

ABHINAVAGUPTA y el Arte Tradicional

INTRODUCCION

La similitud notable entre la experiencia estética y la experiencia mística o yóguica es la idea directriz de la estética hindú. En ambos casos se nos está revelando la naturaleza última de la realidad y de la conciencia que la percibe. Por ello el arte es concebido como un camino de realización humana y espiritual, como una práctica encaminada a posibilitar, tanto al artista creador como a aquel que es capaz de disfrutar estéticamente de la obra de arte, el contacto, la comunicación y en última instancia la realización de la dimensión religiosa, espiritual, mística, sagrada, que constituye la esencia de esa realidad enigmática y misteriosa en que nos hallamos inmersos.

El símbolo va a mostrarse como el modo privilegiado de representar y revelar lo Sagrado. La contemplación, actitud central en el yoga y en todo camino espiritual, cobra así un nuevo sentido en el arte, en el cual la contemplación del símbolo permite la profundización en niveles de conciencia y de la realidad, hasta acceder a la identificación con el objeto contemplado. La contemplación que el artista debe haber llevado a cabo de la realidad que trata de expresar a través de su creación es la misma que ha de lograr aquel que accede al goce estético mediante la contemplación de la obra de arte. De ahí que el arte sea considerado como un yoga (*shilpa-yoga*).

Nos centraremos aquí sobre todo en la estética hindú tal y como fue desarrollada por Abhinavagupta uno de los máximos representantes del Shivaismo de Cachemira. Está en juego aquí la naturaleza última de la experiencia estética, y Abhinavagupta desarrolla esa idea crucial consistente en la comparación de la experiencia estética con la experiencia mística, del goce estético con el *ânanda* que caracteriza al conocedor de Brahman. Quizás en este sentido el arte contemporáneo (así como la filosofía del arte y la estética) tenga mucho que aprender y puede descubrir una «nueva» vía -acaso redescubrir una vía perenne- para la creación artística así como para la degustación estética. Para Abhinavagupta *shânta-rasa* se convierte en el valor estético axial, el eje que recorre los restantes valores estéticos, que articula las distintas experiencias estéticas otorgándoles su sentido último: la contemplación del *atman* que es Silencio, Paz y Gozo en su estado de mayor pureza e intensidad. De este modo la verdadera «obra de arte» se convierte en un camino que conduce a la realización espiritual a través de la auténtica contemplación yóguica tanto del artista creador como del receptor activo capaz de trascender sus limitaciones egoicas, sus movimientos mentales. En ese sentido el genuino goce estético se convierte en la anticipación del goce espiritual, en la promesa de realización permanente que el arte como la religión y la filosofía hindú tienen siempre en mente, tal como indican los términos *moksha*, *mukti*, *kaivalya*, etc. Por ello mismo, cabe destacar el potencial transformador y liberador del arte y de la experiencia estética.

Dejemos paso al texto con esta célebre caracterización de la experiencia estética, ofrecida en el *Sâhitya Darpana*, III, 2,3, y que Coomaraswamy traduce así:

«La experiencia estética pura es de aquellos en quienes el conocimiento de la belleza ideal (rasa) es innato; se conoce intuitivamente, en un éxtasis intelectual sin acompañamiento de ideación, en el nivel más elevado del ser consciente; hermano gemelo del conocimiento de Brahman, es como un relámpago de luz cegadora de origen transmundano, imposible de analizar, y con todo, a imagen de nuestro propio ser»

Aprendamos, a pesar de todo, a degustar el sabor de la belleza (*rasa*), en la serenidad y la paz (*shânta*) del *âtman*. Para aquel que vive desde la plenitud de su ser profundo, toda experiencia es *shanta rasa*.

ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Todo arte, pero especialmente el «arte tradicional» («arte religioso» o «arte sagrado») es ininteligible sin una comprensión de su sentido religiosos, metafísico, espiritual. En la India clásica toda la cultura está impregnada de "religiosidad". Los tratados de arquitectura, escultura, pintura, música, danza o teatro permanecen fieles a las doctrinas metafísicas y religiosas reveladas. De tal manera que el Veda sigue siendo la autoridad última que orienta el sentido de todas y cada una de las artes. Y, si podemos decir que el camino de realización espiritual característico de la tradición hindú puede entenderse como un camino yóguico (*jñana-yoga, karma-yoga, bakti-yoga, etc.*), cabe afirmar que también el arte constituye un camino yóguico de realización (*shilpa-yoga*).

Determinaremos antes que nada el significado de algunos de los conceptos fundamentales de: metafísica, religión, espiritualidad, y yoga.

Por **metafísica** vamos a entender aquí, ante todo, la doctrina tradicional hindú que expone los principios ontológicos fundamentales en los que se asienta toda esa cultura. Puede tenerse en cuenta, aunque no la apliquemos en esta ocasión, la distinción entre metafísica y ontología, tal como la realizaba R. Guénon en conferencia pronunciada en la Sorbonne en 1925: *«Así, cuando Aristóteles consideraba la metafísica como el conocimiento del ser en tanto que ser, la identificaba a la ontología, es decir que tomaba la parte por el todo. Para la metafísica oriental, el ser puro no es el primero ni el más universal de los principios (poco antes había definido Guénon la metafísica como "el conocimiento de los principios universales"), pues se trata ya de una determinación; hay que ir, por tanto, más allá del ser, e incluso es eso lo más importante. Es por eso por lo que en toda concepción verdaderamente metafísica, hay que reservar siempre la parte de lo inexpresable; e incluso todo lo que puede expresarse no es literalmente nada respecto de aquello que sobrepasa toda expresión, como lo finito, sea cual sea su grandeza, es como nada respecto de lo Infinito».*

En las obras de A.K. Coomaraswamy, cuya influencia en el estudio del arte de la India sabemos que ha sido enorme, puede verse con más detalle el significado del término metafísica, columna vertebral de lo que en ocasiones denomina también *Philosophia perennis* o Tradición Universal y Unánime. Coomaraswamy es deudor, en este aspecto, del enfoque de R. Guénon, la lectura de cuyas obras, a partir de la década de los 30, transformará o en cualquier caso radicalizará y clarificará la mirada tradicional sobre el arte que Coomaraswamy venía ejercitando desde años anteriores.

Aparte de la amplia obra de R. Guénon y de A. K. Coomaraswamy, encontramos el mismo sello de escuela en otros autores, entre los cuales

podemos destacar a F. Schuon y a T. Burckhardt. Así, por ejemplo, leemos en el primero: **«Sin duda hay que hacer una distinción, en el marco de una civilización tradicional, entre el arte sagrado y el arte profano. La razón de ser del primero es la comunicación de verdades espirituales, por una parte, y, por otra, de una presencia celestial; el arte sacerdotal tiene en principio una función propiamente sacramental (...) El arte, cualquiera que sea -incluida la artesanía-, está aquí para crear un clima y forjar una mentalidad; asume así, directa o indirectamente, la función de la contemplación interiorizadora, del darshan hindú: contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de un objeto venerable, de una imagen divina. En principio y en ausencia de factores opuestos capaces de neutralizar este efecto, el fenómeno estético es un receptáculo que atrae una presencia espiritual; si esto se aplica lo más directamente posible a los símbolos sagrados, donde esta cualidad se superpone a una magia sacramental, esto vale igualmente, de una manera más difusa, para todos los elementos de armonía, luego de verdad hecha sensible»** (1)

Burckhardt, por su parte, afirma: **«Su fin último (el del arte sagrado) no es evocar sentimientos o transmitir emociones; es un símbolo que utiliza elementos simples y primordiales, una pura alusión, cuyo objeto real es inefable. Es de origen angélico porque sus modelos reflejan realidades supraformales. Al recapitular en parábolas la creación -"arte divino"- el arte sagrado demuestra la naturaleza simbólica del mundo y desvincula el espíritu humano de los hechos toscos y efímeros»**(2)

Respecto al término **religión** sería necesario prestar atención al significado que posee generalmente, para ver si dicha noción occidental es aplicable en rigor al *sanâtana dharma*, a la verdadera auto-comprensión del hinduismo. Pero, en cualquier caso, podemos aceptar que el hinduismo es una "religión", con una serie de creencias y ritos que cohesionan y otorgan identidad cultural a un pueblo. Creencias y ritos que tratan de poner en contacto al hombre con lo Divino, de unir el individuo al Principio universal y trascendente del que procede, de hacer presente lo Sagrado, «el foco trascendente» de esas creencias, en la vida de los creyentes, propiciando «espacios sagrados» (notablemente templos, pero más en general cualquier *tirtha* o *ksetra* que dinamice el poder divino -*shakti*- o la Gracia, de tal modo que transforme positivamente la vida de los buscadores, peregrinos o devotos en general) y «tiempos sagrados», festivos, conmemoradores y transfiguradores que re-actualicen los mitos primordiales ocurridos *in illo tempore*.

