradar, informar, y convencer». Cuando, al hablar de su propia obra maestra, el más grande de los poetas europeos nos asegura que «toda la obra fue emprendida, no con un fin especulativo, sino práctico... el propósito de su totalidad, y de esta porción [el *Paradiso*], es llevar a aquellos que están viviendo en esta vida, desde el estado de miseria al estado de bienaventuranza»²²⁷, está en perfecto acuerdo con Clemente de Alejandría, que dice que «la profecía no emplea las formas figurativas en la expresión, sólo en razón de la belleza de la dicción»²²⁸. Tan recientemente como el siglo quince, Dionisio el Cartusiano tiene que decir «mi propósito en esta obra no es hablar volublemente, sino hablar rectamente»²²⁹. El artista tradicional estaba sirviendo a patrones que esperaban ser alimentados, tanto como complacidos; tenía que proporcionar un artefacto, ya fuera un sermón, una casa, o una espada, que fuera efectivo, y no meramente un producto para ser admirado. Sólo las obras del manufacturero moderno están diseñadas para atrapar la mirada del patrón, más bien que para servir a su propósito. El manufacturero para el provecho no siempre está «inclinado por la justicia a hacer su trabajo fielmente». En la medida en que el arte

²²⁵ *De spiritu sancto*, cap. 18.

²²⁶ *Divyāvadāna* XXVI.

²²⁷ Dante, *Ep. ad Can. Grand.* 15 y 16 (*Opera omnia*, Leipzig, 1921, p. 482).

²²⁸ *Miscellanies* VI.15 (*Ante-Nicene Christian Library*, A. Roberts and J. Donaldson, eds., 25 vols. Edimburgo, 1867-1873, XII, 380).

²²⁹ *Opera omnia*, Tournai, 1869, XL, 331a.

moderno está desprovisto de contenido y de verdad, el artista moderno no es mejor que el manufacturero.

Espero haber sido capaz de persuadir al lector de que, para comprender y apreciar el arte de un pueblo, uno debe estar unido con ellos en espíritu: que no sólo es necesario que seamos capaces de sentir, sino también de comprender, y no sólo de sentir y comprender como nosotros nos sentimos y comprendemos a nosotros mismos, sino como sintieron y comprendieron quienes hicieron, y para quienes se hicieron, las obras de arte que nosotros podamos estar considerando; y si ello es así, que el estudio y apreciación de las artes antiguas o exóticas, puede tener un valor muchísimo más grande y profundo del que nosotros sospechábamos, cuando considerábamos esto sólo como una experiencia «estética».

LA PARTE DEL ARTE EN LA VIDA INDIA*

I

Las obras de arte (*śilpa-karmāṇi*) son medios de existencia hechos (*kṛta, saṃskṛita*) por el hombre, como artista (*śilpin, kāraka, kavi, etc.*), en respuesta a las necesidades del hombre, como patrón (*kārayitr*) y cliente (*bhogin*), o espectador (*draṣṭṛ*)²³⁰. La producción de obras de arte nunca es un fin en sí misma; «la obra de las dos manos es un elemento diferentemente determinado del ser natural»²³¹; «todas las expresiones, ya sean humanas o reveladas, están dirigidas a un fin que está por encima y más allá del hecho de la expresión»²³²; «como es el propósito, así es la obra»²³³. El arte (*śilpa, kalā, kāvya, etc.*), en su devenir

* [Publicado por primera vez en *Cultural Heritage of India*, III (Calcuta, 1937; una publicación del Śrī Ramakrishna Centenary Committee). Se está publicando una edición revisada y ampliada de *The Cultural Heritage of India* en ocho volúmenes por el Ramakrishna Mission Institute of Culture, Calcuta.—ED.]

²³⁰ La distinción entre las cosas hechas (*factum*) y las cosas actuadas (*actum*). La cosa hecha y la cosa actuada, el arte y la ética, son una y la misma sólo para el artista, cuya función (*svadharma, svakārya*) es hacer; para cualquier otro, el hacer es desordenado (*adharmā*). Esto es con respecto a cualquier tipo de hechura; el artista no es un tipo especial de hombre, sino que todo hombre —ya sea vocacionalmente, o al menos ocasionalmente y en alguna capacidad— es un tipo especial de artista.

Por supuesto, es posible que el artista sea su propio patrón, como cuando un hombre construye una casa para sí mismo, o teje su propio vestido. Sin embargo, en este caso, tan pronto como procede desde la intención (*kratu*) a la acción (*kriyā*), su función como patrón cesa, y deviene el otro hombre. Cuando la obra está acabada, deviene un cliente, o patrón *ex post facto*, y está en situación de juzgar la obra hecha, a saber, desde el punto de vista del artista, con respecto a su cualidad intrínseca (*sukṛtatva*), y desde el punto de vista del cliente con respecto a su conveniencia (*yogyatā, punyatā*).

²³¹ *Kauṣītaki Upaniṣad*. III.5.

²³² *Sāhitya Darpaṇa* V.1, Comentario.

²³³ *Yatkratuḥ tatkarma, Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.5.

(*utpatti*), es la manipulación u ordenamiento (*saṃskaraṇa*, *vidhāna*, etc.) de materiales acordemente a una proposición o modelo, preconcebido (*dhyāta*, *nirmāta*) según lo requiera el tema (*vastu*)²³⁴, proposición o modelo que es la idea o el aspecto inteligible (*sattva-jñāna-rūpa*) de la obra (*karma*) que el artista ha de hacer (*kārya*).

Las obras de arte, consideradas como un alimento (*anna*), sólo pueden pensarse como «lujos» cuando los apetitos (*kāma*) del patrón son excesivos (*puruṣārtha-visaṃvādi*); el hombre come para vivir, y sólo puede considerarse como «voraz» (*lobha*) cuando vive para comer²³⁵.

²³⁴ *Śukranītisāra* IV.4.159, *sevya-sevaka-bhāveṣu pratimā-lakṣaṇaṃ smṛtam*, donde en términos más generales, *sevya* corresponde a *vastu*, *anukārya*, y *sevaka* a *kāraka*.

²³⁵ «Pues así es como sus hijos (*prajā*) prosiguen como si obedecieran órdenes, y viven dependientes de (*upajīvanti*) tales y cuales de sus deseados fines (*yam yamantamabhikāmāḥ*)», *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.5. «Prajāpati emanó a sus hijos (*prajā*). Y dijo, “¿Cuáles son vuestros deseos?” “Nuestros deseos son comer alimento (*anādyakāmāḥ*)”», *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.11.1-3; y con lo que él alimenta a sus hijos, eso es el *Sāma Veda*, es decir, precisamente la obra de arte ritual (*śilpa-karma*) en tanto que se distingue del *R̥g Veda*, que permanece dentro como arte en el artista (*śilpa*) hasta que se canta exteriormente.

Alimento es todo lo que nutre al sí mismo consciente como individuo vivo (*jīva*); las obras de arte son alimentos, puesto que los hombres realizan con ellas «tales y cuales de sus deseados fines». Puesto que los deseos y apetitos se consideran aquí simplemente como el *sine qua non* de la existencia, está claro que los deseados fines son las necesidades de la vida, según se determinan por la naturaleza de la especie —idéntico a todo lo que cada criatura «mama» de Vīraj según su propia virtud específica. La «moralidad» del deseo y la «moralidad» de la existencia son así una y la misma; «Yo soy el deseo que no es contrario a la ley del cielo en los seres vivos», *Bhagavad Gītā* VII.12. El hombre, como animal (*paśu*), no tiene ningún otro fin en vista que el de la existencia, y, como animal, puede subsistir «de pan sólo» sin recurrir a las obras de arte; pero el hombre, como persona (*puruṣa*), tiene otros fines ante él (*puruṣārtha*), que sólo son obtenibles por medio de las obras de arte ordenadas hacia esos fines.

El apetito (el deseo ordenado) según se comprende correctamente arriba no debe confundirse con la voracidad (el deseo desordenado). El Apetito o el Querer (*kāma*) es el hijo de la Ley del Cielo (*dharma*), engendrado en la Obediencia (*śradhā*); la Voracidad (*lobha*) es el hijo de la Arrogancia (*dambha*) engendrado en el Bienestar (*puṣṭi*) —dicen los Purāṇas. Las madres son un único principio o principios hermanos, los padres son principios contrarios.

El caso de el que está descontento (*vairāgin*) y considera que todos los apetitos son malos —debido a que *kāmaḥ saṃsāra-hetuḥ* («el deseo es la causa de la transmigración», *Mahābhārata*

Con las obras de arte el sí mismo se nutre en sus modos de ser vegetativos (*annamaya*), y se recuerda en sus modos de ser intelectuales (*manomaya*)²³⁶; pues en toda obra de arte hay una combinación de factores formal-inteligible (*nānavat*) y material-sensible (*rūpavat*), en la que el primero corresponde al «oído», como símbolo de la comprensión angélica, y el segundo al «ojo», como símbolo de la experiencia sensacional²³⁷. En otras palabras, las obras de arte son específicamente humanas, distinguibles de los objetos naturales porque no son sólo sensibles, sino también inteligibles, y de sus prototipos angélicos

III.313.98)— será considerado más tarde en conexión con el concepto de «pobreza». Nótese que este punto de vista, aunque es extraño a un estudio del lugar del arte en la *vida*, no es en modo alguno exclusivamente budista.

²³⁶ «Re-cordado», es decir, «regenerado». Esto se ve claramente en el caso de los ritos que implican la noción de transubstanciación (*abhisambhava*), y concretamente en los de integración (*saṃskāra*) e iniciación (*dīkṣā*). La dualidad de la obra de arte ritual es usualmente evidente incluso cuando el motivo es primariamente práctico, por ejemplo, *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* XXII.10.4, «El Viśvajit es metafísicamente (*parokṣa*) el rito (*vrata*), y con ello obtiene exteriormente (*pratyakṣa*) el alimento (*anna*)».

²³⁷ De la misma manera, toda obra de arte tiene, en su aspecto formal o expresivo, un significado o valor ideal, y, en su aspecto material, una aplicación o valor práctico; la congruencia de estos aspectos determina su perfección o belleza como una obra de arte. Por otra parte, una cosa meramente útil, aunque sea una cosa hecha, no es una obra de arte —aunque es *karma*, no es *śilpa-karma*; el nido de un pájaro no es arquitectura, una expresión escueta no es poesía, una representación literal de algo no es más escultura que una mascarilla. Está dentro del poder del hombre mantener su existencia como un animal por medio de meras cosas útiles y de expresiones escuetas, y también está en su poder hacer uso de obras de arte de la misma manera, exclusivamente desde el punto de vista del placer-dolor. Pero el que vive sólo a base de cosas útiles y de hechos, el hombre «práctico» que ignora los aspectos teóricos de su existencia, el laborero sin arte, es intelectualmente un proscrito (*avrata*) y sufre privación de ser, en tanto que una persona (*puruṣa*). No es que el modo de ser vegetativo, que es ciertamente el «aspecto principal» (*paraṃ rūpam*) del Sí mismo (*Maitri Upaniṣad* VI.11), sea despreciable en sí mismo, sino que ignorar todos los demás modos de ser del Sí mismo es «diabólico» (*Chāndogya Upaniṣad* VIII.8).

(*devaśilpāni*)²³⁸ porque no son sólo inteligibles, sino también sensibles²³⁹.

Es cierto que entre las obras de arte efectivamente existentes, los hombres han intentado distinguir tipos restringidos, a saber, por una parte puramente inteligibles, y por otra meramente serviciales; a los primeros se les llama «bellos (*rasavat*)», y a los segundos meramente informativos (*vyutpatti-mātra*) o meramente útiles (*prayojanavat*)²⁴⁰. Sin embargo, la existencia (*sthiti*) efectiva de tales tipos restringidos es imposible. En primer lugar, la definición misma establece que lo que es puramente formal o inteligible, no es también sensible, pues esto contradiría la predicación de su pureza o mismidad. La forma pura (*śuddha nāma*) sólo tiene ser (*bhāva*), no un devenir (*bhava*); explica la

²³⁸ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27. Obsérvese que los *deva-śilpāni* (el arte en el artista) han de distinguirse de los *śilpa-karmāṇi* (las obras de arte) como *ādhidaivata*, *parokṣa*, de *ādhyātma*, *pratyakṣa*.

²³⁹ Esta es la distinción entre el arte y la naturaleza; por ejemplo, si nosotros arrojamos una piedra, la piedra permanece como un objeto natural, meramente una cosa, pero si levantamos una piedra en la tierra, y la llamamos un *linga*, entonces la piedra, en conexión con su soporte, deviene una construcción inteligible, una cosa significativa, una obra de arte.

²⁴⁰ En al India, una división entre el arte «fino» y el arte «aplicado» sólo se ha hecho en conexión con la literatura y la danza, es decir, en la distinción entre *kāvya* (la expresión informada por *rasa*) e *itihāsa* (la expresión meramente verídica), y entre *nṛtya* (la danza que exhibe un tema) y *nṛtta* (los movimientos meramente rítmicos). En Europa, una distinción más amplia entre el arte puro o fino y el arte aplicado o decorativo, y entre la belleza y el uso, sólo se ha establecido en los dos últimos siglos, antes de los cuales, los términos «artista» y «artesano» designaban sólo al hacedor profesional, sin consideración del tipo de la cosa que se hacía. La nueva distinción pertenece a la ideología del industrialismo, que pretende explicar y justificar una división de los artesanos en artistas, por una parte, y laboreros, por otra; las consecuencias humanas para el «laborero» y el cliente fueron enunciadas claramente por Ruskin en el agudo aforismo, «la industria sin arte es brutalidad»; mientras que el supuesto «artista» de hoy está reducido a la posición del trabajador en la torre de marfil, o como lo expresaríamos nosotros, a la del hombre que viene con sus materiales a pintar una pintura en el aire (*ākāśe rūpaṃ likheyya*, *Majjhima Nikāya* I.127). De hecho, nunca ha habido, y nunca puede haber acuerdo en cuanto al punto en el que acaba el arte y comienza la industria; puesto que las categorías, como se definen hoy, son siempre una cuestión de opinión (*vikalpita*) y carecen de autoridad (*aprameya*).

existencia, pero no existe; y sólo puede aludirse, pero no identificarse, con el símbolo físico²⁴¹. El significado no puede tener posición²⁴²; un único y mismo significado puede aludirse una y otra vez por medio de los símbolos apropiados, que pueden considerarse como sus estaciones (*avasthāna*), pero que no pueden confinarle —«la pintura no está en los colores»²⁴³— sino en el «corazón (*hṛdaya*)», a saber, del artista (*kāraka*) antes de que se haga la obra, y del espectador (*bhogin*) que, cuando se ha hecho la obra, aprehende (*grah*) su referencia²⁴⁴. Y en segundo lugar,

²⁴¹ Nótese que «forma abstracta» (o mejor, «figura abstracta») no es lo mismo que «forma pura». La forma abstracta es meramente un aspecto general partiendo de aspectos particulares; la forma pura —*a priori* y *post factum* al mismo tiempo— es eso por lo que o según lo que (*anu*) se induce el aspecto, de manera que exista ante nuestros ojos (*pratyakṣa*).

Lo que se dice arriba, particularmente con respecto a las obras de arte, se dice más generalmente, con respecto a todos los tipos de cosas, como sigue: «Los inteligibles y los sensibles (*prajñā-mātrā*, *bhūta-mātrā*) están conectados indivisiblemente, ninguno puede existir aparte. Pues de ninguno de ambos por sí mismo podría seguirse un aspecto (*rūpa*). Y este aspecto tampoco es una multiplicidad, sino como una rueda con respecto a su centro» (*Kauṣītakī Upaniṣad* III.8, resumido).

²⁴² Para ilustrar el sentido de «significado»: *deva* es un significado, no una cosa, *Brahman* es omni-significado, no todas las cosas.

²⁴³ *Raṅge na vidyate citraṃ... tattvaṃ hyakṣara-varjitam* (*Laṅkāvatāra Sūtra* II.117-118). Comparar *Kauṣītakī Upaniṣad* III.8, (*Na rūpaṃ vijijñāsita rūpa- drastāraṃ vidyāt*, «No es el aspecto lo que uno debe buscar comprender, sino al presenciador de los aspectos»). Para frasear *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.4.5, «Ciertamente, no por amor del arte es deseable el arte, sino por el amor del Sí mismo».

Obsérvese que si definimos la belleza (*rasa*) como el sí mismo o el principio del arte, como en el *Sāhitya Darpaṇa* I.3, *Vākyam rasātmakam kāvyam* («La poesía es locución informada por la belleza»), de ello se sigue que la belleza no puede tener posición; y esto se afirma, de hecho, en la ecuación *raso rasāsvādanam* («la belleza subsiste sólo en la experiencia de la belleza»). La obra de arte puede llamarse *rasavat* («bella») sólo por elipsis, y con considerable riesgo de rebajar el nivel de referencia de la «belleza inteligible» al del «encanto sensible». No obstante, podemos hablar discretamente de obras de arte, y también de objetos naturales, como «bellos», si entendemos por esto que son perfectos en su tipo; pues todo lo que es perfecto en su tipo (ya sea el tipo grato o no) refleja o remite a la belleza inteligible, y puede considerarse como un ingreso (*avataraṇa*, *pravṛtaka*) o una estación (*avasthāna*) de ella, aunque al mismo tiempo, en sí mismo y por sí mismo, sea un velo (*āvaraṇa*).

²⁴⁴ Así en el «*Āmi chini go chini*» de Rabindranath Tagore, donde la belleza se personifica por el nombre *Bideśinī*, *hṛdi-mājhe ākāśe śunechi tomāri gān* (cf. A. H. Fox-Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914, p. 96).

sólo un objeto natural (*sahaja*), cuya existencia es su propio fin (*svārtha*), puede decirse ininteligible²⁴⁵, y meramente sensible, es decir, accesible sólo al conocimiento animal o estimativo. El conocimiento estimativo de las cosas, como agradables o desagradables en sí mismas, es enteramente diferente del conocimiento inteligible; y el animal, o el hombre como animal, responde a la sensación instintivamente, no inteligiblemente. El ojo no ve nada sino superficies coloreadas, y no tiene ninguna otra capacidad: estas superficies no tienen ningún significado como tales, sino que solamente son —«que haya una apariencia de color, se debe simplemente a que el color aparece»²⁴⁶.

Así pues, los términos «arte puro» o «arte bello», y «arte aplicado» o «arte útil» se refieren sólo a conceptos restringidos sin ninguna existencia separada; toda obra de arte es a un mismo tiempo *nāmavat* y *rūpavat*. Por consiguiente, la misma obra de arte puede utilizarse desde uno u otro punto de vista, o desde uno de entre muchos puntos de vista: por ejemplo, el *mantra* védico puede usarse como un medio para la integración del sí mismo en el modo del metro, o puede considerarse como una nana; un instrumento quirúrgico puede considerarse sólo como bello, es decir, que a la vez expresa y se adapta a su propósito, o puede considerarse simplemente como agradable en color o en diseño, o puede estimarse meramente como un medio de aliviar el dolor.

²⁴⁵ Por supuesto, lo Absoluto (Para Brahman, Aditi) es también ininteligible; pero de otra manera, puesto que no es un objeto, natural o artificial, ni tampoco una forma o ideal intelectual. Puesto que lo Absoluto es *amūrta* («sin forma»), *nirābhāsa* («inmanifestado»), no en una semejanza, imposible de simbolizar debido a que no es una forma, no corresponde que sea considerado aquí. El concepto de arte, incluso el de arte en el artista, no puede extender su alcance más allá del nivel de referencia implícito en los símbolos Aparta (más bajo) Brahman, Ísvara en tanto que Viśvakarman («omni-hacedor»): la Persona en una semejanza (*mūrta*), la fuente de la luz porta-imagen (*bhā-rūpa*, *citra-bhāsa*), cuya forma intrínseca (*svarūpa*) es la forma de muchas cosas diferentes (*viśvarūpa*).

²⁴⁶ *Vanna va nibhā vaṅṅanibhā, Atthasālinī* 635.

Las obras de arte son buenas o malas en sí mismas y como tales, no según sus temas o aplicaciones (*vastu, prayojana*); «de los temas que pueden elegirse no hay ninguno en el mundo al que no pueda dotarse con la cualidad de la belleza»²⁴⁷. Una catedral (*vimāna*) no es, como tal, más bella que un aeroplano, una imagen *śānta* no es más bella que una imagen *ugra*, un himno no es más bello que una ecuación matemática, ni el *Vairāgya Śataka* de Bhartṛhari es más bello que el *Śṛṅgāra Śataka*; una espada bien hecha no es más bella que un escalpelo bien hecho, aunque una se usa para matar, y el otro para curar. Las obras de arte son sólo buenas o malas, bellas o feas en sí mismas, en la medida en que están hechas o no están hechas bien y verdaderamente (*sukṛta*), es decir, en la medida en que ellas expresan o no expresan, sirven o no sirven a su propósito (*kratvartha*); una obra de arte es «mala» o «pobre» (*hīna*) si, a la vez y al mismo tiempo, no expresa claramente y no sirve bien a su propósito, cualquiera que éste pueda haber sido. Las obras que son malas en este sentido, abundarán donde los hombres son físicamente insensibles o intelectualmente inertes.

Los propósitos que han de servirse, y los temas que han de expresarse en las obras de arte, son buenos o malos desde otros puntos de vista, ya sean éticos y especulativos; son buenos o malos éticamente, según el tema o el propósito sea noble (*puṇya*) o innoble (*pāpa*); y son buenos o malos intelectualmente, según el nivel de referencia, a saber, metafísico-angélico (*parokṣa, adhidaivata*) o literal-individual (*pratyakṣa, adhyātma*), universal o particular. Estos valores se proyectan muy comúnmente sobre la obra de arte, de la que se habla entonces como si fuera en sí misma noble o innoble, intelectual o sensual.

²⁴⁷ *Daśarūpa* IV.9, *āpya vastu... tannāsti yanna rasabhāvam upaiti loke.*

En lo sucesivo emplearemos los términos bello y feo con respecto a la virtud o a la falta de virtud intrínseca en la obra de arte; noble e innoble con respecto a los valores éticos; e intelectual y sensual con respecto al nivel de referencia. Puede observarse que estas cualidades, en las obras de arte o proyectadas en ellas, corresponderán a las de los hombres por quienes y para quienes se producen las obras de arte; los hombres expertos y obedientes producen obras bellas, los hombres buenos piden obras nobles, y los hombres dispuestos metafísicamente piden obras intelectuales. Además, estas cualidades, inherentes o atribuidas, no serán de ninguna manera las condiciones reflejadas de una prosperidad o pobreza económica; la obra menos costosa puede ser tan buena, en todos los sentidos, como la más costosa.

