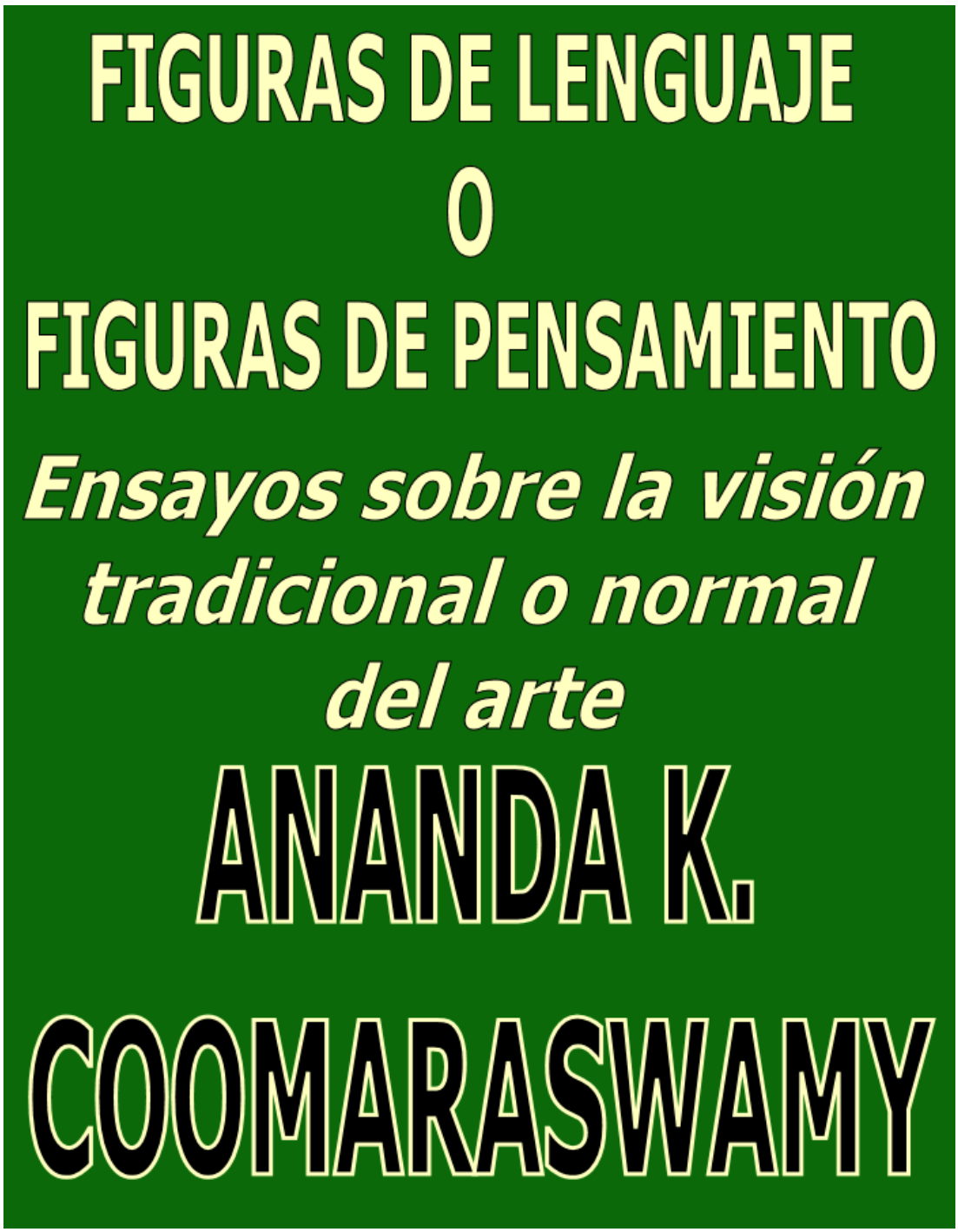
LIBRO dot.com



LIBRO dot.com
http://www.librodot.com

PREFACIO DEL AUTOR

Con la excepción del primero, los diecisiete capítulos siguientes son versiones revisadas de ensayos que han aparecido en diferentes revistas, principalmente americanas. Quiero expresar mi deuda a los editores del *Αρτ Βυλλετιν, Χολλεγε Αρτ Θουρναλ, Αρτ Θυαρτερλψ, Χατηολιχ Αρτ Θυαρτερλψ, Αμεριχαν Βοοκμαμ, Θουρναλ οφ →στηετιχσ, Ηαρϖαρδ Θουρναλ οφ Ασιατιχ Στυδιεσ, Θουρναλ οφ τηε Ινδιαν Σοχιετψ οφ Οριενταλ Αρτ, Εαστερν Αρτ,* y *Θυαρτερλψ Θουρναλ οφ τηε Μψτηιχ Σοχιετψ;* al editor del *Διχτιοναρψ οφ Ωορλδ Λιτερατυρε;* y a Mr. A. Townshend Johnson por su permiso para reimprimir «La Naturaleza del Arte Budista», que apareció primero en una costosa obra del profesor Benjamin Rowland y de mí mismo, titulada *Τηε Ωαλλ Παιντινγσ οφ Ινδια, Χεντραλ Ασια, ανδ Χεψλον,* y que fue publicada por the Merrymount Press en 1938.

Esto no es un tratado sistemático: cada uno de los diecisiete capítulos trata de algún aspecto o aplicación particular de la teoría tradicional del arte, y es completo en sí mismo; por consiguiente, ha sido inevitable una cierta suma de repetición. Pero si no es sistemático, el tema del conjunto es congruentemente uno y el mismo, y no es otro que el de mi *Λα ϛερδαδερα Φιλοσοφ□α δελ Αρτε Χριστιανο ψ Οριενταλ,* o *¿Παρα θυ□ Εξπονερ Οβρασ δε Αρτε?* y el de mi *Λα Τρανσφορμαχι□ν δε λα Ναυραλεζα εν Αρτε:* y considero que puedo decir que quienquiera que haga uso de estos tres libros *ψ* de las fuentes a las que se alude en ellos, tendrán una visión cabalmente completa de la doctrina sobre el arte que la mayor parte de la humanidad ha aceptado desde los tiempos prehistóricos hasta hoy.

Las notas, que algunos lectores querrán ignorar, se refieren a las fuentes que otros pueden querer consultar; pero contienen también algunas materias no menos importantes que las del texto, como por ejemplo, en el caso del Capítulo X, nota 4.

Estoy muy agradecido a mis amigos Marco Pallis, y Walter Shewring por su lectura de las pruebas.

ANANDA K. COOMARASWAMY.

Museum of Fine Arts, Boston
22 de agosto de 1945.

CONTENIDO

Χαπτυλο		*Πγινα*
I	¿Una Figura de Lenguaje, o una Figura de Pensamiento?	
II	La Teoría Medieval de la Belleza	
III	Ornamento	
IV	*Αρσ Σινε Σχιεντια Νιηιλ*	
V	El Encuentro de los Ojos	
VI	Mobiliario Shaker	
VII	El Simbolismo Literario	
VIII	Intención	
IX	Imitación, Expresión y Participación	
X	La Operación Intelectual en el Arte Indio	
XI	La Naturaleza del Arte Budista	
XII	*Σα·ωεγα*, La Conmoción Estética	
XIII	Un Antiguo Pasaje sobre Pintura India	
XIV	Algunas Referencias al Relieve Pictórico	
XV	La Mentalidad Primitiva	
XVI	Notas sobre el Arte Salvaje	
XVII	Síntoma, Diagnosis, y Régimen	
XVIII	Walter Andrae: Sobre la Vida de los Símbolos	

«El concepto del artista, y el concepto relacionado de las bellas artes son ambos accidentes especiales y nocivos de la tradición local europea».

Margaret Mead.

«La patología estética es una excrecencia sobre un interés genuino en el arte que parecer ser peculiar a los pueblos civilizados».

Raymond Firth

CAPÍTULO I

«¿UNA FIGURA DE LENGUAJE O UNA FIGURA DE PENSAMIENTO?»[1]

ζ+(© *∞ ϑΞΠ<0< ≅⇔ 6∀8™σ ∠ □< │ □8≅(≅< BΔ□(:∀
Platón, *Γοργιασ* 465A[2]

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.

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

[1] Quintiliano IX.4.117, «Figura? Quae? cum orationis, tum etiam sententiae?». Cf. Platón, *Ρεπ□βλιχα* 601B.

[2] «Yo no puedo dar razonablemente el nombre de "arte" a algo irracional». Cf. *Λεψεσ* 890D, «La ley y el arte son los hijos del intelecto» (<≅¬H). La sensación (∀∩Φ20Φ4H) y el placer (≡*≅<Z) son irracionales (□8≅(≅H; ver *Τιμεο* 28A, 47D, 69D). En el *Γοργιασ*, lo irracional es eso que no puede dar cuenta de sí mismo, eso que no es razonable, eso que no tiene *ραζ□ν δε σερ*. Ver también Filón, *Λεγυμ Αλλεγοριαρυμ* I.48, «Pues como la hierba es el alimento de los seres irracionales, así los perceptibles sensiblemente (ϑ∈ ∀∅Φ20ϑ ¯<) han sido asignados a la parte irracional del alma». !∩Φ20Φ4H es justamente lo que el biólogo llama ahora «irritabilidad».

finalidad expresarlas y evocarlas de nuevo. Alfred North Whitehead observaba que «excitar las emociones por las emociones mismas, fue un tremendo descubrimiento»[3]. 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 conocimiento[4] 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 *δε* alguna tesis que tenía que ser expresada, y pasamos por alto que todo lo que no significa algo es literalmente *ιν–σιγνιφιχαντε*. 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 parte[5]. Igualar el 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 *εφεχτιϖο*, y para que como tal *τραβαφε*, 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

[3] Citado con aprobación por Herbert Read, *Αρτ ανδ Σοχιετψ* (Nueva York, 1937), p. 84 de Alfred North Whitehead, *Ρελιγιον ιν τηε Μακινγ* (Nueva York, 1926).

[4] *Συμμα Τηεολογιχα* I-II.57.3C (el arte es una virtud intelectual); I.5.4 *αδ* I (la belleza pertenece a la facultad cognitiva, no a la facultad apetitiva).

[5] «Patología…2. El estudio de las pasiones o emociones» (*Τηε Οξφορδ Ενγλιση Διχτιοναρψ*, 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 (Bς20:∀) es pasiva; hacer o actuar (B≅∴0:∀σ ♣Δ(≅<) es una actividad.

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»[6]. 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»[7]), debemos abandonar el término «estética», según su 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».

[6] Ver Charles Sears Baldwin, *Μεδιεϖαλ Ρηετοριχ ανδ Ποετιχ* (Nueva York, 1928), p. 3, «Un arte de hablar real que no se apoya en la verdad no existe y nunca existirá» (*Φεδρο* 260E; cf. *Γοργιασ* 463-465, 513D, 517A, 527C, *Λεψεσ*, 937E).

[7] Ver E. F. Rothschild, *Τηε Μεανινγ οφ Υνιντελλιγιβιλιτψ ιν Μοδερν Αρτ* (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… *υνα τρασχενδενχια ενορμεμεντε εξτρα□α ε ινιντελιγιβλε* para el hombre medio [léase normal]» (F. de W. Bolman, criticando a E. Kahler, *Μαν τηε Μεασυρε*, en *Θουρναλ οφ Πηιλοσοπηψ*, XLI, 1944, 134-135; las bastardillas son mías).

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, trabaja[8]. En segundo lugar, aquellos cuyo arte propio era, como el mío, verbal, estudiaban naturalmente el arte de la expresión verbal, mientras 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 sofísticamente, 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.»[9]; y también, «las producciones de todas las artes son tipos de poesía, y sus artesanos son todos poetas»[10], en el amplio sentido de la palabra. «Demiurgo» (∗0:4≅ΛΔ(H̄) y técnico (ϑγΠ<∴ϑ0H) son las palabras griegas ordinarias para «artista» (*αρτιφεξ*), 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 (∗0:4≅ΛΔ(∴∀) y mera labor (Πγ4Δ≅ΛΔ(∴∀), entre arte (ϑΞΠ<0) e industria sin arte (□ϑγΠ<≅H ϑΔ4∃Z)[11].

[8] *Συμμα Τηεολογιχα* 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 artificiati est ex conceptione artificis». Ver también San Buenaventura, *Ιλ Σεντεντιαρυμ* I-1.1.1 *αδ* 3 y 4, «Agens per intellectum producit per formas». La informalidad es fealdad.

[9] *Γοργιασ* 503E.

[10] *Ελ Βανθυετε* 205C.

[11] Ver, por ejemplo, *Ελ Εσταδιστα* 259E, *Φεδρο* 260E, *Λεψεσ* 938A. (Cf. Hipócrates, *Φραχτυρεσ* 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» (*Ρεπ□βλιχα* 406C). El «ocio» es la oportunidad de hacer este trabajo sin interferencia (*Ρεπ□βλιχα* 370C). Un «trabajo para el ocio» es un trabajo que requiere una atención

Todos estos artistas, si son realmente hacedores y no meramente industriosos, si son musicales y por consiguiente sabios y buenos, y si están en posesión de su arte (♣<ϑγΠ<≅H, cf. ♣<2γ≅H) y son gobernados por él, son infalibles[12]. El significado primario de la palabra Φ≅ν∴∀, «sabiduría», es el de «pericia», de la misma manera que el sánscrito *καυ♣αλαμ* 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 artista[13]. 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 Ideal[14]. 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»[15] hubiera significado «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

indivisa (Eurípides, *Ανδρ□μαχα* 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 (*Λοσ Τραβαφοσ ψ λοσ δ□ασ*, 295-296). Siempre que Platón desaprueba 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.

[12] *Ρεπ□βλιχα* 342BC. Lo que se hace por arte se hace correctamente (*Αλχιβ□αδεσ* 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 (*Ρεπ□βλιχα* 349-350, *Λεψεσ* 660B). «El arte tiene fines fijados y medios de operación verificados» (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.47.4 *αδ* 2, 49.5 *αδ* 2). Es de esta misma manera como un oráculo, cuando habla *εξ χατηεδρα*, es infalible, pero no lo es el hombre cuando está hablando por sí mismo. Esto es similarmente verdadero en el caso de un gurú.

[13] *Ρεπ□βλιχα* 369BC, *Ελ Εσταδιστα* 279CD, *Επινομισ* 975C.

[14] *Ρεπ□βλιχα* 398A, 401B, 605-607; *Λεψεσ* 656C.

[15] Deuteronomio 8:3, San Lucas 4:4.

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 mesuradas, no en mociones violentas[16].

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»[17].

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 armonía al que puede usarlos intelectualmente (:γϑ□ <≅¬), no como una ayuda al placer irracional (≡*≅<← □ϑ≅(≅H), 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»[18]; y que mientras que la pasión (Bς20), evocada por una composición de sonidos, «proporciona un placer de los sentidos (≡*≅<Z) 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

[16] *Ρεπ□βλιχα* 376E, 410A-412A, 521E-522A, *Λεψεσ* 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» (*Φιλεβο* 63B; cf. *Ρεπ□βλιχα* 409-410). «El único medio de salvación de estos males no es ejercitar el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma» (*Τιμεο* 88B).

[17] *Συμμα Τηεολογιχα* I-II.57.3 *αδ* 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 (*Ρεπ□βλιχα* 342B, 347A), que está en la excelencia del producto.

[18] *Τιμεο* 470DE; cf. *Λεψεσ* 659E, sobre el canto.

mociones mortales»[19]. 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 sabor» de una obra de arte, una experiencia inmediata, y congenérica de la saboreación de Dios[20].

Esto no es en modo alguno una experiencia estética o psicológica, sino que implica lo que Platón y Aristóteles llaman una *κατηαρσισ*, y una «derrota de las sensaciones de placer» o de dolor[21]. La *κατηαρσισ* 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 *κατηαρσισ* es un tipo de morir, ese tipo de morir al que se dedica la vida del filósofo[22]. La *κατηαρσισ* Platónica implica un éxtasis, o un «apartamiento» 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

[19] *Τιμεο* 80B, parafraseado en Quintiliano IX.117, «docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem». Cf. *Τιμεο* 47, 90D.

[20] *Σ□ηιτψα Δαρπα⟩α* III.2-3; cf. Coomaraswamy, The Transformation of Nature in Art, 1934, pp. 48-51.

[21] *Λεψεσ* 840C. Sobre la *κατηαρσισ*, ver Platón, *Ελ Σοφιστα* 226-227, *Φεδρο* 243AB, *Φεδ□ν* 66-67, 82B, *Ρεπ□βλιχα* 399E; Aristóteles, *Πο□τιχα* VI.2.1499b.

[22] *Φεδ□ν* 67DE

Platón tiene en mente cuando «quiere nacer de nuevo en la belleza interior», y llama a esto una plegaria suficiente[23].