En cuanto al término **espiritualidad**, puede resultar preferible, aun en su ambigüedad, si pretendemos evitar las connotaciones pesadas y difícilmente eludibles que en nuestros días poseen los dos términos anteriores. Preferimos hablar de la «espiritualidad hindú» más bien que de la «metafísica» o de la «religión» hindú, sin negar que pueda hablarse, con rigor, en tales términos. De hecho aquí los emplearemos, en ocasiones incluso como sinónimos, para referirnos a la concepción propia del hinduismo, quizá remarcando en cada caso el predominio de uno u otro de sus aspectos. Así por ejemplo si hablamos de los sacramentos del hinduismo, o de cualquiera de los rituales, sean ritos sacrificiales védicos (*yajña*) o actos de adoración de alguna secta vishnuita (*puja*), será más conveniente hablar de "religión"; si se trata, por el contrario, de las interpretaciones de Sri Shankaracharya a los Brahma-Sutras o a las Upanishads, lo haríamos en términos de doctrina metafísica; y si nos referimos

a las enseñanzas de Sri Ramakrishna o al yoga integral de Sri Aurobindo, por ejemplo, lo haremos en términos de "espiritualidad".

En cualquier caso el arte hindú y el arte budista, en tanto que arte sagrado, *participan de los principios de la metafísica, del sentido de la religión y de la virtualidad propia del comportamiento característico de la espiritualidad.*

Finalmente, el término **yoga** puede emplearse para aludir justamente a la puesta en práctica, a la realización de ese proyecto metafísico, religioso y espiritual que constituye el pilar inamovible de la tradición pan-india (hindú, budista y jainista). Además, puede considerarse como una de las tesis centrales de ese enfoque el hecho de que el arte de la India debe ser visto como un camino de realización espiritual, en el cual la «contemplación» (*dhyana*) va a desempeñar un papel central, no sólo en el espectador, sino también y en primer lugar, en el artista creador. Por decirlo con Coomaraswamy:

«En cualquier caso, el principio implicado es que el verdadero conocimiento de un objeto no se obtiene por simple observación empírica (*pratyaksa*), sino sólo cuando el conocedor y lo conocido, el vidente y lo visto, se encuentran en un acto que trasciende la distinción. Para adorar a cualquier Ángel de verdad, hay que convertirse en Ángel (...) Es decir, que sea cual sea el objeto elegido se ha de convertir durante cierto tiempo en el objeto único de la atención y la devoción del artista. A menudo se utiliza un lenguaje yóguico para describir este proceso. Se trata de una concentración y meditación constante sobre ese objeto. La idea del yoga abarca no sólo el momento de la intuición, sino también el de la ejecución: yoga es destreza en la acción. (3)

Cuando leemos las obras de Coomaraswamy vemos el esfuerzo realizado por salir al paso de la incomprensión y los prejuicios manifestados por los occidentales ante el arte hindú y budista. Desde las primeras décadas del siglo XIX, en las que escribe Hegel, hasta las primeras décadas del siglo XX, los juicios de Occidente sobre el arte hindú (al igual que ocurre con sus religiones y sus filosofías) suelen proceder de una profunda incomprensión y falta de simpatía, cuando no directamente de una ignorancia culpable.

Sri Aurobindo, pionero de la síntesis Oriente-Occidente, declara que **«toda gran obra de arte procede de un acto de la intuición (4); no de una idea intelectual o de una imaginación espléndida -esto son sólo traducciones mentales-, sino de una intuición directa de alguna verdad de la vida o del ser, alguna forma significativa de esa verdad, algún desarrollo de ello en la mente del hombre»**

Respecto a las diferencias entre el modo de proceder del artista europeo y de artista indio tenemos que:

1) *«El artista europeo obtiene su intuición a través de la sugerencia de una apariencia en la vida o la naturaleza o, si comienza a partir de algo de su propia alma, lo relaciona inmediatamente con un soporte externo. Hace descender su intuición hasta la mente normal y sitúa la idea intelectual y la imaginación en la inteligencia para vestirla con una sustancia mental que prestará su forma a la razón, la emoción, la aisthesis conmovida. A continuación comisiona a su ojo y su mano para ejecutarlo en términos que comienzan por una colorable "imitación" de la vida y la naturaleza para llegar a una interpretación que la cambia en la imagen de algo no externo en nuestro propio ser o en el ser universal que era la verdadera cosa vista» (Sri Aurobindo).*

Al contemplar dicha obra tenemos que emprender el camino inverso: del color o la línea o la disposición, o cualquiera de los medios externos, hasta su sugerencia mental y a través de ella al alma de todo el asunto.

De este modo, *«la llamada no es directamente al ojo del yo más profundo y del espíritu en nuestro interior, sino al alma externa a través de un fuerte despertar del ser sensible, vital, emocional, intelectual o imaginativo; y de lo espiritual obtenemos tanto o tan poco como puede convenir al hombre externo y expresarse a través de él. Vida, acción, pasión, emoción, idea, la Naturaleza considerada en sí misma y para un goce estético en ellas mismas, éstos son el objeto y el campo de su intuición creadora»* (Sri Aurobindo)

Por otra parte, 2) La teoría clásica del arte indio es de otro tipo: **«Su ocupación primordial es desvelar a la mirada del alma algo del Yo supremo, del Infinito, de lo Divino, el Yo a través de sus expresiones, lo Infinito a través de sus símbolos finitos vivientes, lo Divino a través de sus poderes»** (Aurobindo)

Se trata de despertar la emoción estética religiosa o espiritual. En realidad, el arte hindú es idéntico al resto de la cultura hindú en cuanto a su principio y su objetivo espiritual.

«De este modo, una visión en el yo se convierte en el método característico del artista hindú y así consta también en los cánones. Primero, el artista tiene que ver en su ser espiritual la verdad de aquello que debe expresar y tiene que crear su forma en su mente intuitiva.»

(Aurobindo)

No es preciso que mire primero a la vida exterior y a la naturaleza como modelo.

Así, por ejemplo: **«no se trata de recrear el rostro y el cuerpo humano del Buddha o alguna pasión o incidente de su vida, sino revelar la calma del Nirvana a través de una figura del Buddha, y cada detalle y accesorio debe convertirse en un medio o una ayuda para este propósito»**

«A través del ojo que mira su obra tiene que apelar no sólo a la excitación del alma externa, sino al yo interno (antarátman). Podríamos decir que más allá del cultivo ordinario del instinto estético necesario para toda apreciación artística hay un "insight" espiritual o una cultura espiritual necesaria si tenemos que penetrar en el significado más profundo de la creación artística hindú; de otro modo nos quedamos en lo superficial o a lo sumo en las cosas justo debajo de la superficie. Se trata de un arte intuitivo y espiritual y debe ser visto con el ojo intuitivo y espiritual»

(Aurobindo)

Naturalmente esto determina dos maneras muy distintas de mirar las obras de arte; así, la manera habitual de acercarse al arte en Occidente consiste -dice Sri Aurobindo-, en empezar por hacer un escrutinio, por escrutar la técnica, la forma y luego pasar a apreciar la emoción y la idea. No es así en el arte indio, según el cual, el único camino adecuado es comenzar por una impresión global, intuitiva o reveladora, o morar meditativamente en la totalidad de la obra, a través de *dhyana*, meditar sobre el significado y la atmósfera espiritual, hacernos uno con lo contemplado, en la medida de lo posible, y sólo entonces puede revelárenos el significado y el valor del resto.

Esto es especialmente importante en la arquitectura india. Si ignoramos su significado religioso y espiritual no puede revelárenos su grandeza.

«Un templo indio, sea cual sea la divinidad para la que se construyó, es en su realidad más íntima un altar elevado al Ser divino, una casa del Espíritu cósmico, una llamada y una aspiración al Infinito.»

«La arquitectura india sagrada representa constantemente la grandiosa unidad del Si-mismo, lo cósmico, lo infinito en la intensidad de su diseño mundial, la multitud de los rasgos de su autoexpresión (laksana).»

«La riqueza de ornamentos y detalles en los templos indios representa la infinita variedad y repetición de los mundos, sugiere la infinita multiplicidad en la unidad infinita» (Aurobindo)

De este modo se crea la impresión de una plenitud inexhaustible. Condenar esta abundancia como bárbara es aplicar un patrón valorativo ajeno, extraño, extranjero.

Respecto a la objeción de que la arquitectura draviniana es masiva y titánica en su construcción, hay que decir que el preciso efecto espiritual intentado no podría producirse de otro modo; y es que lo infinito, lo cósmico, en tanto que totalidad en su vasta manifestación es titánico, es poderoso en material y en poder.