Śukrācārya señalaba que la afición o el gusto no es un criterio estético (*pramāna*)²⁴⁸. El gusto refleja afectibilidad y no es en modo alguno desinteresado. Como se expresa en la obra de arte, donde deviene el determinante del «estilo (*rīti*)»²⁴⁹, el gusto, ya sea que lo llamemos «bueno» o «malo», refleja el carácter (*svabhāva*) del artista como individuo, o, más generalmente, dentro de grupos unánimes (*sammata*), el del entorno (*kāla-deśa*); «la propia semejanza del pintor sale en la pintura»²⁵⁰. El carácter del individuo, o de la época, puede ser predominantemente estático, energético, o inerte, lo que, por consiguiente, determina las cualidades de poder latente, de poder en acción, o de relajación, que pueden distinguirse en los diferentes tipos (*varṇa*) de arte, a saber, en esos de los que nosotros hablamos, con más o

²⁴⁸ Śukranītisāra IV.4.106.

²⁴⁹ Cf. *New English Dictionary*, s.v. «estilo»: «la manera en que se ejecuta una obra de arte, considerada como característica del artista individual, o de su tiempo y lugar... lo que cuadra al gusto [de una persona]».

menos precisión, como clásico o reservado, romántico o exuberante, y débil o sentimental. El estilo puede definirse así en los términos de *sattva*, *rajas*, y *tamas*; pero no debe olvidarse que cuando una prescripción (*sādhana*, *dhyāna*) específica que un ángel dado ha de representarse en un aspecto *sāttvika*, *rājasika*, o *tāmasika*, según el caso pueda ser, entonces la determinación se remite al patrón, acordemente a cuya naturaleza (*bhāva*) debe ser el aspecto del ángel que ha de ser adorado²⁵¹. En este caso no hay implícita ninguna cuestión de estilo; el carácter angélico que ha de ser expresado por medio de los signos (*lakṣaṇa*) apropiados, deviene una parte del problema del artista, y no tiene nada que ver con su naturaleza propia, que, a su vez, determina su estilo. Así pues, la imagen, encargada como terrorífica en sí misma, puede ser, en estilo (*rīti*), reservada, exuberante, o sentimental. La sentimentalidad en arte, es la puesta de un énfasis excesivo sobre un estado de ánimo (*vyabhicāri-bhāva*) pasajero, y esto, en el caso de una imagen *tāmasika*, significará que se presentarán apariencias de violencia y de esfuerzo, donde debería haberse mostrado sólo la manifestación de una modalidad de poder dada; en una imagen serena (*sānta*), la sentimentalidad habría tomado la forma de una dulzura excesiva. En uno y otro caso hay una concepción errónea del tema; pues el modo o la cualidad (*sthāyi-bhāva*) permanente del ser angélico no es ni dulce ni violento, sino estático (*sāttvika*). Pero la concepción errónea no es una falta estética; el artista puede haber exhibido la dulzura o la violencia con una gran pericia y un completo éxito, y eso es todo lo que nosotros, ignorando su humanidad, podemos pedirle como artista²⁵².

²⁵⁰ *Lekhakasya yad rūpaṃ citre bhavati tad rūpaṃ*, *Devī Purāṇa* (Bombay, 1919), XCIII.150, de aquí los preceptos de los *Śilpa Śāstras*, que requieren que el artista sea un hombre bueno, sano en todos los sentidos de la palabra.

²⁵¹ *Śukranītisāra* IV.4.150.

²⁵² Por muy cuidadoso que sea del bien de la obra que ha de hacerse, el artista no puede ser otro que él mismo, y no puede ocultarse. Por ello es por lo que el servilismo estilístico, o cualquier

Al aislar el concepto de estilo, y al comparar dos estilos diferentes, se da por supuesto que el tema (*vastu, anukārya*) permanece constante. De hecho, sin embargo, esto no es así, ni puede ser así; las cosas conocidas, en el conocedor, son conocidas siempre según el modo del conocedor, y no como ellas son en sí mismas. A pesar de que el título de «Buddha» y los detalles de la iconografía permanecen los mismos, el tema del «Buddha», como un problema presentado al artista Gupta, no es de hecho idéntico al tema del «Buddha», presentado al artista Kuṣāṇa. La perfección (*sukṛtatva*, entelequia) de una cosa, tomada en sí misma, se alcanza cuando su potencialidad específica se realiza efectivamente; y esto es válido para todas las obras de arte, donde tenemos el derecho de pedir una correspondencia exacta entre el aspecto y la forma, faltando la cual, reconocemos un elemento de contradicción (*viruddhatva*) que define una privación de ser proporcionada, en tanto que obra de arte. Así pues, si encontramos al Buddha, que es más que un hombre, representado como un hombre, nosotros sólo podemos juzgar la obra estéticamente por lo que ella es, a saber, la representación de un hombre, al mismo tiempo que, desde otros puntos de vista, quienes no deseaban la semejanza de un hombre, sino el símbolo de un significado, la rechazarán. Tenemos que distinguir entre las cosas que son buenas en su tipo, y las cosas que en su tipo son buenas para nosotros. La cosa buena en su tipo, permanecerá buena siempre, independientemente de la variabilidad de los deseos por los que se determina el curso de la vida de un hombre, en individuos diferentes o en edades diferentes. Esto es todo lo que interesa al historiador de arte, al erudito de los órdenes estilísticos,

imitación de un estilo supuestamente superior, como en el arcaísmo o el exotismo, resulta una parodia; y en esto consiste el fracaso estético, puesto que el aspecto de la obra no se ha hecho según la concepción del tema propio del artista, sino como él imagina que algún otro habría hecho la obra.

que hace tarea suya demostrar y explicar los estilos, sin prestar atención a los valores humanos.

Sin embargo, todo esto es tratar la obra de arte como un objeto natural, un fin en sí misma, no como una cosa hecha por y para el hombre. Si hay artistas que vienen con sus colores y pinceles a pintar pinturas en el aire²⁵³, hay también, por otra parte, estetas, y por otra, historiadores del arte que dan por supuesto que las obras de arte son siempre y necesariamente pinturas que se han pintado en el aire, en las que el artista se ha entregado a la persecución de la belleza, o, lo que equivale a la misma cosa, a un intento de huir de la vida. A todos estos puede replicárseles que «el hombre no se emancipa de la tarea con sólo eludirla, ni puede lograr la perfección por la mera abstención... ciertamente, quienes cocinan sólo para sí mismos son comedores de mal... es con la acción como un hombre alcanza su última meta... por consiguiente, actúa con la debida consideración por el bienestar del mundo»²⁵⁴. Es cierto que el artista, como los demás hombres en sus respectivas vocaciones, debe trabajar por el bien de la obra misma, y no en consideración de los fines, por nobles o innobles que sean, hacia los que la obra está ordenada; en tanto que artista, él no es un filántropo, sino que tiene su arte, que se espera que practique, y por el que él espera un pago, puesto que el trabajador es merecedor de su salario. Pero ahora estamos considerando, precisamente, el caso del artista que se establece como su propio patrón, y asume así una responsabilidad entera e inmediata, no sólo por la obra misma, sino por los fines hacia los que

²⁵³ Una ilustración proverbial de lo fútil; ver, por ejemplo, *Majjhima Nikāya* I.127.

²⁵⁴ *Bhagavad Gītā* III.4-20, resumido; por supuesto, «acción» y «cocinar» son conceptos generales, que, en nuestro contexto, han de tomarse en el sentido más restringido de «hacer». Cf. *Parāśara* XI.49: El que, estando en el orden del cabeza de familia (es decir, dentro del orden social, y que ya no es un estudiante, ni todavía un eremita o un abandonador total), no hace ningún don, se dice que es como «uno que nunca cocina para otros».

está ordenada y puede esperarse que promueva; si se ignora esta responsabilidad voluntariamente, el artista no sólo se disminuye en su humanidad individualmente, sino que procede a la extinción como especie. «El que no hace su parte para mantener en moción la rueda que se ha puesto en funcionamiento, cuya vida es sin amor y cuyo recreo es la sensación, vive en vano»²⁵⁵. El mundo tiene todo el derecho a inquirir con respecto a las obras de arte, sobre qué son, y para qué son; y si el artista responde, sobre nada y para nada, o sobre mí mismo y para mí mismo, el mundo no le debe nada. Al ofrecer piedras en lugar de pan, será recompensado en especie, y, más pronto o más tarde, será enterrado sin pena ni gloria²⁵⁶.

De hecho, el verdadero artista no es en absoluto de este tipo; nadie se encoleriza más justamente que el artista que, cuando presenta la obra acabada al patrón o al espectador, *para quien ella fue hecha*, encuentra que sólo se elogia su pericia (sin la que habría sido una presunción hacer algo) o sólo su estilo (que él admite sólo cuando se llama su atención sobre él, y entonces únicamente como un accidente y no como una esencia en su obra), mientras que el tema de su obra, al que se ha entregado y se ha dado literalmente *él mismo*, se trata meramente como si fuera un título dado a ella. «Yo no soy», dice él, en efecto, «un animal que trabaja, sino también una persona»²⁵⁷. El *kavi* védico alude a su

²⁵⁵ *Bhagavad Gītā* III.16. Por supuesto, aquí no estamos considerando el caso de aquel para quien ha llegado la hora de la revulsión, y que *comprende lo que significa* escapar de la vida, no del mundo, sino de sí mismo; sólo podemos señalar que un hombre tal no espera nada del mundo, que, ciertamente, él soporta el mundo, y que el mundo no puede hacer nada por él.

²⁵⁶ El caso del artista que afirma que su obra no está ordenada hacia ningún fin, sino que es su propio significado, se trata suficientemente en el *Sāhitya Darpaṇa* V.1, Comentario: «o si no está ordenada así hacia un fin por encima del mero hecho de la expresión, sólo puede compararse a los delirios de un loco». Si la obra es tal que no puede comprenderse, y por consiguiente no puede usarse, el patrón tiene perfecto derecho a pedir la devolución de su dinero, o el espectador a no comprarla.

²⁵⁷ Esperar que el artista se sienta complacido cuando nosotros admiramos su pericia o su estilo, es ofrecerle una última ofensa; pues al hacerlo, nosotros asumimos que su intención era mostrar su

capacidad artística como una pericia que se ejerce en razón de los ángeles a quienes se dirigen los *mantras*; no es él mismo el que habla, sino Vāc-Sarasvatī a través de él; él no es un estilista, sino un escuchador, y un contador de lo que escucha; muy ciertamente, el *mantra* se dirige a un fin más allá de sí mismo. El *kavi* védico es esencialmente Savitrī²⁵⁸, y es más que un hombre (*apauruṣeya*); pero puesto que el Sol Supernal brilla sobre el mundo en la semejanza del hombre²⁵⁹, y el hombre tiene su ser como la contraimagen en el espejo²⁶⁰, o, si el espejo está empañado, sufre privación de esa misma plenitud de su ser lo que él es, de ello se sigue que, procediendo del todo a la parte, los poderes del hombre, en su perfección, son reflejos de Su poder; el artista humano tiene su ser en la semejanza del *kavi* Solar, o si ello no es así, sufre privación de la plenitud de su ser en tanto que artista²⁶¹. Y esto se ve en la relación del artista y su obra, puesto que su tema es, precisamente, el ángel a quien él alaba con su obra, como *pūjaka* y *upacārin*.

pericia, o hacer una exhibición de sí mismo. Si se siente complacido, eso es su debilidad humana, no su fuerza.

²⁵⁸ *R̥g Veda Saṁhitā* V.81.2.

²⁵⁹ *Aitareya Āraṇyaka* II.2.1, *abhyarcāt puruṣarūpeṇa*.

²⁶⁰ *Kauṣītaki Upaniṣad* IV.2, *adītye mahat... ādarśe pratirūpaḥ*.

²⁶¹ Soy bien consciente, por supuesto, de que los Vedas son excluidos por algunos retóricos de la categoría *kāvya* (*Sāhitya Darpaṇa* I.2, Comentario). Pero esto se basa meramente sobre el terreno de que, aunque la «escritura» y la «literatura» son igualmente válidas como medios para el logro del *puruṣārtha* en sus cuatro divisiones, la vía «literaria» es la más fácil y la más agradable. ¡En cuanto a esto, sólo se necesita decir que aunque la Śruti puede excluirse de la categoría de las *belles lettres*, de la misma manera que la escultura india caería fuera de la categoría «arte» como se comprende hoy, sería absurdo sostener que lo que los *kavis* védicos han pronunciado no es, en un sentido menos restringido y técnico de la palabra, *kāvya*, de la misma manera que sería absurdo decir que la escultura no está dentro del significado pleno y verdadero de la palabra *śilpa-karma*! ¿O es la Vāc-Sarasvatī de los Vedas menos Musa que la Vāc-Sarasvatī del *literato*?. Y si al «genio» del *kavi* de los *Alaṅkāra Śāstras* se le llama una *pratibhā* o *śakti*, ¿qué son éstas sino reflejos de los poderes intrínsecos del Ángel Solar?. Por consiguiente, debemos considerar al *kavi* védico como el arquetipo de todo «poeta» (dentro del significado raíz de ποιεῖν, «hacer»), y al *mantra* védico como el *exemplum* de todo arte.

II

Es incumbencia del artista *saber cómo deben hacerse las cosas* y ser capaz de hacerlas acordemente, como es incumbencia del patrón *saber qué cosas deben hacerse*, y del cliente *saber qué cosas se han hecho bien y verdaderamente* y ser capaz de usarlas de acuerdo con su tipo²⁶². Ciertamente, no se espera que el artista individual descubra por sí mismo cómo deben hacerse las cosas, pero se espera que haga de este conocimiento una parte de sí mismo, de manera que adquiera el hábito (*śliṣṭatva, anuśīlana*) de su arte. En no menor medida que para el pensador o el hombre de acción, hay para el artista una norma o ratio (*pramāṇa*), según la que, subdividida en cánones particulares (*naya, vidhi, māna*) registrados (*smṛta*) en libros técnicos (*śilpa-śāstra, upaveda*), se ha de hacer la obra. Sólo aquellas obras que se conforman a estos modelos (*śāstra-māna*) son bellas (*ramya*) para el juicio de aquellos que saben (*vipaścī*), juicio en el que el gusto individual (*tad lagnaṃ hṛt = ruci*) no es ningún criterio²⁶³.

Ciertamente, hay una sola autoridad (*pramāṭṛ*) cuyo conocimiento es universal (*viśva*) e innato (*sahaja*), no adquirido por instrucción o práctica, a saber, el Señor en tanto que Viśvakarman o Tvaṣṭṛ²⁶⁴; y en él

²⁶² Puede repetirse que, aunque universalmente el hombre es patrón, artista, y cliente a la vez, individualmente el hombre es sólo raramente patrón, artista, y cliente con respecto a una obra de arte particular. Tomemos, a manera de ilustración, el caso del actor que, funcionando a la vez como artista y cliente, apreciaba su propio arte (*āsvādo nartakasya na vāryate, Daśarūpa IV.51*). Un caso muy diferente es el del actor que exhibe meramente sus propias emociones, es decir, que meramente se comporta; aquí él no es un artista en absoluto, ni está produciendo una obra de arte que pueda ser apreciada como tal por él mismo ni por ningún otro.

²⁶³ *Śukranītisāra IV.4.106*. El individuo que ha sido educado correctamente no debe «saber sólo lo que quiere», sino «querer lo que sabe». El hombre que afirma «yo no sé nada sobre arte, pero sé lo que quiero» está gobernado por el apetito sensual, de la misma manera que el que dice «yo no sé que pensar», o «yo no sé lo que es justo pero sé lo que quiero hacer».

²⁶⁴ O Śiva, *sarva-śilpa-pravartaka, Mahābhārata XII.285.14*.

o con él (*sālokyavat*), aquellos Compreensores (*vidvān, sādhyā, prabuddha, buddha*, etc.) cuya omnisciencia (*sarvajñatva*) es como suya, y que comparten su absoluta «pericia en el campo del arte (*śilpa-sthāna-kauśala*)»²⁶⁵. Los criterios (*pramāṇāni*, plural) que los demás conocen son necesariamente limitados y particulares (*viśeṣa*); por así decir, hay un conocimiento innato de los criterios dividido entre los ángeles (*deva, devatā*), cuya naturaleza (*bhāva*) es enteramente intelectual, pues «eso es lo que significa ser un ángel»²⁶⁶. Ahora bien, mientras que «todas las actividades (*kriyāḥ*) de los seres angélicos, ya sea en casa, en sus lugares propios, o ya se extiendan en los soplos de vida»²⁶⁷, son emanadas intelectualmente (*mānasī srṣṭiḥ*), las de los hombres se expresan por un esfuerzo consciente (*yatnatas*); por ello, las obras que han de ser hechas (*kārya-kriyāḥ*) por hombres están definidas en detalle (*lakṣaṇābhīhitāḥ*)»²⁶⁸. En otras palabras, las obras de arte del hombre se deducen propiamente sólo cuando se hacen en imitación (*anukṛti*) de las artes angélicas (*devaśilpāni*)²⁶⁹. Ciertamente, se sigue directamente del principio «Como arriba, así abajo (*amuṣya lokasyāyam*

²⁶⁵ *Abhidharmakośa* II.71-72; VIII.40; cf. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, nota 74.

²⁶⁶ Śaṅkarācārya sobre *Aitareya Upaniṣad* III.14: «Puesto que los ángeles son habituales del uso de (*grahaṇa-priyāḥ*) las mociones metafísicas (*parokṣa-nāmāni*), por ello mismo son ángeles (*yasmād devāḥ*)» —es decir, porque el suyo es el hábito de los primeros principios. Cf. *Chāndogya Upaniṣad* VIII.12.5, «el Intelecto es su ojo angélico».

²⁶⁷ En el texto, *grheṣu pavaneṣu ca*; una glosa incorporada ahora en el texto explica, «es decir, expresadas acordemente a sus naturalezas y a cada naturaleza humana» —correctamente, pues «todos estos ángeles están en mí (*mayyetās sarvā devatāḥ*)» *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.14.2.

²⁶⁸ *Nāṭya Śāstra* II.5.

²⁶⁹ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27. Se comprenderá, por supuesto, que las artes angélicas (*deva-śilpāni*) no son, como las obras de arte humanas (*śilpa-karmāṇi*), hechas efectivamente, sino solo metafóricamente, con las manos; las artes angélicas son interiormente formas intelectuales cognoscibles a la espera de su incorporación en cosas manufacturadas. Como ejemplos de cosas hechas por el hombre según los modelos celestiales se citan «un elefante de arcilla, un objeto de bronce, un vestido, un objeto de oro, un carro de mulas».

loko 'nurūpaḥ)»²⁷⁰ que las obras de arte (*śilpa-karmāṇi*) sólo pueden considerarse concebidas según la ley del cielo (*ṛtaprajātāni*), y bien y verdaderamente hechas (*sukṛtāni*, como se dice que son las obras de los Ṛbhus, y como se ha definido antes lo «bello»), cuando se hacen según (*anu*) los prototipos angélicos, que se engendran intelectualmente en la revolución (*pravartana*) del Año (*saṃvatsara*, Prajāpati); por ejemplo, «el Año es sin fin; sus dos puntas son el Invierno y la Primavera; según (*anu*) esto es por lo que se unen las dos puntas de un poblado, según esto es por lo que se encuentran las dos puntas de un collar»²⁷¹.

Ciertamente, como se ha dicho antes, es precisamente la incorporación expresa de una forma o modelo preconocido, en una obra de arte, lo que la saca de la categoría de los «objetos naturales», y la hace artificial (*kṛtrima*), es decir, humana (*mānuṣa*); no que los objetos naturales no tengan también sus formas, pero éstas no son preconocidas por el artista, ni tiene él parte alguna en la creación del objeto natural. Sin embargo, hay dos aspectos distintos en el acto del arte, según que el artista proceda desde lo universal a lo particular, o desde lo particular a lo universal. En el primer caso, la forma, conocida intelectualmente, precede, y la operación sigue —*dhyātvā kuryāt*; en el segundo caso, primero se percibe una cosa sensiblemente, y entonces, el intelecto, trabajando en el corazón, descubre la forma correspondiente, y esta forma es a su vez, como el arte en el artista, preconocida y precedente

²⁷⁰ *Aitareya Brāhmaṇa* VII.2.

²⁷¹ *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.35. Los casos citados son elementales; pero el estudiante de simbolismo e iconografía indios antiguos (ya sea en la iconografía antigua o en el arte folklórico superviviente) encontrará en el «loto», la «rueda», etc. *Pratīkas*, más correspondencias detalladas. Analogías notables son: la de la urdimbre y la malla macrocósmica, considerada como velo o vestidura (*vavri, vastra*) comparable a las telas tejidas en los telares humanos; la del carro solar (*ratha*), cuyas ruedas son el cielo y la tierra, con los vehículos empleados en la tierra; y la del eje del universo —el eje de las antedichas ruedas— que mantiene aparte (*viskambhayaḥ*) el cielo y la tierra, de la misma manera que un techo se sostiene aquí.

con respecto a la operación —*dr̥ṣṭvā dhyāyet, dhyātvā kuryāt*. En los términos modernos los casos se explican como el de quien trabaja desde la imaginación, y el de quien trabaja desde la naturaleza o de memoria. En el primer caso, el artista forma símbolos materiales directamente según las imágenes angélicas, que no son cosas; en el segundo, toma cosas existentes fuera de su sentido, y sacrificando su referencia sensible, las transforma. El arte de los *mantras* védicos, que son la causa del devenir de las cosas en su tipo²⁷², pertenece al primer grupo; el del sacrificio efectivo, donde las cosas se ofrecen y se devuelven a su fuente, pertenece al segundo —*jo ha vai evaṃvit, sa hi suvar gacchati*²⁷³.