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»[24]. La *κατηαρσισ* 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 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 *κατηαρσισ* 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 *κατηαρσισ* de éstos y de las pasiones afines»[25], aunque está claro que, para él también, la purificación es *δε* las pasiones (B∀2Z:∀ϑ∀); 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 pasajera[26]. En lo que Platón llama con aprobación el tipo de poesía

[23] *Φεδρο* 279BC; así también Hermes, *Λιβ.* 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.

[24] *Ρεπ□βλιχα* 389-398.

[25] [Aristóteles, *Πο□τιχα* VI.2.1449b].

[26] El hombre estético es «el que es débil para levantarse contra el placer y el dolor» (*Ρεπ□βλιχα* 556C). Si nosotros pensamos en la impasibilidad (□Bς2γ4∀, no lo que nosotros entendemos por «apatía», sino ser superior a los impulsos del placer y del dolor; cf. *Βηαγατϖαδ Γ×τ□* II.56) con horror, ello se debe a que nosotros «no querríamos vivir sin hambre ni sed ni sus afines, si no pudiéramos *συφριρ* también (BςΦΠΤ, sánscrito *β□δη*) las consecuencias naturales de estas pasiones», es decir, los placeres de comer, de beber y de gozar de los colores y sonidos finos (*Φιλεβο*

«más austero», se presume que nosotros estamos saboreando un banquete de razón más bien que un «atracón» de sensaciones. Su *κατηαρσισ* 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»[27]. 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 ϑγ8γϑZ 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»[28]. 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»[29]. El tipo de música

54E, 55B). Nuestra actitud hacia los placeres y sufrimientos es siempre pasiva, cuando no, ciertamente, masoquista. [Cf. Coomaraswamy, *Τιμε ανδ Ετερνιτψ*, 1947, p. 73 y notas].

Está muy claro en *Ρεπ□βλιχα* 606 que la complacencia en una tormenta emocional es justamente lo que Platón no entiende por una *κατηαρσισ;* una indulgencia tal alimenta meramente las emociones mismas que nosotros estamos intentando suprimir. En el *Μιλινδα Πα□ηο* se encuentra un paralelo perfecto (*Μιλινδα Πα□ηο* 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» (*βηεσαφφαμ*) —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.

[27] *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.30.2 y 39.2; *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.7.3-4; *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VIII.13; */ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* V.14. Cf. *Φεδ□ν* 65-69.

[28] *Ελ Εσταδιστα* 288C.

[29] *Φιλεβο* 67B.

que él aprueba no es una música multifaria y cambiante sino una música canónica[30]; no el sonido de instrumentos «poli-armónicos», sino la simple música (□B8 ϑ̄0H) de la lira acompañada por el canto «deliberadamente diseñado para producir en el alma esa sinfonía de la que hemos estado hablando»[31]; no la música de Marsyas el Sátiro, sino la música de Apolo[32].

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 (∉Δ2 ϑ̄0H = *ιντεγριτασ σιϖε περφεχτιο*), o verdad (□8Z2γ4∀ = *ϖεριτασ*). 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» (:∴:0Φ4H), 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»[33], 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 (∀∩Φ20Φ4H) visualmente o de cualquier otro modo. En conexión con esto, es importante no pasar por alto que la delineación del carácter (∝2≅H), en la literatura y la pintura, de la misma manera que la representación de la imagen de una fisonomía en el espejo, es un 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 (®:≅∴∀, *σιμιλιτυδο,* sánscrito *σ□δ♦♣ψα*), pero difícilmente lo que nosotros entendemos usualmente por

[30] *Ρεπ□βλιχα* 399-404; cf. *Λεψεσ* 656E, 660, 797-799.

[31] *Λεψεσ* 659E; ver también nota 86.

[32] *Ρεπ□βλιχα* 399E; cf. Dante, *Παραδισο* I.13-21.

[33] Aristóteles, *Φ□σιχα* II.2.194a 20, ≡ ϑΞΠ<0 :4:γ℘ϑ∀4 ϑ←< NβΦ4< —que emplea ambos medios adecuados hacia un fin conocido.

«verosimilitud» (⁻:≅4 ⁻ϑ0H). Lo que se entiende tradicionalmente por «semejanza» no es una copia, sino una imagen afín (ΦΛ((γ<ZH) 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 *ϖερδαδεραμεντε* hecha[34].

El matemático puede hablar con perfecto derecho de una «ecuación bella» y sentir por ella lo que nosotros sentimos por el «arte»[35]. 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

[34] El arte es iconográficamente, la hechura de imágenes o copias de un modelo (B∀Δς*γ4(:∀), ya sea visible (presentado) o ya sea invisible (contemplado); ver Platón, *Ρεπ□βλιχα* 373B, 377E, 392-397, 402, *Λεψεσ* 667-669, *Ελ Εσταδιστα* 306D, *Χρ□τιλο* 439A, *Τιμεο* 28AB, 52BC, *Ελ Σοφιστα* 234C, 236C; Aristóteles, *Πο□τιχα* I.1-2. De la misma manera, las obras de arte indias se llaman imitaciones o conmensuraciones (*ανυκ♦τι*, *ταδ□κ□ρατ□*, *πρατικ♦τι*, *πρατιβιμβα*, *πρατιμ□να*), y se requiere una semejanza (*σ□ρ⟨πψα*, *σ□δρ♣ψα*). Esto no significa que sea una semejanza en todos los respectos lo que se necesita para evocar el original, sino una igualdad en cuanto a la quididad (ϑ≅Φ≅¬ϑ≅<σ ∠Φ≅<) y la queidad (ϑ≅4≅¬ϑ≅<σ ≅⊃≅<) —o la forma (∅*Ξ∀) y la fuerza (*β<∀:4H)— del arquetipo. Es en esta «igualdad real» o «adecuación» (∀⇔ϑ ⁻ϑ∈ ∩Φ≅<) donde está la verdad y la belleza de la obra (*Λεψεσ* 667-668, *Τιμεο* 28AB, *Φεδ□ν* 74-75). Hemos mostrado en otra parte que el *σ□δ♦♣ψα* indio no implica una ilusión, sino sólo una equivalencia real. Está claro en *Τιμεο* 28-29 que por «igualdad» y «semejanza» Platón entiende también un parentesco (ΦΛ((Ξ<γ4∀) y una analogía (∀<∀8≅(∴∀) real, y que son estas cualidades las que hacen posible que una imagen «interprete» o «deduzca» (*f*>0(Ξ≅:∀4, cf. sánscrito □*νι*) a su arquetipo. Por ejemplo, las palabras son γ∩*T8∀ de cosas (*Ελ Σοφιστα* 234C), los «nombres verdaderos» no son correctos por accidente (*Χρ□τιλο* 387D, 439A), el cuerpo es un γ∩*T8≅< del alma (*Λεψεσ* 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, *Χρ□τιλο* 432].

[35] «Los modelos del matemático, como los del pintor o los del poeta, deben ser *βελλοσ*» (G. H. Hardy, *A Ματηεματιχιανℿσ Απολογψ*, Cambridge, 1940, p. 85); cf. Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 1943, cap. 9.

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»[36]. 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 moda[37]. 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, *δεβιδο* 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 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 *φιγυρασ* 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 ser[38]. Pero, como Cicerón, Platón sabe igualmente que «aunque es un artista, también es un hombre»[39] 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

[36] *Φιλεβο* 51C. Para la belleza por participación, ver *Φεδ□ν* 100D; cf. *Ρεπ□βλιχα* 476; San Agustín, *Χονφεσιονεσ* X.34; Dionisio, *Δε διϖινισ νομινιβυσ* IV.5.

[37] *Λεψεσ* 657AB, 665C, 700C.

[38] *Λεψεσ* 670E; *Συμμα Τηεολογιχα* I.91.3, I-II.57.3 *αδ* 2.

[39] Cicerón, *Προ θυινχτιο* XXV.78.

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»[40], es decir, por las mismas razones que, en momentos de cordura (ΦΤΝΔ≅Φβ<0), nosotros vemos conveniente condenar la exhibición de películas de gángsters en las que se hace del malhechor un héroe, o estamos de acuerdo en prohibir la manufactura de los alimentos más sofisticadamente adulterados.

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?»[41] 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 *αγραδα* 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 *παρα θυ* 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»[42]; «Los oficios tales como la construcción y la carpintería… toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»[43]; «Mira, haz todas las cosas de acuerdo con el modelo que se te mostró en el monte»[44]; «Es en imitación (*ανυκ♦τι*) de las formas divinas como toda forma (*♣ιλπα*) humana se inventa aquí»[45]; «Hay este arpa divina, ten la seguridad; esta arpa humana viene al ser en su semejanza» (*ταδ ανυκ♦τι*)[46]; «Nosotros debemos hacer lo que los Dioses hicieron primero»[47]. *στα* es la «imitación de la Naturaleza en su manera de

[40] *Ρεπβλιχα* 395C; cf. 395-401, esp. 401BC, 605-607, y *Λεψεσ* 656C.

[41] *Ρεπβλιχα* 400A, 598B; cf. *Τιμεο* 29C.

[42] *Ρεπβλιχα* 500E.

[43] Plotino, *Ενααδασ* V.9.11, como Platón, *Τιμεο* 28AB.

[44] Éxodo 25:40.

[45] *Αιταρεψα Βρημα)α* VI.27.

[46] */)κηψανα (ρα)ψακα* VIII.9.

[47] */αταπατηα Βρημα)α* VII.2.1.4; cf. III.3.3.16, XIV.1.2.26, y *Ταιττιρ×ψα Σα·ιτ* V.5.4.4. Siempre que los Sacrificadores pierden el rastro, se les pide que contemplen (*χεταψαδηϖαμ*), y la forma requerida vista así deviene su modelo. CF. Filón, *Μοισσ* II.74-76.

operación», y, como la primera creación, es la imitación de un modelo inteligible, no de un modelo perceptible.

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 reflejo[48]. 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 copias[49]. 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 (∅∗Ξ∀) y en su significación (∗β<∀:4H), según un modelo eterno[50]. Y puesto que los modelos eternos e inteligibles son suprasensuales e invisibles, evidentemente «no es por la observación» sino en la contemplación donde deben conocerse[51]. Así pues, son necesarios dos actos, uno de contemplación y otro de operación, para la producción de cualquier obra de arte[52].

---

[48] *Ρεπ□βλιχα* 377, 402, *Λεψεσ* 667-668, *Τιμεο* 28AB, *Φεδρο* 243AB (sobre □:∀Δϑ∴∀ BγΔℜ :Λ2≅8≅(∴∀<), *Ρεπ□βλιχα* 382BC (el mal uso de las palabras es un síntoma de enfermedad en el alma).

[49] Ver *Ρεπ□βλιχα* 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, *Πατρολογια γραεχα* 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 imaginería con referencia al que se dio la prohibición» (Tertuliano, *Χοντρα Μαρχιονεμ* II.22).

[50] *Τιμεο* 28AB; cf. nota 34. Los símbolos que son justamente sancionados por un arte hierático, no son convencionalmente correctos, sino *νατυραλμεντε* correctos (∉Δ2 $\bar{9}$0ϑ∀ NβΦγ4 B∀ΔγΠ $\bar{:}$γ<∀, *Λεψεσ* 657A). Por consiguiente, hay que distinguir entre el *σιμβολισμο θυε σαβε* y el *σιμβολισμο θυε βυσχα*. 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.

[51] Las realidades se ven «con el ojo del alma» (*Ρεπ□βλιχα* 533D), «con el alma sola y sólo consigo misma» (*Τεετετο* 186A, 187A), «contemplando siempre lo que es auténtico» (BΔ∈H ϑ∈ 6∀ϑ□ ϑ∀⇔ϑς ♣Π≅< ∃8ΞBT< □γ∴, *Τιμεο* 28A; cf. BΔ∈H ϑ∈< 2γ∈< ∃8ΞBγ4<, *Φεδρο* 253A), y así, «por intuición de lo que realmente es» (BγΔℜ ϑ∈ ∠< ∠<ϑTH *f*<<≅∴∀4H, *Φιλεβο* 59D). De la

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» (ΠΔϕ:γ<≅H) sea el artista mismo o algún otro patrón[53]. Este hombre juzga de otra manera, es decir, no, o no sólo, por esta verdad o exactitud, sino por la utilidad o aptitud (ϕNγ8γ4∀) del artefacto para servir al propósito de su intención original (∃≅β80Φ4H), a saber, la necesidad (♣<*γ4∀) que fue la primera y que es también la última causa de la obra. La exactitud y la aptitud juntas constituyen la «entereidad» (⇓(4γ4< ⁻<) de la obra, es decir, su rectitud última (∉Δ2 ⁻ϑ0H)[54]. La distinción entre belleza y utilidad es lógica, pero no real (*ιν ρε*).

misma manera en la India, sólo cuando los sentidos se han retirado de sus objetos, sólo cuando el ojo se ha vuelto (*□ϖ♦ττα χακ•υσ*), y sólo con el ojo de la Gnosis (*φ□□να χακ•υσ*), puede aprehenderse la realidad.

[52] El *αχτυσ πριμυσ* contemplativo (2γΤΔ∴∀, sánscrito *δηϰ*, *δηψ□να* y el *αχτυσ σεχυνδυσ* operativo (□Bγ∆(∀Φ∴∀, sánscrito *καρμα*) de los filósofos escolásticos.

[53] «Un hombre es capaz de engendrar las producciones del arte, pero la capacidad de juzgar su utilidad (⌈Nγ8∴∀) o peligrosidad para sus usuarios pertenece a otro» (*Φεδρο* 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.

[54] *Λεψεσ* 667; para una necesidad como primera y última causa, ver *Ρεπ□βλιχα* 369BC. En cuanto a la «entereridad», cf. Richard Bernheimer, en *Αρτ: Α Βρψν Μαωρ Σψμποσιυμ* (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 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, *Μεμοραβιλια* 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, *Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ* 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

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 (B≅∴0:∀) debe conocer su esencia —cuál es su intención ((∃≅β80Φ4H) 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 (6∀8 $\bar{<}$) o no»[55]. 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 *ψ* bien. Sólo «para la turba lo bello y lo justo están separados»[56]; 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 (Pγ¬*≅H) 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 patrones o usuarios, nos proponemos evaluar la

accommodatus» (*Δε ϖερα ρελιγιονε* 39). Filón define el arte como «un sistema de conceptos coordinados hacia un fin útil» (*Χονγρ.* 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, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 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 (*Τηισ Πλοτ οφ Εαρτη*, Londres, 1944, p. 176). El mundo moderno está muriendo de su propia mezquindad, debido a que *συ* 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 Ματηεματιχιανϒσ Απολογψ*, p. 120, nota), y sólo bajo estas condiciones sin precedentes los escapistas han podido proponer que lo útil y lo bello son opuestos.

[55] *Λεψεσ* 668C, 669AB, 670E.

[56] *Λεψεσ* 860C.

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, *ψ εσ λιβρε* 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 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 la 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»[57] 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

[57] *Φιλεβο* 61B.

son cursos alternativos, sino partes esenciales de una y la misma educación[58]. 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 juego[59]. El criterio de la «totalidad» de Platón implica que no debe hacerse nada, y que nada puede ser realmente digno de ser tenido, si no es al mismo tiempo correcto o verdadero o formal o bello (cualquiera que sea la palabra que usted prefiera) *ψ* 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»[60], 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 *μερασ* 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»[61]. 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 *ψ* 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 no para el provecho del

[58] *Ρεπ□βλιχα* 376E, 410-412. 521E-522A.

[59] *Ρεπ□βλιχα* 519-520, 539E, *Λεψεσ* 644, y 803 conjuntamente con 807. Cf. *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* III.1-25; también Coomaraswamy, «Λ×λ□», 1941, y «Juego y Seriedad», 1942.

[60] Deuteronomio 8:3, San Lucas 4:4, San Juan 6:58.

[61] R. R. Schmidt, *Δαων οφ τηε Ηυμαν Μινδ* (*Δερ Γειστ δερ ζορζειτ*), tr. R. A. S. Macalister (Londres, 1936), p. 167.

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 significante de la sociedad, sino sólo un miembro ornamental, así el trabajador moderno no es nada sino un miembro útil y no es significante 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 (*ρεχτα ρατιο φαχτιβιλιυμ*), 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 *ποδεμοσ* 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 *δεβεμοσ* 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»[62].

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 manutención[63]. Señala que la práctica de un arte y la capacidad de ganarse la vida son dos cosas diferentes; que el artista (en el

[62] *Ρεπ□βλιχα* 495E; cf. 522B, 611D, *Τεετετο* 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 (*Πολ□τιχα* I.5.1254b 18). El sistema industrial de producción para el provecho, se apoya finalmente en 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».

[63] *Ρεπ□βλιχα* 395B, 500D, Cf. Filón, *Δε οπιφιχιο μυνδι* 78.

sentido de Platón y de las filosofías sociales Cristiana y Oriental) no gana salarios con su arte. El artista *τραβαφα πορ* 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 (6∀ϑ□ NβΦ4< = sánscrito *σϖαβη□ϖαταση*) suyo hacer (ϑ∈ ♥∀Λϑ≅¬ BΔςϑϑγ4< = sánscrito *σϖαδηαρμα*, *σϖακαρμα*), no es sólo el tipo de la Justicia[64], 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»[65]. Los artistas no son comerciantes. «Saben como hacer, pero no como atesorar»[66]. 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».