EL ARTE INDIO Y LA PHILOSOPHIA PERENNIS

Hay un nombre que destaca de modo especial por su influencia en los estudios del arte oriental. Se trata de Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947). Nacido en Colombo (Sri Lanka), se educa en Inglaterra, donde estudia Geología, terminando su tesis doctoral en 1905. De vuelta a su país se convierte en uno de los líderes del «revival» cultural de la India. En Calcuta, donde vive varios años, logra cierta estatura como portavoz de los valores indios tradicionales y comienza a trabajar como «amateur» en la historia del arte.

Pero la etapa que más nos interesa aquí es la que comienza en los años 30, cuando invitado a ser Conservador y Comisario en el Museo de Bellas Artes de Boston, descubre la obra metafísico-esotérica de R. Guénon, que estudia con fruición, y en la que encuentra el complemento perfecto a su modo de pensar. Desde entonces sus publicaciones cobran un nuevo cariz, adquiriendo una dimensión metafísica que destaca en su última etapa, entre 1932 y 1947. En esta etapa, tras su obra como historiador del arte, imbuido de las tesis guenonianas, «para cuyo universo de discurso ya estaba preparado», asistimos al despliegue de la ejemplificación de la existencia de un arte tradicional, sagrado, basado en unos principios metafísicos y un simbolismo universal que se atribuyen a una tradición primordial y unánime, que se mantendría viva de un modo especial, aunque no único en la tradición hindú clásica. Desde esa perspectiva se va a elaborar una dura crítica al mundo moderno, considerado como una patológica desviación de los principios tradicionales.

Algunas de las «tesis centrales» de este autor pueden ser:

1.- La "impersonalidad" de los principios: **«Lo que voy a tratar de explicar no es la opinión personal de nadie, sino la doctrina del arte intrínseca a la Philosophia perennis y que puede hallarse en cualquier lugar donde no se haya olvidado que la "cultura" tiene su origen en el trabajo y no en el juego» (...)** **«Esto no son opiniones personales; no son más que las lógicas deducciones de toda una vida dedicada al manejo de obras de arte, a la observación del trabajo de los hombres y al estudio de la filosofía universal del arte, filosofía de la que nuestra "estética" no es más**

que una aberración transitoria y provinciana» (*La filosofía cristiana y oriental del arte, Taurus*)

Y es que las "opiniones personales" no interesan cuando se considera que las verdades saltan a la vista, o que los "dogmas" son incuestionables. En la doctrina tradicional importarían poco las opiniones personales, como poco importa el "estilo" en el arte tradicional. El estilo del artista es un accidente y no algo esencial en el arte tradicional, pues **«el hombre libre no trata de expresarse a sí mismo, sino aquello que ha de ser expresado»**. Más todavía, **«allí donde el artista explota su personalidad y se convierte en exhibicionista, ese arte entra en decadencia»** (*Sobre la doctrina tradicional del arte. Olañeta*)

2.- Por otra parte, la calificación de la Estética como «aberración transitoria y provinciana» es otra constante, dado que se concibe la Estética (originada como se sabe en el siglo XVIII con Baumgarten) como un producto típicamente "moderno", lo cual implica que es algo «sentimental», «materialista», «individualista», «humanista», con toda la carga negativa que cada uno de esos términos lleva en boca de los autores representantes de esta corriente. Y es que la Estética nace con esa referencia etimológica a la sensación (*aisthesis*), a los sentidos, lo sensible, lo sensual. De ahí el rechazo que produce a la visión «intelectual(ista)» abrazada por Coomaraswamy. El arte no tiene su meta en el deleite de los sentidos, sino que **«el arte es una virtud intelectual (5) y no física; la belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los que precisamente constituye su aspecto atractivo, y puesto que una obra nos atrae por su belleza, ésta es un medio para obtener un fin, y no el fin del arte en sí mismo; el propósito del arte es siempre el de comunicar algo efectivamente»**

3.- La obra de arte está destinada externamente para el uso e internamente para un deleite de la razón. Con esto se señalan dos de los aspectos centrales de la obra de arte. Por una parte su «utilidad», por otra parte su capacidad de producir un «goce intelectual». Respecto a lo primero, hay que destacar que el concepto de «utilidad» ha de entenderse en un sentido amplio, referido a las «necesidades» humanas en su conjunto. Si no responde a una necesidad es inútil, y es un lujo. Respecto a lo segundo, hay que relacionarlo con la condena de toda «irracionalidad» en el arte. Se habla de goce intelectual, para distinguirlo del placer sensual (irracional), pero también de la mera comprensión racional. Quizás, en otra terminología cabría hablar de goce anímico o espiritual como la esencia del efecto producido por la obra de arte. En el siguiente texto el propio Coomaraswamy aborda ambas cuestiones: **"Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades del hombre completo, que no vive solo de pan. Esto significa que tolerar comodidades insignificantes, esto es, comodidades sin sentido, por muy cómodas que puedan ser, esta por debajo de nuestra dignidad natural; el hombre completo necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo para las necesidades de la vida activa y la contemplativa. Por otro lado, el placer que nos procuran las cosas hechas bien y fielmente, no es una necesidad nuestra, independiente de la necesidad que tengamos de las cosas mismas, sino una parte de nuestra propia naturaleza. El placer perfecciona la operación, pero no es su fin; los objetivos del arte son completamente utilitarios, en el sentido mas amplio de la palabra, en**

cuanto se aplica al hombre completo. No podemos dar el nombre de arte a nada irracional."

Esta perspectiva de las necesidades humanas y el lujo superfluo arrojan luz sobre la verdadera noción de la pobreza, tal como se expone en las siguientes palabras, que reflejan el rigor ético-estético de Coomaraswamy: **«Ser voluntariamente pobre es haber rechazado lo que no podemos admirar y utilizar al mismo tiempo; esta definición tanto puede aplicarse al caso del millonario como al del monje. Todas las posesiones que no son al mismo tiempo bellas y útiles son una ofensa a la dignidad humana».**

4.- La obra de arte actúa sobre el espíritu humano y ejerce su influencia mediante la destrucción de las barreras mentales y afectivas que ocultan y velan la percepción espiritual.

5.- Para que una obra de arte puede, no obstante, producir su efecto emancipatorio, el alma ha de estar preparada, esto es, dotada de una sensibilidad innata o adquirida, de orden estético-espiritual.

Estas dos afirmaciones, que podemos considerar unidas, nos llevan a uno de los puntos esenciales de la teoría oriental del arte, acorde con la correspondiente concepción metafísico-espiritual del ser humano y de la realidad. Efectivamente, nos hallamos aquí ante la similitud entre la experiencia estética y la experiencia espiritual o mística. La primera se muestra como una anticipación prometedora de la liberación definitiva propia de la segunda. En este sentido el arte, tanto para el creador como para el contemplador, posee el rango de una vía de realización, de un *yoga (shilpa yoga)* capaz de conducir al ser humano a su Origen y Meta, al descubrimiento de la dimensión más profunda de su Identidad, allí donde el *âtman* y el *brahman* muestran ser una y la misma Realidad. La Realidad única, no dual (*advaita*).

Esto nos lleva a una célebre caracterización de la experiencia estética, ofrecida en el *sâthiya darpana III,2,3*, y que Coomarsawamy traduce así:

«La experiencia estética pura es de aquellos en quienes el conocimiento de la belleza ideal (rasa) es innato; se conoce intuitivamente, en un éxtasis intelectual sin acompañamiento de ideación, en el nivel más elevado del ser consciente; hermano gemelo del conocimiento de Brahman, es como un relámpago de luz cegadora de origen transmundo, imposible de analizar, y con todo, a imagen de nuestro propio ser»

El innatismo de tal conocimiento ha de ponerse en relación con la noción de reencarnación, tal como se entiende en la tradición hindú. El alma ya preparada, con la suficiente sensibilidad estético-espiritual será aquella que en vidas anteriores ha trabajado ya en esa dirección y viene a esta existencia con una predisposición particular. No otro es el caso del genio, que ha de entenderse, *«no como una manifestación fortuita sino como la consecuencia necesaria de una rectificación de toda la personalidad, realizada en una condición previa del ser»*

Lo veremos con más detalle al analizar la noción de *rasa* según Abhinavagupta.