El procedimiento normal del imaginero (*pratimā-kāraka*) indio es del primer tipo, y esto se aplica también al caso del poeta y otros artistas dentro de categorías más limitadas. Para guía del imaginero, los detalles de los prototipos angélicos se recuerdan (*smṛta*) en los tratados canónicos, e incidentalmente se encontrarán en otras partes, a saber, donde se describan los ángeles o sus casas, sus vehículos, sus tronos, sus armas, y otras posesiones. Esto no significa que el conocimiento del artista deba obtenerse sólo de textos efectivamente escritos o recitados, aunque se haya recurrido y todavía se recurra a ellos: también puede ganarse por la instrucción (*upadeśa*) y por la práctica (*abhyāsa*). En relación al pupilo, el maestro (*ācārya*) es como el *gurú* para el *śiṣya*, y así, los hombres profesionales, siguiendo uno a otro en sucesión pupilar (*guru-paramparā*), aprenden a trabajar «según su oficio

²⁷² Śaṅkarācārya sobre *Vedānta Sūtra* I.1.3 (el Veda como *paribhāgahetu*).

²⁷³ *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.14; cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.16, *sa yajjuhōti yadyajate tena devānāṃ lokāḥ (bhavati)*, y *Śukranītisāra* IV.4.74 *devānāṃ pratibimbāni kuryācchreyaskarāṇi svargyāṇi mānavādīnām asvargyānyasubhāni ca*. Por «ir al» o «devenir el» mundo angélico nosotros comprendemos, por supuesto, una reintegración (*saṃskaraṇa*) en el modo intelectual del ser (*manomaya*), como en *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, donde el que imita (*anukṛ*) los *deva-sīlpāni* se dice que está reintegrado (*ātmānaṃ saṃskurute*) en el modo métrico (*chandomaya*).

(*śilpānurūpeṇa*)»²⁷⁴. Al mismo tiempo, la posibilidad de un acceso directo a la fuente del conocimiento más alto —Vāc-Sarasvatī, o el Señor, a través de cuya emanación creativa de la luz porta-imagen (*bhārūpa, citra-bhāsa*)²⁷⁵ se realizan todas las posibilidades— no está excluida en modo alguno. La luz creativa (*kārayitrī pratibhā*), o el poder (*śakti*) en el poeta mismo, puede ser natural (*sahajā*), adquirido (*āhāryā*), o aprendido (*aupadeśikā*); en el primer caso el poeta es «de Sarasvatī» (*sārasvata*)²⁷⁶.

La percepción del artista de los prototipos angélicos, se explica de muchas maneras diferentes: puede serle revelada en un sueño; él puede visitar un mundo angélico y allí tomar nota de lo que ve (ya sea el aspecto de un ángel dado, o el de la arquitectura angélica, o el del canto y la danza celestiales), o puede decirse que Viśvakarman opera a través de él²⁷⁷. Todas estas metáforas implican una presenciación de niveles de referencia superiores al de la observación y la deliberación —niveles aparentemente objetivos, pero en realidad «dentro de vosotros», *antarhrdayākāśe*, pues como se ha citado antes, «todos estos ángeles están en mí».

²⁷⁴ *Jātaka* VI.332.

²⁷⁵ *Maitri Upaniṣad* VI.4; *R̥g Veda Saṁhitā* VI.10.3.

²⁷⁶ *Kāvya-mīmāṃsā* cap. 2. Cf. los diversos estudios de *kāvyaḥetu*, por ejemplo, en P. V. Kāne, *Sāhitya Darpaṇa*, 2ª ed., p. CXLIV; y S. K. De, *Studies in the History of Sanskrit Poetics* (Londres, 1923).

Podría citarse un ejemplo de un poeta *sārasvata* en Tirujñanasambandha-svāmi; sin embargo, el genio poético innato (*sahajā kārayitrī pratibhā*) está representado más plenamente en el *kavi* o *sārasvata* védico, puesto que su acceso a Sarasvatī es inmediato. En cualquier caso, un genio innato debe considerarse como *apūrva* («original»). Sin embargo, la concepción india del genio difiere de la noción moderna en que no implica una salida de la norma (*pramāṇa*) sino, al contrario, un conocimiento perfecto de todas las normas, y la correspondiente virtuosidad.

²⁷⁷ Por ejemplo *Mahāvamśa* XXVII.9-20, *dibbavimāna... tadālekhyam lekhativā... ālekhyatūlam kāresi*.

Las referencias más perspicaces a la «invención» (*anuvitti*) artística se encuentran en el *Ṛg Veda*, donde se nos dice una y otra vez cómo y dónde encuentra (*anuvīd*) sus palabras y medidas el poeta, cuyas encantaciones (*mantra*) son la causa del devenir de las cosas en su variedad. El principal y el arquetipo de éstas es el Ángel Solar (Savitṛ), porque revela (*pratimuñcate*) los aspectos de las cosas (*viśva-rūpāṇi*)²⁷⁸. Los otros, ángeles, profetas, o patriarcas, co-creadores en su semejanza [de Savitr], «guardan las huellas de la ley del cielo y en lo más recóndito (*guhā*) están preñados de las ideas últimas (*parāṇi nāmāni*)»²⁷⁹; «entonces, lo que era mejor y sin tacha en ellos, implantado en lo más recóndito (*guhā nihitam*), eso fue expresado por su amor»²⁸⁰. «En lo más recóndito», literalmente «oculto», es decir, inmanente en la oquedad del loto del corazón, donde han de realizarse todas las posibilidades de nuestro ser, «a la vez lo que es nuestro ahora, y lo que no es todavía nuestro»²⁸¹. Es en el corazón (*hṛt*) donde se ve o se escucha a la Sabiduría (*drś, śru*) (Vāc-Sarasvatī), es en el corazón donde se modelan las veloces instigaciones del intelecto, o donde se formula el pensamiento, «como un carpintero que labra madera»²⁸²; y «como Tvarṣṭr labró con su hacha los cálices angélicos, así vosotros, que sois

²⁷⁸ *Ṛg Veda Saṁhitā* V.81.2 y *Nirukta* XII.13.

²⁷⁹ *Ṛg Veda Saṁhitā* X.5.2.

²⁸⁰ *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.1.

²⁸¹ *Chāndogya Upaniṣad* VIII.1.1-3. *Guhānihitam* en *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.1 = *hṛdā* en el mismo laude, verso 8, y *hṛdaye āhitaṁ* en *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.9.6. «Lo que es nuestro aquí», es decir, los bienes humanos (*mānuṣha vitta*) conocidos sensiblemente (*caḥṣuṣā*), «lo que no es nuestro aquí», es decir, los bienes angélicos (*daiva vitta*) conocidos inteligiblemente (*śrotreṇa*), como en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.17. Cf. *āviḥ... ca guhā vasūni*, *Ṛg Veda Saṁhitā* X.54.5.

El «corazón» (*hṛt, hṛdaya*) corresponde al *qalb* islámico, y en parte al «alma» cristiana, y mejor al «adentro de vosotros».

²⁸² *Ṛg Veda Saṁhitā* X.71.8 *hṛdā taṣṭeṣu manasaḥ jāveṣu yat; Ṛg Veda Saṁhitā* III.38.1, *abhi taṣṭeṣu dīdhayā maṇiṣam*, y comentario de Sāyaṇa, *yathā taṣṭā takṣaṇena kāṣṭham saṁskaroti*. Nótese que el védico *dhī* y *dhīta* corresponde al aupanisádico y yóguico *dhyai* y *dhyāta*.

Comprehensores de la huella oculta, afilad esos cinceles con los que labráis los vasos de la vida inmortal»²⁸³.

El proceso estético, la hechura (*karma*, ποιήσις) de cosas, se considera así, claramente, en dos aspectos esenciales, a saber, por una parte, como el ejercicio de un poder teórico (*mantra-śakti*), y por otra, de un poder práctico (*utsāha-śakti*). El procedimiento del artista se define acordemente: «El imaginero (*pratimā-kāraka*) debe preparar las imágenes que han de usarse en los templos, por medio de las fórmulas visuales (*dhyāna*) que sean adecuadas a los ángeles (*svārādhya-devatā*) cuyas imágenes han de hacerse. Los lineamientos (*lakṣaṇa*) de las imágenes se han registrado (*smṛta*) para el logro exacto de la formulación visual (*dhyāna-yoga*), de manera que el imaginero mortal sea un experto en la formulación visual (*dhyāna-rata*), pues es así, y de ninguna otra manera, y especialmente no (*va khalu*) con un modelo ante sus ojos (*pratyakṣa*), como puede cumplir su tarea»²⁸⁴. Y así, para resumir los preceptos que se encuentran esparcidos en los libros donde se recogen las prescripciones para las imágenes, se requiere que el imaginero, después de vaciar su corazón de todos los intereses extraños, visualice dentro de sí mismo (*antarhṛdayākāśe*) una imagen inteligible (*jñānasattva-rūpa*), que se identifique a sí mismo con ella (*tadātmānam dhyāyet* o *bhāvayet*), y que, conteniendo esta imagen mientras sea necesario (*evaṃ rūpaṃ yāvad icchati tāvad vibhāvayet*), proceda entonces, y sólo entonces, a la obra de la incorporación en la piedra, el

²⁸³ *Rg Veda Samhitā* X.53.9-10.

²⁸⁴ *Śukranītisāra* IV.4.70-71. *Dhyāna dhyāna-mantra, sādhana*, es decir, la prescripción canónica que se requiere que se realice en la imagen que ha de hacerse; los *dhyānas* del artista son los mismos de que se hace uso en la adoración «sutil» (*sūkṣma*), donde la forma no está incorporada en un símbolo material. *Svārādhya-devatā* es *adhidaivata*, y en otras palabras, *parokṣa*; es bien sabido que «los ángeles son habituales de lo suprasensible (*parokṣa-priyāḥ*) y les desagrada lo sensible (*pratyakṣa-dviṣaḥ*)», *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.2.2.

metal, o el pigmento —*dhyātvā kuryāt*). En el caso (bastante inusual) de que trabaje partiendo de un esbozo, es decir, partiendo de una *sādhana* o *dhyāna* visual más bien que verbal, el principio sigue siendo el mismo; pues aquí trabaja efectivamente partiendo de una imagen mental evocada en sí mismo según al esbozo, y no desde el esbozo directamente.

Como hemos visto arriba, el recurso a un modelo vivo accesible a la observación (*pratyakṣa*) está prohibido, y la representación de «hombres, etc.», es decir de la «naturaleza», se repudia como «no conductiva al cielo». No olvidemos que el problema (*kartavya*) ante el artista es el de comunicar a otros una idea dada, y aunque esto sólo puede hacerse por medio de símbolos sensibles —figuras perceptibles o sonidos audibles— es evidentemente esencial que estas figuras o sonidos sean tales que puedan ser comprendidos, y no meramente vistos o escuchados, por el patrón o el espectador, que espera justamente ser capaz de comprender y de hacer uso de la obra de arte en procura de esos fines para los que fue ordenada en su beneficio²⁸⁵. Ahora bien, el modelo vivo, en tanto que un objeto natural (*sahaja*) y un fin en sí mismo (*svārtha*), no es un símbolo, y no tiene ningún significado; su atractivo es meramente sensacional y afectivo, y nuestra reacción a él es ya sea de placer o ya sea de dolor, y no es desinteresada²⁸⁶. En la medida en que la obra de arte es «fiel a la

²⁸⁵ «La obra de arte solo puede alimentar al espectador, es decir, el espectador sólo puede tener delectación en ella, cuando no está cortado de su significado» (*Daśarūpa* IV.52).

²⁸⁶ La ausencia de significado se predica igualmente, si nosotros consideramos el objeto en su aspecto individual, específico, o genérico. Por «aspecto genérico» entendemos una forma idealizada o convencionalizada, es decir, una forma abstraída. El género no tiene más significado que la especie, y la especie no tiene más significado que el espécimen; la noción de género se deriva de la experiencia, y su uso es para resumir, no para explicar la experiencia. Una eliminación de los detalles individuales o específicos, ya se llegue a ella deliberadamente, o, como en el dibujo de memoria, por un recurso al olvido de los aspectos en los que no estamos interesados, nunca puede conducirnos a las formas de las cosas, sino meramente a un aspecto simplificado o seleccionado, adecuado a la clasificación dada o congruente con nuestro gusto. En otras palabras, el arte «idealista» y el arte «ideal» son dos cosas muy diferentes: la simplificación no es una transformación (*parāvṛtti*).

naturaleza», y cuanto más se aproxima su apariencia a la del modelo natural, tanto más lo que era verdadero del objeto será verdadero de la obra; hasta que finalmente la obra deviene «ilusionística» o «semejantísima» (*susadrśa*), y en este punto nosotros nos despertamos repentinamente al hecho de su insignificancia (*anarthatva*). Como el objeto natural, en tanto que tal, es claramente una cosa mucho mejor que toda sombra o imitación de él que pueda hacerse, nosotros nos damos cuenta de que el único uso de la obra ilusionística es servir como sustituto del objeto natural en la ausencia de éste, es decir, como un medio de consolación en la añoranza (*utkaṇṭhā-vinodana*)²⁸⁷; nuestro apego a la obra es entonces, hablando estrictamente, un fetichismo o idolatría, un culto de la «naturaleza». Al mismo tiempo, en la medida en que la obra es meramente informativa, en cuanto a la manera en la que un cierto hombre u otra cosa se presenta a la facultad intrínseca del ojo (*māṃsa-caḥsus*), ella no es propiamente una obra de arte, sino meramente una conveniencia o utilidad²⁸⁸.

Se debe solamente a que en la escultura o la pintura el lenguaje es visual más bien que auditivo, y a que, por consiguiente, una imagen plenamente desarrollada (*vyakta*) de un ángel u otro significado es más

Es cierto que un objeto natural *puede* usarse como un símbolo; por ejemplo, cuando se erige una piedra natural, y se la llama un *liṅga*, o cuando se deposita una hoja de loto natural sobre el altar del fuego. Pero el valor simbólico proyectado así sobre el objeto natural, no tiene nada que ver con su idiosincrasia individual, a la que se dirige principalmente nuestra atención en lo que se llama una «pintura de la vida»; y en la mayoría de los casos nosotros mismos podemos hacer nuestro significado mucho más claro empleando un símbolo dibujado expresamente *ad hoc*.

²⁸⁷ *Mālatīmādhava* I.33.9-10.

²⁸⁸ No ha de comprenderse, en modo alguno, que un apego razonable a las cosas como ellas son en sí mismas, o un uso adecuado de cosas útiles, sea pecaminoso; al contrario, como ya se ha señalado, no puede trazarse ninguna distinción entre la moralidad de la existencia misma, y la moralidad de los deseos ordenados. Todo lo que se afirma, es el hecho evidente de que, incluso un apego ordenado a las cosas como ellas son en sí mismas, es *asvargya*, es decir, no conducente al cielo, sino que tiende a un nuevo regreso, *punar āvṛtti*.

semejante a un hombre o a un árbol que a las palabras *puruṣa* o *vanaspatī*, por lo que ha surgido la noción de que la función o la naturaleza primaria de estas artes es reproducir las apariencias de las cosas. Esto, ciertamente, nunca se ha afirmado claramente en la India; antes al contrario, se ha negado constantemente; no obstante, pueden encontrarse alusiones a la escultura o la pintura como intrigantes engaños²⁸⁹, y esto, al menos, parece implicar un punto de vista popular sobre el arte como imitativo en tipo. Que debe haberse sentido un interés popular en los aspectos representativos del arte lo ilustra, además, el hecho de que al lego siempre se le adscribe una preferencia por el color, al conocedor una preferencia por la línea, mientras que, en más de un pasaje, se alude al «tropiezo» del *vidūṣaka* en los relieves representados²⁹⁰. En efecto, pensar que la semejanza a algo es un criterio de excelencia en la escultura o en la pintura, sería lo mismo que pensar que las palabras onomatopéyicas son superiores a las demás en la literatura. Si, debido a nuestra preocupación humana por los hechos de la experiencia, y siendo *pratyakṣa-priya*, nosotros hiciéramos uso sólo de palabras onomatopéyicas en nuestras comunicaciones, estas comunicaciones se restringirían al rango de las que los animales pueden hacer entre sí por medio de gruñidos y quejidos; al aceptar sólo aquellas palabras que están hechas en la semejanza de cosas, nosotros no tendríamos ninguna con la que hacer esas referencias que no son a cosas sino a significados.

Las consideraciones esbozadas arriba, han determinado la prohibición Muhammadiana del arte representativo, como una cosa que da la apariencia y no la realidad de la vida; al hacer tales representaciones, el

²⁸⁹ *Maitri Upaniṣad* IV.2, *mithyā-manoramam*, con referencia a las paredes pintadas.

²⁹⁰ *Śakuntalā* VI.13-14, aparentemente con referencia a las formas exuberantes de las mujeres bellas.

hombre está trabajando, no como el Arquitecto Divino, desde dentro hacia fuera, no con formas significantes (*nāmāni*), sino sólo con aspectos, y al reducir éstos desde la vida a la semejanza, impone sobre ellos una privación de su propio ser, que es un ser informado por el espíritu (*rūh, prāṇa*) de vida. Desde el punto de vista monástico hindú, budista o jaina, y el de maestros tales como Śukrācārya (que expresa el consenso de la autoridad), el arte representativo se condena como tal, debido más a su tema mundanal, que en base a fundamentos estrictamente teológicos. Finalmente, el crítico moderno que está de acuerdo con la teoría hindú, condena el arte representativo *como arte*, debido a su carácter informativo (*vyutpatti-mātra*), o debido a que el espectador lo considera principalmente desde el punto de vista de sus asociaciones afectivas, y sólo sensacionalmente. Es cierto que la obra de arte que toma el objeto natural o el tema humano como su punto de partida, no necesita ser meramente informativa o imitativa en sí misma²⁹¹; sin embargo, a pesar de nosotros mismos, es muy fácil ser curiosos y terminar seducidos por los aspectos individuales y accidentales de las cosas que están ante nosotros, y ser apartados así, por nuestras afecciones, de la visión de la forma pura. La posibilidad de tales distracciones es evitada por el imaginero que, vaciando su mente de todo otro contenido, procede a trabajar directamente desde una imagen

²⁹¹ El arte ch'an-zen del extremo oriente proporciona la mejor ilustración de un arte que toma la «naturaleza» como su punto de partida, y que sin embargo no es una representación, sino una transformación de la naturaleza. El pintor Sung, ciertamente, «estudia» la naturaleza; pero este estudio no es una observación, sino una absorción, un *dhyāna* (*ch'an*) que resulta en el descubrimiento de una forma pura, no semejante a la cosa como es en sí misma, sino semejante a la imagen de la cosa que está en la cosa; donde la idea de la cosa, y no el objeto mismo, es el «modelo» para el que el pintor trabaja. Incluso en el caso de las representaciones indias de «hombres, etc.», se encontrará que aunque el artista está trabajando en presencia de la cosa, sin embargo recurre a *dhyāna*; ver, por ejemplo, *Śukranīṣāra* VII.73-74, donde la imagen de un caballo tiene que hacerse de un caballo que se ve efectivamente, y, sin embargo, se requiere que el artista se forme una imagen mental en *dhyāna*, y también *Mālavikāgnimitra* II.2, donde el defecto en el retrato se atribuye no a una falta de observación, sino a una identificación imperfecta (*śīthila samādhi*).

conocida interiormente; y similarmente en el caso donde la forma no es evocada por el artesano individualmente, sino transmitida de generación en generación, en la consciencia colectiva del oficio²⁹². Todo esto queda corroborado en el carácter del arte de hecho, donde, en principio, la imagen (*mūrti*) *vyakta* (desarrollada y antropomórfica) no es más realista que el diagrama (*yantra*) *avyakta* (indesarrollado o abstracto) que está ordenado hacia los mismos fines. La imagen hindú de un ángel, o la imagen ancestral hindú, no está hecha como si debiera funcionar biológicamente, y no puede juzgarse como si estuviera hecha así. La imagen plástica no tiene más ocasión de falsificar a un hombre que la imagen verbal; y si, por ejemplo, esta última puede tener un millar de brazos o elementos theriomórficos, igualmente puede tenerlos la primera²⁹³. No es necesario agregar que se da por hecho que aquellos que contemplan las imágenes de tierra, «no sirven (*na abhyarch*) a la arcilla como tal (*mṛtsamjñā*), sino que, sin consideración de ella (*anāḍṛtya*), veneran (*nam*) a los principios inmortales representados (*amarasamjñā*) en las imágenes de tierra (*mṛṇmaya pratikṛti*)»²⁹⁴.

El «retrato» en el arte hindú ha de considerarse desde dos puntos de vista diferentes, primero, el de la efigie ancestral, y segundo, el de la semejanza de una persona todavía viva. Los principios implícitos son más divergentes de lo que a primera vista podría parecer. La efigie

²⁹² De esta manera, se ha conservado hasta hoy el elemento intelectual en las artes tradicionales menores y folklóricas de los poblados, mientras que, en el entorno *bourgeois*, las artes mayores se han desnaturalizado.

²⁹³ No hay necesidad de observar que nuestra capacidad aritmética para contar los brazos, o para reconocer los elementos theriomórficos en el vocabulario del artista, no es una capacidad estética. Los *lakṣanas* requeridos son una parte integral del problema del artista (*kārya, kartavya*), que se presenta a él *a priori*; lo que nosotros juzgamos en él no es el problema, sino la solución.

²⁹⁴ *Divyāvadāna*, cap. 26. Estos son también los principios subyacentes en la iconolatría cristiana; cf. la *Hermeneia* de Athos, 445. «Nosotros no veneramos de ninguna manera los colores o el arte, sino el arquetipo de Cristo, que está en el cielo. Pues como dice Basilio, la veneración de la imagen pasa al prototipo».

ancestral no es, de hecho, un «retrato» en el sentido aceptado de la palabra, no es la semejanza de un mortal, sino la imagen de un ángel (*deva*) o de un significado arquetípico (*nāma*). Pues nosotros decimos que el decedido ha devenido un ángel (*deva*), o que ha alcanzado la naturaleza angélica (*devatva*); y eso es una idea (*nāma*) que permanece cuando un hombre muere²⁹⁵. La naturaleza del ángel, o de la idea, será tal como hayan sido los pensamientos y obras propios del hombre, y así, el hombre es representado, no como fue visto en la tierra, sino como era en sí mismo, y es ahora transubstanciado (*abhisambhūta*). Un «parecido» efectivo del decedido sólo podría ser deseado por aquellos que estaban muy apegados a lo que era mortal en él, y que podrían estar persuadidos de que es precisamente así como él es ahora²⁹⁶. De aquí que nosotros no «reconozcamos» al individuo en la efigie; en el *Pratimā-nāṭaka*, Bharata no reconoce las efigies de sus propios padres, y en la presencia de esculturas javanesas o camboyanas, nosotros tampoco somos capaces de distinguir hoy día, a no ser por una inscripción, entre una efigie real y la imagen de una deidad. El ángel, ya sea *ājānaja* o *karma-deva*, se

²⁹⁵ *Devabhūyaṃ gata*, y *devatvaṃ* (o *devītvam*) *prāpta*, etc. son expresiones comunes; en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.9, encontramos *devatām anusambhavati*. Pues *nāma* es eso que queda y es «sin fin» cuando un hombre muere; ver *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.2.12.