[64] *Ρεπ□βλιχα* 433B, 443C.

[65] *Ρεπ□βλιχα* 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 *Τηε Ρεπυβλιχ*, 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» (*Ρεπ□βλιχα* 395B), difícilmente podría haber visto en *νυεστρα* división del trabajo un tipo de justicia. La investigación moderna ha redescubierto que los «trabajadores *νο* están gobernados primariamente por motivos económicos» (ver Stuart Chase, *«Ωηατ Μακεσ τηε Ωορκερ Λικε το Ωορκ?»*, *ΡεαδερΠσ Διγεστ*, Febrero de 1941, p. 19).

[66] Chuang-tzu, según lo cita Arthur Waley, *Τηρεε Ωαψσ οφ Τηουγητ ιν Ανχιεντ Χηινα* (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, *Χονχερνινγ Βεαυτψ*, 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 *ϖιδα*» debido a que el hombre *εσ* lo que él hace.

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 significante 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 *λα* vía, por la que el artista, ya sea alfarero o pintor, poeta o rey, puede erigirse o edificarse (γ>≅Δ2 T̄) inmejorablemente a *σ μισμο*, al mismo tiempo que «verifica» o «co-rectifica» (∉Δ2 T̄) su obra[67]. Ciertamente, la obra «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 (□<γ8γβ2γΔ∀)[68], 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 (∀⇔ϑς), y como son realmente (≅⊃ς *f*Φϑ4<)»: pues «lo que nosotros no tenemos y no conocemos no podemos dárselo a otro ni enseñárselo a nuestro prójimo»[69].

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

[67] «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» (*Βηαγαϖαδ Γ×τ* XVIII.45-46).

[68] *Ρεπ βλιχα* 395C. [Ver Aristóteles sobre el «ocio», *Ετιχα Νιχομαθυεα* X.7.5.-7.1177b.]

[69] *Ρεπ βλιχα* 377E, *Ελ Βανθυετε* 196E.

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 «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»[70]. 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 *εν* nosotros; y la lluvia tampoco es un tipo de *εσπ□ριτυ*. El racionalista tiene derecho a no creer en la inspiración y a no tenerla en cuenta, como puede hacerlo muy fácilmente 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

[70] H. J. Rose, *A Ηανδβοοκ οφ Γρεεκ Μψτηολογψ* (2ª ed., Londres, 1933), p. 11. Clement Greenberg (en *Τηε Νατιον*, 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.

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 mundo[71]. 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 (♣<2γ≅H, sc. ⇓B∈ ϑ≅¬ ♣ΔTϑ≅H). «El Genio insufló tejer en mi corazón (*f*<ΞB<γΛΦγ NΔγΦℜ ∗∀∴:T<)», dice Penélope[72]. Hesíodo nos dice que las Musas «insuflaron en mí una voz divina (*f*<ΞB<γΛΦ∀< ∗Ξ :≅4 ∀⇔∗←< 2ΞΦB4<)… y me pidieron que cantara a la raza de los Dioses bienaventurados»[73]. 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»[74]. Dante escribe, yo soy «uno que cuando Amor (Eros) me inspira (*μι σπιρα*), escucho, y lo expongo de manera tan sabia como Él dicta dentro de mí»[75]. Pues «no hay ningún hablar real que no dependa de la Verdad»[76]. ¿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 Sindéresis, el Espíritu Inmanente, el Daimon de Sócrates y de Platón, «que vive en cada uno de nosotros»[77] y «no mira por nada sino la Verdad»[78]. Es el «Dios mismo quien habla» cuando nosotros no estamos pensando nuestros propios pensamientos sino que somos Sus exponentes, o sacerdotes.

---

[71] Eckhart, ed. Evans, II.211; cf. *Λεψεσ* 892BC.

[72] Homero, *Λα Οδισεα* XIX.138.

[73] *Τεογον□α* 31-32.

[74] San 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 *Παρνασσυσ*, 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.

[75] *Πυργατοριο* XXIV.52-54.

[76] *Φεδρο* 260E; *Ελ Βανθυετε* 201C (sobre la verdad irrefutable).

[77] *Τιμεο* 69C, 90A.

[78] *Ηιππιασ Μαψορ* 288D.

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 (ϑ←< ϑ™< ϑγΠ<™< ∗0:4≅ΛΔ(∴∀<) 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?»[79]. 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 «*ιν*genioso»; 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»[80].

Podemos considerar ahora, quizás con menos peligro de malentendidos, el pasaje más largo de Platón sobre la inspiración. «Es un poder divino que mueve (2γ∴∀ ∗∞ ∗β<∀:4H, ≥…64<γ℘)»[81] 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 (♣<2γ≅Hσ 6∀ϑγΠ ∶γ<≅H)… una sustancia aérea, alada y sagrada (⊇γΔ <, sánscrito *βραημα–*); incapaz de componer nunca hasta que ha nacido nuevamente del Dios dentro de él (BΔℜ< □< ♣<2γ H ϑγ (γ<0ϑ∀4)[82], está

[79] *Ελ Βανθυετε* 197A.

[80] San Ambrosio sobre I Corintios 12:3, citado en *Συμμα Τηεολογιχα* I-II.109.1. Nótese que «a quocumque dicatur» contradice la pretensión de que sólo es «revelada» la verdad Cristiana.

[81] *Ιον* 533D. Para el pasaje sobre la inspiración, ver *Ιον* 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.

[82] *Ιον* 533E, 534B. (∴(<≅:∀4 se usa aquí en el sentido radical de «entrar en un nuevo estado de ser». Cf. *Φεδρο* 279B, 6∀8\ (γ<ΞΦ2∀4 ϑ□<∗≅2γ<, «Pueda yo nacer en la belleza interiormente», es decir, nacer de la deidad inmanente (∗ζ *f*< ≡:℘< 2γ∴∑, *Τιμεο* 90D), auténtica y divina belleza (∀⇔ϑ∈ ϑ∈ 2γ℘≅< 6∀8∈<, *Ελ Βανθυετε* 211E). Los equivalentes del Nuevo Testamento son «en el Espíritu» y «nacido de nuevo del Espíritu».

fuera de sus propias dotes (♣6NΔT<), y su propia mente (<≅¬H) ya no está en él[83]; pues todo hombre, mientras retiene *εσα* propiedad es impotente para hacer (B≅4γ℘<) o encantar (ΠΔ0Φ:∑*γ℘<, sánscrito *μαντρακ♦*)… Los hombres a quienes dementa, Dios los usa como sus ministros (⇓B0Δƒϑ∀4)… pero es el Dios[84] mismo (® 2γ∈H ∀⇔ϑ H̄) el que habla, y a través de ellos nos ilumina (N2Ξ((γϑ∀4)… Los autores son sólo Sus exponentes (∞Δ:0<↑H) según la manera en la que ellos mismos son poseídos»[85]. 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 oído[86], ni la pintura para la del ojo (aunque estos sentidos pueden ser enseñados a aprobar el esplendor de la verdad, y

[83] *Ιον* 534B. «La locura que viene de Dios es superior a la cordura que es de origen humano» (*Φεδρο* 244D, 245A). Cf. *Τιμεο* 71D-72B, *Λεψεσ* 719C; y *Μαιτρι Υπανι•αδ* 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.

[84] «El Dios» es el Espíritu Immanente, el Daimon, Eros. «Él es un hacedor (B≅40ϑZH) tan realmente sabio (Φ≅N H̄) que es la causa del hacer en otros» (*Ελ Βανθυετε* 196E). La voz es «enigmática» (*Τιμεο* 72B), y la poesía, por lo tanto, es «naturalmente enigmática» (*Αλχιβ□αδεσ* II 147B), de manera que en la «revelación» (la escritura, sánscrito *♣ρυτι*, «lo que ha sido escuchado») nosotros vemos «a través de un espejo obscuro» (*ƒ*< ∀∅<4(:∀ϑ4, I Corintios 13:12). Debido a que la adivininación es de una Verdad que no puede verse directamente (sánscrito, *σ□κ•□τ*) (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 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».

[85] Ver *Ιον* 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 Corintios 12:4-11.

[86] «Lo que nosotros llamamos "cantos"… son evidentemente "encantaciones", seriamente diseñadas para producir en las almas esa armonía de la que hemos estado hablando» (*Λεψεσ* 659E; cf. 665C, 656E, 660B, 668-669, 812C, *Ρεπ□βλιχα* 399, 424). Tales encantaciones se llaman *μαντρασ* en sánscrito.

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 *αρσ σινε σχιεντια νιηιλ*—, no es para halagarnos o meramente «interesarnos», sino «para que podamos seguir las intelecciones y revoluciones del Todo; no siguiendo esas revoluciones que están en nuestras cabezas y que se distorsionaron en nuestro nacimiento, sino corrigiéndolas (*f*>≅Δ2≅¬<ϑ∀) 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 (ϑ⎫ 6∀ϑ∀<≅≅Λ:Ξ<∑ ϑ∈ 6∀ϑ∀<≅≅¬< *f*>≅:≅4™Φ∀4)[87], a saber, la Naturaleza arquetipal, y viniendo a ser en *εσα* semejanza[88], podamos alcanzar finalmente una parte en esa "optimidad de vida" que los dioses han asignado a los hombres ahora y en lo venidero»[89].

Esto es lo que en la India se llama una «auto-integración métrica» (*χανδοβηιρ □τμ□να∝ σα∝σκαρανα*), o «edificación de otro hombre» (*ανψαμ □τμ□να∝*), que ha de llevarse a cabo por una imitación (*ανυκαρα⎭να*) de las formas divinas (*δαιϖψ□νι ♣ιλπ□νι*)[90]. La referencia final a un bien que ha de realizarse aquí *ψ* en lo venidero, nos devuelve otra vez a la «totalidad» del arte, definido en los términos

[87] *Τιμεο* 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 *λο θυε* 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» (*Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.34).

[88] «Devenir igual a Dios (®:≅∴ΤΦ4Η 2γ⎫), hasta donde eso es posible, es "escapar"» (*Τεετετο* 176Β; ΝΛ(Ζ aquí = 8βΦ4Η = sánscrito *μοκ•α*). «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… *σον* eternas» (II Corintios 3:18, 4:18). «Esta semejanza comienza ahora de nuevo a ser formada en nosotros» (San Agustín, *Δε σπιριτυ ετ λιττερα* 37). Cf. Coomaraswamy, «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 1943.

[89] *Τιμεο* 90D.

[90] *Αιταρεψα Βρ□ημα⎭α* VI.27.

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 industrial, las artes son *ψα σεα* para el uso *ο ψα σεα* 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»[91], sobrevive mientras se emplean formas y símbolos para expresar un significado, mientras «ornamento» significa «equipamiento»[92], 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»[93] —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 audiblemente hablada, sino el ∠Δ(∀<≅< por cuyo medio se comunica un concepto. La relación entre esta Voz maternal y el Intelecto paternal es la de nuestra «naturaleza» femenina

[91] *Ρεπ□βλιχα* 409-410.

[92] Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

[93] Walter Andrae, *Διε ιονισχηε Σα□λε* (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», *Βεριχητε δερ δευτσχηεν Κεραμισχηεν Γεσελλσχηαφτ*, XVII:12 [1936], 623). Cf. *Τιμεο* 28AB.

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 Intelecto[94]. Poseída de él, es decir, de la deidad inmanente, la Voz pare su imagen (el reflejo, la imitación, la similitud, *πρατιρ(πα*, el hijo)[95]. Ella es el poder y la gloria[96], sin quien el Sacrificio mismo no podría proceder[97]. Pero si él, el Intelecto divino, Βραημ□ o Πραφ□πατι, «no la precede y la dirige, entonces es sólo una jerigonza en la que se expresa a sí misma»[98]. Traducido a los términos del arte del gobierno, esto 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 Platón[99], es el mismo que el de Πραφ□πατι (el Progenitor) con Muerte[100], y el mismo que la contienda de

---

[94] */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VIII.1.2.8; *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* V.23; *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* II.5.11.5; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.33.4 (*καροτψ εϖα ϖ□χ□⊃ γαμαψατι μανασ□*). ς□χ es la Musa, y como las Musas son las hijas de Zeus, así ς□χ es la hija del Progenitor, del Intelecto (*Μανασ*, <≅¬H) —es decir, *ιντελλεχτυσ ϖελ σπιριτυσ*, «el hábito de los Primeros Principios». Como Σαρασϖατ×, ella lleva el laúd y está sentada sobre el Pájaro Sol como vehículo.

[95] «Esta es la "Beatitud" (*□νανδα*) de Βραημ□, que por medio del Intelecto (*Μανασ*, <≅¬H), su forma más alta, se deposita a sí mismo en "la Mujer" (ς□χ); un hijo como él mismo nace de ella» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.1.6). El hijo es Agni, *β♦ηαδ υκτηα*, el Logos.

[96] */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.31.2 (*♣ρεψ□⟩σα∝ δακσα∝ μανασ□ φαγ♦βηψ□τ*); *Β♦η□δ Δεϖατ□* II.8.4. La autoridad que gobierna es siempre masculina, el poder femenino.

[97] *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* V.33, etc. | ρ× como *βραημαϖ□διν×* es la «Teología».

[98] */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.2.4.11; cf. «la verborrea del Asura» (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* 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» (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.2.4.16). Estas dos posibilidades corresponden a la distinción Platónica entre la Afrodita Uraniana y la Afrodita Pandémica (Aς<∗0:≅H) y desordenada (□ϑ∀6ϑ≅H), una la madre del Eros Uraniano o Cósmico, la otra, la «Reina del Canto Mudable» (A≅8β:<4∀) y madre del Eros Pandémico (*Ελ Βανθυετε* 180DE, 187E, *Λεψεσ* 840E).

[99] *Ρεπ□βλιχα* 399E.

[100] *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* II.69, 70, y 73.

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 Sacerdotium[101]. 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 *vo* se satisfacen juntas.

Lo que cantó y actuó el Progenitor, en su contienda sacrificial con Muerte, era «calculado» (*σα∝κηψ□ναμ*)[102] e «inmortal», y lo que cantó y actuó Muerte, era «incalculado» y «mortal»; y esa música letal, tocada por Muerte, es ahora nuestro arte de «salón» secular (*πατν×♣□λ□*), «todo lo que las gentes cantan al arpa, o bailan, o hacen para complacerse a sí mismos (*ϖ♦τη□*)», o, más literalmente, todo lo que «hacen heréticamente», pues las palabras «*ϖ♦τη□*» y «herejía» derivan de

[101] */ατα πατηα Βρ□ημα⟩α* III.2.4.1-6 y 16-22; cf. III.2.1.19-23.

[102] *Σα∝κηψ□ναμ* es «recuento» o «calculación» y corresponde en más de un sentido al 8≅(4Φ: H̄ de Platón. Hemos visto que la exactitud (∉Δ2 9̄0H, *ιντεγριτασ*) 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 *λ□γιχα* 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» (*Ειν♦□ηλυνγ*) más bien que las formas medidas que requieren la «visión» (*Ειν σεηεν*).

Puede citarse un buen ejemplo de esto en el artículo de Lars-Ivar Ringbom «Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik», en *Αχτα Αρχηαεολογιχα*, 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 *ηερραμιεντασ* 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 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» (*Λεψεσ* 656-657; cf. 798AB, 799A). Allí «el arte… no era para la delectación… de los sentidos» (Earl Baldwin Smith, *Εγψπτιαν Αρχηιτεχτυρε*, Nueva York, 1938, p. 27).

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»[103] y hace de los metros las alas de su ascensión[104]. 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 *κατηαρσισ* de Platón y en todo puritanismo y 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 (*βραημοδαψα*), la de las deidades mundanas un coloquio apetitoso (*πρακ□μοδαψα*). 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

---

[103] *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* III.2.6, *σα χανδοβηιρ □τμ□ναϰ σαμ□δαδη□τ*; *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VI.27, *χανδομαψαμ⊃ □τμ□ναϰ σαϰσκυρυτε*.

[104] Para lo que Platón entiende por alas, ver *Φεδρο* 246-256 e *Ιον* 534B. «Es como un pájaro como el Sacrificador alcanza el mundo del cielo» (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* V.3.5). *Φεδρο* 247BC corresponde a *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* 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. *Φεδρο* 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 */γ ϛεδα Σα·ηιτ□* X.177.2 y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.36. Para las «alas métricas», ver *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* X.4.5 y XIX.11.8; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.13.10; *Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* VIII.9.12. Los metros son «pájaros» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VI.1.6.1; *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XIX.11.8).

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» (*κ♦τσνα∝ ϖ□γ□ρτηαμ*). 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»[105]. «La pericia en todo cumplimiento es una yunta, como de caballos juntos»[106], 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 (*σατψαμ*) o la Ciencia (*ϖιδψ□*)[107]; no esa verdad aproximada, hipotética y estadística a la que nosotros nos referimos como ciencia, sino la filosofía en el sentido de Platón[108], y ese

[105] */□)κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* VIII.10.