6.- Esta sensibilidad especial es lo que permitirá o facilitará la capacidad de identificarse con la obra de arte, de tal modo que ésta sirva como instrumento o soporte para la contemplación de las realidades suprasensibles por ella simbolizadas, y en última instancia, como medio para vislumbrar la experiencia suprema, la realización del Atman-Brahman. De modo que esta tesis podría

formularse como **«la exigencia de auto-identificación con el tema, tanto por parte del artista como del espectador, como pre-requisito para la visualización, en el primer caso, y para la reproducción en el segundo»** (Coomaraswamy)

En la introducción citamos ya un texto en el que se pone de manifiesto la importancia del proceso yóguico de atención, concentración, meditación y contemplación de la obra de arte, sea en sus arquetipos celestes antes de la creación de la misma, sea en su soporte material como objeto de contemplación para el espectador de tal obra. En el primer caso destaca la importancia de la visualización creadora, de tal modo que **«el que realiza un icono, habiendo eliminado por medios propios de la práctica del Yoga, todas las influencias que distraen o las emociones fugitivas (...) procede a visualizar la forma del devatâ, ángel o aspecto de Dios, descrito en una determinada prescripción canónica, sâdhana, mantram, dhyâna»** (Coomaraswamy)

Y es que **«el artista ha de ser un experto en dhyâna yoga»** es decir en la contemplación. (Coomaraswamy)

Una similar identificación ha de producirse en el proceso de contemplación de la obra de arte. El espectador ha de dejar de lado todos sus intereses mundanos, todas sus emociones personales, todas sus ideas pre-establecidas, y centrarse en la contemplación de la obra. De este modo la obra-símbolo abre sus puertas-trampolín y el espectador es lanzado hacia el lugar original, hacia los ámbitos celestes que contienen los arquetipos re-creados por el artista, los modelos cuya imitación constituye el procedimiento artístico (6). **«Así como la intuición original brota de una auto-identificación del artista con el tema correspondiente, también la experiencia estética, la reproducción, brota de una identificación del espectador con el asunto presentado; la crítica repite el proceso de creación»**

En este sentido, si bien se trata de un acto de contemplación, no hay que ver en ello una mera pasividad complaciente, sino un estímulo para ponerse en camino, en «acto» de «contemplación».

«El acto imaginativo se describe tradicionalmente como una derivación de todas las formas de arte a partir de niveles de referencia supramundanos (...) Toda obra de arte es, de este modo, potencialmente un "soporte de la contemplación"; la belleza formal de la obra invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida. Cometemos el error de esperar que la obra de arte haga algo a y para nosotros, en vez de encontrar en ella el poste indicador de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo» (Coomaraswamy)

7.- Esto nos lleva a la siguiente idea central, que no es sino **«la concepción de la belleza ideal como incondicionada por las emociones naturales, indivisible, suprasensible e indistinguible de la gnosis de Dios».**

Encontramos una «estética» -o doctrina del arte- objetivista; se insiste en que la belleza es objetiva, que reside en el objeto bello y no en el espectador, que bien puede estar cualificado para reconocerla o no estarlo. Y es que, en definitiva, **«la belleza, en esta filosofía, es el poder atractivo de la perfección».** (Coomaraswamy)

ESTETICA ORIENTAL Y ESTETICA MEDIEVAL CRISTIANA

La similitud con la estética escolástica ha sido señalada y desarrollada por el propio Coomaraswamy, quien advierte que **«la estética escolástica proporciona al estudioso europeo una admirable introducción a la de oriente»** -ya que- **«la estética medieval, no sólo es aplicable universalmente, e incomparablemente clara y satisfactoria, sino que también, al mismo tiempo que trata de lo bello, es bella en sí misma»** (Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza, Olañeta*)

Platón, Dionisio Aeropagita, Ulrico Engelberto y Santo Tomás de Aquino, son analizados en sus textos y reconocidos como partícipes de lo que podemos llamar la Estética tradicional y universal. Junto a ellos es preciso recordar la importancia concedida a Eckhart, como puede verse en el estudio que sobre él hace en *La Transformación de la Naturaleza en Arte (Kairos)*.

Comentando los tres célebres requisitos de la belleza según Santo Tomás, Coomaraswamy concluye: **«el resultado neto de la doctrina tradicional de la belleza, tal como la expone Santo Tomás de Aquino, es la identificación de la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o falta de orden. La fealdad, como los otros males, es privación. Lo mismo se expresa en sánscrito con los términos "pratirûpa" (formal) y "apratirûpa" (informal), como equivalentes de kalyâna y pâpa. La belleza, con otras palabras, es siempre "ideal", en el sentido propio de la palabra; pero nuestro "ideal" (en el sentido vulgar, aquello que nos gusta) puede no ser bello en absoluto»**

Con esta concepción de la Belleza ideal, Coomaraswamy traduce la célebre definición que da del arte el *Sâhitya Darpana* I,3: **«Vakyam rasâtmakam kâvyam»**, como **«El arte es expresión informada por la Belleza ideal»**. En un ensayo de Umberto Eco sobre la estética india y occidental, refiriéndose a Coomaraswamy comenta que **«resulta aceptable su tesis fundamental de que la estética medieval y la india aparecen unidas frente a la estética occidental moderna por algunos motivos fundamentales: una misma actitud frente a la obra de arte como objeto de uso religioso dotado de placer intrínseco; un mismo catálogo de criterios de belleza; el canon de las artes plásticas; la no distinción entre artes liberales y mecánicas, bellas artes y artes funcionales; y, por último, un concepto de arte como imitación no tanto de las realidades de la naturaleza, sino más bien del mismo proceso operativo de la naturaleza»**

LOS SEIS CANONES DEL ARTE HINDU

En el comentario que *Yashodhâra* compuso al margen de los *Kama-sutras*, pueden leerse los versos siguientes:

Rûpa-bhêda, Pramânâni, Bhâva-lâvanya-yojanam, Sâdrishyam, Varnikâ-bhanga, iti citram shadangakam.

Es decir:

La **diferenciación de las formas**, las **proporciones regulares**, la **similitud ideal** con un tipo, la **ciencia de los colores** y la **sensibilidad infusa** que emana de la **gracia de los gestos** son los seis elementos del arte figurativo. Vamos a examinar esas seis reglas, esos seis cánones del arte hindú, dándoles la interpretación más cercana posible a su sentido metafísico.

1.- La primera regla, la que se refiere a la **diferenciación de las formas** (*Rûpa-bhêda*), es la más importante porque cuida de la aparición de las cosas tangibles y visibles. Hace alusión al nacimiento de las formas a partir de la

potencialidad primordial, a la separación de cada una de ellas del seno del todo indiferenciado y a la creación de las individualidades particulares.

Este conocimiento es muy importante incluso desde el punto de vista espiritual. Por eso pueden leerse en un *Tantra* estas palabras puestas en boca de Shiva hablando a Pârvatî: **«Es estéril repetir oraciones, desgranar un rosario, entregarse a austeridades y sumirse en la devoción si no se ha comprendido el sentido de las palabras ni la belleza de las formas»**. El «nombre» (*nâma*, la esencia) y la «forma» (*rûpa*, la substancia) determinan para nosotros la esencia y la substancia de toda manifestación. Constituyen los elementos obligados de nuestro conocimiento del mundo visible e inteligible. Ahora bien, penetrar el sentido profundo del nombre y la forma, es ir más allá de ellos, es reconocer su contingencia y haber realizado el estado de *jîvanmukta* (liberado viviente). Las palabras de Shiva quieren decir, pues, que **no es posible liberarse del mundo sin conocerlo, que para liberarse de las formas hay que apoyarse en ellas y que para reducirlas a cenizas con una sola mirada, hay que haberse dado cuenta de su vanidad**. No nos olvidemos que estamos en un ambiente tantrico en el que, conociendo que el hombre ha caído en las formas, son utilizadas estas para elevarle. Al espíritu humano siempre inestable, siempre en movimiento, siempre ávido, hay que darle un alimento, un punto fijo, *una* imagen muy delimitada pero cuyo sentido trascendente moldeará el espíritu por reflejo y le liberará de las imágenes.

Toda imagen deberá tener, pues, un carácter iniciático.

2.- La segunda regla tiene como objeto las **medidas proporcionales** (*pramâna*). La palabra *pramâna* en la lengua de la estética quiere decir norma de los signos convenientemente concebidos y, de ahí, valores justos y proporciones normales. Sugiere, en suma, la evidencia inmediata de lo que está bien.

Un modelo no puede, pues, tomarse en la naturaleza puesto que en la naturaleza ningún objeto puede considerarse como el tipo de su orden. El modelo será una forma interior manifestada por cánones tradicionales.

3.- Pasamos ahora a la regla más sutil, que concierne a la noción de *Sadrishyam* y que quiere decir similitud, analogía, identidad en la diferencia y correspondencia entre lo visible (*drishtam*) y lo invisible (*adrishtam*). Esta regla no exige de la imagen un parecido fotográfico con el modelo ni, a la inversa, una abstracción ideal. El arte hindú no tiene ni la superstición ni el desprecio de la vida. Pretende, por el contrario, sugerir con un tipo lo que hay de permanente en la realidad, conciliar en la unidad del símbolo las exigencias de la inteligencia y de la sensibilidad.