²⁹⁶ El retrato en el sentido aceptado es historia. La historia tiene sus valores prácticos legítimos; la actitud India, aparte de algunas excepciones, ha sido dejar que los muertos entierren a los muertos; lo que la India valoraba más que la vida, era conservar la gran tradición de la vida, y no los nombres de aquellos por quienes era transmitida. Nosotros no podemos imaginar lo que significa estar interesados en la biografía; nuestros «autores» más grandes, o son anónimos, o impersonalmente nombrados, y ninguno pretende la originalidad, sino que más bien se considera a sí mismo meramente como un exponente. Se ha dicho bien que «el retrato pertenece a las civilizaciones que temen a la muerte. La semejanza individual no se echa en falta donde basta con que continúe el tipo» (S. Kramrisch, *Indian Sculpture*, Calcuta, 1933, p. 134); de hecho, sólo cuando hubo cesado prácticamente la producción de obras de arte, se les ocurrió a los hombres protegerlas en los museos, los cuales pueden compararse a tumbas, y sólo cuando se vieron efectivamente en inminente peligro de muerte el canto popular y el folklore, se les ocurrió a los hombres conservar sus imágenes sin vida en las páginas muertas de los libros. Sólo cuando los hombres comenzaron a temer que los libros vivos ya no pudieran ser más, se pusieron por escrito las escrituras.

representa como en casa (*gr̥he, gr̥hastha*) y despirado (*apāna*), no como afuera, en los soplos de vida (*prāṇeṣu, pavaneṣu*); es decir, formalmente (*nāmika*, latín *formaliter*), no como si estuviera incorporado (*śārīraka*) en una vida (*āyus, asu*), sino en la imagen manufacturada (*kṛtrima rūpa*).

La representación de personas vivas de acuerdo con su parecido efectivo (*yathā-veṣa-samsthānākārah*), y donde la posibilidad de un reconocimiento es un *sine qua non*, pertenece enteramente al dominio de la pintura «mundanal» o «a la moda (*nāgara*)», y tiene siempre una aplicación (*prayojana*) erótica (*śṛṅgāravat*)²⁹⁷; y, además, es siempre una ocupación o cumplimiento que se atribuye a príncipes y otros hombres cultivados, más bien que al *śilpin* y al *pratimā-kāraka* profesionales²⁹⁸. Si el retrato de este tipo se llama *asvargya*, es decir, no conducente al cielo, eso no es una prohibición, sino una manera de señalar la distinción innegable que hay entre lo que es mortal (*martya*) e individual (*adhyātma*) en tipo, y lo que es angélico (*adhidaivata*) y conducente al cielo (*svargya*)²⁹⁹. Al mismo tiempo, incluso en este tipo de retrato, es el concepto del tipo descubierto en el individuo el que gobierna realmente la representación: por ejemplo, al retrato de una reina, hecho por un rey enamorado, se le dan todos los lineamientos de una *padminī*, y sin embargo se le considera una buena semejanza (*susadrśa*)³⁰⁰; e incluso cuando se requiere el retrato de un animal, se espera que el artista

²⁹⁷ Los retratos de los donadores que han de ser introducidos en sus donaciones (como se describen, por ejemplo, en *Mañjuśrīmūlakalpa*, texto impreso, p. 69) han de exceptuarse de esta generalización, pero, incluso aquí, el propósito es individual, y, en este sentido, profano.

²⁹⁸ Para las cuatro clases de pintura (*satya, vaiṇika, nāgara, miśraṇ*), ver *Viṣṇudharmottara*, III.41. Sobre las características y funciones de la pintura «al uso» ver Coomaraswamy, «Nāgara Painting», 1929.

²⁹⁹ *Śukranītisāra* IV.4.76.

³⁰⁰ *Vikrama-caritra*, la historia de Nanda y su reina, Bhānumati.

visualice (*dhyai*) la forma de acuerdo con las proporciones canónicas preestablecidas³⁰¹.

Ciertamente, es en conexión con un retrato fracasado, donde encontramos que se hace alusión a la causa fundamental del fracaso de un artista; este fracaso no se atribuye ni a la falta de pericia ni a la falta de observación, sino a una realización laxa o «integración relajada (*śithila samādhi*)»³⁰²; y en otras partes, en conexión con el drama, las imperfecciones de la actuación no se atribuyen a la falta de pericia o de encanto, sino a la «sequedad de corazón (*sūnya-hṛdayatā*)»³⁰³ del actor, lo que equivale a calificar a la producción como «carente de forma», puesto que la forma conocida interiormente, a cuyo seguimiento se acomoda el gesto, es una forma conocida sólo dentro, como arte en el artista. El uso de los términos *samādhi*, y *hṛdaya*, es significativo cuando comprendemos, como debemos haber comprendido, que la práctica del arte es una disciplina (*yoga*) que comienza con la atención (*dhāraṇa*)³⁰⁴, que se consume en la identificación de sí mismo (*samādhi*), a saber, con el objeto o el tema de la contemplación, y que se eventúa en la pericia de la operación (*kauśala*)³⁰⁵.

³⁰¹ *Śukranītisāra* VII.73-74.

³⁰² *Mālavikāgnimitra* II.2. En el uso médico, el *śithila samādhi* es la laxitud *post coitum*, un estado de desintegración (*visraṃsana*), cf. *Aitareya Āraṇyaka* III.2.6.

³⁰³ *Priyadarśikā of Harsha*, trad. G. K. Nariman, *et al* (Nueva York, 1923), Lám. III; y *Vikramorvasī of Kālidāsa*, trad. C. D. Shastri (Lahore, 1929), II (estrofas introductorias).

³⁰⁴ Cf. *sādhāraṇya* como requisito a *rasāsvādāna* por parte del espectador.

³⁰⁵ Por supuesto, el arte es un *yoga* sólo desde el punto de vista humano, en el que se presume una dualidad; desde este punto de vista la integridad se «restaura» en *samādhi*—aunque, desde el punto de vista del Sí mismo, no puede concebirse como restaurado lo que nunca se ha infringido. Por consiguiente, en el Comprehensor (*vidvān*), que ha trascendido los modos humanos del ser, el *śilpa-sthāna-kauśala* no es atribuido sino esencial, y así no es *yogyā kṛitā* (*Lalita Vistara*, I.1); en último análisis, y donde no se hace ninguna obra debido a que ya no hay fines que hayan de alcanzarse, *śilpa* deviene *lilā*, *śilpāni āyavaḥ*.

Mientras estamos en la vía, no estamos allí. Mientras tanto, trabajar en su arte, teniendo siempre en vista el bien de la obra que ha de hacerse, y no la ventaja que ha de sacarse de ella (tanto por el

Si hasta aquí hemos considerado sólo el caso de lo que se conoce comúnmente como las artes mayores, no olvidemos que se cuenta que Śaṅkarācārya decía, «Yo he aprendido [el arte de la] concentración (*samādhi*) del hacedor de flechas». De hecho, el trabajador ordinario, el tejedor, o el alfarero, no sólo trabaja devotamente, sino que —aunque no practique el *yoga* en el sentido formal de sentarse en *padmāsana*, etc.— forma siempre imágenes mentales, que recuerda de generación en generación, y en la medida en que se identifica con ellas las tiene siempre a su disposición inmediata, en las puntas de sus dedos, sin necesidad de una «ideación» consciente; y debido a que él trabaja así por encima del nivel de la observación consciente, su capacidad como artista excede en mucho lo que sería su capacidad como «dibujante» individual. Al mismo tiempo, su obra permanece comprensible, y, por lo tanto, nutriente y bella, para los ojos de aquellos que, como él mismo, viven todavía de acuerdo con la tradición inmemorial (*sanātana dharma*), o, en otras palabras, de acuerdo con el modelo del Año (*saṃvatsara*). Preeminentemente de este tipo, por ejemplo, son, por una parte, esas mujeres obscuras e iletradas de los poblados, cuyos dibujos, ejecutados en polvo de arroz y con el dedo como pincel, en conexión con las fiestas (*vrata*) domésticas y populares, representan un arte de forma casi pura y de significación casi puramente intelectual³⁰⁶; y por otra, esos arquitectos

artista como por todos los demás, *karmanyevādhikāraste mā phaleṣu*, *Bhagavad Gītā* II.47) es el *karma-yoga* específico del artista, su vía (*mārga*) hacia el *sāyujya* con el Señor en su aspecto de *nirmāṇa-kāraka*. En otras palabras, el *ishṭa devatā* del *śilpin* es Viśvakarman.

³⁰⁶ Los dibujos «*alpanā*» son ejemplos relevantes de «arte bello», dentro de las definiciones usuales de la categoría; puesto que son a la vez exaltados en tema, sorprendentes en la virtuosidad, y, hablando prácticamente, inútiles.

Para ejemplos ver A. N. Tagore, *Bāṅgālār Vrata* (Calcuta, n.d., pero antes de 1920). Puede llamarse la atención sobre la Lámina 99, que ilustra dos representaciones de la «Casa del Sol»; aquí el tema es puramente metafísico, y sólo puede traducirse a símbolos de comprensión verbal cuando se hace referencia a las nociones védicas del Sol Supernal como *aja ekapad*, y como moviéndose en un

(*sthapati*) instruidos y letrados de la India meridional, a quienes los comerciantes ricos todavía confían la construcción de las catedrales (*vimāna*), y quienes, por su parte, reclaman una igualdad con los Brāhmaṇas en la función sacerdotal, puesto que, de hecho, son los representantes modernos de los *rathakāra* védicos. Los artistas de este rango han desaparecido hace mucho tiempo de Europa, y están deviniendo cada día más raros en la India —ante la negativa a «malgastar su tiempo» o a «malgastar su dinero» en ellos, según sea el caso, de aquellos que no comprenden, y que, por consiguiente, no pueden usar artes tales como éstas.

III

Hasta aquí hemos hablado del arte, principalmente como utilitario (*vyāpāra-mātra*), por una parte, y significativa (*abhidhā-lakṣya*), por otra; como, a la vez un medio de existencia en el modo vegetativo del ser (*annamaya*), y de reintegración en el modo intelectual del ser (*manomaya*). Hemos visto que las formas de las cosas que han de hacerse están ordenadas (*prativihita*) hacia estos fines, y que el conocimiento de su recta determinación (*pramāṇa*) procede de una condición de la consciencia en la que el artista está plenamente identificado con (*samādhi*, *tadākāratā*, etc.) el tema de la obra que ha de hacerse. Con respecto al cliente (*bhogin*) y al espectador (*draṣṭṛ*), hemos

barco o columpio (*preṅkha*), que es el vehículo de la Vida sobre aguas cósmicas (*āpaḥ*) que son la fuente (*yoni*) de su omnipotencia (*mahiman*).

aclarado que sólo puede hacer un uso adecuado e inteligente de la obra de arte quien comprende su determinación; y, finalmente que lo que distingue a la obra de arte de un objeto o mero comportamiento natural, es precisamente su lucidez o expresividad, su aplicación intelectual.

Pero esto no es todo. Aunque las obras de arte no son causa de delectación, ni están ordenadas hacia ella³⁰⁷, se acepta que para el espectador competente, sí son, al menos, ocasiones o fuentes (*nisyanda*)³⁰⁸ de una delectación (*ānanda*) sin referencia, que es trascendente con respecto a alguno o a todos los placeres o significados específicos vehiculados o transmitidos por la obra misma. Esa es la delectación que se siente cuando se ve o se saborea (*svādyate*) la belleza ideal (*rasa*) de la obra en la «experiencia estética pura». Esta delectación o saboreación de la belleza ideal (*rasāsvādāna*), aunque vacía de contacto con las cosas inteligibles (*vedyāntara-sparśasūnya*), es, en el orden intelectual-estático del ser (*ānanda-cinmaya*), trascendental (*lokottara*), indivisible (*akhaṇḍa*), auto-manifestada (*svaprakāśa*), como un destello de relámpago (*camatkāra*), el gemelo mismo de la saboreación del Brahman (*Brahmasvāda-sahodara*)³⁰⁹. Esta experiencia tampoco está determinada, en modo alguno, por las cualidades éticas de ningún tipo que se predicán con respecto al tema³¹⁰. Por otra parte, de la misma manera que el artista comienza partiendo del tema o propósito de la obra,

³⁰⁷ *Daśarūpa* IV.47, *ataparatva*. Podemos llamar belleza al significado último (*paramārtha*) de la obra; pero sólo en el mismo sentido en que podemos hablar de la muerte como el significado último de la vida, pues sería una contradicción en los términos hablar del arte o de la vida como *ordenados* hacia la negación de sí mismo. Las obras de arte y las cosas que se hacen tienen, necesariamente, la intención de aproximar los fines (como se ve bien en el caso del sacrificio védico y de toda adoración); si en el que comprende (*rasika, ya evaṃ vidvān*), se realiza un «fin» último, eso tiene lugar, no en la persecución de un fin, sino por un desordenamiento de algo hacia un fin, como un acto de comprensión, no de voluntad.

³⁰⁸ *Daśarūpa* I.6.

³⁰⁹ *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3.

³¹⁰ *Daśarūpa* IV.90.

y debe identificarse con su significado antes de poder expresarlo, así, inversamente, el espectador no puede alcanzar la visión de la belleza independientemente del tema, sino sólo por la vía de una simpatía (*vāsanā*) y consentimiento (*sādhāraṇya*) ideales a las pasiones animadas en el tema³¹¹, sólo por la vía de una integración imaginativa de uno mismo con el significado del tema (*arthabhāvanā*)³¹². La visión de la belleza es así un acto de contemplación pura, no en la ausencia de un objeto de contemplación, sino en la identificación consciente con el objeto de la contemplación. De la misma manera que el concepto del artista se realiza perfectísimamente, y sólo perfectísimamente, en la persona del Arquitecto Divino, así el concepto del espectador se realiza perfectísimamente, y sólo perfectísimamente, en el Sí mismo, la única Persona, el único Sí mismo, que, a uno y al mismo tiempo, y siempre, ve todas las cosas (*viśvam abhicaṣṭe*), veedor sin dualidad (*dr̥ṣṭādvaita*), que ve, ciertamente, aunque no mira (*paśyan vai tanna paśyati*), y cuyo aspecto intrínseco (*svarūpa*) es la única imagen de todas las cosas (*viśvarūpa, rūpaṃ rupam pratirūpa*). La perfección de la contemplación estética, es de aquel que, como «verdadero Sí mismo, presencia la abigarrada pintura del mundo como nada otro que el Sí mismo pintado en el pasmoso lienzo del Sí mismo, y tiene una gran delectación en ello»³¹³ —es decir, la consumación igualmente del arte y de la comprensión. Eso es el ser puro del Sí mismo, en la identidad de su esencia y su naturaleza, dentro de vosotros, donde no hay obras que hayan de hacerse ni pensamientos que hayan de comunicarse, sino una

³¹¹ *Sāhitya Darpaṇa* III.9, *na jāyate tadāsvādo vinā ratyādivāsaṇam*, y Dharmadatta, *nirvāsanāstu rangāntāḥ kāṣṭhā-kuḍyāśma-saṃnibhāḥ*; *Sāhitya Darpaṇa* III.12, *sādhāraṇyena ratyādirapi tadvat pratīyate* y Comentario, *ratyāderapi svātmagatatvena pratītau sabhyānām*. La experiencia estética no depende del tema particular expresado; pero en la ausencia de un tema, no puede haber ocasión para el *pratīti* de *rasa*.

³¹² *Daśarūpa* IV.51, *arthabhāvanāsvādaḥ*.

³¹³ *Svātma-nirūpaṇa* 95.

simple y deleitada comprensión; una única perfección, aunque fragmentadamente reflejada en todas las cosas perfectas en su tipo, una única luz porta-imagen, aunque refractada en todas las cosas hechas bien y verdaderamente.

IV

El arte refleja y responde así a todas las necesidades del hombre, ya sean de afirmación (*pravṛtti*) o ya sean de negación (*nivṛtti*), y es, no menos para el espectador que para el artista, una vía (*mārga*), una vía entre las «muchas vías que Agni conoce». Ahora bien, con respecto a cada vía, deben comprenderse los medios y su fruto; no sólo explícita y teóricamente, sino también implícitamente y de hecho, pues la vía no es de ninguna utilidad para el que no quiere caminar en ella. Todavía hay aquellos, aunque pocos, para quienes el uso y la comprensión del arte son innatos e inenseñados, y que, en su inocencia (*bālyā*), jamás han concebido el arte como una función agregada a la vida, sino sólo como una pericia apropiada a cada operación; y hay otros, la mayoría, a quienes se les ha enseñado falsamente a considerar el arte como presente o ausente en el trabajo humano, y la belleza como un tipo de barniz (*lepa*), u ornamento (*alaṃkāra*), que puede agregarse u omitirse de las cosas a voluntad. ¿Qué servicio puede rendirse a uno u otro de estos tipos de hombres con la exposición de una teoría de la belleza, por muy correcta (*pramiti*) y autorizada (*prameya*) que sea?³¹⁴. Según nuestra

³¹⁴ Al exponer las teorías del arte y la belleza nos hemos abstenido de expresar opiniones (*dṛiṣṭi*) o hipótesis (*kalpana*) nuestras propias; al apoyarnos solamente sobre la autoridad (*śruti* y *smṛti*, Veda y Upaveda), hablamos de nuestra exposición como autorizada (*prameya*).

Al hacer una exposición tal, sólo hemos tenido presente el bien de la obra que ha de hacerse (*kārya-svārtha*), no su valor para nosotros u otros, y la exposición está abierta a la crítica sólo desde este punto de vista, a saber, en cuanto a si se ha hecho bien y verdaderamente. Desde nuestro punto de

comprensión, el único servicio que puede rendirse al inocente es de protección, ya sea indirectamente, cuidando de que no sean corrompidos o desposeídos de su herencia por educadores o patronos ignorantes, por una parte, ni por la explotación³¹⁵, por otra; o ya sea directamente, por la continuidad de un patronazgo comprensivo, considerando que un conocimiento pericial (*vicakṣaṇatva*), que no se expresa en un interés y patronazgo activo, yerra su finalidad (*prayojanam atikrāmati*). Así pues, aquí, la función de una correcta exposición de la teoría del arte es conservativa. El servicio que puede rendirse a los educados perversamente (*mithyā-pañḍita*) es de otro tipo, pues éstos ya han roto con los modos de comprensión tradicionales, o han sido desgajados de ellos, y ahora sólo cuentan, para su guía, con la opinión, el gusto, y la moda pasajera individuales. Estos necesitan, sobre todo, que se les recuerde que la práctica del arte es una vocación, no una distinción; que la virtud principal en el artista es la obediencia, o la fe; que el conocimiento pericial, rectamente comprendido, sólo puede lograrse por una rectificación de toda la personalidad, no por el mero estudio, o coleccionando obras de arte; y que la competencia (*svādakatva*) en el espectador, no menos que la pericia (*kaūsala*) en el artista, deben ganarse —es decir, no pueden impartirse en la sala de clase. El «coleccionista» y «amante del arte», que considera los museos y las galerías como el destino propio de las obras de arte, tiene mucho que aprender del hombre cuyas obras de arte están todavía en veneración (*pūjita*) y en uso

vista individual, la obra es vocacional (*svadharmā*) y se emprende no por elección sino a instigación de los editores, como *kārayitārah*. Por otra parte, el proyecto como tal, y en tanto que distinguido de la ejecución, solo puede justificarse con respecto al valor humano (*puruṣārtha*) en general; pues la persecución del conocimiento por el conocimiento, como la del arte por el arte, no es mejor que pintar en el aire y cocinar para uno mismo sólo. De aquí la pregunta, «¿Qué servicio puede rendirse?».

³¹⁵ Por «explotación» se entiende, por una parte, la procuración de la pericia del artesano para la hechura de trivialidades apropiadas para el comercio turista, y por otra, una tolerancia de las fuerzas industriales que tienden a sacar al artesano de su taller hacia las fábricas.

(*prayukta*)³¹⁶. El servicio que puede rendirse a los educados erróneamente, y esto significa a la mayoría de aquellos que en el día presente pretenden una educación, debe ser y puede ser sólo destructivo de sus ideales más queridos.

Consideremos la situación presente y algunos ejemplos específicos. Puede decirse, sin temor de contradicción, que nuestra presente pobreza, cuantitativa y cualitativa, en lo que se refiere a obras de arte, a artistas competentes, y a conocimiento pericial efectivo, es única en la historia del mundo, y que, en todos estos respectos, el día presente puede contrastarse muy desfavorablemente con el pasado, del que hemos heredado una superabundancia de obras de arte, para las que, sin embargo, nosotros tenemos muy poco o ningún uso positivo. Todo esto no quiere decir que la humanidad está muerta en nosotros, sino que en nosotros falta un cierto aspecto de la humanidad. Aquellos de nosotros que han reconocido este estado de cosas, y han buscado remediarlo, generalmente han puesto el carro delante del caballo, al considerar que nuestra necesidad era de mayor número de obras de arte, o al aspirar a devenir artistas individualmente, más bien que a devenir hombres más profunda y más plenamente. Otros mantienen que el «arte» es un lujo que una nación empobrecida no puede «permitirse», puesto que los materiales son costosos, y el tiempo «valioso» —en conexión con esto, uno puede preguntar, ¿valioso para qué?. El factor económico no tiene prácticamente ninguna incidencia en la cuestión; nuestra situación no es tal que sólo el rico pueda permitirse patrocinar al artista, o que deba ser necesariamente rico quien quiera tener a su alrededor cosas a la vez útiles y significantes, sino que ni siquiera el hombre rico puede, aunque

³¹⁶ Yo he aprendido tanto de hombres vivos, artesanos hereditarios que trabajan según la manera de su oficio (*śilpānurūpena*), como de los libros. La práctica del oficio hereditario, y la teoría como se expresa en libros, están en completo acuerdo.

quiera, obtener para sí mismo bienes de tanta calidad como fueron una vez comunes en el mercado, y que ahora sólo pueden encontrarse en las vitrinas de los museos; no es tal que el consumidor no esté satisfecho con la calidad de los bienes que se le ofrecen, sino que es completamente insensible a su defecto; no es tal que el empleado y su esposa carezcan literalmente de dinero, sino que prefieren una pieza de joyería, hecha según los modelos sin significado que se encuentran en los catálogos de los manufactureros extranjeros, a otra hecha según un prototipo angélico «pasado de moda»³¹⁷; no es tal que nosotros no tengamos presuntas obras de arte, sino que las que tenemos, particularmente las que intentan ser de tema heroico o religioso, son de hecho indignas y rimbombantes; no es tal que el nacionalista no quiera expresar un contenido indio en sus emblemas, sino que no sabe ya lo que es indio, ni comprende la naturaleza del simbolismo; no es tal que no se hayan hecho intentos de «revivir» las artes de la India antigua, sino que nuestros «pre-rafaelistas» han imitado estilos antiguos más bien que reiterado significados antiguos³¹⁸; no es tal que un arte y artistas de un orden más elevado no hayan sobrevivido esporádicamente, incluso en nuestras ciudades, sino que, infatuados por un gusto supuestamente más elevado, nosotros nos hemos mantenido alejados de ellos, o incluso hemos considerado lo que era una gracia esencial en nosotros, meramente como material bruto para la investigación antropológica e histórica.