[106] *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* II.50, *ψογα/καρμασυ καυ♣αλαμ.* Si el yoga es también la «renuncia» (*σα∝νψ□σα*) a las obras (*Βηαγαϖαδ Γ×τ□* 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» (San Juan 14:10).

[107] */□)κη□ψανα ⟨ρα⟩ψακα* VII.5 y 7; cf. *Φεδ□ν* 61AB.

[108] Lo que se entiende por *ϖιδψ□* en tanto que opuesto a *αϖιδψ□* es explícito en *Φεδρο* 247C-E, «Todo conocimiento verdadero está interesado en lo que es sin color, sin forma e intangible (sánscrito *αϖαρ)α, αρ⟨πα, αγραηψα*)» «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 *σατψασψα σατψαμ*)». Cf. *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VII.16.1 y 17.1, con comentario; también *Φιλεβο* 58A.

«significado de los Vedas» por el que, si nosotros lo comprendemos, «todo el bien» (*σακαλαμ βηαδραμ*) es alcanzable, aquí y en lo porvenir[109].

La *ραζ□ν δε σερ* de la Voz es encarnar, en una forma comunicable, el concepto de Verdad; la belleza formal de la expresión precisa es la del *σπλενδορ ϖεριτατισ*. 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»[110], entonces todos los deseos se alcanzan, aquí y en lo porvenir.

Hay que trazar, entonces, una distinción entre un arte significante (*παδ□ρτη□βηιναψα*) y liberador (*ϖιμυκτιδα*), 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 *ιν–σιγνιφιχαντε* que está «coloreado por la pasión mundanal» (*λοκ□νυρα□φακα*) y que «depende de los estados de ánimo» (*βη□ϖ□♣ραψα*). El primero es el arte de la «vía» (*μ□ργα*, ≅* H̄) que lleva directamente al fin de la senda, el segundo es un arte «pagano» (*δε♣×*, □(Δ4≅H) y excéntrico que vaga en todas direcciones, imitando todo[111].

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, 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

[109] */□)κη□ψανα (ρα)ψακα* XIV.2.

[110] *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* I.7.6-7. Cf. Coomaraswamy, «The Sun-Kiss», 1940, p. 49, nota 11.

[111] Para todas las afirmaciones de este párrafo, ver *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* I.6-9; *Σ□ηιτψα Δαρπα)α* I.4-6; y *Δα♣αρ(πα* I.12-14.

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»[112], 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 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 encargar 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.

[112] [Ver John D. Wild, *ΠλατοΠσ Τηεορψ οφ Μαν* (Cambridge, Mass., 1946), p. 84].

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 *νυεστρα* estética, sino sólo con *συ* 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»[113]) 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»[114].

[113] *Τιμεο* 22BC.

[114] En *Τηε Νατιον* (10 de Diciembre de 1938). Cf. el dicho de Sócrates en el encabezamiento de este capítulo.

CAPÍTULO II

LA TEORÍA MEDIEVAL DE LA BELLEZA

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur
Santo Tomás de Aquino

Cada cosa recibe una :≡℘Δ∀ ϑ≡¬ 6∀8≡¬ acordemente a su capacidad.
Plotino, *Ev□αδασ* I.6.6, líneas 32-33

Introducción

El presente artículo es el primero de una serie, con la que se pretende hacer más fácilmente accesibles, a los estudiosos modernos del arte medieval, las fuentes más importantes de la teoría estética correspondiente. El artista medieval es, mucho más que un individuo, el canal a cuyo través encontraba expresión la consciencia unánime de una comunidad orgánica e internacional; en el material que vamos a estudiar, se encontrarán los supuestos básicos de los que dependía su operación. Sin un conocimiento de estos supuestos, que abarcan las causas formal y final de la obra misma, el estudioso debe restringirse necesariamente a una investigación de las causas eficiente y material, es decir, de la técnica y el material; y, aunque es indispensable un conocimiento de éstos para una plena comprensión de la obra en todos sus aspectos accidentales, se requiere algo más para el juicio y la crítica, puesto que el juicio, dentro de la definición medieval, depende de la comparación de la forma efectiva o accidental de la obra, con su forma sustancial o esencial, según ésta preexistía en la mente del artista; pues «la similitud se dice con respecto a la forma» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4), y no con respecto a ningún otro objeto diferente y externo, que se supone que ha sido imitado. Sin embargo, estos estudios se han emprendido no sólo para beneficio de los estudiosos profesos del arte cristiano medieval, sino debido, también, a que la estética escolástica proporciona al estudiante europeo una admirable introducción al arte del oriente, y debido al encanto intrínseco del material mismo. Nadie que haya apreciado alguna vez la

consistencia de la teoría escolástica, la finura legal de sus argumentos, o que haya entendido todas las ventajas propias de su precisa terminología técnica, puede querer ignorar nunca los textos patrísticos. La estética medieval no sólo es universalmente aplicable, e incomparablemente clara y satisfactoria, sino que también, al mismo tiempo que trata sobre lo bello, es bella en sí misma.

El estudioso moderno del «arte», puede inclinarse al comienzo a protestar por la combinación de la estética y la teología. Sin embargo, esta combinación pertenece a un punto de vista que no separa la experiencia en compartimentos independientemente auto-subsistentes; y el estudioso que entiende, que de una manera u otra debe familiarizarse con los modos de pensamiento y sensación medievales, haría mejor acomodándose a esto desde el comienzo. La teología es en sí misma un arte del orden más elevado, puesto que su incumbencia es el «ordenamiento de Dios», y, en relación con las obras de arte medievales, ocupa la posición de la causa formal, en cuya ignorancia resulta imposible un juicio del arte que no sea sobre la base de un gusto personal.

Las Traducciones

La doctrina escolástica de la Belleza, se basa fundamentalmente en el breve tratamiento de Dionisio el Areopaguita[115], en el capítulo del *Δε διϖινισ νομινιβυσ*, titulado «De pulchro et bono». Por lo tanto, comenzaremos con una traducción de este breve texto, hecha, no del griego, sino de la versión latina de Johannes Saracenus, que fue usada por Albertus Magnus en su *Οπυσχυλυμ δε πυλχηρο*[116]

[115] Sobre Dionisio, ver Darboy, *Στ. Δενψσ λΠαρ□οπαγιτε* (París, 1932), y C. E. Rolt, *Διονψσιυσ τηε Αρεοπαγιτε*, 2ª ed. (Londres, 1940), con bibliografía.

[116] Este texto casi inaccesible, puede consultarse en : (1) P. A. Uccelli, *Νοτιζιε στοριχο−χριτιχηε χιρχα υν χομμενταριο ινεδιτο δι Σ. Τομμασο δΠΑθυινο σοπρα ιλ λιβρο δι Σ. Διονιγι Δει Νομι Διϖινι, Λα σχιενζα ε λα φεδε*, Serie III, Vol. V (Nápoles, 1869), 338-369, donde se discute la autoría, discusión seguida del texto «De pulchro et bono, ex commentario anecdoto Sancti Thomae Aquinatis in librum Sancti Dionysii De divinis nominibus, cap. 4, lect. 5» (pp. 389-459), y (2) en Sancti Thomae Aquinatis, *Οπυσχυλα σελεχτα*, Vol. IV, opusc. XXXI, «De pulchro et bono», ex comm. S. Th. Aq. in lib. S. Dionysii *Δε Διϖινισ νομινιβυσ*, cap. 4, lect. 5 (París, s.a.).

(atribuido a veces a Santo Tomás) y por Ulrich de Strassburg en el capítulo de su *Συμμα δε βονο*, titulado «De pulchro», cuya traducción forma el segundo texto de la presente serie. Ulrich Engelberti de Strassburg, que murió en 1277, fue él mismo un discípulo de Albertus Magnus[117]. Nuestra traducción, hecha del texto latino editado y publicado por Grabmann[118], a partir de fuentes manuscritas, se adhiere más estrechamente al original que la excelente traducción alemana de Grabmann. El mismo editor agrega una introducción, una de las mejores exposiciones de estética medieval que haya aparecido hasta ahora[119].

La doctrina de Platón de lo relativamente bello y de una Belleza absoluta se expone clarísimamente en el *Βανθυετε* 210E-211B:

El comentario más corto sobre el mismo texto, también traducido aquí, y debido ciertamente a Santo Tomás, aparece en *Σανχτι Τηομαε Αθυινατισ, Οπερα ομνια* (Parma, 1864), como opusc. VII, cap. 4, lect. 5.

[117] Cf. Martin Grabmann, «Studien über Ulrich von Strassburg. Bilderwissenschaftlichen Lebens und Strebens aus der Schule Alberts des Grossen», en *Ζειτ. φ□ρ κατη. Τηεολογιε,* XXIX (1905), o en «Mittelalterliches Geistesleben», en *Αβηανδλυνγεν ζυρ Γεσχηιχητε δερ Σχηολαστικ υνδ Μψστικ*, 3 vols. (Munich, 1926).

[118] Martin Grabmann, «Des Ulrich Engelberti von Strassburg, O. Pr. († 1277) abhandlung De pulchro», en *Σιτζβ. Βαψερ. Ακαδ. Ωισσ., Πηιλ⊃ Κλασσε* (Munich, 1926), abh. 5.

[119] A la breve bibliografía que aparece en Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 1943, p. 59, agregar: A. Dyroff, «Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas», *Βειτρ□γε ζυρ Γεσχηιχητε δερ Πηιλοσοπηιε δεσ Μιττελαλτερσ, Συππλεμεντβανδ* II (Münster, 1923), 197-219; E. de Bruyne, «Bulletin d'esthétique», *Ρεϖυε ν□οεσχολαστιθυε* (agosto, 1933); A. Thiéry, *Δε λα Βοντ□ ετ δε λα βεαυτ□,* Lovaina, 1897; L. Wencélius, «La philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française», *□τυδεσ δ∏ηιστοιρε ετ δε πηιλοσοπηιε πυβλι□εσ παρ λα Φαχυλτ□ δε Τη□ολογιε Προτεσταντε δε λ∏Υνιϖερσιτ□ δε Στρασσβυργ,* n.º 27 (París, 1932); J. Maritain, *Αρτ ανδ Σχηολαστιχισμ* (Nueva York, 1931); J. Huré, *Στ. Αυγυστιν μυσιχιεν* (París, 1924); W. Hoffmann, *Πηιλοσοπηισχηε Ιντερπρετατιον δερ Αυψυστινυσσχηριφτ Δε αρτε μυσιχα* (Marburgo, 1931).

Entre estas obras, la de Dyroff es probablemente la mejor. Las de Maritain y de Bruyne son algo tendenciosas, y la de Maritain me parece teñida de modernismo. En estas obras se encontrarán más referencias, y no es nuestra intención presente intentar una bibliografía completa. Puede agregarse que en los escritos y obras de Eric Gill se encontrará una correcta aplicación moderna y práctica de la doctrina escolástica referente a la belleza y al trabajo.

«Al que ha sido instruido tan altamente en la doctrina del amor (ϑ□ *f*ΔTϑ46ς)[120], al considerar las cosas bellas una tras otra en su orden apropiado, se le revelará repentinamente la maravilla de la naturaleza de la Belleza; y para esto, oh Sócrates, se emprendieron todos estos trabajos anteriores. En primer lugar, esta Belleza es sempiterna, no prospera ni decae, no crece ni mengua; en segundo lugar, no es bella desde un punto de vista y fea desde otro, o bella en una relación y en un lugar y fea en otro momento o en otra relación, de tal manera que es bella para unos y fea para otros… sino Belleza absoluta, siempre existente en uniformidad consigo misma, y tal que, aunque toda la multitud de las cosas bellas participa en ella, ella jamás aumenta ni disminuye, sino que permanece impasible, aunque ellas vienen a ser y pasan… Belleza por sí misma, entera, pura, sin mezcla… divina, y coesencial consigo misma».

Este pasaje es la fuente de Dionisio el Areopaguita sobre lo bello y la Belleza, en *Δε διϖινισ νομινιβυσ*, cap. 4, lect. 5, que es a su vez el tema de los comentarios de Ulrich Engelberti y de Santo Tomás de Aquino. Los tres textos se traducen a continuación.

[120] La teoría o ciencia del Amor, en su significación tanto social como espiritual y como introductoria a los «ritos y misterios» más altos (*Βανθυετε,* 210A; cf. 188B), está representada típicamente en la Edad Media (Provenza, Dante, *λεσ φιδ□λεσ δ∏αμουρ*, amor cortés), en el Islam (P⎝μ× y los sufíes en general), y en la India (Jayadeva, ςιδψ□πατι, Βιη□ρ×, etc.). En esta tradición los fenómenos del amor son los símbolos adecuados de la enseñanza iniciática, que hay que distinguir de un «misticismo» meramente erótico.

1. *Διονισιο Ελ Αρεοπαγυιτα*

Los santos teólogos alaban lo bueno como lo bello y como Belleza; como delectación y lo delectable; y por cualesquiera otros nombres apropiados que se considere que implican el poder embellecedor, o las cualidades atractivas de la Belleza. Lo bello y la Belleza son indivisible en su causa, que abarca Todo en Uno. En las cosas existentes, éstos están divididos en «participación» y «participantes»; pues nosotros llamamos «bello» a lo que participa en la belleza[121]; y «belleza» a esa participación en el poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas.

Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ella, y porque ella es la causa de que todas las cosas estén en armonía (*χονσοναντια*), y también de su iluminación (*χλαριτασ*); y porque, además, en la semejanza de la luz, envía a todas las cosas las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal; con lo cual, convoca a todas las cosas hacia sí misma. De aquí que se llame 6∀8 <, porque junta a todas las cosas diferentes en un único todo, y *πυλχηρυμ*, porque, al mismo tiempo, es bellísima y superbella; siempre existente en uno y el mismo modo, y bella de una y la misma manera; ni creada ni destruida, ni aumentada ni disminuida; no bella en un lugar o en un tiempo y fea en otra parte o en otro tiempo; no bella en una relación y fea en otra; no bella aquí pero no allí, como si pudiera ser bella para algunos y no para otros; sino porque es auto-concordante consigo misma y uniforme consigo misma; y siempre bella; y por así decir la fuente de toda belleza; y en sí misma preeminentemente poseída de belleza. Porque en la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas, toda belleza y todo lo que es bello ha preexistido uniformemente en su causa.

Es por este [super-] bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propio tipo; y todas las alianzas y amistades y compañerismos se deben a lo bello, y todos están unidos por lo bello. Y lo super-bello es el principio de todas las cosas, porque es su causa eficiente, y porque las mueve a todas ellas, y las mantiene a todas por amor de su propia Belleza. Y es

[121] Cf. Coomaraswamy, «Imitación, Expresión, y Participación», notas 36, 38.

igualmente el fin de todas, porque es su causa final, puesto que todas las cosas se hacen por amor de lo bello[122]; y es igualmente la causa ejemplaria, puesto que todas las cosas están determinadas por ello; y, por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo; pues todas las cosas desean lo bello por todas las razones, y no hay nada existente que no participe de lo Bello y de lo Bueno. Y nosotros nos atrevemos a decir que lo no-existente participa también de lo Bello y de lo Bueno; pues entonces,

[122] Esto no debe comprenderse en el sentido de que el artista como tal pretende simplemente hacer «algo» bello, o «crear belleza». La expresión de Dionisio se refiere al fin último desde el punto de vista del patrón (que puede ser, ya sea el artista mismo, no como artista, sino como hombre, o ya sea algún otro hombre, o alguna organización, o la sociedad en general), que espera ser complacido y servido a la vez por el objeto hecho; pues lo que es el fin en una operación, puede estar ordenado a su vez hacia otra cosa como un fin (*Συμμα Τηεολογιχα* I-II.13.4), como, por ejemplo «dar placer cuando se ve, o cuando se aprehende» (*ιβιδ.,* I.5.4 y I.27.1 *αδ* 3); cf. San Agustín, *Λιβ. δε ϖερ. ρελ.,* 39: «El herrero hace una pluma de hierro, por una parte para que nosotros escribamos con ella, y, por otra, para que tengamos placer con ella; y en su tipo es al mismo tiempo bella y adaptada a nuestro uso», donde «nosotros» se refiere al hombre como patrón, como en Santo Tomás, *Φ□σιχα,* II.4.8, donde se dice que el «hombre» es el fin general de todas las cosas hechas por arte, las cuales se traen al ser por su causa. El artista puede saber que la cosa hecha bien y verdaderamente (sáns. *συκ♦τα*) será, y debe ser, bella, pero no puede decirse que trabaja con miras inmediatas a esta belleza, porque siempre trabaja para un fin determinado, mientras que la belleza, como propia e inevitable en *τοδο* lo que está hecho bien y verdaderamente, representa un fin indeterminado. La misma conclusión se sigue de la consideración de que toda belleza es formal, y de que la forma es la misma cosa que la especie; las cosas son bellas *εν συ τιπο*, y no indefinidamente. La filosofía escolástica nunca se cansa de señalar que todo agente racional, y el artista en particular, trabaja siempre para fines determinados y singulares, y no para fines infinitos y vagos; por ejemplo, *Συμμα Τηεολογιχα* I.25.5c, «la sabiduría del hacedor está restringida a un orden definido»; I.7.4, «ningún agente actúa sin finalidad»; II-I.1.2c, «Si el agente no estuviera determinado hacia un efecto particular, no haría una cosa más bien que otra»; I.45.6c, «operando por una palabra concebida en su intelecto (*περ ϖερβυμ ιν ιντελλεχτυ χονχεπτυμ*) y movido por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse»; *Πηψσ.,* II.I.10, afirma también que el arte está determinado hacia fines singulares y que no es infinito, y Santo Tomás, *Δε χοελο ετ μυνδο*, II.3.8, afirma que el intelecto se conforma a un orden universal sólo en conexión con una idea particular. Cf. San Buenaventura, *I Σεντ.*, d. 35, a. unic., q. I, fund. 2: «Todo agente que actúa racionalmente, y no al azar, ni bajo compulsión, preconoce la cosa antes de que ella sea, a saber, en una semejanza, por la cual semejanza, que es la "idea" de la cosa, la cosa es a la vez conocida y traída al ser». Lo que es verdadero de los *φαχτιβιλια* es verdadero de la misma manera de los *αγιβιλια;* un hombre no lleva a cabo una buena obra *παρτιχυλαρ* por su belleza, pues *τοδα* buena obra será bella, sino que hace precisamente *εσα* buena obra que la ocasión requiere, en relación con cuya ocasión alguna otra buena obra sería inapropiada (*ινεπτυμ*), y por lo tanto inconveniente o fea. De la misma manera, la obra de arte es siempre ocasional, y si no es oportuna, es superflua.

cuando se alaba sobresustancialmente en Dios, por la substracción de todos los atributos, es verdaderamente lo Bello y lo Bueno.