Sin el hálito de Brâhma toda imagen no es más que un reflejo, una apariencia, una ilusión. Y como ningún artista ha tenido el hálito creador de Brâhma a su disposición, **toda representación de un hombre, como tal, está condenada por la tradición hindú.**

Teniendo la imagen, en suma, la misma irrealidad que el mundo, es como él una teofanía. Su objetivo inmediato no es expresar la belleza, sino sugerir una visión interior, ayudar en la oración y conducir a la contemplación. El devoto o el iniciado no exige de este humilde reflejo del mundo sobrenatural una perfección que es imposible alcanzar en el orden humano. Esta no es para él un conocimiento sino un medio de alcanzar el conocimiento. **Ni siquiera le pide que sea plausible o realista, sino sólo inteligible y que facilite su liberación espiritual.**

El contemplador no espera nada de la imagen. Es él el que la anima y la transforma. **«El carácter de la imagen, ha dicho Shukrâchârya, está determinado por la relación que se establece entre el adorante y lo adorado».**

La imperfección siempre posible de las imágenes está compensada constantemente por la virtud de los fieles. Y, al hacer esto, **el devoto está más cerca de la esencia del arte que el esteta que aprecia solamente la belleza de las formas con una pasiva objetividad y que olvida que la actividad de su espíritu es una parte, y quizá la más importante, de su conocimiento del mundo.**

La naturaleza más o menos concreta del objeto varía con el desarrollo espiritual del contemplador. En lo alto de la jerarquía de las imágenes, hay que colocar los soportes más sutiles, los *yantras*, diagramas geométricos rituales, que corresponden cada uno a un dios (*devatâ*) o más bien, a un atributo divino determinado, a una fórmula encantatoria (*mantra*). Cada *yantra*, como se dice a veces, es el cuerpo del *mantra* correspondiente, su modo espacial, su encarnación.

Vienen luego las innumerables figuras pintadas o esculpidas del panteón brahmánico, desde *Ishwara* hasta las más oscuras de las divinidades menores, de los demonios y de los monstruos. Estas imágenes, más o menos estilizadas, más o menos naturalistas, según la edad de los tiempos y la espiritualidad de los hombres, y cuyo carácter antropomórfico puede variar indefinidamente por grados, **son, en el fondo, tan abstractas como los yantras. En vez de presentar líneas geométricas, estos símbolos adoptan el aspecto de cuerpos de hombres o animales para adaptar su carácter de soporte de meditación o imagen religiosa a la innumerable variedad de las inteligencias y los individuos.**

Basarse en esta variedad de figuras humanas o animales para calificar la devoción hindú de «paganismo» o «idolatría» demuestra cierta ingenuidad o una ausencia completa de intuición.

El papel tradicional de la imagen le impone unas exigencias. Tendrá ciertas cualidades y evitará ciertos defectos. Por su postura, sus proporciones y su mirada, expresará preferentemente la paz, la calma y la armonía. Procurará no mostrar ninguna pasión impetuosa, ningún exceso que, por una irradiación cuya amplitud no puede ni preverse ni, por consiguiente, limitarse, podría provocar las peores catástrofes. Su ideal será la pasión serena y la acción sin deseo. Su mirada, sobre todo, deberá estudiarse cuidadosamente. Los ojos no estarán ni altos, ni bajos, ni cerrados, ni amenazadores, sino sonrientes y felices.

La jerarquía de los diferentes símbolos se refleja en el propio templo por el lugar en el que se distribuyen. **Las imágenes antropomorfas son proscritas del santuario al que sólo tienen acceso los brahmanes y donde solamente están tolerados los yantras, y adornan con profusión inigualada el exterior de las fachadas.** Esta prohibición relativa se nota incluso al principio del arte budista pues el Bienaventurado, como el Cristo en el arte cristiano primitivo, no está entonces representado en su persona sino de una manera puramente simbólica.

4,5,6.- Las tres últimas reglas se refieren al sentimiento de lo bello y tratan del dominio de lo subjetivo. **Si el docto (*pandita*) se interesa sobre todo en la exactitud iconográfica, el técnico (*âchârya*) en la perfección del oficio, y el**

devoto (bhakta) en el carácter sagrado de los temas, hay que satisfacer igualmente las exigencias de las demás clases de espíritus. Habrá pues, **el color** para el pueblo, lo que no quiere decir que sea menos «profundo» sino que es más directamente expresivo; habrá **el encanto de las figuras** para los enamorados, y para el conocedor, para el aficionado (*rasika*), habrá la expresión. Sin detenernos en la ciencia de los colores (*varnikâ-bhanga*) llegaremos en seguida a las reglas del *gusto (rasa)*.

Bhâva-Yojanam y *Lâvanya-Yojanam* forman una pareja en la que domina *bhavâ* (el sentimiento). Esta alianza de palabras significa la infusión de la sensibilidad intelectual en el cuerpo de la imagen y la expresión de esta sensibilidad por medio de movimientos moderados y resplandecientes de gracia. La gracia conmovedora: tal es el fin de *bhâva*, vehículo y medio de *rasa*. El *rasa* no es un elemento objetivamente localizable en las cosas. Su existencia es inseparable de su percepción. Su realidad es trascendente y consiste en la apreciación de un *todo*, gracias a un conocimiento innato de los valores absolutos por parte del aficionado y gracias a una identificación del sujeto con el objeto, a una especie de éxtasis. Hay ahí un estado comparable con la adoración del devoto o la contemplación del *Yogui*.

Es, por otro lado, la energía propia del espectador lo que se halla en el origen de *rasa* y no algo inherente a la imagen. Esta facultad depende de la unidad y de la pureza del corazón, es decir, de una entera capacidad de desapego con respecto a la tensión exterior de la vida. Para experimentarla, hay que saber «soltar el corazón».

ABHINAVAGUPTA Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Uno de los lugares en donde se revela con mayor claridad la estrecha pertenencia de la teoría del arte a la filosofía, religión y espiritualidad en la India es, precisamente en la estética, tal como se desarrolla desde Bharata hasta nuestro días, pasando por la importante mediación de Abhinavagupta.

El núcleo de la estética viene indicado por el término **rasa**. Comencemos aproximándonos al significado de este polisémico vocablo que va a conducirnos a la «esencia» de la «experiencia estética», que va a permitirnos «degustar» el «sabor» de la «belleza». Esencia, sabor, belleza, experiencia estética, son ya algunas de las principales traducciones de este término. Pero el diccionario nos ofrece otras muchas; así, tal como indicó B.B. Mohan Thampi: «El diccionario registra, entre otros, los siguientes significados: savia, jugo, agua, licor, leche, néctar, veneno, mercurio, sabor, la parte más fina de algo, disfrute, amor, deseo, belleza. Los significados abarcan desde el alcohólico zumo de *soma* hasta el Absoluto metafísico (*brahman*).

Ya en los Vedas hallamos el término *rasa*. Como ha indicado Maillard: «En el Rig Veda es utilizada para significar el jugo de la planta *soma*, el elixir de los dioses. En el Atharva Veda su significado se hace extensivo al jugo de todas las plantas y de ahí el sabor de ciertas sustancias. Sabor y esencia son también términos que van unidos en su origen: la esencia es entendida como aquel extracto que conserva, concentradas, todas las propiedades fundamentales de una sustancia, propiedades que también se traducen en un sabor muy intenso. De ahí que la "esencia" como abstracción filosófica signifique igualmente el elemento principal, aquel que procura la identidad de algo»

BHARATA Y EL «NATYASÂSTRA»

El *Natyasâstra*, texto procedente de Bharata, constituye la obra más importante para el análisis de los orígenes de la estética hindú. El estudio de la estética se limitaba al principio al drama (la forma superior de arte, pues apela al mismo tiempo a la vista y al oído, los dos únicos sentidos capaces de elevarse más allá del ego limitado). El *Natyasâstra* es el texto más antiguo que nos ha llegado. Voluminoso, con reglas para entrenar a actores y poetas, se trata de una obra de profunda intuición psicológica. Clasifica los estados mentales o emociones del alma humana y su correspondencia en el plano estético. El drama es capaz de producir en el espectador un estado de conciencia *sui generis*, concebido intuitiva y concretamente como un zumo/jugo o "sabor", llamado *rasa*. Al de-gustarlo uno se ve impregnado y encantado/seducido. **«La experiencia estética es, pues, el acto de probar/degustar este Rasa, de sumergirse en él excluyendo todo lo demás».**

En un famoso aforismo dice Bharata: **«El nacimiento de Rasa acaece a partir de la unión de los Determinantes, los Consecuentes y los Estados Mentales transitorios».** Para comprender este aforismo hay que partir de algunos elementos previos. Así, Bharata señala 8 *bhâva* o *sthâyibhâva* (sentimientos fundamentales o instintos, emociones o estados mentales):

1. *Rati*: placer, deleite, gozo.
2. *Hâsa*: risa, humor.
3. *Shoka*: tristeza, dolor.
4. *Krodha*: rabia, ira.
5. *Utsâha*: heroísmo.
6. *Bhaya*: miedo, temor.
7. *Jugupsâ*: disgusto.
8. *Vismaya*: asombro, admiración.