³¹⁷ Incidentalmente, el hurto (*luṅṭhana*) de estos diseños es un ejemplo de «plagio flagrante» (*pariharaṇa*).

³¹⁸ Los significados (*artha*) son creados todos por la revolución del Año (*saṃvatsara-pravartana*), es decir, sin comienzo ni fin (*anādi, ananta*); y puesto que no tienen ni lugar ni fecha, no pueden considerarse como la propiedad privada de nadie. El que se identifica a sí mismo con un significado o idea, al encontrarlo entonces en su fuente (Latín *origo*, sánscrito *udriṇa*, como en *R̥g Veda Saṃhitā* X.101.5, *udriṇam susekam anupakṣitam*), dentro de sí mismo, es tan «original» como el que lo encontró hace un millar de años; sólo la modalidad de la expresión, el estilo individual, que es un accidente, y no una esencia en la obra de arte, debe ser único y no puede repetirse.

Es una tarea ingrata, pero necesaria para nuestro propósito, demostrar nuestras afirmaciones mediante un análisis de ejemplos específicos; pero no podemos avenirnos a ilustrar, mediante una reproducción efectiva, ejemplos de nuestras artes que no son artes; estas artes que no son artes llenan nuestros palacios y salones, y aquellos que quieran comprender deben ganarse sus juicios, es decir, no deben tener juicios ya hechos para ellas. La cita de unos pocos casos bastará; en cada uno de ellos se reconocerá una reducción de la obra de arte desde su naturaleza propia, a saber, la de una obra presentada tangiblemente, informada por un contenido o significado intelectual dado, a otra naturaleza más baja, la de un objeto presentado tangiblemente, ininformado por un significado, y meramente informativo o utilitario³¹⁹. «Reducción» es lo inverso de «transformación»; la reducción de un símbolo ya conocido a la condición de objetividad insignificante y meramente sensible, representa una caída o decadencia en sentido exactamente contrario a ese ascenso que se cumple cuando, tomando la «naturaleza» como nuestro punto de partida, procedemos desde la apariencia a la forma. Si tomamos el símbolo del «loto (*puṣkara*)», que comunica la noción de un «terreno (*pr̥thivī, bhūmi*)», como el medio de nuestro soporte (*pratiṣṭhā*) en las ilimitadas aguas (*āpaḥ*) de las posibilidades de la existencia³²⁰, y procedemos a pintar un ángel de pie o sedente sobre un loto que, en todos los respectos y con lo mejor de nuestra capacidad, repite la semejanza de la flor natural como la conocen el botánico o la abeja, eso es una decadencia del arte; pues se ha introducido una incongruencia

³¹⁹ En la obra de arte, la utilidad no está en modo alguno excluida; pero en la expresión de un significado, y en la consecuente posibilidad de una concurrencia (*sādhāraṇya*) del espectador con él, se le proporciona una ocasión de experiencia estética. En el mero trabajo, al contrario, al no expresarse ningún significado, no puede haber ninguna concurrencia, y no hay ninguna posibilidad de experiencia estética, sino sólo una ocasión para las reacciones de placer-dolor por parte del cliente.

³²⁰ Sāyaṇa sobre *R̥g Veda Saṁhitā* VI.16.3 (*agni puṣkarāt*): *puṣkara-parṇasya sarva-jagaddhāraṇya*.

(*viruddhatva*) entre la noción de soporte firme propia del concepto, y la de delicadeza frágil propia de la flor natural; y así, lejos de haber alguna posibilidad de una concurrencia en el significado, y la consecuente delectación, se hace que el espectador sienta una positiva incomodidad, pues en este tipo de «arte», también se hace que el ángel tome carne, y si se pudiera hacer que la obra cobrara vida, el ángel se hundiría instantáneamente³²¹. O consideremos el retrato esculpido, no en la imagen inteligible de un hombre dado, sino exactamente como (*susadrśa*) un hombre dado, y distinguible de él sólo por el sentido del tacto o del olfato; aquí también se trata de una obra decadente, no hecha bien y verdaderamente, sino sólo una parodia, pues pretende ser una cosa, un hombre vivo, y es otra, una pieza de piedra. O consideremos la bien conocida representación de la Madre India como una mujer *allzumenschliche* (demasiado humana) superpuesta sobre el mapa de la India; aquí, nuevamente, la obra es inanimada, puesto que la forma intelectual (*parokṣa nāma*) no está expresada en absoluto; aquí no hay nada sino una yuxtaposición arbitraria de un signo de «una mujer» (*sāmānyā stri*), sobre un símbolo de la «India» como la conoce el cartógrafo, es decir, sobre sí misma objetivamente, y en modo alguno como el terreno de su existencia. Sólo el político podría alimentarse con un alimento como éste; el que ama a la Madre más que su posición en el mundo no se alimenta, sino que muere de hambre con obras de este tipo, puesto que la incongruencia (*viruddhatva*) y la inexpresividad (*anirdēśatva*) inhiben completamente la asimilación. Es cierto que por la

³²¹ Incongruencia (*viruddhatva*) es lo inverso de concordancia (*sādrśya*). La «concordancia», en el loto *pratīka*, subsiste, por una parte, en la semejanza de la relación del «terreno» cósmico con las «aguas» cósmicas, y, por otra, en la del loto de hecho con el lago de hecho, no en una semejanza entre la forma pintada y la flor natural.

Nada de lo que se ha dicho arriba niega la propiedad de la imitación natural en una obra cuya intención es servir a los propósitos de una ciencia; en el tratado sobre botánica nosotros esperamos, y tenemos derecho a esperar, aprender como se ve el loto realmente, no lo que el símbolo loto «significa»; en el tratado sobre botánica, la formalidad sería una falta.

intensidad del ardor (*tapas*) del espectador puede superarse el defecto (*doṣa*) de una imagen³²²; pero la virtud del espectador, incluso cuando es realmente una virtud y no meramente una vana sentimentalidad, no excusa en modo alguno la falta del artista, cuyo oficio (*svadharma*) es *saber* cómo deben hacerse las cosas. Aquí el defecto es primariamente estético; al mismo tiempo, tenemos una ofensa adicional por cuanto las representaciones efectivas de este motivo son ejemplos manifiestos de mal gusto, con el cual el dibujante se traiciona a sí mismo, no como artista, sino como hombre. Traducido a símbolos verbales, todo lo que el nacionalista pregona de hecho en este emblema, no es una dedicación a una Madre Tierra, sino un servicio prometido al género *homo*, especie *indicus*, y sexo femenino. O finalmente, y volviéndonos hacia el escenario, cuando el actor olvida registrar (*sūc, rūp*) los determinantes (*vibhāva*) del sentido (*bhāva*) propio del tema (*vastu*), y exhibe meramente sus propias emociones, eso no es un arte, ni una actuación (*nāṭya*), sino un mero comportamiento (*svabhāvāt*), y un niño de pecho llorando no lo hace peor: «o», como lo expresa Śaṅkarācārya, «¿acaso el actor que representa el papel de una mujer, considerándose a sí mismo una mujer, suspira por un marido?»³²³.

Así pues, toda dirección se ha perdido, y se ha revelado el oscuro desorden de nuestra vida. ¿Podemos referirnos a algún signo de vida, o evidencia de una reintegración, a algún arte que abarque al hombre entero?. Juzgando por los criterios deducidos de la escritura y de la tradición, debemos responder «Sí». El tejido en el telar casero (*khaddar*), un arte en sí mismo de antigüedad inmemorial, es efectivamente una cosa nueva en nuestra experiencia. Este es un arte que responde exactamente a algunos de nuestros deseados fines, a los valores humanos

³²² *Śukranītisāra* IV.4.160.

³²³ *Śataśloki* 7.

como nosotros los comprendemos a la luz de nuestro entorno presente (*kāla-deśa*); un arte que, en la aplicación práctica, responde a nuestra necesidad material, y que es, al mismo tiempo, una imagen en la semejanza de quien nosotros adoramos en su simplicidad última (*samatā*), más bien que como revestido de toda su gloria. No fue ciertamente el «gusto» lo que nos llevó al uso del telar casero, ni, por otra parte, fue esto meramente una privación impuesta desde el exterior; sólo por una simplicidad de porte monástico, podía el hombre imitar la pobreza divina: ahora que comprendemos la significación de lo que hacíamos, sentimos que nada mejor podía «devenirnos»; ahora estamos seguros de que estar revestidos de vestiduras gloriosas no es meramente mala economía, sino también mal gusto.

Tenía que prepararse un cañamazo (*parikṛta*), había que limpiarlo de sus imágenes desfiguradas, y blanquearlo, antes de que pudiera buscarse que, El que es eternamente él mismo, pero que toma semejanzas insospechadas que nosotros no podemos ni siquiera imaginar, pueda revelarse nuevamente, en figuras lineales o brillantemente coloreadas, que reflejen Sus formas emanadas intelectualmente³²⁴. No depende de nuestra voluntad como «amantes del arte», sino sólo de nuestro consentimiento, de nuestra obediencia (*śraddhā*), que los aspectos recién nacidos de Su luz porta-imagen (*sarūpa-jyotish*)³²⁵ florezcan (*unmīl*) en los muros de los templos humanos y en telas tejidas por manos humanas. Mientras tanto, la tela del telar casero y las paredes blanqueadas son obras de arte perfectas en su tipo, al mismo tiempo expresivas de una reintegración intelectual, útiles en la práctica, y plenamente convenientes a la dignidad del hombre. Por el momento, nosotros no tenemos fines

³²⁴ Metáfora basada sobre *Pañcadaśī*, sección 6; la noción *unmīlita-citra-nyāya*; *Maitri Upaniṣad* IV.2 (*āditye mahat... ādarśe pratirūpaḥ*), y textos similares.

³²⁵ *Rg Veda Saṁhitā* X.55.3; cf. *citra-bhāsa*, *citra śoci*, y *bhā-rūpa* en otras partes.

que servir ni significados que expresar, para lo cual sería apropiado otro arte más intrincado; aspirar a cualquier otro arte sería meramente una ambición, análoga a la del que pretende otra vocación (*para-dharma*) que la suya propia. Al hablar del estilo más austero, como el único estilo a la vez apropiado y perfectamente conveniente ahora, nosotros no queremos decir que otro estilo infinitamente más rico no pueda ser perfectamente conveniente a la dignidad del hombre en otra ocasión, más pronto a más tarde. Apegarse a un estilo austero sería un error no menor que apegarse a un estilo más variado (*vicitrā*): la entelequia del hombre como hombre no está en la no-participación (*akarma*), sino en la virtuosidad (*karmasu kauśalam*) sin apego (*asaktatva*)³²⁶. Si el ascetismo del estudiante (*brahmacarya*) nos cuadra bien ahora, debemos esperar jugar la parte de los ricos cabezas de familia (*gr̥hastha*) cuando, a su vez, se requiera eso de nosotros, para volver a una austeridad comparable, pero de un orden más alto, sólo al final y después de que todo nuestro trabajo esté hecho. El arte, ya sea humano o angélico, comienza en una potencialidad de todas las cosas impronunciadas, procede a la expresión, y acaba en una comprensión de la absoluta simplicidad o mismidad de todas las cosas; el nuestro es un comienzo y una promesa.

³²⁶ *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.15, *vedo vānanukto anyadvā karmākṛtaṃ (na bhunakti)*; *Bhagavad Gītā* II.47, *mā te sango 'stvakarmaṇi*; *Bhagavad Gītā* III.4; y textos similares.

INTRODUCCIÓN AL ARTE DEL ASIA ORIENTAL*

Contemplar por primera vez el arte de Asia es como estar ante el umbral de un mundo nuevo. Que nos sintamos como en casa aquí, requerirá sensibilidad, inteligencia, y paciencia. La tarea del historiador del arte es desentrañar el carácter intrínseco de un arte, para hacerlo accesible. Esto puede hacerse de varias maneras, complementarias más bien que alternativas. Todo lo que se ha intentado aquí, es exponer una filosofía del arte asiático; lo que se dice tiene en cuenta todas las artes. En la medida de lo posible, se han evitado comparaciones. Pero al escribir principalmente para lectores no asiáticos, ha sido inevitable alguna referencia a Europa, y por consiguiente debe señalarse que hay dos Europas diferentes, una «moderna» o «personal», la otra «cristiana». Hablando a *grosso modo*, la primera comienza con el renacimiento, la segunda incluye a los «primitivos» y una parte del arte bizantino; pero las dos Europas siempre se han sobrepuesto una a otra e interpenetrado entre sí. De la misma manera, se podría decir que ha habido dos artes griegas, el helénico y el helenista. Como un todo, el arte asiático es completamente diferente de el de la Europa «moderna», tanto en apariencia como en principio, pero muy semejante al de la Europa cristiana, en ambos aspectos. Hay dos obras sobre los principios del arte cristiano que podrían describirse como introducciones adecuadas al arte de Asia, y que pueden servir para hacer más comprensible este último, debido a que los principios que enuncian están muy cerca de los del arte asiático³²⁷.

* [Publicado por primera vez en *The Open Court*. XLVI (1932), este ensayo salió después como una *separata*, en ese mismo año, en las New Orient Society Monograph Series (Nº3).—ED.]

³²⁷ Eric Gill, *Art Nonsense* (Londres, 1929); y Jacques Maritain, *Art and Scholasticism* (2ª trad. Inglesa, Londres, 1930) («el arte es una determinación sin desviación del trabajo que ha de hacerse, *recta ratio factibilium*»).

Ha sido inevitable pasar por alto el arte reciente de Asia; lo que se ha dicho, se aplica principalmente al arte de los últimos dos mil años, que incluirá la mayor parte de lo que será más inmediatamente accesible al lector. El ámbito del presente ensayo excluye también el arte del Asia occidental, y más específicamente el arte muhammadiano, aunque habría sido interesante y oportuno mostrar hasta que punto el arte muhammadiano es verdaderamente un arte asiático. Por supuesto, será evidente que el pensamiento *sūfī* proporciona un equivalente próximo al zen, y al misticismo *vaiṣṇava*, y que podría haber inspirado fácilmente un arte visual semejante, a pesar de que, hablando históricamente, el punto de vista *sūfī* sólo ha encontrado expresión en la poesía y en la música y en el amor persa de los jardines³²⁸. Esta reflexión nos trae a la mente el carácter anicónico e iconoclasta del arte muhammadiano: habría sido atractivo exponer las fuentes de esta actitud en algunos aspectos de la religión mazdeísta, y la analogía que presenta con las tendencias anicónicas efectivas en la India y el extremo oriente. En particular, podría haberse mostrado que la prohibición tradicional muhammadiana, concerniente a la representación de las formas de las cosas vivas, lo que implica en realidad es sólo una confusión en cuanto a lo que se entiende por «imitación», un tema que sí que se examina con alguna extensión abajo. Los Doctores del Islam sostenían que el pintor sería condenado el Día del Juicio debido a que, al imitar las formas de la vida, habría reproducido presuntuosamente la obra de Dios, aunque él mismo no es, como Dios, capaz de dotar a las formas de vida senciente. Sin embargo, cuando consideremos el carácter ideal del icono indio o chino, que no está diseñado «como si tuviera que funcionar biológicamente», quedará claro que el uso de tales ídolos ofende a la doctrina muhammadiana sólo en la letra, y jamás en el espíritu; y, por otra parte, cuando examinamos lo que se ha dicho sobre el arte en la India y en el extremo oriente, encontramos muchas condenas, y expresadas muy claramente, de los aspectos meramente ilustrativos e ilusionarios del arte³²⁹.

³²⁸ [Cf. «Note on the Philosophy of Persian Art», para los puntos de vista posteriores de A. K. Coomaraswamy].

³²⁹ Cf. *Śukranītisāra* IV.73-76: «Uno debe hacer imágenes de deidades, pues ellas son productivas de bien, y conductivas al cielo, pero las de hombres u otros (seres terrenales) no conducen al cielo ni producen bienestar. Las imágenes de deidades, incluso con lineamientos (*lakṣaṇa*) imperfectamente pintados, producen bienestar a los hombres, pero las de los mortales nunca, aunque sus lineamientos (estén exactamente pintados)».

E igualmente el arte cristiano, considerado como idólatra por los muhammadianos, no basa su criterio, en modo alguno, en la semejanza de ninguna cosa creada; como ha dicho uno de sus exponentes, «El naturalismo ha sido siempre, y por todas partes, un signo de decadencia religiosa». Así, el arte muhammadiano, hindú-budista, y cristiano se encuentran todos, en realidad, en un terreno común.

Que Asia, en toda su diversidad, es sin embargo una unidad espiritual viva, lo afirmó primero, y muy elocuentemente, Okakura en 1904. Esta diversidad en la unidad abarca, como mínimo, una mitad de la herencia cultural de la humanidad³³⁰. A pesar de ello, todavía es habitual en Europa compilar historias del arte, de estética, o de filosofía en general, con una pretensión tácita a la universalidad, aunque, de hecho, tales obras se restringen en sus contenidos a la historia de Europa. Lo que se ha aprendido sobre Asia permanece, como mucho, una serie de hechos desconectados, aparentemente arbitrarios, debido a que no se exhiben en relación a una voluntad humana. Así pues, será evidente por sí solo que el verdadero descubrimiento de Asia representa, para la mayoría, una aventura todavía por llevar a cabo. Sin algún conocimiento de Asia, ninguna civilización moderna puede llegar a la madurez, ningún individuo moderno puede considerarse civilizado, y ni siquiera plenamente consciente de lo que es suyo propio. No se trata de que Asia tenga importancia para Europa como un modelo —en los estilos híbridos, las formas auténticas sólo se caricaturizan, mientras que una asimilación genuina de ideas culturales nuevas sólo debe y puede resultar de un desarrollo formal enteramente diferente de el del modo original. Lo que Asia significa para Europa es medios hacia la expansión de la experiencia,

³³⁰ La división de Asia en Norte y Sur por Strzygowski, y la exclusión del Sur (*Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, X, 1897, 105), me parece que se basa sobre una concepción errónea de las fuentes y significación del mazdeísmo. Sólo es válida en la medida en que, si bien en la India el desarrollo del teísmo devocional (*bhakti*) implicó un predominio de la imaginería antropomórfica durante los últimos dos mil años, el extremo oriente, que no había sido influenciado por las necesidades iconográficas del budismo, podría haber permanecido predominantemente anicónico de comienzo a fin. Así pues, puede decirse que el Asia Central y el Asia Extremo Oriental (el «Norte») deben su arte antropomórfico a un movimiento de origen meridional: pero también debe recordarse que un estilo anicónico de simbolismo animal, vegetal o paisajístico se originó en una antigüedad preariana y fue propiedad común de toda Asia, y que este estilo ha sobrevivido en todas las áreas, sin que la India del «Sur» represente en modo alguno una excepción.

medios hacia la cultura en el sentido más elevado de la palabra, es decir, hacia un conocimiento de estilo imparcial; y esto implica una comprensión mejor de la naturaleza del hombre, una condición que es un prerequisite para la cooperación.

No debe suponerse que nosotros podamos tomar posesión de las nuevas experiencias sin esfuerzo ni preparación de ningún tipo. No es suficiente con admirar sólo lo que atrae a nuestro gusto a primera vista; que nos sintamos atraídos puede deberse a cualidades puramente accidentales o a una completa falta de comprensión. Por el momento, es mucho mejor comenzar aceptando los dictados de la autoridad competente, en cuanto a lo que es grande y típico en el arte asiático, y después buscar comprenderlo. Debemos recordar, particularmente, que ningún arte es exótico, raro, o arbitrario en su propio entorno, y que si alguno de estos términos se nos sugiere por sí solo, ello se debe a que estamos todavía muy lejos de una comprensión de lo que tenemos ante nosotros. Para la mayoría de las gentes es difícil apreciar siquiera el arte de la Europa medieval. La construcción y la teología están tan lejos de los intereses de la mayoría, que la conexión una vez indivisible entre la religión y el arte, se considera ahora como un atentado contra la libertad humana. Además, para la consciencia moderna, el arte es una creación individual, producida sólo por personas de sensibilidades peculiares que trabajan en estudios, y que son empujados por un impulso de auto-expresión irresistible. Nosotros no consideramos el arte como la *forma* de nuestra civilización, sino como una cualidad misteriosa que hay que encontrar en ciertos tipos de cosas, aptas sólo para «coleccionarlas» y para exhibirlas en museos y galerías. Mientras que, al contrario, el arte cristiano y las artes de Asia, jamás han sido producidos por aficionados, sino por artesanos profesionales peritos en su oficio, de manera inmediata como cosas útiles, y finalmente *ad majorem gloriam Dei*.