2. ULRICH ENGELBERTI, *Δε πυλχηρο* [123]

De la misma manera que la forma de una cosa es su «bondad»[124], puesto que todo lo que es perfectible desea la perfección, así también, la belleza de todas las cosas es lo mismo que su excelencia formal, que, como dice Dionisio, es como una luz que brilla en la cosa que ha sido formada; y esto aparece también, en tanto que la materia sujeta a privación de forma, es llamada vil (*τυρπισ*) por los filósofos, y desea la forma de la misma manera que lo feo (*τυρπε*) desea lo que es bueno y bello. Así pues, lo bello, con otro nombre, es lo «específico», que viene de especie o de forma[125]. San Agustín (*Δε Τρινιτατε* VI) dice que Hilario predicaba la especie en la

[123] Ver Grabmann, «Das Ulrich Engelberti von Strassburg».

[124] [Esta nota se ha impreso como un apéndice de este capítulo.—ED.]

[125] Cf. *Συμμα Τηεολογιχα* II-I.18.2c: «La bondad primaria de una cosa natural se deriva de su forma, que le da su especie», y I.39.8c: «La especie o belleza tiene una semejanza a la propiedad del Hijo», a saber, en tanto que Ejemplar. En general, la forma, especie, belleza, y perfección o bondad o verdad de una cosa son coincidentes e indivisibles en ella, aunque en sí mismas no son sinónimas en el sentido de términos intercambiables.

Para el estudiante de estética medieval es absolutamente esencial una comprensión clara de lo que se entiende por «forma» (lat. *φορμα* = gr. γ℘*≅H). En primer lugar, forma en tanto que coincidente con idea, imagen, especie, similitud, razón, etc., es la causa puramente intelectual o inmaterial de que la cosa sea lo que ella es, así como el medio por el cual ella es conocida; en este sentido, la forma es «el arte en el artista», al que el artista conforma su material y que permanece en él, y esto vale igualmente para el Arquitecto Divino y para el artista humano. Esta forma ejemplaria se llama sustancial o esencial, no porque subsista aparte del intelecto del que depende, sino porque es como una substancia (I.45.5 *αδ* 4). La filosofía escolástica siguió a Aristóteles (*Μεταφ□σιχα* IX.8.15) más bien que a Platón, que «sostenía que las ideas existen por sí mismas, y no en el intelecto» (*ιβιδ.*, I.2.15.1 *αδ* 1). Los accidentes «propios a la forma», por ejemplo, que la idea del «hombre» es la de un bípedo, son inseparables de la forma tal como subsiste en la mente del artista.

En segundo lugar, frente a la forma esencial o arte en el artista como se ha definido arriba, y constituyendo la causa ejemplaria o formal del devenir de la obra de arte (*αρτιφιχιατυμ, οπυσ,* aquello que se hace *περ αρτεμ*, por arte), está la forma accidental o efectiva de la obra misma, que, al estar formada materialmente (*ματεριαλισ εφφιχιτυρ*), está determinada no sólo por la idea o arte como causa formal, sino también por las causas eficientes y material; y puesto que éstas introducen

imagen, como la ocasión de la belleza en ella; y llama a lo feo «deforme», a causa de su privación de la forma debida. Justamente a causa de que está presente, mientras la luz formal brilla en lo que está formado o proporcionado, la belleza material subsiste en una armonía de proporción, es decir, de perfección a perfectible[126]. Y, por

---

factores que no son esenciales a la idea ni se anexan inevitablemente a ella, la forma o apariencia efectiva de la obra de arte se llama su forma accidental. Por consiguiente, el artista conoce la forma esencialmente, y el observador sólo accidentalmente, en la medida en que puede identificar realmente su punto de vista con el del artista de cuyo intelecto depende inmediatamente la cosa hecha.

La distinción entre los dos sentidos en los que se usa la palabra «forma» la establece muy claramente San Buenaventura, *I Σεντ.* d. 35, a.unic., q.2, opp.1, como sigue: «La forma es doble, o bien es la forma que es la perfección de una cosa, o bien es la forma ejemplaria. En ambos casos se postula una relación; en el segundo caso, una relación con el material que se informa, en el primero, una relación con la [idea] que se ejemplifica efectivamente».

La filosofía escolástica en general, y cuando no se emplean adjetivos calificativos, emplea la palabra «forma» en el sentido causal y ejemplario; el lenguaje moderno la emplea más a menudo en el otro sentido, como equivalente de figura o apariencia física, aunque se retiene el significado más antiguo cuando hablamos de una forma o molde *σεγ□ν* el cual se moldea o ajusta una cosa. A menudo es imposible comprender qué se entiende por «forma», tal como se usa la palabra por los estetas contemporáneos.

[126] La belleza material, perfección o bondad de una cosa se define aquí por la proporción entre la forma esencial (sustancial) y la forma accidental (efectiva), proporción que deviene, en el caso de la manufactura, la proporción entre el arte en el artista y el artefacto; en otras palabras, una cosa participa de la belleza, o es bella, en la medida en que la intención del hacedor se ha realizado en ella. De manera similar, «Se dice que una cosa es perfecta si no carece de nada según el modo de su perfección» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.5c); o, como lo expresaríamos nosotros, si es enteramente buena en su tipo. Los objetos naturales son siempre bellos en sus diversos tipos porque su hacedor, *Δευσ ϖελ Ναταρα Ναταρανσ*, es infalible; los artefactos son bellos en la medida en que el artífice ha sido capaz de controlar su material. Las cuestiones de gusto o de valor (lo que nos gusta o disgusta, o podemos o no podemos usar) son igualmente irrelevantes en ambos casos.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza» como un criterio de juicio en nuestro sentido moderno no se plantea en el arte cristiano. «La verdad está primariamente en el intelecto, y en segundo lugar en las cosas según se relacionan con el intelecto que es su principio» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.16.1). La verdad en una obra de arte (*αρτιφιχιατυμ*, artefacto) es que esté hecha bien y verdaderamente conformemente al modelo en la mente del artista, y así «se dice que una casa es verdadera cuando expresa la semejanza de la forma en la mente del artista, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto» (*ιβιδ.*). De la misma manera, una obra de arte es llamada «falsa» cuando falta en ella la forma del arte, y se dice que un artista produce una obra «falsa» si ésta no alcanza el nivel de la correcta operación de su arte (I.17.1). En otras palabras, la obra de arte como tal es buena o mala en su tipo, y no puede juzgarse de ninguna

consiguiente, Dionisio define la belleza como armonía (*χονσοναντια*) e iluminación (*χλαριτασ*).

Dios es la «única luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene al mundo (San Juan 1:9)», y esto es por Su Naturaleza; Luz que, como la manera del entendimiento divino, brilla en el terreno de Su Naturaleza, terreno que se predica de Su Naturaleza cuando hablamos de «Dios» concretamente. Pues así, Él mora en una Luz inaccesible; y este terreno de la Naturaleza Divina, no está meramente en armonía con Su Naturaleza, sino que es enteramente lo mismo que Su Naturaleza; Naturaleza que tiene en sí misma Tres Personas coordinadas en una maravillosa armonía, puesto que el Hijo es la imagen del Padre, y el Espíritu Santo el vínculo entre ellos.

---

otra manera; si ella nos gusta o no, si tenemos un uso para su tipo o no, eso es otra cuestión, irrelevante para un juicio del arte mismo.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge tan solo cuando se introduce una confusión por una intrusión del punto de vista científico, empírico y racional. Entonces la obra de arte, que es propiamente un símbolo, se interpreta como si hubiera sido un signo, y se le pide una *σεμεφανζα* como la que hay entre el signo y la cosa que se supone que se significa o denota; y escuchamos decir del arte «primitivo» que «eso era antes de que ellos supieran nada de anatomía». La distinción escolástica entre signo y símbolo se hace como sigue: «Mientras que en todas las demás ciencias las cosas se significan con palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras tienen a su vez un significado» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.I.10). Por «esta ciencia» Santo Tomás entiende, por supuesto, la teología, y las palabras a las que se refiere son las de la escritura; pero la teología y el arte, en principio, son lo mismo; una emplea la imaginería verbal, y el otro una imaginería visual, para comunicar una ideología. El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge entonces siempre que el hábito de la atención cambia de dirección y el interés se concentra en las cosas tal como ellas son en sí mismas y no ya, primariamente, en sus aspectos inteligibles; en otras palabras, cuando hay un cambio del punto de vista especulativo o idealista a un punto de vista racional o realista (el lector debe tener presente que el conocimiento especulativo o «de espejo» significa originalmente, y en todas las tradiciones, un conocimiento cierto e infalible, y que las cosas fenoménicas como tales se consideran ininteligibles y meramente las ocasiones de las reacciones sensoriales tales como también las tienen los animales). El cambio de interés, que puede describirse como una extroversión, tuvo lugar en Europa con el renacimiento; y similarmente en Grecia, a finales del siglo V a. C. Nada del mismo tipo ha tenido lugar nunca en Asia.

Por consiguiente, es evidente que el arte cristiano no puede juzgarse por ningún criterio de gusto o de verosimilitud, sino tan solo en cuanto a si expresa claramente las ideas que son la base formal de toda su constitución, y en qué medida las expresa; y nosotros tampoco podemos llevar a cabo este juicio en la ignorancia de estas ideas. Los mismo será válido para el arte arcaico, primitivo y oriental en general.

Aquí dice que Dios no sólo es perfectamente bello en Sí mismo, como el límite de la belleza, sino más que esto, a saber, que Él es la causa eficiente y ejemplaria y final de toda belleza creada[127]. Causa eficiente: de la misma manera que la luz del sol, al verter y causar la luz y los colores, es el hacedor de toda belleza física;

[127] La cuarta de las causas aristotélicas, a saber, la causa material, se omite aquí necesariamente, pues el dogma cristiano niega que Dios opere como la causa material de nada. La «materia prima» escolástica, lo «no-existente» de Dionisio, no es la omnipotencia infinita (sánscrito *αδιτι, ♣ακτι, μ(λα–πρακ♦τι,* etc.) de la naturaleza divina, «Natura Naturans, Creatrix Deus», sino una potencialidad que se extiende sólo a las formas naturales o posibilidades de manifestación (*Συμμα Τηεολογιχα* I.7.2 *αδ* 3; igualmente, la «Pura potenza tenne la parte ima» de Dante, *Παραδισο* XXIX.34). No es la nada absoluta de la Oscuridad Divina, sino la nada relativa (*κηα, □κ□♣α* como quintaesencia) de la que se hizo el mundo (*εξ νιηιλο φιτ*), y que en el acto de creación toma el lugar de la «causa material». Como tal es remota de Dios (*Συμμα Τηεολογιχα* I.14.2 *αδ* 3), que se define como completamente en acto (I.14.2c), aunque «retiene una cierta semejanza con el ser divino» (I.14.2 *αδ* 3), a saber, esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (I.41.5); cf. San Agustín, *Δε Τριντατε* XIV.9, «a saber, Esa naturaleza que creó todas las otras».

Por otra parte, si no consideramos a Dios como distinto de la Deidad, sino más bien como la unidad de esencia y naturaleza en la Identidad Suprema de los principios conjuntos, será correcto decir que todas las causas están presentes en la Deidad, pues esta naturaleza, a saber, Natura Naturans, Creatrix (cuya manera de operación se imita en el arte, *Συμμα Τηεολογιχα* I.117.1c), es Dios. De la misma manera que la procesión del Hijo, la Palabra, «es desde un principio conjunto vivo (*α πριvχιπιο ϖιϖεντε χονφυvχτο*)» y «se llama propiamente generación y natividad» (I.27.2) y «eso por lo que el Padre engendra en la naturaleza divina» (I.41.5), así también el artista humano opera por «una palabra concebida en su intelecto» (*περ ϖερβυμ ιν ιντελλεχτυ χονχεπτυμ*, I.45.6c).

Sólo si se toma la analogía humana demasiado literalmente y se considera la procesión y creación divinas como eventos temporales, la naturaleza divina «recede» aparentemente de la esencia divina y la potencialidad deviene el «medio» (sáns. *μ□ψ□*) enfrentado al «acto»; esto es la ruptura de *Β♦ηαδ□ρα)ψακα Υπανι•αδ* I.4.3 («Él dividió su Esencia en dos», *δϖεδη□ απ□ταψατ*), la separación del Cielo y de la Tierra en *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα)α* I.54 (*τε ϖψαδραϖατ□μ*), como en Génesis I, «Dios dividió las aguas superiores de las inferiores». Entonces, si se define a Dios como «todo acto» o «acto puro», y como el Arquitecto Divino en operación, la causa material de las cosas creadas no está en Él. De la misma manera que, en la operación humana, la causa material es externa al artista, y no está en él; y en tanto que la causa material, en su caso, ya está en cierta medida «formada», y no es, como la materia prima, enteramente informal, tratable y pasiva, la causa material a la vez ofrece una cierta resistencia al propósito del artista (la *σορδα* de Dante, *Παραδισο* I.129) y en alguna medida determina el resultado; al mismo tiempo que, en su disposición a la recepción de otra forma, se asemeja a la materia prima y se presta a la intención del artista, que puede compararse al Arquitecto Divino en la medida en que controla plenamente el material, aunque nunca lo hace completamente.

justamente así, la luz verdadera y primordial, vierte de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas[128]. Causa ejemplaria: de la misma manera que la luz física es una en su tipo, que, sin embargo, es el tipo de la belleza que está en todos los colores, que, cuanta más luz tienen más bellos son, y cuya diversidad es ocasionada por la diversidad de las superficies que reciben la luz, y que, de cuanta más luz carecen, tanto más horribles y sin forma son; justamente así, la Luz divina es una única naturaleza, que tiene en sí misma, simple y uniformemente, toda la belleza que está en todas las formas creadas, cuya diversidad depende de los recipientes mismos —y cuya forma, también, está más o menos alejada, en la medida de su desemejanza de la Luz intelectual primordial, y obscurecida, en la misma medida; y, por consiguiente, la belleza de las formas no consiste en su diversidad, sino que tiene su causa en la Luz intelectual única, que es omniforme, pues lo omniforme es inteligible por su naturaleza propia; y cuanto más puramente posee esta Luz la forma, tanto más bella y más semejante es a la Luz primordial, de manera que es una imagen de ella o una huella de su semejanza; y cuanto más recede de esta naturaleza y más se la hace entrar dentro de la materia (*ματεριαλισ εφφιχιτυρ*), tanta menos belleza tiene y tanto menos se asemeja a la Luz primordial. Y causa final, pues todo lo que es perfectible desea la forma, porque la forma es su perfección[129]; y la naturaleza de esta perfección está en la forma sólo a modo de semejanza a la Luz increada, a cuya semejanza es la belleza en las cosas creadas; como es evidente por el hecho de que la forma es deseada y porque se tiende hacia ella, debido a que es buena, y también a que es bella; y así la Belleza divina, en sí misma, o en una semejanza de ella, es un fin que atrae toda voluntad. Y por consiguiente, Cicerón, en su *Δε οφφιχιισ* [*Δε ινωεν. ρηετ.* II.158], identificaba lo bello con lo honesto (*ηονεστυμ*) cuando decía que «lo bello es eso que tira de nosotros con su poder y nos atrae con su dulzura».