Son ocho estados innatos en el hombre. Existen permanentemente en todo hombre en forma de "impresiones latentes" (*vasana*), que derivan de experiencias de la vida actual o de instintos heredados. En la vida ordinaria cada sentimiento se manifiesta y va acompañado de tres elementos: causas (*kârana*) -situaciones de la vida que los estimulan-, efectos (*kârya*) -reacciones visibles, gestos, muecas, etc.- y elementos concomitantes (*sahakârin*) -estados mentales accesorios y temporales, de gran variedad (según Bharata son 36: desánimo, debilidad, aprensión, etc.) y entrelazados con los 8 fundamentales. Estas mismas causas pero en escena o en poesía provocan ese placer estético particular, correspondiente a cada uno de los anteriores sentimientos básicos. Se trata de los ocho *rasas*:

1. *Shrngâra*: lo erótico (a veces se habla de "lo amoroso").
2. *Hâsya*: lo cómico.
3. *Karuna*: lo patético (que produce «compasión»)
4. *Raudra*: lo furioso.
5. *Vîra*: lo heroico o valeroso.
6. *Bhayânaka*: lo terrible (a veces se relaciona con «temeroso» o «tímido»)
7. *Bîbhatsa*: lo odioso.
8. *Adbhuta*: lo maravilloso, lo asombroso.

La especulación posterior admite un noveno sentimiento permanente, que deberá ocupar nuestra reflexión posterior: la Serenidad (*shama*) y su correspondiente *rasa*: lo quieteista, lo «paz-ificante» (*shânta*).

Causas, efectos y elementos concomitantes, cuando se consideran no como partes de la vida real, sino de la expresión poética, reciben los nombres de

determinantes (*vibhâva*), consecuentes (*anubhâva*) y estados mentales transitorios (*vyabhicâribhava*).

ALGUNOS COMENTARISTAS DEL «NATYASÂTRA» Y PRECURSORES DE ABHINAVAGUPTA

DANDIN y BHATTA LOLLATA

Los primeros comentarios conocidos son el Dandin (siglo VII) y el de Bhatta Lollata (siglo IX), este último probablemente perteneciente a una escuela del Shivaismo de Cachemira. Según ellos **«*rasa es simplemente el estado mental permanente (ira, miedo) elevado a su nivel más alto por el efecto combinado de los determinantes, consecuentes y estados mentales transitorios*»**.

SANKUKA (siglos IX-X)

También de Cachemira, poco posterior a Bhatta Lollata y en desacuerdo en él, piensa que **«*rasa no es un estado intensificado sino un estado mental imitado (por el actor, sin que el espectador lo viva como imitación)*»**.

Abhinavagupta criticará esta teoría de la imitación.

BHATTA NÂYAKA (siglo X)

También de Cachemira, su crítica se dirige a la idea de «nacimiento» del *rasa* según Bharata. No es un nacimiento sino una «revelación» (*bhâvanâ*), poder poético diferente de la denotación. Su tarea específica es la «generalización» o «universalización» de las cosas representadas, y lo consigue suprimiendo la capa espesa de estupor mental que ocupa nuestra conciencia. Es un goce distinto del de la experiencia directa, de la memoria, etc.

La experiencia estética, por medio de esa universalización, se vive como completamente independiente de cualquier interés individual, de cualquier relación con la vida ordinaria, es un estado liberado de toda individualidad (ni la del autor, ni la del actor, ni la del espectador importan). El drama o el poema tiene pues el poder de elevar al espectador por encima de su ego limitado y sus intereses prácticos.

La generalidad (*sâdhâranya*) es el carácter principal de la experiencia estética. Es un estado de auto-identificación con la situación imaginada, carente de cualquier interés práctico y, en este sentido, de cualquier relación con el yo limitado; puede decirse que es impersonal (transpersonal, diríamos hoy).

«*Rasa, la experiencia estética revelada por el poder de revelación (bhâvanâ) no posee un carácter noético, no es una percepción, sino una experiencia, una fruición (bhoga). Esta fruición se caracteriza por un estado de disolución (laya), de descanso en nuestra propia conciencia, viéndose ésta inundada de dicha y luz: pertenece al mismo orden que el goce del brahman supremo*».

La experiencia estética es, por tanto, una anticipación de la plenitud perfecta propia del estado de liberación de aquel que verdaderamente ha logrado el conocimiento de Brahman. En la experiencia/realización mística los nudos del ego se han desatado definitivamente, en la experiencia estética efímeramente. La plenitud del poeta no es la del santo, aunque su experiencia brota de la misma fuente.

ABHINAVAGUPTA y el «SHÂNTA-RASA» (el Sabor de la Beatitud)

Sus obras estéticas son el *Abhinavabhâratî*, que es un comentario al *Nâtayasâtra*, y un comentario al *Dhvanyaloka* de Anandavardhana. Las teorías de los autores expuestos, menos la de Anandavardhana las conocemos sólo a través de Abhinavagupta.

Bhatta Tota fue su maestro en poética. Abhinavagupta acepta las ideas estéticas de Bhatta Nâyaka, su concepto de generalización, pero rechaza su idea de que la experiencia estética es fuicción y no conocimiento, así como la esencialidad del poder de revelación de la palabra poética. Se encarga de unir *dhvani* y *rasa*, pero *Rasa* no es revelado, sino sugerido o manifestado. La experiencia estética no es sino una percepción *sui generis*, diferente de todas las demás.

«La experiencia estética, al igual que una flor nacida como por arte de magia, tiene como esencia sólo el presente, nada tiene que ver con lo que sucedió antes ni con lo que vendrá después». Espacio, tiempo y sujeto cognoscente particular desaparecen en ella. Es la experiencia del "Yo único", «generalizado», no circunscrito por determinaciones de espacio o tiempo. Esto es similar a lo que ocurre -según Abhinavagupta en su *Tantraloka*- en ciertas ceremonias religiosas tántricas -*cakras*-, celebradas en común. **«en virtud de la ausencia de toda causa de contracción, celos, envidia, etc., la conciencia se encuentra en un estado de expansión, libre de obstáculos y llena de beatitud»**

Un último punto aborda Abhinavagupta, que resulta crucial desde la perspectiva filosófica, pues está en cuestión la naturaleza no solo de la experiencia estética, sino con ella del ser humano y de la realidad en su conjunto.

¿Cuál es la relación entre la experiencia estética y la religiosa? **«esta última marca la desaparición completa de toda polaridad, la disolución de toda dialéctica en el fuego disolvente de Dios. (...) En la experiencia estética los sentimientos de la vida cotidiana, aunque transfigurados momentáneamente, están siempre presentes (...) Pero ambas surgen de la misma fuente. Ambas son estados de conciencia auto-centrados, con supresión de todos los deseos prácticos, la inmersión del sujeto en el objeto con la exclusión de todo lo demás. Ambas son un estado de independencia, de libertad respecto de cualquier sollicitación, de descanso en nuestro propio Yo. Concentración, disolución, degustación y goce están estrechamente conectados aquí».**

«La llamada dicha suprema, la disolución, el asombro no es más que un probar/degustar, esto es una cogitación en toda su compacta densidad, de nuestra propia libertad, inseparable de la naturaleza misma de nuestra conciencia»

«En ambos estados (estético y místico) hay no sólo reposo y gozo, sino también asombro o sorpresa maravillada». Es lo que expresa el término *camatkâra*. Un tratamiento similar de esta noción lo encontramos en Vasugupta, pero también en la tradición occidental en Platón y Proclo, entre otros.

Aunque la experiencia estética recibió mucha atención no se descuidó el momento creativo: **«El poeta es aquel que ve (el vidente, *rishi*) y que es capaz de expresar en palabras aquello que ve».** La creación artística es posible por un fuerza interna en el poeta, la intuición artística o creativa (*pratibhâ*). *Es un término usado bastante en siglos anteriores, es una especie de genio innato, imaginación o talento. Bhatta Tota ofreció una definición que se impuso: «Intuición es una forma de conciencia intuitiva, *prajñâ*, que constituye una fuente inagotable de formas nuevas. Sólo gracias a esta intuición se merece el título de "poeta", el hábil en la expresión».*

R.Gnoli termina recordándonos que: **«la concepción del arte como una actividad y una experiencia espiritual independiente, libre de intereses prácticos, que la intuición de Kant percibió para Occidente, era ya en el siglo X en India, objeto de estudio y controversia».**

EL GOCE ESTÉTICO EN EL «VIJÑANA BHAIRAVA» Y EN EL «TANTRALOKA»

«Si un yogui se funde en la dicha incomparable vivenciada en el disfrute de cantos y otros placeres sensibles, puesto que él no es más que esa dicha, una vez que su pensamiento se ha tranquilizado, él se identificará completamente con esa dicha incomparable». (Vijñana Bhairava Tantra sl. 50)

Todo placer, incluso el que procede de objetos ordinarios, no es en el fondo más que una parcela de la felicidad infinita de *brahman*, realidad sucinta a los diversos estados y constantemente presente, a pesar de que nosotros no la vivenciamos más que bajo una forma impura y limitada. Basta entonces con que la red de las relaciones artificiales sea arrastrado para que la felicidad cósmica y sin límite se revele plenamente:

Después de haber tratado en anteriores versos los diferentes goces -de orden gustativo, sexual u otros- que son proporcionados por la vida corriente, se describen ahora las alegrías artísticas que, a diferencia de los primeros, no se acompañan de *«modificaciones exteriores, preocupaciones cotidianas y obstáculos que vienen habitualmente a contrarrestar el gozo»* (Isvara-pratyabhijñana-vivrtivimarsini).