Abordemos el problema esencial, ¿Qué es el arte? ¿Cuales son los valores del arte desde el punto del vista asiático?. Puede encontrarse una definición clara y adecuada en los libros indios sobre la retórica. Según el *Sāhitya Darpaṇa* I.3, *Vākyam rasātmakam kāvyam*³³¹; «Arte es una

³³¹ *Kāvya*, específicamente «poesía» (prosa o verso), puede tomarse también en el sentido general de «arte». Los significados esenciales en la raíz *kū* incluyen sabiduría y pericia.

expresión informada por la belleza ideal». La expresión es el cuerpo, *rasa* el alma de la obra; la expresión y la belleza no pueden dividirse como identidades separadas. La naturaleza de la expresión es indiferente, pues todas las expresiones concebibles sobre Dios deben ser verdaderas. Sólo es esencial que haya existido una necesidad de esa expresión particular, para que el artista se haya identificado en la consciencia con el tema. Además, como hay dos Verdades, absoluta y relativa (*vidyā* y *avidyā*), también hay dos Bellezas, una absoluta o ideal, la otra relativa, o mejor, hermosa, debido a que está determinada por las afecciones humanas. En la estética india, estas dos Bellezas se distinguen claramente.

La primera, *rasa*³³², no es una cualidad objetiva en el arte, sino una actividad o experiencia espiritual llamada «saboreación» (*āsvāda*); no es afectiva en tipo, no es dependiente de la materia ni de la textura, ya sea atractiva o no para nuestro gusto³³³, sino que surge de una auto-identificación perfecta con el tema, cualquiera que pueda haber sido. Esta experiencia estética pura y desinteresada, indistinguible del conocimiento del Brahman impersonal, imposible de describirse de otro modo que como un éxtasis individual, solo puede evocarse en el espectador que posee la competencia necesaria, a saber, un criterio de verdad interior (*pramāṇa*); en tanto que dotado de competencia, el crítico verdadero se llama *pramāṭṛ*, en tanto que saboreador, *rasika*. Śaṅkarācārya sugiere que Dios es el tema efectivo del arte, cuando indica que el Brahman es el tema real de los cantos, tanto seculares como espirituales³³⁴. Más concretamente, se dice que el maestro pintor es el que puede pintar a los muertos, sin vida (*cetana*, senciencia), y a los durmientes, poseídos de ella³³⁵. Esencialmente, la misma concepción del arte, como la manifestación de una energía que da forma, se expresa en China en el primero de los Seis Cánones de Hsieh Ho (siglo quinto), que requiere que una obra de arte revele la operación del espíritu en las formas vivas; y aquí, la palabra que se usa para espíritu,

³³² *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3. Ver también P. Regnaud, *La Rhétorique sanskrite* (París, 1884), y otras obras sobre la literatura *alaṅkāra* India. Debería notarse que la palabra *rasa* se usa también en plural para denotar los diferentes aspectos de la experiencia estética con referencia al colorido emocional específico de la fuente, pero el *rasa* que sigue es uno e indivisible.

³³³ Dhanamjaya, *Daśarūpa* IV.90. *Rasa* es así completamente diferente del gusto (*ruci*).

³³⁴ Comentario sobre *Brahma Sūtra Bhāṣya* I.1.20-21.

³³⁵ *Viṣṇudharmottara* XLIII.29.

implica el soplo de vida más bien que una deidad personal (cf. el griego *pneuma*, el sánscrito *prāṇa*). La insistencia extremo oriental sobre la cualidad de las pinceladas se sigue naturalmente; pues las pinceladas, como está implícito en el segundo de los Cánones de Hsieh Ho, forman los huesos o el cuerpo de la obra; el contorno, *per se*, meramente denota o connota, pero la pincelada viva hace visible lo que era invisible. Es digno de notar que una pintura en tinta china, que aunque es monocroma está muy lejos de ser monótona, tiene que ser ejecutada de una sola vez, sin vacilación y sin deliberación, y que, después, ya no se permite ni es posible ninguna corrección. Prescindiendo de toda cuestión de tema, la pintura misma está así más cerca de la vida, en tipo, de lo que puede estarlo nunca una pintura al óleo.

Lo opuesto de la belleza es la fealdad, una cualidad meramente negativa que resulta de la ausencia de la energía que da forma; cualidad negativa que sólo puede darse en la obra humana, donde expresa llanamente la falta de gracia del trabajador, o simplemente su ineficiencia. La fealdad no puede aparecer en la Naturaleza, puesto que la energía creativa es omnipresente y nunca ineficiente. Por otra parte, la belleza relativa, o hermosura (*ramya*, *śobhā*, etc.)³³⁶, eso que es agradable o seductor para el corazón (*manorama*, *manohara*, etc.), e igualmente su opuesto, lo que no es hermoso o no es agradable (*jugupsita*), se da a la vez en la naturaleza y en los temas y texturas del arte, y depende del individuo o del gusto racial. Estos gustos gobiernan nuestra conducta de manera natural; pero la conducta misma debe aproximarse a la condición de una espontaneidad desinteresada; y, en cualquier caso, si nosotros hemos de ser refrescados espiritualmente por el espectáculo de una cultura extranjera, debemos admitir, al menos imaginativamente y por el momento, la validez de su gusto.

En tanto que se distingue del gozo de la hermosura, se dice que el éxtasis estético surge de la exaltación de la pureza (*sattva*) del *pramāṭṛ*, pureza que es una cualidad interna «que aparta el rostro de las apariencias externas (*bāhyameyavimukhatāpādaka*)»; y el conocimiento de la belleza ideal es en parte «antiguo», de decir, innato, y en parte «presente», es decir,

³³⁶ *Śobha*, por ejemplo, se define en el drama como el «adorno natural del cuerpo por la elegancia de la forma, la pasión y la juventud» (*Daśarūpa* II.53).

madurado por el cultivo³³⁷. Esta delectación ideal no puede variar en esencia, ni concebirse de otra manera que universal. Aprehendida intuitivamente, sin un concepto, es decir, no dirigida hacia un conocimiento específico ni derivada de un conocimiento específico (Kant), *id quod visum placet* (Santo Tomás de Aquino), y no consistiendo en placer, sino en una delectación de la razón (*nandicinmaya*), no puede, como tal, ser analizada en partes, ni expuesta ni enseñada directamente, como ello se prueba a la vez por el testimonio de los hombres de genio y por la experiencia. En cualquier caso, el éxtasis de la experiencia perfecta, estética u otra, no puede sostenerse. Al retornar al mundo, su fuente deviene inmediatamente objetiva, algo que no sólo ha de experimentarse, sino también conocerse. Desde este punto de vista, una indiferencia real al tema, tal como la que afectan a veces los estetas profesionales, sólo podría considerarse como un tipo de insensibilidad; el «mero arqueólogo», cuya imparcialidad es una actividad positiva, que está muy lejos de la indiferencia, a menudo, está mucho más cerca de la raíz de la verdad, hablando en términos humanos, que el coleccionista o el «amante del arte».

La obra de arte no es meramente una ocasión de éxtasis, y, en relación con esto, inescrutable, sino que es, también, acorde a las necesidades humanas, y, por lo tanto, acorde a ciertos modelos de utilidad, que pueden definirse y explicarse. Este bien o utilidad será de dos tipos principales, religioso y secular; uno conectado con la teología, adaptado al culto y servicio de Dios como una persona, el otro conectado con la actividad social, adaptado a los fines propios de la vida humana, los cuales, en la India, se definen como la vocación o la función (*dharma*), el placer (*kāma*), y el aumento de la riqueza (*artha*). Aunque se mantuviera que el arte asiático nunca alcanzó la perfección en su tipo, no puede negarse que un conocimiento de estas cosas puede proporcionar un interés absorbente, y que debe implicar una gran suma de comprensión simpatética. De hecho, el único conocimiento que puede enseñarse es un conocimiento de estas cosas; y se requiere explicación, debido a que la mente es perezosa y renuente a reconocer la belleza en las formas que no son familiares, y quizás sea incapaz de hacerlo mientras está distraída por algo

³³⁷ *Sāhitya Darpaṇa* III.2-3, y Comentario.

aparentemente arbitrario o caprichoso, o disgustante en la obra misma, o por la curiosidad en cuanto a su técnica o a su significado. Todo lo que el hombre puede hacer por el hombre, a saber, el erudito por el público, es desintegrar esos prejuicios que obstaculizan la vía de las respuestas libres y de la actividad del espíritu. Sería impertinente preguntar si el erudito mismo está o no en un estado de gracia, puesto que esto está sólo en el poder de Dios concederlo; todo lo que se requiere de él es una erudición humana en esas materias respecto de las que debe una explicación al público. Sólo cuando se nos ha convencido de que una obra respondía originalmente a necesidades, gustos, intereses, o aspiraciones inteligibles y racionales, ya sea que éstos coincidan o no con los nuestros propios (una cuestión sin ninguna significación, donde la censura no está en activo), sólo cuando nosotros estamos en situación de tomar la obra por sí misma como una creación que no podía haber sido de otro modo que como ella es, están establecidas las condiciones que hacen posible que la mente reconozca el esplendor de la obra misma, saboree su belleza, o incluso su gracia.

Así pues, si tenemos que progresar desde una atracción meramente caprichosa hacia las obras selectas, que posiblemente no sean, en modo alguno, las mejores de su tipo, tendremos que interesarnos en la comprensión del carácter (*svabhāva*) del arte; expresado más simplemente, tendremos que aprender completamente lo que es el arte, tendremos que comprenderlo en operación. Esto equivale a una comprensión de nuestro prójimo; sólo aquel, para quien y por quien el arte fue ideado, proporcionará una explicación válida de su existencia. Para comprenderle, necesitamos no sólo una buena voluntad, sino también un contacto real: «Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen». Pero las tierras del Genio Poético a menudo son remotas, tanto en el tiempo como en el espacio; y, en cualquier caso, el hecho mismo de viajar, por parte de aquellos que no tienen ojos para ver ni oídos para oír, no sólo es inútil, sino que es más bien nefasto. Hablando generalmente, el que no ha sido educado *para* el viaje, nunca será educado *por* el viaje; el que quiera restituir la riqueza de las Indias, debe llevar consigo la riqueza de las Indias. No estamos haciendo una demanda demasiado grande; en cualquier caso, el hombre de hoy, que no conoce ninguna otra literatura que la suya propia, difícilmente puede llamarse educado; difícilmente puede

considerarse como un «buen Europeo» quien conoce sólo Europa. El hombre normal, que no se propone devenir un erudito profesional o, lo que es esencial para la investigación, controlar una lengua oriental, puede obtener lo que le es más necesario, meramente de la lectura de la literatura oriental en la mejores traducciones (a pesar de sus inevitables deficiencias), y de algunas obras selectas por eruditos más especializados. Como decía Mencio dando un consejo a un pupilo, «La Vía de la verdad es como un camino grande. El conocimiento no es difícil. Vuelve a casa, búscalo y tendrás una abundancia de maestros».

Soy bien consciente de que, en estos tiempos, un arte que requiere de interpretación literaria está desacreditado; sin embargo, arte es todo lo que está conectado de alguna manera con la vida humana. Sea como fuere, la comparación es falsa. Nosotros no estamos sugiriendo que el estudio deba confinarse a la búsqueda de las fuentes literarias de los temas de obras particulares, sino que la literatura puede proporcionar la guía más fácilmente accesible para una comprensión de la totalidad del trasfondo sobre el que ha florecido el arte, y sin el cual el arte podría considerarse sólo como un *tour de force*. De una manera o de otra, debemos adquirir un sentido de *terre à terre*, si el arte ha de ser una realidad a nuestros ojos. Nosotros admitimos y repetimos que el arte de Asia requiere explicación, y esto no es un menoscabo en ningún sentido. Un hombre puede esperar comprender, sin esfuerzo y a primera vista, sólo el arte de su propio tiempo y lugar; únicamente el arte de hoy puede condenarse como arbitrario o patológico, si permanece impenetrable para el hombre de inteligencia y educación promedio. De hecho, todo el mundo comprende las líneas de los coches y las servidumbres de las modas vigentes, la música de baile contemporáneo, y las tiras de los comics; todo lo cual parece difícil, abstracto, y misterioso para un asiático que no está versado en estas artes. Para los demás, será solamente un arte estrictamente naturalista (para usar una contradicción en los términos) que puede prescindir de toda explicación; nosotros podemos reconocer un caballo dondequiera que lo veamos, en una película del Tíbet o en una película del lejano oeste, y si la lengua china constara enteramente de palabras onomatopéyicas, nosotros deberíamos ser capaces de comprender una buena parte de ella sin ningún esfuerzo. Pero cuanto más absoluta es la belleza de una obra extranjera,

cuanto más plenamente es lo que tiene intención de ser, tanto menos inteligible será su funcionamiento; llamarla, por ello, misteriosa, será solamente dar un nombre a nuestra ignorancia, pues tales obras nunca fueron obscuras para aquellos para quienes fueron hechas. La obra extranjera no puede ser abordada como un fenómeno aislado de la vida en la que surgió; sólo cuando ella ha devenido para nosotros un hecho inevitable, nacido de la naturaleza humana, que tenía una herencia dada, y que actuaba en un entorno dado, y que, a través de esas condiciones mismas, capacitaba para el logro de valores universales, podemos comenzar a sentir que ella nos pertenece.

«Quien pinta un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo». Estas palabras de Dante (*Canzone XVI*), extremadamente ajenas a las aserciones de aquellos que ahora mantienen que el arte puede divorciarse felizmente de su tema y de la experiencia, bastan para establecer una identidad fundamental entre el arte europeo y el arte asiático, que trasciende toda posible diferencia estilística, y toda posible distinción de temas. Pero, mientras Europa ha suscrito sólo raramente, y más bien inconscientemente, esta primera verdad sobre el arte, Asia ha actuado, consistente y conscientemente, en el conocimiento de que la meta sólo se alcanza cuando el conocedor y lo conocido, el sujeto y el objeto se identifican en una única experiencia. En la religión Europea, la aplicación de esta doctrina ha sido una herejía³³⁸. En la India, ha sido un principio cardinal de la devoción que para adorar a Dios uno debe devenir Dios (*nadevo devam arcayet: Śivo bhūtvā Śivam yajet*)³³⁹. De hecho, esto es una aplicación especial del método general del yoga, que, en tanto que disciplina mental, procede desde la atención concentrada en el objeto a una experiencia del objeto por autoidentificación con él en la consciencia. En esta condición, la mente ya no es distraída por *citta-vṛtti*, la percepción, la curiosidad, el autopensamiento y la autovolición; sino que atrae hacia ella misma,

³³⁸ Cuando el Maestro Eckhart dice, «Dios y yo somos uno en el acto de percibir-Le», esto es difícilmente una doctrina ortodoxa.

³³⁹ El yoga no es meramente raptó, sino también «destreza en la acción», *karmasu kāuśalam*, *Bhagavad Gītā* II.50. La idea de que la actividad creativa (intuición, *citta sañña*) está completa antes de que se emprenda una actividad física, aparece también en el *Atthasālinī*, ver Coomaraswamy, «An Early Passage on Indian Painting», 1931.

ākarṣati, como desde una distancia infinita³⁴⁰ la forma misma de ese tema hacia el que la atención se dirigía originalmente. Esta forma *jñāna-sattva-rūpa*, imaginada en lineamientos más fuertes y mejores que los que el ojo vegetativo mortal puede ver, y traída, por así decir, desde una fuente interna al mundo exterior, puede usarse directamente como un objeto de adoración, o puede externalizarse en piedra o pigmento para el mismo fin.

Estas ideas están desarrolladas en el procedimiento ritual que encontramos prescrito sobre las imágenes en los *Sādhana-mālās* medievales. Los detalles de estos rituales son muy ilustrativos, y aunque se enuncian con referencia especial a las imágenes de culto, son de aplicación completamente general, puesto que el tema del artista sólo puede considerarse debidamente como el objeto de su devoción, es decir, su *devatā* para ese momento dado. Así pues, el artista, purificado por un ritual espiritual y físico, trabajando en soledad, y haciendo uso para su propósito de una prescripción canónica (*sādhana, mantra*), tiene que realizar, primero de todo, una autoidentificación completa con el concepto indicado, y esto es un requisito necesario aunque la forma que haya de representarse incorpore características sobrenaturales terribles o sea de sexo opuesto al suyo propio; entonces, la forma deseada «se revela visualmente contra el cielo, como si se viera en un espejo, o en un sueño», y usando esta visión como su modelo, el artista comienza a trabajar con sus manos³⁴¹. La gran Visión de Amida debe haberse revelado así, a pesar de que el tema ya había sido tratado similarmente por otros pintores; pues la virtud de una obra no está en la novedad de la concepción, sino en la intensidad de la realización.

El principio es el mismo en el caso del pintor de temas escénicos, animales o humanos. Es cierto que en este caso la Naturaleza misma

³⁴⁰ La fuente remota puede explicarse como el punto focal infinito entre el sujeto y el objeto, el conocedor y lo conocido; punto en el que, la única experiencia posible de la realidad, tiene lugar en un acto de no diferenciación. (Cf. *One Hundred Poems of Kabir* [tr. Rabindranath Tagore, New York, 1961], N° XVI, «Entre los polos de lo senciente y lo insenciente», etc.).

³⁴¹ De un texto budista sánscrito, citado por A. Foucher, *L'Iconographie bouddhique de l'Inde* (París, 1900-1905), II, 8-11. Cf. *Śukranīṣāra* IV.4.70-71, tr. en Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 1934, cap. 4, «Aesthetic of the *Śukranīṣāra*». [Ver también «The Intellectual Operation in Indian Art»].

proporciona el texto: ¿pero qué es la Naturaleza —apariencia o potencial?. En las palabras de Ching Hao, un artista y autor chino del período T'ang, el Pintor Misterioso «primero experimenta en la imaginación los instintos y pasiones de todas las cosas que existen en el cielo o en la tierra; entonces, en un estilo apropiado al tema, las formas naturales fluyen espontáneamente de su mano». Por otra parte, el pintor Asombroso «aunque logra la semejanza en el detalle, malogra los principios universales, un resultado de la destreza mecánica sin inteligencia... cuando la operación del espíritu es débil, todas las formas son defectuosas»³⁴². De la misma manera, Wang Li, que en el siglo catorce pintó la Montaña Hua de Shenshi, declara que si se descuida la idea en la mente del artista, la mera representación no tendrá ningún valor; al mismo tiempo, si se descuida la forma natural, no solamente se perderá la semejanza, sino también todo lo demás —«Hasta que conocí la forma de la montaña Hua, ¿cómo podía yo pintar una imagen de ella?. Pero, aún después de que la hube visitado y dibujado de la naturaleza, la “idea” estaba todavía inmadura. Subsecuentemente, estuve incubándola en la quietud de mi casa, en mis paseos al aire, en la cama y en las comidas, en los conciertos, en los intervalos de la conversación y de la composición literaria. Un día que estaba descansando escuché tambores y flautas que pasaban por la puerta. Salté y grité, “ya lo tengo”. Entonces rompí mis viejos bocetos y la pinté de nuevo. Esta vez mi única guía fue la montaña Hua misma»³⁴³.

Similarmente en la literatura. Cuando el Buddha alcanza la Iluminación, en trance de yoga (*samādhi*), el Dharma se presenta a él en su entereidad y plenamente articulado, listo para ser enunciado al mundo. Cuando Vālmīki compone el *Rāmāyaṇa*, aunque está ya completamente familiarizado con el curso de la historia, se prepara a sí mismo con la práctica del yoga hasta que ve ante él a los protagonistas actuando y moviéndose como si fuera en la vida real. Como ha dicho Chuang-tzu, «La mente del sabio, cuando está

³⁴² Un profesor moderno de una escuela de arte, cuando las formas del alumno son defectuosas, diría «mira otra vez al modelo».

³⁴³ Los extractos de Ching Hao y Wang Li son de versiones hechas por Arthur Waley. Sin embargo, el carácter *í*, traducido como «idea», no se refiere, como lo refiere Waley, a una esencia en el objeto, sino al «motivo» o «forma» como es concebido por el artista. La referencia de la «idea» al objeto, proporciona un buen ejemplo de la desafortunada aplicación de los modos de pensamiento europeos (finalmente platónicos) en un entorno oriental.

en reposo, deviene el espejo del Universo, el speculum de toda la creación»: nada está oculto de ella. Aunque la idea de la imitación literal no es en modo alguno esencial, o aún tolerable, para el arte cristiano, ha jugado un amplio papel en los puntos de vista populares europeos sobre el arte, y además, no puede negarse que el arte europeo en decadencia siempre se ha inclinado a hacer de la imitación literal un fin principal del arte. En Asia, sin embargo, los puntos de vista sobre el arte no los proponen los pensadores populares; y la decadencia encuentra su expresión, no en un cambio de principio, sino en una pérdida de vitalidad, o lo que equivale a la misma cosa, en una elaboración excesiva, del tipo «rococó». Así pues, será útil considerar lo que se entiende en Asia por las palabras que denotan imitación o semejanza, usadas con referencia al arte, aunque el examen tendrá un sonido familiar para los estudiantes de Aristóteles. De la misma manera que en Europa, desde el tiempo de Aristóteles en adelante, la palabra «imitación» ha tenido un significado dual, a saber 1º) empíricamente, la mímica más literal posible, y 2º) estéticamente, la imitación de la Naturaleza *in sua operatione* (Santo Tomás de Aquino), o la «incorporación imaginativa de la forma de la realidad ideal». (Webster's dictionary); así también en Asia, el sánscrito *sādrśya*, «semejanza», y *loka-vṛtta-anukaraṇa*, «hacer acordemente al movimiento del mundo», y el chino *hsing ssŭ*, «figura-semejanza», se usan a la vez empíricamente y estéticamente, pero con una diferencia esencial³⁴⁴.

En lo que se refiere al chino *hsing-ssŭ*, podrían aducirse una multitud de textos para mostrar que no es la apariencia exterior (*hsing*) lo que ha de exhibirse como tal, sino que es más bien la idea (*i*) en la mente del pintor, el espíritu divino inmanente (*shên*), o el soplo de vida (*ch'i*), lo que ha de revelarse por un uso de la forma natural dirigido hacia este fin. Y así, no sólo tenemos el Primer Canon de Hsieh Ho, de que la obra de arte debe revelar «la operación del espíritu (*ch'i*) en el movimiento de la vida», sino también dichos tales como «por medio de la figura natural (*hsing*), representa al espíritu divino (*shên*)», «los pintores de antaño pintaban la idea (*i*) y no meramente la figura (*hsing*)», «son pocos esos [pintores] que

³⁴⁴ El sánscrito *loka-vṛtta* y el chino *hsing* son los equivalentes del inglés «Naturaleza», incluyendo la naturaleza humana; una expresión que se usa a menudo es «Por medio de la figura natural (*hsing*) representa el espíritu divino (*shên*)».

descuidan la figura natural (*hsing*) y cuidan la idea normativa (*i chih*)», y con referencia a un tiempo degenerado, «lo que la época entiende por pinturas es sólo semejanza (*ssü*)». Así pues, ninguno de los términos citados implica una teoría del arte como ilusión: para el oriente, como para Santo Tomás de Aquino, *ars imitatur naturam in sua operatione*.