[128] Como en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* V.81.2, donde el Sol Supernal *ωι♣ω□ ρ(π□)ι πρατι μυ□χατε.*

[129] Aquí no hay implícita ninguna «personificación» de la cosa, pues los «deseos» equivalen a las «necesidades». Cuando decimos que una cosa «quiere» o «necesita» algo para ser perfecta, esto equivale a decir que a la vez carece de ese algo y que requiere ese mismo algo. Un cangrejo, por ejemplo, puede no ser consciente de que ha perdido un miembro, pero en cierto sentido lo sabe, y esto es un tipo de voluntad que resulta en el desarrollo de otro miembro. O si consideramos un objeto inanimado, tal como una mesa a la que «le falta» una pata, entonces la «voluntad» correspondiente se atribuye a la materia prima, que es «insaciable de la forma»; *ιν ματερια εστ δισποσιτιο αδ φορμαμ.*

Por consiguiente, la belleza, como dice Dionisio, es realmente lo mismo que la bondad, porque es la verdadera forma de la cosa; pero la belleza y la bondad difieren lógicamente, puesto que la forma, como perfección, es la «bondad» de la cosa; mientras que la forma, como poseedora en sí misma de la luz formal e intelectual, e iluminadora de lo material, o de cualquier cosa que siendo apta para la recepción de la forma es en este sentido material, es la «belleza». Así, como dice San Juan 1:4, «Todas las cosas eran en Dios, vida y luz». Vida, porque siendo perfecciones, dan plenitud de ser; y Luz, porque estando difundidas en lo que es formado, lo embellecen. Así pues, todo lo que es bello es bueno. De donde, si hubiera algo bueno que no es bello, puesto que muchas cosas sensualmente deleitables, por ejemplo, son feas (*τυρπια*)[130], esto depende de la falta de alguna bondad específica en ellas; e inversamente, cuando de algo que es bello se dice que es otra cosa que bueno, como en los Proverbios, al final [31:30], «Engañoso es el favor, y vana la belleza», esto es así en la medida que ello deviene la ocasión de pecado[131].

[130] Como señala San Agustín, *Δε μυσιχα* VI.38, algunas gentes se complacen en los *δεφορμια*, y a estas gentes los griegos les llamaban, en la lengua vernácula, ΦΒΔ ν̄48≅4, o como diríamos nosotros, pervertidos; cf. *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XVII.10. San Agustín señala en otra parte (*Λιβ. δε ϖερ. ρελ.* 59) que aunque las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas, lo inverso, es decir, que las cosas son bellas porque nos complacen, no es cierto.

[131] El problema de la belleza siniestra planteado en Proverbios 31.30 se examina mejor en el *Οπυσχυλυμ δε πυλχηρο* (de Alberto Magno), donde se indica que lo bello nunca está separado de lo bueno cuando se consideran cosas del mismo tipo, «por ejemplo, la belleza del cuerpo nunca está separada del bien del cuerpo, ni la belleza del alma del bien del alma; de modo que cuando a la belleza se la llama así vana, lo que se entiende es la belleza del cuerpo desde el punto de vista del bien del alma». En ninguna parte se argumenta que la belleza del cuerpo pueda ser una cosa mala en sí misma; la belleza corporal se entiende más bien como el signo externo de un bienestar o salud interior y constitucional. El que esta belleza y salud, aunque un gran bien en sí misma, pueda llamarse también vana desde otro punto de vista será evidente para todos; por ejemplo, si un hombre está tan apegado al bienestar del cuerpo que no arriesga su vida por una causa buena. Puede verse en San Agustín cuan poco concibe la filosofía cristiana la belleza natural como algo siniestro en sí mismo; San Agustín dice que lo bello se encuentra en todas partes y en todo, «por ejemplo en un gallo de pelea» (*Δε ορδινε* I.25; elige el gallo de pelea como algo en cierto modo despreciable desde su propio punto de vista), y que esta belleza en las criaturas es la voz de Dios, que las hizo (*χονφεσσιο εφυσ ιν τερρα ετ χοελο, Εναρρατιο ιν πσαλμυμ*, CXLVIII), un punto de vista que es inseparable también del concepto del mundo como una teofanía (como en Erígena) y de la doctrina de los *ϖεστιγιυμ πεδισ* (como en Buenaventura). Por otra parte, estar apegado a las formas como son en sí mismas es precisamente lo que se entiende por «idolatría», y como dice Eckhart (Ed. Evans, I, 259), «para encontrar a la naturaleza misma, todas sus formas deben ser destruidas, y ello tanto más cuanto más cerca esté la

Debido a que hay formas sustanciales y formas accidentales, amén de la Belleza increada, la belleza es doble, a saber, esencial o accidental. Y cada una de estas bellezas es doble también. Pues la belleza esencial es espiritual —el alma, por ejemplo, es una belleza etérea— o intelectual, como en el caso de la belleza de un ángel; o física, pues la belleza del material es su naturaleza o forma natural. De la misma manera, la forma accidental es espiritual —puesto que la ciencia, la gracia, y las virtudes son la belleza del alma, y la ignorancia y los pecados sus deformidades— o física, como la describe San Agustín, *De civitate Dei* XXII, cuando dice, «La belleza es la armonía de las partes junto con una cierta suavidad de color»[132].

Debido también a que todo lo que se hace por el arte divino tiene una cierta especie según la cual ello es formado, como dice San Agustín, *De Trinitate* VI, de ello se sigue que lo bello, como lo bueno, es sinónimo de ser en el sujeto, y considerado esencialmente le añade a éste el antedicho carácter de ser formal[133].

Abundando en lo que se ha dicho arriba, que la belleza requiere proporción entre el material y la forma, esta proporción existe en las cosas como una cuádruple armonía (*consonantia*)[134], a saber 1ª) en la armonía de la predisposición a recibir

---

cosa de hecho»; cf. ϑ□μ×: «Si temes beber vino del jarro de la Forma, no podrás apurar el trago del Ideal. Pero ¡ten cuidado! No te entretengas en la Forma: esfuérzate más bien con toda rapidez en atravesar el puente».

Pues «hay muchas cosas que son bellas para el ojo (de la carne) que difícilmente sería correcto llamar honestas» (*honestus*, San Agustín, QQ. LXXXIII.30; cf. Platón, *Lepsesc* 728D, donde debemos honrar «la bondad por encima de la belleza»). Es de esta misma manera como nosotros no elegimos para trabajar con ella la cosa más bella, sino *la mefor para nuestro propósito* (*Summa Theologica* I.91.3).

[132] Pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris; cf. Cicerón, Disputaciones Tusculanas IV.31, Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate.

[133] «Formal» es aquí equivalente a ejemplario e imitable; cf. San Buenaventura, *I. Sent.* d. 36, a. 2, q. 2 *ad* I: «Idea no denota la esencia como tal, sino la esencia en tanto que es imitable», y *Summa Theologica* I.15.2: «Es porque Dios conoce Su esencia como imitable por esta o aquella criatura, por lo que Él la conoce como la razón e idea particular de esa criatura». En este sentido, la «esencia imitable» es lo mismo que la «naturaleza» («Natura naturans, Creatrix, Deus») en el importantísimo pasaje, «ars imitatur naturam in sua operatione», *Summa Theologica* I.117.1.

[134] En mi *Transformation of Nature in Art,* 1934, interpreté *consonantia* demasiado estrechamente, como significando sólo «la correspondencia entre los elementos formales y pictóricos

forma; 2ª) en una armonía entre masa y forma natural —pues como lo expresó el Filósofo [Aristóteles], *Δε ανιμα* II, «la naturaleza de todos los compuestos es su fin último y la medida de su tamaño y crecimiento»; 3ª) en la armonía del número de las partes del material con el número de las potencialidades en la forma, que concierne a las cosas inanimadas; y 4ª) en la armonía de las partes medidas entre sí mismas y de acuerdo con el todo. Por consiguiente, en tales cuerpos, son necesarias todas estas cosas para la belleza perfecta y esencial. Según la primera, un hombre cuya constitución es más semejante a la del Cielo es de un buen hábito corporal, y es esencialmente más bello que un hombre melancólico o de constitución enfermiza en cualquier otro sentido. Según la segunda, el Filósofo [Aristóteles], *□τιχα α Νιχ□μαχο* IV, dice que la belleza reside en las cosas de una estatura plena[135], y que las cosas pequeñas, aunque pueden ser elegantes y simétricas, no pueden llamarse bellas. Por consiguiente, vemos que la elegancia y la belleza difieren cualitativamente, pues la belleza agrega a la elegancia una avenencia de la masa con el carácter de la forma, forma que no tiene la perfección de su virtud a no ser en una suma de material debida. Según la tercera, todo lo que falta en un miembro no es bello, sino que es defectivo y una deformidad, y lo es tanto más cuanto más noble es esa parte de la que hay privación, de modo que la falta de un órgano facial es una deformidad mayor que la falta de una mano o de un dedo. Según la cuarta, las partes

---

en la obra de arte», o lo que Ulrich llama la «proporción entre el material y la forma». Sin embargo, *Χονσοναντια* incluye todo lo que entendemos por «orden», y es el requerimiento de esta armonía lo que subyace a todo el interés que se ha sentido por los «cánones de proporción» (sánscrito *τ□λαμ□να*).

[135] *Ιν μαγνο χορπορε,* lit. «en un cuerpo grande». Sea lo que fuere lo que Aristóteles pueda haber querido decir, la estética escolástica no afirma de ningún modo que sólo las cosas grandes puedan ser bellas como tales. La cuestión es más bien que para la belleza es esencial el tamaño debido; si una cosa está por debajo de tamaño, carece del elemento de estatura debida que es propio de la especie; una cosa enanecida puede ser elegante (*φορμοσυσ*), pero no verdaderamente bella (*πυλχηερ*), ni tener plenamente el ser (*εσσε ηαβενσ*), ni ser enteramente buena (*βονυσ*), porque la idiosincrasia de la especie no está plenamente realizada en ella. De la misma manera, todo lo que está por encima de tamaño en su tipo no puede llamarse bello. En otras palabras, una definición de la belleza como formal implica también la «escala».

En otra parte, Santo Tomás de Aquino sustituye *μαγνιτυδο* por *ιντεγριτασ* (ver *Συμμα Τηεολογιχα,* ed. de Turín, 1932, p. 266, nota 1), y dice que la obra es imperfecta *νισι σιτ προπορτιοναται μαγνιτυδο,* a menos que tenga el tamaño debido; [cf. Aristóteles, *□τιχα α Νιχ□μαχο,* IV.3.5]. Tal vez deberíamos entender *μαγνιτυδο* como un tipo de «magnificiencia», o incluso como una cualidad «monumental». Ver nota 46.

monstruosas no son perfectamente bellas; por ejemplo, si la cabeza es desproporcionada porque es demasiado grande o demasiado pequeña en relación con los otros miembros y con la masa de todo el cuerpo[136]. Es más bien la simetría (*χομμενσυρατιο*) lo que hace a las cosas bellas.

[136] Esta cuarta condición de la *χονσοναντια* afirma nuevamente la normalidad de la belleza: un exceso de una sola virtud es una falta en la naturaleza o el arte porque disminuye la unidad del conjunto. Toda peculiaridad, tanto si gusta como si no, disminuye la belleza; por ejemplo, una tez tan maravillosa que desluzca a todas las demás cualidades, o cualesquiera fechas o marcas del estilo particular de una obra de arte. La peculiaridad, aunque pueda ser un cierto tipo de bien, y es inevitable «bajo el sol», implica una contracción de la belleza simple y absolutamente; y nosotros reconocemos esto cuando hablamos de ciertas obras de arte como «universales», entendiendo que tienen un valor siempre para todo tipo de hombres. Santo Tomás, en su comentario sobre Dionisio, *Δε διϖ. νομ.* IV, observa que «el segundo defecto de lo [relativamente] bello es que todas las criaturas tienen una belleza algo particularizada, al igual que tienen una naturaleza particularizada».

Debemos observar que la idiosincrasia en la obra de arte es de dos tipos: (1) esencial, como la de la especie, que está determinada por las causas formal y final, y (2) accidental, dependiente de las causas eficiente y material. La idiosincrasia esencial, que representa el bien perfecto de la especie, no es una «privación como mal», y puede considerarse como un defecto sólo porque es una belleza menor cuando se la compara con la del universo como un todo. La idiosincrasia accidental no es un defecto cuando el accidente «es propio de la especie», como cuando el retrato de un hombre de color se colorea como corresponde, o como el retrato en piedra difiere del retrato en metal. La idiosincrasia accidental, debida al material sólo será un defecto cuando los efectos propios de un material se buscan en otro, o si se recurre a un sustituto inferior del material que se requiere efectivamente. La idiosincrasia accidental, debida a la causa eficiente, la representa el «estilo», a saber, eso que revela la mano de un artista, una raza o un período determinados: como dice Leonardo, debido a que *ιλ πιττορε πινγε σε στεσσο,* se requiere que el artista sea un hombre sano y normal, pues si no lo es, la obra incorporará algo del propio defecto del artista; y de la misma manera, habrá defecto en el producto si las herramientas están en mal estado o están mal elegidas o si se usan mal: un hacha sin filo, por ejemplo, no producirá un corte limpio. La idiosincrasia esencial, debida a la causa final, es responsabilidad del encargo del patrón al artista (sin olvidar que el patrón y el artista *πυεδεν* ser la misma persona), o de que esto implique un defecto, siempre que el mal gusto imponga al artista una desviación de la *χερτασ ϖιασ οπερανδι* de su arte (el buen gusto es simplemente ese gusto que encuentra satisfacción en la correcta operación del artista): habrá defecto, por ejemplo, si el patrón exige en el plano de una casa algo agradable para él en particular pero contrario al arte (en tales casos, a menudo se expresa un sano juicio popular llamando al edifico la «locura» de fulano), o si exige una efigie de sí mismo que no le represente meramente como un tipo funcional (p. ej., como caballero, médico o ingeniero) sino como un individuo y una personalidad que ha de ser adulada.

La expresión individual, la huella de las pasiones buenas o malas, es lo mismo que la expresión característica; la novela o la pintura psicológicas se ocupan del «carácter» en este sentido, la épica tan solo de *τιποσ* de carácter. Lo que nos afecta en el arte monumental, sea cual sea su tema inmediato,

Como dice Dionisio, será también una sentencia verdadera declarar que incluso lo no-existente participa de la belleza; no, ciertamente, porque sea enteramente no-existente, pues lo que no es nada no es bello, sino no-existente sólo porque no está en acto sino *ιν ποτεντια*, como en el caso de la materia, que tiene en sí misma la esencia de la forma en una manera de ser imperfecta o no-existente, lo cual es privación en su sentido de mal[137]. Pues en una naturaleza buena esto es pecado en

no es nada particular o individual, sino sólo el poder de una *πρεσενχια* numinosa. Los hechos del arte medieval están de acuerdo con esta tesis. En el arte bizantino y antes del final del siglo XIII, así como en el arte «primitivo» en general, la peculiaridad del artista individual elude al estudioso; la obra muestra invariablemente «respeto por el material», que se usa apropiadamente; sólo después del siglo XIII la efigie asume un carácter individual, deviniendo un retrato en el sentido psicológico moderno. Cf. «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?,* 1943.