Abhinavagupta dice además: **«Con la ayuda de poemas o de danzas, etc., uno se absorbe en el sabor estético (rasa), y al goce que resulta de ello se le llama "placer estético, felicidad, reposo en la esencia del sujeto cognoscente". El corazón, o toma de consciencia de sí, es el factor preponderante de ello. Si la consciencia de sí (vimarsa) brilla claramente en esa situación, por el contrario la luz consciente (prakâsa) no se encuentra allí con evidencia; en efecto, a pesar de que se suprima la pantalla que oscurece la visión de la Realidad Suprema, sin embargo las tendencias residuales inconscientes todavía ponen un obstáculo a la manifestación de esta Luz. Es por eso que el goce artístico nos da una vivencia de la dicha propia del sujeto consciente, pero no la revela en todo su esplendor como si lo hace la felicidad mística»**

Si por el contrario, no se trata de un hombre de gusto sino de un yogui **«cuyo corazón está perpetuamente atento en romper la pantalla que oscurece la Luz de la Realidad Suprema, esta podrá, en el transcurso de los goces artísticos, acceder a la más alta de las felicidades».** Cuando un yogui sumergido en un recogimiento profundo, escucha un canto de una belleza extraordinaria, su pensamiento se absorbe en él, y se estabiliza; así aumentada y sublimada, la belleza se eleva a un gozo tan intenso que, olvidándose de sí mismo, el yogui se pierde momentáneamente en este gozo, él no es más que canto, y todo lo cognoscible se desvanece. Habiendo penetrado en el *spanda* (en la vibración connatural al Ser), abrazando la energía, llega, gracias a su contacto, a identificarse definitivamente al gozo interiorizado que une entonces al supremo *Brahman*.

Esta estrofa aclara muy bien las condiciones de la intuición mística: por una parte, apaciguamiento e inhibición de las fluctuaciones mentales, desaparición de los obstáculos de la objetividad en general, estabilidad unificada del

pensamiento; por otra, incremento de la eficiencia o intensidad vibrante (*spanda*), de manera que, a causa de un simple estímulo sensorial, como el sonido melodioso de un canto, podrá desencadenar la iluminación.

Esta es la interpretación que da a este verso el Tantraloka explicando los efectos inesperados que resultan del gozo artístico por un aflujo de *virya*, de la virilidad en el sentido de potencia de la consciencia: **«Los bellos sonidos suscitan una sobreabundancia de eficiencia y súbitamente, en un hombre bien atento, la Consciencia se expande»** (*Tantraloka tratado III, sloka 229, Abhinavagupta*).

También en el Tantraloka de Abhinavagupta: **«La energía emisora del Señor está presente por todo de la manera que ahora se expone: es de ella sola que procede todo movimiento cuya esencia es la felicidad. En efecto, cuando se percibe un canto melodioso, o el perfume del sándalo, etc... el estado ordinario de indiferencia desaparece y se experimenta en el corazón una vibración que no es otra que lo que se llama energía de felicidad (ânandasakti): es gracias a ella que el hombre está "dotado de corazón"»** (*Tratado III, sloka 208-210*)

En un caso así, un ser consciente, en presencia de una percepción particular: un canto o cualquier otra cosa, pierde su indiferencia ordinaria y, una vez que esta indiferencia desaparece, se identifica con esta percepción. Entonces, con este conocimiento, vivencia de esta manera en su corazón, lugar donde todo reposa, una vibración, una fulguración que, según lo que dicen los tratados, no es otra que la energía de felicidad.

Este gozo tiene como característica propia el no poseer ningún trazo doloroso o agradable. Como lo dice el *isvara-pratya-bhijña-karika*:

«Esta Realidad Absoluta fulgurante y vibrante, sin contacto con la esencia y el tiempo, es en esencia, se dice, el Corazón del supremo Señor. Ella no es mas que vibración fulgurante. Se la celebra como "felicidad", "toma de conciencia viva", "libertad" y por su sola potencia todo ser, incluso estúpido, se vuelve, según se dice, dotado de espíritu. Es por eso que, en la vida ordinaria, se dice que aquellos que son aptos a una intensa felicidad están "dotados de corazón". Sin duda, todo el proceso del universo es una expansión de la energía de felicidad»

«SHÂNTA-RASA» (*el sabor de la beatitud*) como **«MAHÂ-RASA»** (*sabor principal y supremo*)

La pregunta crucial respecto a la experiencia estética es siempre si ésta consiste en un «discernimiento» de cualidades pertenecientes a la obra de arte, esto es, al objeto de nuestra contemplación (en cuyo caso defenderíamos un «objetivismo estético»), o si por el contrario constituye una «respuesta» especial del experimentador, del sujeto, ante el objeto (con lo cual estaríamos ante un «subjetivismo estético»)

Ante esta cuestión central Abhinavagupta diría -según E. Deutsch- lo siguiente: **«la cualidad esencial de la experiencia estética no es subjetiva ni objetiva; no pertenece ni a la obra de arte ni a quien la experimenta; lo que constituye "rasa" es más bien el proceso mismo de percepción estética, el cual rechaza toda designación espacial».**

Además manifiesta: **«esta concepción de que el "locus" o âshraya de rasa no se halla en ninguna parte, de que rasa trasciende las determinaciones espacio-temporales es, creo, el único camino que permanece abierto para la comprensión de la naturaleza de la experiencia estética»**

Por lo tanto, ni «objetivismo estético», que conduce a una preocupación formalista y ve la estética como configuración de líneas y formas en movimientos abstractos y tiende a pensar la creatividad en términos de construir fórmulas o seguimiento de reglas, ni «subjetivismo estético» que conduce a un romanticismo unilateral y una sentimentalidad en la que se pierde toda experiencia del objeto artístico y sólo quedan paroxismos emotivos subjetivos.

Y es que el contenido del arte nunca puede ser el de emociones o pensamientos personales del artista o del experimentador: **«es precisamente esta impersonalidad o transpersonalidad del contenido estético lo que posibilita que la obra de arte pueda transmitir un significado y el experimentador pueda elevarse a una conciencia superior»**

El interés estético, en contraste con el interés meramente práctico, tiene en cuenta al individuo no en tanto que individuo particular, sino en tanto que individuo que encarna, deviene, representa, expresa, una cualidad universal, interpersonal y , por tanto, trascendental.

Pero lo que más nos interesa ahora es el noveno *rasa*, el que Abhinavagupta añadió a la lista de Bharata, concediéndole una importancia extraordinaria. Se trata, claro está, de **shânta, que puede traducirse como «paz» o «serenidad», pero que no debe entenderse como una emoción estética más, sino como la fuente de todas ellas:**

«Shânta-rasa, según Abhinavagupta, es la realización trascendental de la unidad que es gozosa y "paz-ificante". Se fundamenta o asienta en el Si-mismo y se realiza como una especie de auto-liberación(...)», «El Atman es el sthâyibhâva de shânta» (Abhinavagupta), «Shânta es la fuente de todos los otros rasas» (Abhinavagupta).

Shânta es silencio. Shânta-rasa es una plenitud; se halla sobrecargada de energía creativa. El silencio de la obra de arte nos llama a la concentración en su ser.

«Y aquí se halla la diferencia esencial entre la experiencia estética y la experiencia espiritual pura: la obra de arte llama nuestra atención hacia ella y controla nuestra experiencia con ello; en la experiencia espiritual la llamada es de aquello que es Real sin división ni objeto. La obra de arte, en la plenitud de su experiencia en tanto que shântarasa, apunta hacia la Realidad y participa en ella. En la experiencia espiritual pura no hay más que la Realidad.» (Deutsch)

Para el iluminado -concluye Deutsch- toda experiencia es *shânta-rasa*.