La connotación propia de estas palabras, como se usan en estética, puede deducirse del procedimiento efectivo de los artistas, ya aludido, a partir de obras de arte efectivas, o de su empleo en los tratados sobre estética. En cuanto a las obras efectivas, a primera vista podemos engañarnos. Cuando el arte oriental nos impresiona por su actualidad, como en las pinturas japonesas de pájaros o de flores, en la escultura pallava de animales, o en Ajañā, por lo que parece ser la espontaneidad del gesto, nosotros nos inclinamos a pensar fácilmente que esto ha implicado un estudio de la Naturaleza según nuestro entendimiento, e inmediatamente estamos dispuestos a juzgar la totalidad del desarrollo estilístico en los términos de grados de naturalismo. Sin embargo, si analizamos tales obras, encontraremos que no son anatómicamente correctas, que los gestos espontáneos ya habían sido clasificados, desde hace mucho tiempo, en libros de texto sobre danza, con referencia a estados de ánimo y a pasiones, subdivididas con igual minuciosidad en obras sobre retórica; y que el artista tenía que estar familiarizado con todas estas materias, y que no podía no estar familiarizado con ellas, debido a que ellas formaban una parte integral de la vida intelectual de la época. Si ello ocurre alguna vez, ciertamente, podemos decir que siempre que el arte oriental reproduce apariencias evanescentes, texturas, o construcciones anatómicas con exactitud literal, esto es meramente incidental, y representa la parte menos importante de la obra. Cuando somos conmovidos, cuando la obra evoca en nosotros un sentimiento de realidad afín al que sentimos en la presencia de formas vivas, ello se debe a que aquí el artista ha devenido lo que representa, a que él mismo se ha recreado como bestia o una flor o una deidad, a que siente en su propio cuerpo todas las tensiones propias de la pasión que anima su tema.

Debido a que la teología era la pasión intelectual dominante de la raza, el arte oriental está ampliamente dominado por la teología. Aquí no nos

referimos sólo a la producción de imágenes de culto, de lo que la India fue originalmente responsable, sino a la organización del pensamiento en los términos de los tipos de actividad. El arte oriental no se interesa en la Naturaleza, sino en la naturaleza de la Naturaleza; en este respecto está más cerca de la ciencia que de nuestras ideas modernas sobre el arte. Donde la ciencia moderna usa nombres y fórmulas algebraicas, para establecer su jerarquía de fuerzas, el arte ha intentado expresar su comprensión de la vida por medio de símbolos visuales precisos. Los Śiva-Śakti indios, los Yang y Yin chinos, los Cielo y Tierra, en todas sus variadas manifestaciones, son los opuestos polares de donde deben surgir todas las tensiones fenoménicas. En esta referencia constante a los tipos de actividad, el arte oriental difiere esencialmente del arte griego y de sus prolongamientos en Europa: los tipos griegos son arquetipos de ser, *ding an sich*, externos a la experiencia, y concebidos como si estuvieran reflejados en los fenómenos; los tipos indios son actos o modos de acción, válidos solamente en un universo condicionado, correctos bajo circunstancias dadas, pero no absolutos; no se consideran como reflejados en los fenómenos, sino como representando, para nuestra mentalidad, a las energías informantes a las que los fenómenos deben su peculiaridad. Históricamente, este modo de pensamiento podría describirse como una mejora del animismo.

La correspondiente teoría india del conocimiento considera la fuente de la verdad, no como una mera percepción (*pratyakṣa*), sino como un criterio (*pramāṇa*)³⁴⁵ conocido interiormente, que «a uno y el mismo tiempo da forma al conocimiento y es la causa del conocimiento» (Dignāga, *kārikā* 6); requiriéndose sólo que tal conocimiento no contradiga a la experiencia. Podemos hacer más clara esta doctrina por la analogía de la consciencia (anglo-sajón «inwit»), a la que generalmente, todavía se considera como un criterio interior que, a la vez, da forma a la conducta correcta, y es su causa. Pero, mientras la consciencia occidental opera sólo en el campo de la ética, la consciencia oriental, *pramāṇa*, *chih*, etc., ordena todas las formas de actividad, mental, estética, y ética: la verdad, la belleza, y la bondad (en tanto que actividades, y por consiguiente relativas) son así afines por

³⁴⁵ El Inglés «measure» [«medida»], «mete» [«mediación»], «meter» [«metro»], etc. están conectados etimológicamente y en el significado raíz con *pramāṇa*.

analogía, no por semejanza, puesto que ninguna deriva su sanción de ninguna de las otras, sino que cada una de ellas la deriva directamente de un principio de orden común (*ṛta*, etc.) que representa el modelo de la actividad de Dios, o, en términos chinos, del Cielo y la Tierra. De la misma manera que la consciencia se externaliza en las reglas de conducta, así la «consciencia» estética encuentra su expresión en las reglas o cánones de la proporción (*tāla*, *tālamāna*) propios a los diferentes tipos, y en la fisonomía (*lakṣaṇas*) de la iconografía y del gusto cultivado, prescritos por la autoridad y la tradición: sólo la «buena forma» es *śāstra-māna*. En cuanto a la necesidad de tales reglas, que son contingentes por naturaleza, pero de obligado cumplimiento en un entorno dado, se sigue de la imperfección de la naturaleza humana. El hombre es, ciertamente, más que un animal meramente funcional y de comportamiento (el retozo de los corderos no es «danza»), pero todavía no ha alcanzado una identificación tal de la vida interior y exterior que le permita actuar al mismo tiempo espontáneamente y por completo convenientemente. La espontaneidad (*sahaja*) de acción puede atribuirse a los Bodhisattvas «debido a que su disciplina está en unión con la esencia misma de todos los Buddhas» (Aśvaghoṣa), «el Pintor Divino» de Ching Hao, ciertamente, «no hace ningún esfuerzo suyo propio, su mano se mueve espontáneamente»; pero a falta de esta perfección divina, nosotros sólo podemos aspirar a la condición del «Pintor Misterioso», que «trabaja en un estilo apropiado a su tema». O como se expresa con referencia al arte estrictamente ordenado del drama, «Todas las actividades de los dioses, ya sea en casa o fuera de casa, brotan de una disposición natural de la mente, pero todas las actividades de los hombres resultan de la operación consciente de la voluntad; y a eso se debe que los detalles de las acciones que han de hacer los hombres deben estar cuidadosamente prescritos» (*Nāṭya Śāstra* II.5). A menudo se han hecho objeciones a tales reglas, aparentemente en interés de la libertad de espíritu, pero prácticamente en provecho de la libertad de las afecciones. Sin embargo, las reglas verificadas tales como las que señalamos, que han sido desarrolladas por el organismo para sus propios fines, no son nunca arbitrarias en su propio entorno; y pueden considerarse mejor como la forma que asume la libertad, que como sus restricciones³⁴⁶.

³⁴⁶ «Las representaciones devienen obras de arte sólo cuando su técnica está perfectamente controlada» (Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927, p. 81).

Una admirable ilustración de esto puede encontrarse en la música india. Aquí tenemos un elaborado sistema de modos, cada uno de los cuales emplea sólo ciertas notas y progresiones, que deben adherirse estrictamente, y ser exactamente apropiadas, a un tiempo del día o a una estación particular del año: sin embargo, donde el músico occidental está sujeto por una partitura y por un teclado temperado, la música oriental no está escrita, y a nadie se le reconoce como un músico si no *improvisa* ateniéndose a las condiciones dadas; y así, encontramos incluso a dos músicos o más improvisando por consentimiento común. En China y Japón, hay tratados detallados y elaborados dedicados únicamente al tema de la pintura de bambú, y este estudio forma una parte indispensable de la educación de un artista. Un pintor japonés me dijo una vez, «He tenido que concentrarme en el bambú durante muchos, muchos años, y todavía me elude una cierta técnica para la reproducción de las puntas de las hojas de bambú». Y sin embargo una pintura de bambú acabada en monocromo, ejecutada con una increíble economía de medios, parece estar húmeda de rocío y temblar en el viento. Las reglas asumen el aspecto de regulaciones, sólo cuando se consideran como aplicadas en un entorno extranjero, sólo cuando un estilo, ya sea de pensamiento, de conducta, o de arte, se juzga por otro; y aquellos artistas modernos que afectan manierismos primitivos, clásicos, u orientales, son los únicos responsables de su propia esclavitud. Lo que hemos dicho no implica en modo alguno que las reglas de otros no puedan servir para guiar nuestras manos, sino que en un período de caos y de transición tal como el presente, nosotros tenemos que ser más bien compadecidos que felicitados por nuestra supuesta libertad. No puede decirse que una nueva condición de civilización, o que un nuevo estilo, han alcanzado una madurez consciente, hasta que han descubierto sus propios criterios.

Consideremos ahora cómo la doctrina de *pramāṇa* puede reconocerse en el arte mismo. Hemos visto que la virtud del arte no consiste en copiar algo, sino en lo que se expresa o evoca. La concepción de un arte naturalista, aunque nosotros sepamos lo que significa en lenguaje popular, representa una contradicción en los términos; el arte es, por definición,

convencional, y sólo por convención (*samketa*) es comprensible³⁴⁷. El arte oriental, el arte puro, aunque usa inevitablemente un vocabulario basado en la experiencia (Dios mismo, en uso de los medios convenientes, *upāya*, habla en el lenguaje del mundo) no invita a una comparación con la perfección inalcanzable de la Naturaleza, sino que se apoya exclusivamente en su propia lógica y en sus propios criterios, lógica y criterios que no pueden ponerse a prueba con los modelos de verdad o de bondad aplicables en otros campos de la acción. Por ejemplo, si un icono está provisto de numerosas cabezas o brazos, la aritmética no nos ayudará a determinar si la iconografía es correcta o no, *āgamārthāvisamvādi*, sino que sólo nuestra propia respuesta a sus cualidades de energía y de orden característico puede determinar su valor como arte. Krishna, seductor de las lecheras del Braja-maṇḍala, no se nos presenta como un modelo en el plano de la conducta³⁴⁸.

Donde el arte occidental se concibe mayormente como visto en un marco o a través de una ventana, desde un punto de vista fijo, y traído así al espectador, la imagen oriental existe realmente solo en nuestra propia mente y corazón, y desde allí se proyecta en el espacio; esto es evidente no sólo en los iconos «antropomórficos», sino también en el paisaje, que se presenta típicamente como visto desde más de un punto de vista, o en cualquier caso desde un punto de vista convencional, no desde un punto de vista «real»³⁴⁹. Donde el arte occidental pinta un momento del tiempo, una

³⁴⁷ *Sāhitya Darpaṇa* II.4. Los perros y algunos salvajes no pueden comprender ni siquiera las fotografías; y si se cuenta que ha habido abejas que han sido atraídas por flores pintadas, ¿porqué no se les proveyó también de miel?.

La convencionalidad del arte es inherente, no debida a una simplificación calculada ni a ser explicada como una degeneración de la representación. Ni siquiera los dibujos de los niños son primariamente imágenes de memoria, sino «composiciones de lo que a la mente del niño le parece esencial»; y el valor «artístico» dependerá siempre de la presencia de un elemento formal que no es idéntico a la forma que se encuentra en la naturaleza» (Boas, *Primitive Art*, pp. 16, 74, 78, 140).

³⁴⁸ Ver *Prema Sāgara*, cap. 34.

³⁴⁹ Ver B. March, «Linear Perspective in Chinese Painting». *Eastern Art*, III (1931). Cf. también L. Bachhofer, «Der Raumdarstellung in der chinesischen Malerei», *Münchner Jahrbuch für bildenden Kunst*, VIII (1931).

Los dos métodos de dibujo, simbólico y en perspectiva, que a menudo se consideran combinados, se basan en realidad sobre actitudes mentales distintas; no debe asumirse que haya tenido lugar realmente un desarrollo de uno a otro, o que haya tenido lugar un progreso en arte cuando aparece un nuevo tipo de representación en perspectiva. Los métodos de representar el espacio en arte, corresponderán siempre más o menos a los hábitos de visión coetáneos. Pero todo lo que se requiere, en un tiempo dado, es la

acción detenida, un «efecto» de luz, el arte oriental representa una condición continua (aunque, como hemos visto, no eterna). La danza de Śiva no tiene lugar meramente como un evento histórico en el Bosque de Tāraka, ni siquiera en Cidambaram, sino siempre en el corazón del adorador; el amor de Rādhā y Krishna, como nos recuerda Nīlakaṇṭha, no es una narrativa histórica, sino una relación constante entre el alma y Dios. El Buddha alcanzó la iluminación hace incontables edades, pero su manifestación es accesible siempre, y así permanecerá. Esta última doctrina, expuesta en el *Saddharmapuṇḍarīka*, se refleja en las jerarquías esculpidas de Borobudūr. Es imposible que la misma mentalidad no estuviera presente igualmente en el pensamiento y en el arte; ¿cómo podía el mahāyānista, que puede negar que un Buddha haya existido nunca de hecho, o que se haya enseñado alguna vez una doctrina, haberse interesado en un retrato de Gautama?. Así pues, la imagen no es la semejanza de nada; es una forma espacial, pero incorpórea, intangible, completa en sí misma; su reserva ignora nuestra presencia, pues, de hecho, su intención era ser usada, no ser inspeccionada. Nosotros no sabemos como usarla. Muy a menudo nosotros no preguntamos siquiera cual era la intención de su uso. Y de esta manera, juzgamos como un ornamento para la repisa lo que se hizo como un medio de realización, una actitud difícilmente menos necia que la de aquellos supuestos «rústicos hindúes» de quienes se dice que dieron a un arado de vapor en desuso una nueva utilidad como un icono.

El icono (*pratimā*) indio o extremo oriental, tallado o pintado, no es una imagen de memoria ni una idealización, sino una imagen ideal en el sentido matemático, del mismo tipo que un *yantra*³⁵⁰; y su peculiaridad, a nuestros ojos, surge tanto de esta condición como del detalle infamiliar de la iconografía. Por ejemplo, el icono llena todo el campo de la visión a la vez, todo es igualmente claro e igualmente esencial; al ojo no se le obliga a pasar de un punto a otro, como en la visión empírica o en el estudio de un registro fotográfico. No hay ninguna sensación de textura ni de carne, sino sólo de piedra, de metal, o de pigmento; desde un punto de vista técnico,

comprensibilidad perfecta, y esto se encuentra siempre; si nosotros no siempre comprendemos el lenguaje del espacio empleado en un estilo que no es familiar, eso es desgracia nuestra, no culpa del arte.

³⁵⁰ Un *yantra* es una representación geométrica de una deidad, compuesta de líneas rectas, triángulos, curvas, círculos, y un punto.

podría pensarse que esto es el resultado de un acertado respeto por el material, pero en realidad es una consecuencia de la disposición psicológica, que concibe a Dios en piedra o pintura de otra manera que a Dios en la carne, o en una imagen de otra manera que como un avatāra. Las partes no se relacionan orgánicamente, pues no se contempla que deban funcionar biológicamente; se relacionan idealmente, pues son los elementos de un tipo dado, *Ingrediens einer Versammlung wesensbezeichnender Anschauungswerte*. Esto no significa que las diferentes partes no estén relacionadas, o que el todo no sea una unidad, sino que la relación es mental más bien que funcional.

Todo esto encuentra expresión directa también en la composición. Incluso en el tratamiento más libre de temas todavía definitivamente religiosos, como en Ajaṅṭā, en la pintura vaiṣṇava (rajput), o en el paisaje chino, a primera vista, la composición puede parecer estar falta de dirección; no hay ningún punto central, ningún resalte, ninguna crisis dramática, aparentemente ninguna estructura, y, sin embargo, nosotros estamos dispuestos a admitir que el espacio se ha utilizado maravillosamente, y llamamos así decorativa a la obra, entendiéndolo, supongo, que ella no es ofensivamente insistente. Similarmente, en la música y la danza, donde, el efecto en un observador occidental inexperto, es usualmente de monotonía —«nosotros no sabemos qué hacer con una música que se dilata sin ser sentimental, y que comunica pasión sin vehemencia»³⁵¹. Las pinturas de Ajaṅṭā, ciertamente carentes de esas simetrías obvias, que se describen en los libros de texto modernos sobre composición, han sido llamadas incoherentes. De hecho, éste es un modo de dibujo que no está pensado como un modelo con miras al efecto pictórico; sin embargo «uno llega a reconocer, finalmente, que las concepciones profundas pueden prescindir de las fórmulas del ordenamiento calculado de la superficie, y tener sus propios medios ocultos de ensamblar formas en aparente difusión»³⁵².

³⁵¹ A. H. Fox-Strangways, *The Music of Hindostan* (Oxford, 1914).

³⁵² [La nota de AKC en la primera publicación indica que este pasaje está citado de una de las obras mayores de Laurence Binyon, sin más identificación.- ED.]

Fenómenos similares pueden observarse en la literatura. Los críticos occidentales, que a menudo hablan de la misma manera de la literatura pre-renacentista europea, expresan esto diciendo que en la literatura asiática «no hay deseo, y por lo tanto ninguna habilidad, para retratar el carácter»³⁵³. Tomemos uno de los logros supremos del extremo oriente, el *Genji Monogatari* de Murasaki: Waley, que hizo una versión inglesa que no en modo alguna satisfactoria para los críticos japoneses, pero que no obstante incorpora ya parte de la maravillosa gracia del original, señala que «el sentido de realidad con el que (la autora) inviste su narrativa, no es el resultado del realismo en el sentido ordinario... Todavía se debe menos al sólido carácter de la construcción; los caracteres de Murasaki son meras incorporaciones de algunas características dominantes». El *Genji Monogatari* podría compararse con el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach. En cada una de estas grandes obras, nosotros sentimos un tipo de modernidad psicológica, y no hay duda de que la narración es más personal e íntima que la de Homero o el *Mahābhārata*. Sin embargo, el efecto no es un resultado de la observación acumulada, ni de la acentuación de las peculiaridades temperamentales individuales. De la misma manera que en las pinturas Orientales, los caracteres difieren más en lo que hacen, que en lo que parecen ser. El arte oriental raramente pinta o describe emociones por su propio valor espectacular: es ampliamente suficiente expresar la situación misma, e innecesario acentuar sus efectos, donde se puede contar con la audiencia para comprender lo que debe estar teniendo lugar detrás de la máscara del actor. El arte Oriental no es una invención para ahorrar trabajo, donde no pueda faltar nada, para que el espectador no tenga que esforzarse; al contrario, «es la propia energía (*utsāha*) del espectador lo que constituye la causa de la experiencia estética (*āsvādāna*), de la misma manera que en el caso de niños que juegan con elefantes de arcilla o similares» (*Daṣarūpa* IV. 47 y 50).

Antes de dejar el tema de la literatura, debe observarse que lo que hemos llamado falta de acento o de crisis dramática se expresa también en la entonación efectiva de las lenguas orientales. En todas estas lenguas hay a la vez acento y tono; pero la poesía oriental es siempre cuantitativa, y es tan

³⁵³ [Similarmente, la cita se adscribe a Arthur Waley, sin más información.- ED.]

pequeño el significado que se recalca por el énfasis, incluso en las lenguas habladas, que el estudiante europeo debe aprender primero a evitar *todo* énfasis, antes de poder emplear acertadamente el énfasis que es efectivamente correcto.

Lo que se ha dicho se aplicará también al retrato, por poco que esto pudiera esperarse: he aquí también la concepción de los tipos predominantes. Es cierto que en la literatura clásica india leemos frecuentemente sobre retratos, que aunque se pintan usualmente de memoria, se habla de ellos constantemente como semejanzas reconocibles e incluso admirables; y si no fueran al menos reconocibles, no podrían haber cumplido su función, conectada usualmente con el amor o el matrimonio. Tanto en China como en la India, desde tiempos muy antiguos, encontramos retratos ancestrales, pero éstos se preparaban usualmente después de la muerte, y, hasta donde nosotros sabemos, tienen el carácter de efigies más bien que el de semejanzas³⁵⁴. En el *Pratimā-nāṭaka* de Bhāṣā, el héroe, aunque se maravilla ante la ejecución de las figuras de una capilla ancestral, no reconoce las efigies de sus propios padres, y piensa que las figuras pueden ser las de los dioses. De manera similar en Camboya y en la India oriental, donde el antepasado deificado se representaba por una estatua, ésta era en la forma de la deidad de su devoción. De manera que sólo a partir de una inscripción, es posible decir cuando tenemos un retrato ante nosotros.

El retrato pintado funcionaba originalmente como un sustituto de la presencia viva del original; sin embargo, uno de los tratados más antiguos sobre pintura, el *Citrakṣaṇa* contenido en el Tanjur, aunque refiere el origen de la pintura en el mundo a este requerimiento, de hecho trata sólo de las peculiaridades fisonómicas (*lakṣaṇas*) de los tipos. Aún más instructivo es un caso posterior, que aparece en una de las historias del *Vikramacarita*: aquí un rey es tan adicto a su reina que la mantiene a su lado, inclusive en el Consejo; este alejamiento de la costumbre y el decoro es desaprobado por sus cortesanos, y el rey consiente en tener un retrato pintado, que sirva como sustituto de la presencia de la reina. Entonces se

³⁵⁴ El verdadero retrato, como observaba Baudelaire, es «una reconstrucción ideal del individuo». El término chino es *fu-shên*, «carácter pintado».

permite que el pintor de la corte vea a la reina; éste reconoce que ella es una Padminī (Señora-loto, uno de los cuatro tipos físico-psicológicos bajo los que los retóricos hindúes clasifican a las mujeres) y la pinta, acordemente, como *padminī-lakṣaṇa-yuktam*, «con las marcas características de una Señora-loto», y sin embargo el retrato, del que no se habla meramente como *rūpam*, «una figura», sino como *svarūpam*, «su verdadera forma», se siente que es una verdadera semejanza. Las obras chinas sobre pintura de retratos se refieren sólo a los tipos de facciones y de expresión facial, a los cánones de la proporción, a los accesorios convenientes, y a las variedades de las pinceladas adecuadas a los tapices; la esencia del tema debe revelarse, pero no hay nada sobre la exactitud anatómica.