[137] La doctrina ortodoxa mantiene que Dios está completamente en acto, y que no hay en Él ninguna potencialidad. En todo caso, será correcto decir que Él no procede desde la potencialidad al acto según la manera de las criaturas, que, al estar en el tiempo, están necesariamente parte en potencialidad y parte en acto. Será también correcto decir que Dios está enteramente en acto, si el nombre se toma «concretamente», es decir, en distinción lógica de la Deidad. Pero pensamos que la exégesis de Dionisio por Alberto Magno (o Santo Tomás) en el *Οπυσχυλυμ δε πυλχηρο*, y por Ulrich, como arriba, es incompleta en esta cuestión de la belleza de lo no-existente. Dionisio afirma realmente la belleza de la Oscuridad Divina, o el Rayo Obscuro, como de ninguna manera menor que la de la Luz Divina, puesto que distingue entre la belleza de la Deidad y la de Dios, aunque sólo lógicamente pero no realmente. Desde el punto de vista metafísico, la Oscuridad Divina es una oscuridad tan real como la Luz Divina es una luz, y no debe explicarse meramente como un exceso de luz. Cf. Dionisio, *Δε διω. νομ.* VII: «No viendo la oscuridad de otro modo excepto a través de la luz», lo que también implica la inversa; y sería razonable parafrasear las palabras de Ulrich como sigue: «Pues si no hubiera Oscuridad, sólo habría la belleza inteligible de la Luz», etc. Cf. también Maestro Eckhart, ed. Evans, I.369: «La Oscuridad sin moción que nadie conoce salvo Él, en quien ella reina. Lo primero que surge en ella es la Luz». Cf. también Boehme: «Y la profundidad de la oscuridad es tan grande como la habitación de la luz; y ellas no están distantes una de la otra, sino juntas una en otra, y ninguna de ellas tiene principio ni fin». La Belleza de la Oscuridad Divina se afirma también en otras tradiciones, cf. los nombres de K♦•\α y K□λ× y la iconografía correspondiente; y como lo expresa *Μαιτρι Υπανι•αδ* V.2: «La parte de Él que está caracterizada por la Oscuridad, (*ταμασ*). …es este Rudra»; en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.55.7, donde se dice que Agni «procede el primero mientras sigue morando en Su terreno», este «terreno» es también la Oscuridad, como en X.55.5, «Tú permaneces en la Oscuridad» (es decir, *αβ ιντρα*). La conjunción de estos «opuestos» (*χη□ψ□–τ□παυ,* «luz y sombra», *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* III.I y VI.5; *αμ♦τα ψ μ♦τψυ,* «vida y muerte», */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.121.2) en Él, en tanto que la Identidad Suprema, no implica más composición que el *πρινχιπιυμ χονφυνχτυμ* de Santo Tomás, *Συμμα Τηεολογιχα* I.27.2c, como se cita arriba.

acto o en el agente; o ello tiene una naturaleza buena suya propia, como cuando se acepta activamente un castigo justo, o como cuando se soporta pasiva y pacientemente un castigo injusto. Así pues, en el primer modo (es decir, como potencialidad), el mal, tomado en relación al sujeto, es bello; ciertamente, es una deformidad en sí mismo, pero lo es accidentalmente, cuando se contrasta con el bien; es la ocasión de belleza, bondad, y virtud, no porque sea éstas realmente, sino porque conduce a su manifestación. De donde que San Agustín diga, *Ενχηιριδι□ν*, c. II, «Es en razón de la belleza de las cosas buenas, por lo que Dios permitió que se hiciera el mal». Pues si no hubiera ningún mal, habría sólo la belleza absoluta del bien; pero cuando hay mal, entonces se anexa una belleza relativa del bien, de manera que, por contraste con el mal opuesto, la naturaleza del bien brilla más claramente. Tomando el mal en el segundo y el tercer modo (es decir, como castigo), el mal es bello en sí mismo porque es justo y bueno, aunque es una deformidad porque es un mal. Pero, puesto que nada es enteramente sin una naturaleza buena, sino que al mal se le llama más bien un bien imperfecto, ninguna entidad es así enteramente sin la cualidad de la belleza, sino que a lo que en la belleza es imperfectamente bello se lo llama «feo» (*τυρπε*). Pero esta imperfección es absoluta, y esto es cuando en una cosa falta algo que le es natural, de manera que todo lo que es corrupto o sucio es «feo»; o relativa, y esto es cuando en una cosa falta la belleza

Todas estas consideraciones, que a primera vista parecen pertenecer más a la teología que a la estética, tienen una incidencia inmediata sobre la representación medieval de la majestad y la cólera de Dios, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el Día del Juicio, al que el propio Ulrich se refiere al final de su tratado. Cuando consideramos las representaciones del Juicio Final, es necesario tener presente que Dios se consideraba aquí no menos bello en Su cólera que en otras partes en Su amor, y que las representaciones de los condenados y de los bienaventurados, en el arte y en tanto que representaciones, se consideraban como igualmente bellas; como dice Santo Tomás (*Συμμα Τηεολογιχα* I.39.8), «se dice que una imagen es bella si representa perfectamente incluso una cosa fea», y esto está de acuerdo con la inversa (implícita) de la afirmación de San Agustín de que las cosas no son bellas meramente porque nos gustan. La *Συμμα Τηεολογιχα* III.94.1 *αδ* 2 y III.95.5c, dice también: «Aunque la belleza de la cosa vista conduce a la perfección de la visión, puede haber deformidad de la cosa vista sin imperfección de la visión; porque las imágenes de las cosas, por las que el alma conoce los contrarios, no son en sí mismas contrarias», y, «Nosotros nos deleitamos al conocer cosas malas, aunque las cosas malas mismas no nos deleitan», como en *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* V.II: «De la misma manera que el Sol, el ojo del universo, no es contaminado por los defectos de las cosas vistas exteriormente, así tampoco el Sí mismo Interior de todos los seres se contamina por el mal del mundo, mal que es exterior a él»; [cf. *Ματηναω×* II.2535, 2542; III.1372]. Al afirmar que la belleza de la obra de arte no depende de la belleza del tema, la estética medieval y la moderna se encuentran en un terreno común.

de algo más noble que ella misma a lo cual se compara, como si se esforzara en imitar a esa cosa, dando por hecho que ella tenga algo de la misma naturaleza, como cuando San Agustín, *Δε νατυρα βονι χοντρα Μανιχηεοσ*, c. 22, dice que «En la forma de un hombre, la belleza es mayor, y en comparación con la cual la belleza de un mono se llama deformidad»[138].

San Agustín, en el Libro de las Cuestiones [*Δε διϖερσιβυσ θυαεστιονιβυσ*] LXXXIII [q.30], dice también que lo honesto (*ηονεστυμ*) es una belleza inteligible, o lo que nosotros llamamos propiamente una belleza espiritual, y dice también allí que las bellezas visibles se llaman también valores, pero menos propiamente. De donde parece que lo bello y lo honesto son lo mismo; y esto está de acuerdo con la definición de ambos dada por Cicerón (como se ha citado arriba). Pero hay que comprender que, justamente como nos referimos a lo feo (*τυρπε*) de dos modos, ya sea generalmente con respecto a cualquier defecto deformante, o ya sea alternativamente con respecto a un defecto voluntario y culpable, así también nos referimos a lo honesto de dos modos, ya sea generalmente con respecto a todo lo que está adornado (*δεχορατυμ*) por una participación en algo divino, o ya sea particularmente con respecto a todo lo que perfecciona el adorno (*δεχορ*, sánscrito *αλα∝κ□ρα*) de la criatura racional[139]. Según el primer modo, lo honesto es sinónimo de lo bueno y de lo bello; pero hay una triple distinción, porque la bondad de una cosa es su perfección, la belleza de una cosa es la gracia de su formalidad, y lo honesto pertenece a cualquier cosa cuando se compara con otra, de manera que place

[138] Aquí está implícita la asumición de que el mono y el hombre tienen algo en común, puesto que ambos son animales; y además, que el mono es un aspirante a hombre, puesto que se considera que el hombre es el animal más perfecto, y puesto que todas las cosas tienden a su perfección última. Psicológicamente, puede reconocerse una cierta analogía en la moderna teoría de la evolución, que es antropocéntrica en el mismo sentido. La comparación entre el mono y el hombre (que deriva de Platón, *Ηιππιασ Μαψορ* 289A) no puede hacerse en rigor salvo, como lo hace San Agustín, relativamente; pues las cosas sólo son bellas o buenas en su tipo, y si dos cosas son igualmente bellas en su tipo no podemos decir que una es más bella o buena que la otra de una manera absoluta, pues todos los tipos como tales son igualmente buenos y bellos, es decir, en sus razones eternas, aunque hay jerarquía *αβ εξτρα,* en *ορδο περ εσσε*. Las cosas como son en Dios, a saber, en tipo o especie inteligible, son todas la misma, y sólo pueden jerarquizarse cuando se ejemplifican.

[139] La «honestidad» (honestas) puede predicarse secumdum quod (aliquid) habet spiritualem decorem… Dicitur enim aliquid honestum… inquantum habet quemdam decorem ex ordinatione rationis. Delectabile autem propter se appetitur appetitu sensitivo (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.145.3 y 4).

y deleita al espectador, ya sea intelectualmente, o ya sea sensiblemente. Pues eso es lo que significa la definición de Cicerón, «nos atrae por su poder, etc.». Lo que hay que comprender es una cuestión de propiedad (*απτιτυδο*), pues todos los términos de una definición indican lo que es propio (de la cosa definida). En el segundo modo lo honesto no es sinónimo de lo bueno, sino que es una división de lo bueno cuando lo bueno se divide en lo honesto, lo útil y lo deleitable. Y de la misma manera es una parte de lo bello y no sinónimo de ello, sino de tal modo que lo que es honesto, a saber, la gracia y las virtudes, es una belleza accidental en la criatura racional o intelectual. Isidoro dice igualmente en *Δε συμμο βονο*, «El adorno de las cosas consiste en lo que es bello y apropiado (*πυλχηερ ετ απτυσ*)», y, así se diferencian estas tres cosas, a saber, adorno, belleza, y propiedad. Pues todo lo que adecenta (*δεχενσ*) a una cosa se llama adorno (*δεχορ*), ya sea que esté en la cosa misma o ya sea que se adapte externamente a ella, como los ornamentos del vestido y las joyas y demás. Por consiguiente, el adorno es común a lo bello y a lo apropiado. Y estos dos, según Isidoro, difieren como absoluto y relativo, debido a que todo lo que se ordena a la ornamentación de otra cosa es apropiado a ella, como los vestidos y ornamentos a los cuerpos, y la gracia y las virtudes a las substancias espirituales; pero lo que es su propio adorno se llama bello, como en el caso de un hombre, o un ángel, u otra criatura semejante.

De manera que la belleza en las criaturas es por modo de ser una causa formal en relación a la materia, o en relación a lo que es formado y que en este respecto corresponde a la materia. Por estas consideraciones es llanamente evidente, como dice Dionisio, que la luz es antes que la belleza, puesto que es su causa. Pues como la luz física es la causa de la belleza de todos los colores, así la Luz Formal lo es de la belleza de todas las formas[140]. Pero la categoría de lo deleitable coincide con ambas porque, además de ser hecho visible, lo bello es lo que es deseado por todos, y por

[140] Ulrich presupone naturalmente en el lector una familiaridad con la doctrina fundamental del ejemplarismo, sin la que sería imposible entender el significado de la «luz formal». Los que no estén versados en la doctrina del ejemplarismo pueden consultar J. M. Bissen, *ΛΠΕξεμπλαρισμε διϖιν σελον Σαιντ Βοναϖεντυρε* (París, 1929). La doctrina de la inherencia de lo múltiple en el uno es común a toda la enseñanza tradicional; puede resumirse brevemente en las expresiones de Eckhart, «la forma única que es la forma de muchas cosas diferentes» (sánscrito *ϖι♣ϖαμ εκαμ*) y la «luz porta-imagen» (sánscrito *φψοτιρ ϖι♣ϖαρ(παμ*); cf. San Buenaventura, *I Σεντ.,* d. 35, a. unic. q. 2 *αδ* 2, «Puede aducirse una suerte de ilustración en la luz, que es una numéricamente pero da expresión a muchos y variados tipos de color».

ello mismo también amado, pues, como dice San Agustín, *Δε χιϖιτατε Δει* [XIV.7], el deseo de una cosa que no se posee, y el amor de una cosa poseída son lo mismo[141], y puesto que el deseo de esta clase tiene necesariamente un objeto de su propio tipo, el deseo natural por lo que es bueno y bello es por lo bueno como tal y por lo bello en la medida en que ello es lo mismo que lo bueno, como dice Dionisio, que usa este argumento para probar que lo bueno y lo bello son lo mismo.

Sin embargo, Dionisio propone muchas características de la Belleza divina, y dice que la belleza y lo bello no están divididos en participante y participado en Dios, como es el caso en las criaturas, sino que son enteramente lo mismo en Él. También dice que la Belleza es la causa eficiente de toda belleza, «en la semejanza de la luz que toca a todo», junto con la idiosincrasia, «las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal», y esto se aplica a Él en modo de belleza porque Dios es, de esta manera, la causa eficiente, y en la operación causal derrama las perfecciones. Así, la bondad viene de la Bondad, la belleza de la Belleza, la sabiduría de la Sabiduría, y así sucesivamente. Por otra parte, «convoca a todas las cosas hacia sí misma», del mismo modo que lo que es deseable evoca el deseo, y como el nombre griego para la belleza lo muestra. Pues 6∀8 H̄, que significa «bueno», y 6∀8 H̄, que significa «bello», están tomados de 6∀8≅, que es «llamar» o «gritar»[142]; no meramente que Dios llamara a todas las cosas al ser desde la nada cuando Él habló y ellas fueron hechas [Salmo 149.5], sino también porque al ser bello y bueno Él es el fin que convoca a todos los deseos hacia Sí mismo, y por la convocación y el deseo

[141] Ulrich cita erróneamente a San Agustín (a quien también cita Santo Tomás, *Συμμα Τηεολογιχα* II-I.25.2); lo que dice San Agustín es que «el amor que anhela poseer el objeto amado es deseo; pero tenerlo y saborearlo, es gozo», y el Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 82, prosigue diciendo: «Nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos. Cuando la tenemos, la amamos, y el deseo entonces desaparece». La mayor profundidad de la comprensión de San Agustín y de Eckhart es evidente. San Agustín dice también, *Δε Τρινιτατε* X.10: «Nosotros saboreamos lo que tenemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», y esta proposición, como tantas otras en la filosofía escolástica, es igualmente válida desde los puntos de vista teológico y estético, que en último análisis son inseparables: cf. la noción india del «saboreo de *ρασα*» (es decir, la «experiencia estética») como «connatural con el saboreo del Brahman» (*Σ□ηιτψα Δαρπα⟩α* III.2-3, donde *σαηοδαρα⟨* es equivalente a *εξ υνο φοντε*).

[142] Esta etimología se deriva finalmente de Platón *Χρ□τιλο* 416C: «Haber llamado (ϑ H̄ 6∀8ΞΦ∀<) a las cosas útiles es lo mismo que hablar de lo bello (ϑ H̄6∀8 H̄<)». Después, a través de Plotino, Hermes, Proclo y Dionisio, llega Ulrich. Naturalmente, se trata de una etimología hermenéutica más que científica.

mueve a todas las cosas hacia este fin en todo lo que ellas hacen, y así Él tiene a todas las cosas juntas en la participación de Sí mismo por el amor de Su propia Belleza. Nuevamente, en todas las cosas Él junta todas las cosas que son suyas porque en Su modo de Belleza Él vierte toda forma, como la luz une todas las partes de una cosa compuesta en su propio ser, y Dionisio dice lo mismo. De la misma manera que la ignorancia es divisiva de las cosas errantes (*ιγνοραντια διϖισιϖα εστ ερραντιυμ*)[143], así la presencia de la Luz Inteligible junta y une todas las cosas que ilumina. Además, «ella no es creada ni destruida», ya esté en acto o en potencialidad, puesto que es bella esencialmente y no por participación. Pues ni tales cosas son hechas, ni siendo de una tal naturaleza están sujetas a corrupción. A la Belleza no se le hace ser bella, ni puede hacérsele de otro modo que bella. Así pues, «no puede haber aumento ni disminución de la Belleza» ya sea en acto o en potencialidad, puesto que siendo ella el límite de la belleza no puede ser aumentada, y puesto que no teniendo ningún opuesto no puede ser disminuida. «Ni es bella en alguna parte de su esencia y fea en otra» como lo son todas las bellezas que dependen de una causa; que son bellas en proporción a su semejanza a lo Bello primordial, pero que, en la medida de su imperfección cuando se comparan con ello, y en la medida en que son semejantes a lo que es nada, son feas; lo cual no puede ser en Aquel Cuya esencia es la Belleza, y así es posible que lo bello sea feo, pero ciertamente no es posible que la Belleza sea fea. «Ni es bella en un lugar y no en otro», como es el caso de esas cosas diferentes y creadas que eran naturalmente deformes cuanto «la tierra era sin forma y vacía» (Génesis I:2), y que después fueron formadas cuando el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas fomentando (*φοϖενσ*)[144] y formando todas las cosas; y así toman su belleza de otro, y sin ese

[143] *Ιγνοραντια* = sáns. *αϖιδψ□,* «conocimiento de», conocimiento objetivo, empírico, relativo. Cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.4.19, «Sólo con el Intelecto (*μαναϑ□*) puede verse que "No hay ninguna pluralidad en Él"»; y *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* IV.14, «De la misma manera que el agua llovida sobre una elevada cima corre aquí y allá (*ϖιδη□ϖατι* = *ερρατ*) entre las colinas, así el que ve los principios en la multiplicidad (*δηαρμ□⟩ψ π♦τηακ πα♣ψαμ*) va tras de ellos (*ανυδη□ϖατι* = *ϖαγατυρ*)». El *ερραντιυμ* de Ulrich = sánscrito *σαμσ□ρασψα.*

[144] *Φοϖερε* = sánscrito *ταπ.* Cf. *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.4.3, «Él fomentó (*αβηψαταπατα*) las Aguas, y de las Aguas que fueron fomentadas (*αβηιταπτ□βηψα⟨*) nació una forma (*μ⟨ρτι⟨*)»; *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.2.1, «El que fomenta (*ταπατι*) es el Spiritus (*πρ□⟩α⟨*); y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.54, donde «El que fomenta allí» es el Sol Supernal, *⟨διτψα;* también *Ατηαρϖα ζεδα Σα·ιτ□* X.7.32, «que procede como un incandescente (*ταπασι*) sobre la faz (lit. *π♦•⊇ηε,* "espalda") de las Aguas».

otro no podrían ser bellas, pues como dice Avicena (*Μεταφ□σιχα*), todo lo que recibe algo de otro puede también no recibirlo de ese otro. Pero no hay nada de esta suerte en la Primera Causa de la belleza, que tiene su belleza de sí misma; en esto no se trata de una belleza posible, sino de una necesidad inevitable o infalible. «Ni es bella en una relación y fea en otra», según la manera de las criaturas, cada una de las cuales es comparativamente fea; pues lo menos elegante es feo cuando se compara a lo que es más bello, y lo que más bello es feo cuando se compara con la Belleza Increada. Como en Job 4:18, «He aquí que los mismos que le sirven no son estables, y en sus ángeles halló torcimiento», donde está comparándolos con Dios. Por lo cual está establecido: Ningún hombre puede ser justificado si se compara con Dios. Similarmente, Job 15:15, «Mira, como entre sus mismos santos ninguno hay inmutable, y ni los cielos son limpios en su presencia». Por consiguiente, sólo Él es el Bellísimo simplemente, y no tiene ninguna deformidad relativa. Nuevamente, Él «no es bello en un lugar y no en otro», como lo es lo bello que está en algunas cosas y no en otras, como si Él tuviera la Belleza ejemplaria para algunas cosas y para otras no las tuviera; sino que, siendo Él de belleza perfecta, Él tiene simple y singularmente en Sí mismo la totalidad de la Belleza sin ninguna deducción de ella.