Y es que, como ha señalado también P. S. Sastri, **«para Abhinavagupta shânta es el mahâ-rasa, el rasa principal, en realidad el único rasa» (Indian Theory of Aesthetic).**

En ocasiones hemos señalado que el arte puede ser considerado como un camino de realización, como un *yoga*; pues bien, al igual que es éste, el proceso de purificación es estrictamente necesario; sin una suficiente purificación psicológica no hay posibilidad de acceder a una genuina experiencia estética. En ello insiste Sastri al decir: **«a menos que la mente esté purificada no es posible gozar de esa armonía que caracteriza a la verdadera experiencia estética»**. Y por otra parte, la misma experiencia estética ejerce una función no solo purificadora, sino también transformadora de la personalidad. Por ello: **«a través de la experiencia estética se logra la transformación y transmutación del ego»**.

La fundamentalidad de *shânta* es tal que el resto de *rasas*, que podríamos considerar como «valores estéticos» serían modificaciones de esa naturaleza fundamental y categorías distintas que expresan otros tantos aspectos de la misma. De tal modo que si la meta de la búsqueda filosófico-religiosa es *moksha*, la experiencia de lo Absoluto y la liberación, la esencia de lo estético sería justamente *rasa*. **Además «la experiencia estética revela la verdad en la forma sensible de la configuración estética».**

Puede verse que, en última instancia, la experiencia estética nos lleva a lo que podríamos llamar «la experiencia átmica» (experiencia mística, religiosa o metafísica), pues:

«la aprehensión de la verdad es, en realidad, la realización del espíritu. Es el conocimiento del Atman como comprendiendo tanto el yo como lo otro (...) Esta conciencia -âtman- es concebida en términos de pensamiento supra-relacional, que trasciende el dualismo objeto-sujeto. Sólo tal conciencia puede ser el núcleo mismo, el corazón vital, de toda experiencia estética, y shânta es sinónimo de esta experiencia.

Así pues, concluye Sastri, hay un solo *rasa*, llamado *shânta*. Y este último y único *rasa* es la conciencia (*samvit*) universal, objetiva e impersonal, del artista creativo. «La característica principal de la expresión de *shânta* es *mâdhurya*, que es un sentimiento extático de satisfacción. Este *mâdhurya* no es un simple estado hedonístico, sino un estado que implica la transmutación del yo. El *druti* o la transformación del yo ocurre en la Inmediación superior de la cual *shânta* es el representante en el universo estético».

Conviene dejar constancia, no obstante, de que no todos los autores han coincidido en considerar *shânta* como el *rasa* primordial, del cual derivan todos los demás, tal como hizo Abhinavagupta. Un papel similar se ha defendido también para *karuna* (la compasión), como hizo Bhavabhûti, o para el *preman* (el amor) (7), como en el caso de Bhoja, o para *adbhuta* (el asombro), del cual Nârâyana sirve de ejemplo, etc.

Una consideración más crítica de la teoría de Abhinavagupta encontramos en Masson y Patwardhan (*Shantarasa and Abhinavaguptas's Philosophy of Aesthetics*). Después de proponer que se podría resumir la teoría de Abhinavagupta con la célebre expresión: **«el gran arte exige la transcendencia del ego»**, nos ofrecen una precisa caracterización de la misma en los términos siguientes:

«La esencia de su teoría dice que al observar una representación teatral o al leer un poema, el lector sensible (*sahrdaya*) se ve sumergido en una pérdida del sentido del tiempo y del espacio presente. Todas las consideraciones mundanas cesan (...) Como no estamos personalmente implicados, nuestros corazones responden simpatéticamente (*hrayasamvâda*), pero no egoístamente. Terminamos identificándonos con la situación descrita. Se trasciende el ego, y en ausencia de las emociones normales, desatado el nudo del ego, nos hallamos en un estado de calma emocional y mental. La pureza e intensidad de la emoción nos lleva a un nivel superior del placer; experimentamos puro gozo indiferenciado (*ânandakaighana*), pues hemos contactado con lo más profundo de nuestro inconsciente, allí donde la unidad entre el hombre y el universo es fuerte todavía. Así legamos inadvertidamente al mismo terreno que el místico.

La única salvedad que haríamos a esta caracterización es la denominación de «inconsciente» a aquella zona con la que se supone que establecemos contacto en el momento de la experiencia estética. Se, como hemos visto, se trata de vislumbrar o saborear algo de la conciencia átmica, quizá sería conveniente aplicar la distinción entre subconsciente y supraconsciente, para evitar posibles malentendidos. Es cierto que el término «inconsciente» puede abarcar ambos campos de conciencia, pero conserva la ambigüedad que tiende a asociarlo con el campo de lo subconsciente.

Es una gran ventaja partir del criterio de que el objetivo de la buena literatura (y del arte en general) es producir un cierto «estado de ánimo» o «experiencia emocional», que es siempre y para todos el mismo: *âtmanâda*, la dicha del Ser. Eso evita quedara a merced de la subjetividad de quien siente que «me deprime» o «me horroriza», etc...

Podría decirse, frente al deseo de completa autonomía de la experiencia estética mantenido modernamente, que ciertamente no existe tal autonomía en un sentido pleno, pero que esto no es una deficiencia o un error, sino que responde a la interdependencia ontológica de todos los aspectos de la realidad, de tal modo que puede hablarse de «ontonomía» (R. Panikkar), ya que cada esfera del ser se halla en estrecha relación con las restantes.

Esto es lo que todo «arte sagrado» (o tradicional) ha sabido siempre, de ahí no sólo la relación sino también la subordinación de la experiencia estética a la experiencia mística.

* * *

«Mientras el sabio Sankaracharya intentaba dilucidar el misterio de la belleza con pesos y medidas, la personificación de la belleza se le apareció con una forma que violaba todas las leyes «técnicas», extraña creación de algún artista rebelde: se le apareció y le llamo la atención.

Al verla, el filósofo tuvo una revelación y exclamó:

"Esas leyes, oh diosa, no están hechas para ti; esos cánones que escribo y esos minuciosos análisis son para las imágenes destinadas al culto.

¡Innumerables son las formas que revistes, oh Belleza, y ningún Tratado puede definir las!

Añadió: "¡Una sola figura entre millones, por casualidad, tendrá una forma impecable

y una belleza perfecta! Los sabios dirán:

Sólo esta imagen que se conforma a las leyes de la belleza de los Tratados es perfecta.

Nada que no obtenga la sanción de los Tratados es perfecto.

Otros, por el contrario, dirán:

¡Todo lo que se ama apasionadamente llega a ser perfecto, llega a ser espléndido!»

* * * * *

NOTAS

1.- F. Schuon, *El esoterismo como principio y como vía*, Madrid, Taurus, 1982.

Próximamente reeditado por Olañeta.

2.- T. Burckhardt. *Principios y métodos del arte sagrado*, Olañeta.

3.- A. K. Coomaraswamy, *La Transformación de la Naturaleza en Arte*, Kairos.

4.- Se refiere evidentemente a la intuición intelectual o intelecto intuitivo (Buddhi) por encima del pensamiento racional, no a la intuición biológica o al instinto que están por debajo de este.

5.- En el contexto guenoniano "intelectual" hace referencia al «intelecto intuitivo» y no al pensamiento racional. Es en ese sentido como debe de entenderse esta palabra usada por Coomaraswamy. Intelectual aquí equivale a espiritual.

6.- En India -dice Coomaraswamy- se trata de representar «tipos», mostrando indiferencia hacia los efectos efímeros. No que éstos no tengan sentido, sino que su valor sólo se aprecia cuando son considerados *sub specie aeternitatis*, es decir, *formaliter*.

7.- El sentimiento-sabor del amor *rasaraj* puede ser considerado por algunos autores como el principal. Aunque el temperamento de los hindúes sea particularmente sentimental, sería erróneo asimilar esta sentimentalidad al puro erotismo. El amor humano siempre ha tenido en la India significación espiritual. De ahí viene el empleo del simbolismo sexual en el culto y la devoción a la *Shakti*. Por otra parte en estas profundidades de la vivencia podríamos decir que todos los *sabores* son diferentes matices de lo mismo ya que la beatitud está colmada de amor, el amor está lleno de alegría que a su vez es beatitud y asombro etc... He aquí el cuadro de los *rasas* con sus correspondencias:

Rasa /Carácter /Sentimiento /Color

1. enamorado /belleza /ternura /verde
2. cómico /grotesco /alegría /blanco
3. patético /pena /dolor /violeta
4. furioso /insulto /cólera /rojo
5. heroico /exaltación /entusiasmo /amarillo
6. terrible /amenaza /miedo /negro
7. odioso /horror /aversión /azul oscuro
8. maravilloso /inesperado /asombro /oro
9. calmado /tranquilidad /paz /plata

El presente trabajo ha sido extraído en su mayor parte del excelente libro de **Vicente Merlo: SIMBOLISMO EN EL ARTE HINDU (Editorial BIBLIOTECA NUEVA, colección TAXILA. ISBN. 84-7030-707-X)** en el que se hacen interesantes reflexiones y estudios no solamente sobre el Arte Hindú sino sobre el pasado y el futuro del Arte en general.

● * * * * *