La vida misma refleja iguales condiciones. A primera vista, para un ojo occidental, incluso los asiáticos más altamente evolucionados parecen todos iguales, puesto que presentan el mismo aspecto de monotonía que hemos mencionado arriba. Este efecto es, en parte, un resultado de la falta de familiaridad; el oriental reconoce la variedad de hecho donde el europeo no está educado para hacerlo. Pero ello se debe también, en parte, al hecho de que la vida oriental está modelada sobre tipos de conducta sancionados por la tradición. Para la india, Rāma y Sītā representan ideales siempre influyentes, y el *svadharma* de cada casta es un *modo* de conducta verificado; y hasta muy recientemente, todo chino aceptaba como una cuestión de hecho el concepto de las maneras establecido por Confucio. La palabra japonesa para «rudeza» significa «actuar de una manera inesperada». Donde amplios grupos de hombres actúan y se visten de la misma manera, no sólo parecerán en algún grado iguales, sino que serán iguales —para el ojo.

Así pues, aquí la vida está diseñada como un jardín, y no se le permite crecer salvajemente. Toda esta formalidad, para un espectador cultivado, es mucho más atractiva que la variedad de la imperfección que muestra, tan libremente, el europeo —adocenado y obtuso, o, como él se piensa asimismo, «más sincero». Sin embargo, para el oriental mismo, esta conformidad externa, por la que el hombre se pierde en la muchedumbre, como la verdadera arquitectura parece ser una parte de su paisaje nativo,

constituye una privacidad dentro de la que el carácter individual puede florecer sin estorbos. Esto es también particularmente verdadero en el caso de las mujeres, a quienes el oriente ha protegido durante mucho tiempo de las necesidades de la autoafirmación: se puede decir que, en la India o en el Japón, para las mujeres de la clase aristocrática, no existía ninguna libertad, en el sentido moderno. Sin embargo, estas mismas mujeres, moldeadas por siglos de vida estilizada, lograban una perfección absoluta en su tipo, y quizás el arte asiático no pueda blasonarse de ningún otro logro más alto que éste. En la India, donde la «tiranía de la casta» gobierna estrictamente el matrimonio, la dieta, y todos los detalles de la conducta exterior, existe y siempre ha existido una libertad de creencia y de pensamiento sin restricciones. De esta manera, una cultura inmanente dota a cada individuo de una gracia exterior y de una perfección tipológica tales, como sólo los seres más raros pueden lograrlas con su propio esfuerzo (este tipo de perfección no pertenece al genio); mientras que una democracia, que exige que cada hombre salve su propia alma, en realidad condena a cada uno a una exhibición de su propia irregularidad e imperfección; y esta imperfección, deviene con suma facilidad un exhibicionismo que hace de la vanidad una virtud, y que se describe complacientemente como auto-expresión.

Así pues, tenemos que comprender que las diferentes maneras en las que se han resuelto los difíciles problemas de la asociación humana, representan la última y la más elevada de las artes de Asia: quien quiera comprender y saborear las artes de Asia, aunque sea sólo como un espectáculo, debe comprenderlas en su forma más alta, directamente en la fuente de la que proceden. Todo juicio del arte, y toda crítica de la vida, medidos por los modelos occidentales, son una irrelevancia que debe anular sus propios fines.

Todo el mundo estará al tanto de que el arte asiático no es en modo alguno exclusivamente teológico, en el sentido literal de la palabra. La India tiene conocimiento, si no de un desarrollo secular, al menos de un desarrollo romántico en la pintura rajput; la China posee el arte paisajístico más grande del mundo; el Japón ha interpretado los animales y las flores con inigualada ternura y sensibilidad, y ha desarrollado, en Ukiyoye, un

arte que solo puede llamarse secular. Hablando ampliamente, podemos decir que los movimientos románticos e idealistas se relacionan con el arte hierático, que, en conjunto, es el arte más antiguo, y que el misticismo se relaciona con el ritual³⁵⁵. Puede hacerse alusión, por ejemplo, al caso bien conocido del monje zen Tan-hsia, que usó una imagen del Buddha para hacer fuego —no, por supuesto, como un iconoclasta, sino debido a que tenía frío; a la doctrina zen de la Escritura del Universo; y a la concepción vaiṣṇava del mundo como una teofanía. Pero estos desarrollos no representan una ruptura arbitraria con los modos de pensamiento hieráticos: como la teología misma puede llamarse una mejora del animismo, así el zen representa una mejora del yoga, lograda a través de una sensibilidad exaltada, y la pintura vaiṣṇava una mejora de *bhakti* a través de una experiencia sensual perfeccionada.

En una «Meditación sobre el Buddha», traducido al chino en el año 420 d. C., al creyente se le enseña a ver no meramente a Gautama, el monje, sino al Uno dotado de todas esas glorias espirituales que eran visibles para sus discípulos; aquí estamos todavía en los reinos de la teología. Un siglo más tarde, Bodhidharma vino a Cantón procedente de la India meridional; enseñó, principalmente por el silencio, que lo absoluto es inmanente en el hombre, que este «tesoro del corazón» es el único Buddha que existe. Su sucesor, Buddhapriya, codificó las estaciones de la meditación: el zen³⁵⁶ tenía que practicarse «en una sala tranquila, o bajo un árbol, o entre tumbas, o sentado sobre la tierra húmeda de rocío», no delante de una imagen del Buddha. El método de enseñanza de los maestros zen era por medio de actos simbólicos, mandatos aparentemente arbitrarios o preguntas carentes de significado, o simplemente por referencia a la Naturaleza. Los dichos zen perturban nuestra complacencia, como quien dice, «Un hombre puede tener la justicia de su lado y sin embargo no tener razón», o «al que tiene se le dará, pero al que no tiene aún eso que tiene le será arrebatado». Lógicamente inescrutable, el zen puede describirse como acción directa, como inmediatez de experiencia. Sin embargo, la idea del zen es completamente universal: dichos como «considerad los lirios», «un ratón es

³⁵⁵ Quizás debería agregarse, como la relatividad a la geometría euclidiana.

³⁵⁶ Japonés *zen*, chino *ch'an* = sánscrito *dhyāna*, un término técnico que, en el yoga, denota la primera etapa de introspección, y que, en el uso budista (pāli *jhāna*), se refiere a todo el proceso de concentración.

un milagro suficiente», «cuando ves un águila, ves una porción del Genio», ilustran el zen. Hay muchas analogías indias: por ejemplo, nuestra conducta debe ser como la del sol, que brilla debido a que su naturaleza es brillar, no por benevolencia; y ya en uno de los Jātakas (nº 460), la evanescencia del rocío de la mañana basta para la iluminación.

Las fuentes de la tradición son en parte taoístas, y en parte indias. Se podría decir que el único ritual conocido del zen es el de la ceremonia del té, en la que la simplicidad se lleva al punto de elaboración más alto: pero el zen es igualmente demostrado en el arte del arreglo de flores; el monje zen lleva una vida activa y ordenada, y decir, «esto está como un monasterio zen», significa que un lugar se mantiene en el orden más limpio posible. Después del siglo diez, es casi enteramente la terminología zen la que se usa en el examen del arte. Quizás una mayoría de artistas, en el período Ashikaga, eran monjes zen. El arte zen representa paisajes, pájaros, animales, o flores, o episodios de las vidas de los grandes maestros zen, de los cuales puede citarse un aspecto muy familiar en las innumerables representaciones de Daruma (Bodhidharma) como un shaggy, un recluso cejijunto.

El zen, en la búsqueda de la naturaleza divina en el hombre, procede por la vía de la abertura de sus ojos a una esencia espiritual igual en el mundo de la Naturaleza externa a sí mismo. La palabra «romántico» se ha aplicado al arte sólo a falta de una designación mejor; el movimiento romántico en Europa fue en realidad completamente diferente, más motivado en sentimentalidad, más desarrollado en curiosidad y menos en sensualidad. En Europa, el cristianismo ha intensificado las tendencias naturalmente antropomórficas de la Grecia aria, al afirmar que solo el hombre está dotado de alma: las grandezas más remotas y peligrosas de la naturaleza, no sujetas directamente a la explotación humana, no se consideraban sin disgusto, ni como fines en sí mismas, antes del siglo dieciocho. Incluso entonces, el retrato de la naturaleza estaba profundamente coloreado por la falacia patética; Blake tenía buenas razones cuando «temía que Wordsworth estuviera enamorado de la naturaleza».

Pero desde un punto de vista zen, toda manifestación del espíritu es perfecta en su tipo, las categorías son indiferentes; toda la naturaleza es igualmente bella, debido a que es igualmente expresiva, y, por consiguiente, la pintura de un saltamontes puede ser no menos profunda que la de un hombre. El uso de formas de plantas y de animales como símbolos, se remonta a orígenes muy antiguos en la magia simpática: en Asia, la comprensión plena de la vida animal, representa el resultado de una larga evolución en la que, las ideas más antiguas, sobreviven lado a lado con las expresiones de una sensibilidad siempre exaltada. Los dos puntos de vista, el simbólico y el simpático, se ven juntos claramente en una exposición sobre la pintura animal, hecha por un crítico anónimo chino, en el siglo doce:

«El caballo se usa como un símbolo del cielo, pues su paso sereno prefigura la serena moción de las estrellas; el toro, que sostiene mansamente su pesado yugo, es un símbolo adecuado de la sumisa tolerancia de la tierra. Pero los tigres, leopardos, ciervos, jabalíes, venados, y liebres —criaturas que no pueden acostumbrarse a la voluntad del hombre— a éstos el pintor los escoge en razón de sus caprichosos retozos y veloces y asustadizas evasiones, los ama como cosas que buscan la desolación de las grandes llanuras y las glaciales nieves, como criaturas que no serán retenidas con una brida ni atadas por el pie. El pintor emprendería pincelar el galante esplendor de su zancada; haría esto, y *nada más*»³⁵⁷.

La mayor parte de esto corresponde exactamente al zen; el mismo punto de vista se presenta claramente en la India aún más precozmente, en la poesía de Kālidāsa y en la escultura pallava animal. Siglos antes de esto, se había insistido sobre la sacralidad de la vida animal, pero principalmente desde un punto de vista ético.

Cuando finalmente el pensamiento zen encontró expresión en el escepticismo —

«Concedido que este mundo de rocío es solo un mundo de rocío,

³⁵⁷ Versión hecha por Waley. Las bastardillas son mías.

Concedido esto, sin embargo...»³⁵⁸

vino a la existencia el menospreciado arte popular y secular ukiyoye³⁵⁹ del Japón. Pero aquí se había establecido ya tan firmemente una tradición artística, la visión del mundo se había profundizado tanto, que, en una esfera que corresponde funcionalmente a la de las postales modernas —el arte ukiyoye ilustra el teatro, el yoshiwara, y el *aussichtspunkt*— todavía sobrevivía un encanto de concepción y una pureza de estilo que bastaba, por ligera que fuera su esencia, para ganar la aceptación en Europa, mucho antes de que se hubiera sospechado la existencia de un arte pictórico más serio y más clásico.

En Asia, donde una desnudez parcial es muy familiar en la vida diaria como para llamar la atención, la figura humana nunca se ha considerado como el único símbolo del espíritu, y ni siquiera como el más significativo. Ciertamente, existen obras en las que el poder y la dignidad del hombre y la mujer están sublimemente expresados. Pero incluso en la India, el cuerpo desnudo se ve en arte, sólo cuando, donde y en la medida en que el tema lo requiere, y nunca como un estudio llevado a cabo por el estudio mismo; incluso el danzarín está más plenamente vestido, y no menos, que sus hermanas. Por otra parte, la India siempre ha hecho un uso libre y directo de la imaginación sexual en el simbolismo religioso. La virtud (*vīrya*) de Ísvara, como Padre del mundo, retiene la connotación de virilidad, y se expresa en el arte por el lingam erecto; la infinita fecundidad de la Gran Madre se expresa atrevidamente en letanías e imágenes que acentúan sus encantos físicos en términos nada equívocos. La representación de los «pares fértiles», (*mīthuna*) considerados originalmente sólo como instigaciones generales de crecimiento, y posteriormente tratados más líricamente, es característica del arte Indio de comienzo a fin; muchos templos medievales están adornados exteriormente con series de relieves adecuados a la ilustración de la totalidad del arte del amor, que, en la India, nunca se ha considerado como derogatorio para la dignidad del hombre. Ya en las Upaniṣads, el éxtasis (*ānanda*) de la unión física es una imagen de la

³⁵⁸ Un *haiku* japonés: en los poemas de este tipo, se requiere que el lector complete el pensamiento en su propia mente; aquí, «Recoge capullos de rosa mientras puedes».

³⁵⁹ *Ukiyoye* significa «pinturas del mundo flotante»; la prensa en color japonesa es su producto típico.

delectación del conocimiento del Brahman: «Como un hombre unido a una querida esposa no es consciente de un adentro ni de un afuera, así es cuando el sí mismo mortal, abrazado por el Sí mismo omnisciente, no sabe lo que está dentro ni lo que está fuera. Esa es su verdadera forma» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.3.21). En la iconografía posterior, tanto hindú como budista, el dos-en-uno de la Divinidad manifestada se imita en el éxtasis puro de las formas físicas abrazadas, enlazadas, y enamoradas.

En el misticismo vaiṣṇava, la analogía india del zen, el milagro del amor humano se revela, en la poesía y en el arte, no sólo como un símbolo, sino como experiencia religiosa sentida; la verdadera relación del alma y Dios sólo puede expresarse en apasionados epitalamios que celebran las nupcias de Rādhā y Krishna, la lechera y el Esposo Divino. Ella, que por amor renuncia a su mundo, honor, y derechos igualmente, es el tipo mismo de la Devoción. Además, el proceso del pensamiento es reversible: en la vida verdaderamente religiosa, toda distinción de sagrado y profano se pierde, el amante y el monje cantan uno y el mismo canto. Así, la fraseología técnica del yoga, y el lenguaje mismo de *bhakti*, se usa incluso al hablar de la pasión humana: la esposa está perdida en el trance (*dhyāna*) de considerar al Amado, el amor mismo es un Oficio (*pūjā*). En la separación, ella hace una plegaria del nombre de su Señor; en la unión, «cada uno es ambos». El único pecado en este reino del amor es el orgullo (*māna*)³⁶⁰. En la pintura rajput, la vida de los simples pastores y lecheras, es denotación (*abhidhā*); los juegos de Krishna, connotación (*lakṣaṇā*); y la armonía del espíritu y la carne, el contento (*vyañjanā*). Éstos, operando en los medios disponibles, han hecho de las pinturas lo que son. Si nosotros ignoramos estas fuentes del hecho presentado, la pintura misma, «única en el arte del mundo», ¿cómo podemos esperar encontrar en el hecho algo más que una sensación agradable o desagradable? —¿y cómo podemos considerarlo valioso (*puruṣārtha*), sólo para agregarlo como una más, a las abundantes fuentes de sensaciones ya disponibles?. El arte no es una mera cuestión de superficies estéticas.

³⁶⁰ No *māna*, «medida», mencionado arriba, sino etimológicamente relacionado con *mens*, «mental», «mente», etc.

Si hemos de hacer un acercamiento a una comprensión del arte asiático como algo hecho por hombres, y no considerarlo como una mera curiosidad, debemos abandonar, primero de todo, el punto de vista corriente sobre el arte y los artistas. Debemos darnos cuenta, y quizás recordarnos una y otra vez, que la condición en la que se establece una distinción entre trabajadores y artistas es completamente *anormal*, y que esta distinción se ha establecido sólo durante períodos de la historia del mundo relativamente cortos³⁶¹. De las dos proposiciones siguientes, cada una explica a la otra: aquellos a quienes ahora llamamos artistas, fueron una vez artesanos; los objetos que ahora conservamos en museos fueron una vez objetos comunes del mercado.

Durante la mayor parte de la historia del mundo, todo producto de hechura humana, ya fuera un icono, un plato, o un botón de camisa, había sido a la vez bello y útil. Esta condición normal ha persistido mucho más tiempo en Asia que en ninguna otra parte. Si ya no existe en Europa y América, esto no es culpa de la invención o de la maquinaria como tal: el hombre ha sido siempre una criatura inventiva y ha hecho uso siempre de herramientas o de máquinas. El arte del alfarero no fue destruido por la invención de la rueda del alfarero. Cuan lejos de lo razonable sería atribuir la presente condición anormal, a una influencia perniciosa ejercida sobre el hombre por la ciencia y la maquinaria, se demuestra en el hecho de que, la belleza y la utilidad, ahora sólo se encuentran juntas en el trabajo de los ingenieros —en puentes, aeroplanos, dinamos, e instrumentos quirúrgicos, cuyas formas están gobernadas por los principios científicos y la absoluta necesidad funcional. Si la belleza y la utilidad ya no se ven juntas ahora, hablando generalmente, en los utensilios del hogar y en los trajes de los hombres de negocios, ni generalmente en los objetos hechos en las factorías, esto no es culpa de la maquinaria empleada, sino incidental a nuestra empobrecida concepción de la dignidad humana, y a nuestra consecuente insensibilidad a los valores reales. La medida exacta de nuestra indiferencia a estos valores, se refleja en la distinción corriente entre bellas artes y artes decorativas, en la que se requiere que las primeras

³⁶¹ Cf. G. Groslier. «Notes sur la psychologie de l'artisan cambodgien», *Arts et archéologie khmers*, I (1921-1922), 125, «La diferencia que nosotros hacemos entre el artista y el obrero —por lo demás, enteramente moderna— no parece conocerse en Camboya.

no tengan ninguna utilidad, y las segundas ningún significado: y en nuestra distinción equivalente entre el artista inspirado, o el genio, y el trabajador adiestrado. Nos hemos convencido a nosotros mismos de que el arte es una cosa demasiado buena para este mundo, y el trabajo una actividad demasiado brutal para poder mencionarse en el mismo espíritu que el arte; que el artista es poco menos que un profeta, y el trabajador no mucho más que un animal. Así, existen lado a lado un idealismo pervertido y una insensibilidad pasmosa, y, de hecho, ninguna de ambas condiciones podría existir sin la otra. Aquí, todo lo que necesitamos, es insistir en que ninguna de estas categorías puede reconocerse en Asia. Allí no encontraremos nada inútil (bellas artes) por una parte, y nada insignificante (artes decorativas o serviles) por otra, sino sólo producciones humanas ordenadas hacia fines específicos; no encontraremos ni hombres de genio ni meros laboreros, sino sólo seres humanos, vocacionalmente expertos.

Asia no ha confiado en los desvaríos del genio, sino en la instrucción: ella miraría con igual sospecha tanto a las «estrellas» como a los amateurs. Asia tiene conocimiento de las diversidades de la pericia entre los profesionales, como el aprendiz o el maestro, e, igualmente, los productos de los diferentes talleres, ya sean provinciales o cortesanos: pero que alguien practique un arte como si fuera una hazaña, ya sea diestramente o no, parecería ridículo³⁶². El arte es aquí una función del orden social, no una ambición. La práctica del arte es, típicamente, una vocación hereditaria, y no una cuestión de elección privada. Los temas del arte las proporcionan las necesidades generales inherentes a la mentalidad racial, y, más específicamente, un vasto cuerpo de escritura y cánones escritos; el método se aprende como una tradición de taller viva, no en una escuela de arte; el estilo es una función del período, no del individuo, que sólo podría devenir consciente del hecho del cambio y secuencia de los estilos por el estudio histórico. Los temas se repiten de generación en generación, y pasan de un país a otro; donde todo lo que cuenta es la necesidad inherente al tema, la originalidad no es una virtud, y el «plagio» no es un crimen. El artista, en tanto que hacedor, es una personalidad mucho más grande que la

³⁶² «Que alguien que no es un *śilpan* (arquitecto profesional) construya templos, poblados, puertos, tanques o pozos, es un pecado comparable a un crimen» (de un *Śilpa Śāstra*, citado por Kearns en *Indian Antiquary*, V, 1876); cf. *Bhagavad Gītā* III.35.

de cualquier individuo concebible: los nombres de los artistas más grandes son desconocidos³⁶³.

«¿Qué son las pinturas de Miguel Angel, comparadas con las pinturas en los muros de los templos de las cuevas de Ajañtā?. Estas obras no son el trabajo de un hombre; “son la obra de edades, de naciones”». Tampoco las biografías de los individuos, si pudieran conocerse, agregarían nada a nuestra comprensión del arte. Lo que el oriente pide al artista, como individuo, es integridad y piedad, conocimiento y pericia —es decir, orden, más bien que sensibilidades peculiares o ideales privados; pues el hombre es un ser responsable, y no sólo como hacedor, sino también como actuador y pensador.

En todos estos pasos, la libertad y la dignidad del individuo, como individuo, se ha protegido de una manera inconcebible bajo las condiciones modernas. Donde el arte no es un lujo, el artista está preservado de esas precarias alternativas del prestigio o el olvido, de la abundancia o la hambruna, que ahora intimidan por igual al «artista» y el laborero³⁶⁴. Donde el talento artístico no se concibe como una inspiración que viene no se sabe de donde, sino más bien a la misma luz que la pericia en la cirugía o la ingeniería, y donde la excentricidad en la conducta no se espera ni se tolera en el artista, el artista puede gozar en privado del simple privilegio de vivir como un hombre entre hombres, sin ambición social, sin ocasión de posar como un profeta, sin autoimportancia, y contento con ese respeto que normalmente se debe un hombre a otro, cuando se da por hecho que todo hombre debe ser experto en su vocación.

³⁶³ Esta afirmación es casi literalmente exacta en lo que concierne a la escultura, la arquitectura, el teatro, y las artes suntuarias. La principal excepción a la regla aparece en la pintura china y japonesa, donde se ha dado una importancia algo ficticia a los nombres, desde el punto de vista del coleccionista.

³⁶⁴ Sobre el estatuto del artesano en Asia, ver Coomaraswamy, *The Indian Craftsman*, 1909, y *Mediaeval Sinhalese Art*, 1908 (Cap. 3); Sir George Birdwood, *The Industrial Arts of India* (Londres, 1880); Groslier, «Notes sur la psychologie» (enseñado y crecido en la renunciación... si es artista, es para obedecer): G. Groslier, «La Fin d'un art», *Revue des arts asiatiques*, V (1928); y Lafcadio Hearn, *Japan: An Attempt at an Interpretation* (New York, 1904), esp. págs. 169-171, 440-443.