Y como además de la bondad en la cual subsiste la bondad de las cosas individuales, hay una cierta bondad del universo, así también, además de la belleza de las cosas individuales, hay una belleza de la totalidad del universo, belleza que resulta de la integración de todo lo que es bello de manera de hacer un mundo bellísimo, en el que la criatura puede participar de la Belleza más alta y divina; y en cuanto a estas cosas, se dice en Génesis 2:1 «Fueron pues acabados (*περφεχτι*) los cielos y la tierra», lo que hay que entender como refiriéndose a la bondad de todo su adorno (*ορνατυσ*), es decir, de su belleza[145]. Y puesto que no puede haber una

[145] La doctrina de que la belleza de la integralidad del universo es mayor que la de cualquiera de sus partes está extensamente desarrollada en la escolástica cristiana, así como en la filosofía oriental; esperamos poder ofrecer dentro de poco una traducción del *Δε τριβυσ διεβυσ* c.4-13 de Hugo de San Víctor, donde trata de la belleza del mundo como un todo y en sus partes, combinando los puntos de vista estético y teológico [Coomaraswamy parece que nunca realizó este proyecto.—ED.]. En cuanto al Génesis 2:1, San Agustín (*Χονφεσιονεσ* XIII.28) subraya el concepto de la mayor belleza del todo cuando dice: «Tú contemplaste todo cuanto hiciste, y viste que no sólo era Bueno, sino también Muy Bueno, al estar ahora todo junto». Esta belleza de la totalidad del universo, a saber, de todo lo que ha sido, es, o será en todas partes, la de la «imagen del mundo» tal como Dios la ve, y tal como puede ser vista por otros en el espejo eterno del intelecto divino, según su capacidad; como dice San Agustín (*Δε*

belleza más perfecta que lo universalmente perfecto, a no ser la Belleza superperfecta de Dios que está en Dios sólo, es cierto, como dice Cicerón, *Δε ναtυρα Δεορυμ* [II:87], que «todas las partes del mundo están constituidas de tal manera que no podrían ser mejores para el uso ni más bellas en su tipo». Pero esto debe

---

χιϖ. Δει XII.29) con referencia al entendimiento angélico (sánscrito *αδηιδαιϖατα, παροκ•α*): «El espejo eterno conduce las mentes de los que miran en él a un conocimiento de todas las cosas, y mejor que de cualquier otro modo». La «satisfacción» divina, expresada en las palabras del Génesis «y vio que era muy bueno», representa la perfección de la experiencia «estética», como también en el *Σϖ□τμα–νιρ(π□)α* 95 de | α〉καρ□χ□ρψα; «La Esencia Última, al contemplar la imagen del mundo pintada por la Esencia en el vasto lienzo de la Esencia, tiene una gran delectación en ello», que ratifica el *Σιδδη□νταμυκτ□ϖαλ×*, p. 181: «Yo contemplo el mundo como una imagen, yo veo la Esencia»; todo esto corresponde al concepto védico del Sol Supernal como el «ojo» de ςαρυ〉α con el que Él «contempla todo el universo» (*ϖι♣ϖαμ αβηιχα•⊇ε, /γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.164.44, cf. VII.61.1), y en el budismo a la designación del Buddha como «el ojo del mundo, *χακκηυ∝ λοκε*». Todo el desprecio del mundo que se ha atribuido al cristianismo y al ςεδ□ντα no se dirige contra el mundo como se ve en su perfección, *συβ σπεχιε αετερνιτατισ,* y en el espejo del intelecto especulativo, sino contra una visión empírica del mundo en tanto que hecho de partes independientemente autosubsistentes a las que atribuimos una bondad o maldad intrínseca, basada sobre nuestro propio gusto o disgusto, los «dos salteadores» de *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* III.34 (cf. V.20, VI.32). «De nada sirve enojarse con las cosas» (Eurípides, *Βελλ.* fr. 289). «Son muchas las injusticias que cometemos cuando damos un valor absoluto» a los contrarios, dolor y placer, muerte y vida, sobre los que no tenemos ningún control, y «actúa claramente de modo impío quien él mismo no es neutral (*ƒ*B∴Φ0H) hacia ellos» (Marco Aurelio VI.41, IX.I). Pues «no hay ningún mal en las cosas, sino sólo en el mal uso que el pecador hace de ellas». (San Agustín, *Δε δοχτρινα Χηριστιανα* III.12): imparcialidad, apatía, ataraxia, paciencia, *υπεκ•□, σαμα–δ♦•⊇ι*, éstos son los prerequisitos indispensables para una actividad verdadera; las presuntas acciones que están «económicamente» determinadas por los gustos y disgustos no son realmente actos, sino sólo una reacción o un conductivismo pasivo y patético.

Si ignoramos la apreciación de la belleza del mundo, que es una doctrina fundamental en la filosofía escolástica, correremos un gran peligro de interpretar mal todo el «espíritu» del arte gótico. Es cierto que el arte cristiano es todo menos «naturalista» en nuestro sentido moderno e idólatra (cf. la protesta de Blake, cuando dice «temer que Wordsworth esté enamorado de la naturaleza»); pero, a pesar de toda su abstracción, o, en otras palabras, de su intelectualidad, está saturado de un sentido de la belleza formal que es propia a todas las cosas en su tipo y que coincide con su vida natural; y a menos que reconozcamos que *εστε* naturalismo es enteramente consistente con lo que se afirma explícitamente en la filosofía subyacente, tenemos muchas probabilidades de cometer el error romántico de suponer que todo lo que en el arte gótico parece haber sido tomado directamente de la naturaleza o ser «fiel a la naturaleza» representa una interpolación de la experiencia profana; en otras palabras, corremos el riesgo del ver en el arte un conflicto interno que le es completamente ajeno y que en realidad nos pertenece sólo a nosotros mismos.

comprenderse según la distinción hecha arriba[146], donde se mostró de qué manera el universo puede ser más bueno o menos bueno. Pues de la misma manera puede ser más bello o menos bello. Porque desde que todo lo que es deforme, o bien tiene alguna belleza en ello, como en el caso de las monstruosidades o del mal penal, o bien, alternativamente, eleva la belleza de su opuesto a un grado más alto, como en el caso del defecto natural o del pecado moral, es claro que las deformidades mismas tienen su fuente en la belleza del universo, a saber, en la medida en que son bellas esencial o accidentalmente, o por el contrario no se originan en ella, a saber, en la medida en que son privaciones de belleza. De donde se sigue que la belleza del universo no puede ser aumentada ni disminuida; porque lo que se disminuye en una parte se aumenta en otra, ya sea intensivamente, cuando se ve que los bienes son los más bellos cuando se contrastan con sus males opuestos, o ya sea extensivamente, por cuanto la corrupción de una cosa es la generación de otra, y la deformidad de la culpa se repara por la belleza de la justicia en la pena del castigo[147]. Hay también algunas otras cosas que no dependen de la belleza natural del universo, pues no se derivan de esta belleza natural esencialmente, ni son accidentes de esta belleza natural surgidos de los principios esenciales del universo, y sin embargo derraman abundantemente una belleza sobrenatural en el universo, como en el caso de los dones de gracias, la encarnación del Hijo de Dios, la renovación del mundo, la glorificación de los santos, el castigo de los condenados, y en general todo lo que es milagroso. Pues la gracia es una semejanza sobrenatural de la Belleza divina. Y a través de la encarnación toda criatura participa realmente en la esencia de la Belleza divina, por una unión natural y personal con ella, antes de la cual las criaturas participaban en ella sólo por similitud; pues como dice Gregorio [*Ηομ. ΞΞ ιν Εϖανγελια*, n.7, ver Migne, *Σεριεσ λατινα*], «El hombre es en una manera todas las criaturas»[148]. Además, por la renovación del mundo y la glorificación de los

[146] A saber, en el capítulo precedente de la *Συμμα δε βονο* que trata de lo «Bueno del Universo».

[147] Cf. nuestra «justicia poética». Puede observarse que la Belleza como causa eficiente de todas las bellezas específicas puede compararse al concepto científico de la Energía como manifestada en una diversidad de fuerzas; la noción de una conservación de la Belleza correspondería a la de la conservación de la Energía. Pero no hay que perder de vista que éstas son analogías en diferentes niveles de referencia.

[148] Tal como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I.380), en este sentido «las criaturas nunca descansan hasta que han entrado en la naturaleza humana; en ella alcanzan su forma original, a saber, Dios». Puesto que el intelecto es conformable a todo lo que es cognoscible, «eleva todas las cosas a Dios», de modo que «sólo yo saco a todas las cosas de su sentido y las hago una en mí» (I, 87 y 380).

santos el universo está adornado en todas sus partes esenciales con una nueva gloria; y por el castigo de los malvados y el orden de la divina providencia, se derrama en el mundo el otro adorno de la justicia, que ahora sólo se ve obscuramente; y en los milagros, todos los poderes pasivos de la criatura se reducen a acto —y todo acto es la «belleza» de su potencialidad.

3. *Santo Tomás de Aquino*

«Sobre lo Bello Divino, y cómo se atribuye a Dios»[149]

«Este bien es alabado por los santos teólogos como lo bello y como belleza; y como amor y lo amable». Después de tratar de la luz, Dionisio trata ahora de lo bello, para cuya comprensión la luz es un prerequisito. En conexión con esto, primero establece que lo bello se atribuye a Dios, y en segundo lugar, muestra de qué manera se atribuye a Él diciendo: «Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno».

Por consiguiente, en primer lugar dice que este «bien» supersustancial, que es Dios, «es alabado por los santos teólogos» en la Sagrada Escritura: «como lo bello» [como en] el Cantar de los Cantares 1:15 «¡Qué bella eres, amada mía!», y «como belleza», [como en] el Salmo 95:6, «Alabanza y belleza están ante Él», y «como amor», [como en] San Juan 4:16, «Dios es amor», y «como amable», según el texto del Cantar de los Cantares, «y por cualesquiera otros nombres convenientes» de Dios que sean propios a la belleza, ya sea en su aspecto causal, y esto es con referencia a «lo bello y a la belleza», o ya sea en tanto que la belleza es agradable, y esto es con referencia al «amor y lo amable». De aquí que al decir: «Lo bello y la belleza son

---

Y esto es precisamente lo que hace el artista, cuyo primer gesto (*αχτυσ πριμυσ*, Santo Tomás, *Δε χοελο ετ μυνδο* II.4 y 5) es un acto interior y contemplativo (sánscrito *δηψ□να*) en el que el intelecto considera la cosa, no como la conocen los sentidos, ni con respecto a su valor, sino como una forma o especie inteligible; cuya semejanza, después (*αχτυσ σεχυνδυσ*), procede a incorporar en el material, «pues la similitud es con respecto a la forma» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4).

[149] Santo Tomás, *Σανχτι Τηομαε Αθυινατισ, Οπερα ομνια* (Parma, 1864), opusc. VII, c. 4, lect. 5.

indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno», muestra cómo ello se atribuye a Dios; y aquí hace tres cosas. Primero, establece que lo bello y la belleza se atribuyen diferentemente a Dios y a las criaturas; segundo, establece cómo la belleza se atribuye a las criaturas, diciendo: «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen como participaciones y participantes, pues nosotros llamamos bello a lo que participa en la belleza, y belleza a la participación del poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas»[150]; tercero, establece cómo la belleza se atribuye a Dios, diciendo que lo «bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta».

De aquí que diga, primero, que en la primera causa, es decir, en Dios, lo bello y la belleza no están divididos como si en Él lo bello fuera una cosa, y la belleza otra. La razón es que la Primera Causa, debido a su simplicidad y perfección, abarca por sí misma «Todo», es decir, todas las cosas, «en Uno»[151]. De aquí que, aunque en las criaturas lo bello y la belleza difieren, sin embargo Dios abarca en Sí mismo ambos, en unidad, e identidad.

Seguidamente, cuando dice «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen,…» muestra cómo han de atribuirse a las criaturas, diciendo que en las cosas existentes lo bello y la belleza se distinguen como «participaciones» y «participantes», pues lo bello es lo que participa en la belleza, y la belleza es la participación de la Causa Primera, que hace bellas a todas las cosas. La belleza de la criatura no es nada más que una semejanza (*σιμιλιτυδο*) de la belleza divina en la que participan las cosas[152].

[150] La cosa bella es un participante, de la misma manera que «todos los seres no son su propio ser aparte de Dios, sino seres por participación» (Santo Tomás, *Συμμα Τηεολογιχα* I.44.1), y de la misma manera que «la creación es la emanación de todos los seres desde el Ser Universal» (*ιβιδ.*, 45.4 *αδ* I).

[151] Para la convergencia de todas las bellezas particulares en el servicio divino, cf. *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.15.2; [también Platón, *Φεδ□ν* 100D; *Ρεπ□βλιχα* 476D].

[152] Aquí el concepto de participación está calificado por la afirmación de que el modo de participación es por semejanza. El que la palabra «ser» (*εσσεντια*) se use con respecto al ser de las cosas en sí mismas y también de su ser principalmente en Dios, y por consiguiente como Dios, no implica que su ser en sí mismas, como realidades en la naturaleza, sea una *φραχχι□ν* de Su ser; y de la misma manera su belleza (que, como *ιντεγριτασ σιπε περφεχτιο*, es la medida de su ser) no es una fracción de la Belleza Universal, sino un reflejo o una semejanza (*σιμιλιτυδο,* sánscrito

Seguidamente, cuando dice «Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ello», muestra como los antedichos [lo bello y la Belleza] se atribuyen a Dios: primero, cómo se Le atribuye la Belleza, y segundo, cómo se Le atribuye lo bello. Lo «bello», porque Él es al mismo tiempo bellísimo, y suprabello. Por consiguiente, primero dice que Dios, que es «lo bello suprasustancial, es llamado Belleza», y, por esta razón, dice, en segundo lugar, que Él la otorga a todos los seres creados «acordemente a su idiosincrasia». Pues la belleza del espíritu y la belleza del cuerpo son diferentes, y además las bellezas de los cuerpos diferentes son diferentes. Y en qué consiste la esencia de su belleza, lo muestra cuando prosigue diciendo que Dios transmite la belleza a todas las cosas porque Él es la «causa de la armonía y de la claridad» (*χαυσα χονσοναντιαε ετ χλαριτατισ*). Pues así es como nosotros llamamos a un hombre bello en razón de la adecuada proporción de sus miembros en tamaño y ubicación y cuando tiene un color claro y brillante (*προπτερ δεχεντεμ προπορτιονεμ μεμβρορυμ ιν θυαντιτατε ετ σιτυ, ετ προπτερ ηοχ θυοδ ηαβετ χλαρυμ ετ νιτιδυμ χολορεμ*). De aquí que, al aplicar el mismo principio proporcionalmente en otros seres, vemos que cualquiera de ellos se llama bello en la medida en que tiene su propia lucidez genérica (*χλαριτατεμ συι γενερισ*), espiritual o corporalmente según sea el caso, y en la medida en que está constituido con la debida proporción.

Cómo Dios es la causa de esta lucidez, lo muestra diciendo que Dios envía a cada criatura, junto con un cierto fulgor (*θυοδαμ φυλγορε*)[153], una distribución de Su «irradiación» (*ραδιι*) luminosa, que es la fuente de toda luz; y estas fulgurantes «distribuciones (*τραδιτιονεσ*) han de comprenderse como una participación de la semejanza; y estas distribuciones son embellecedoras», es decir, son los hacedores de la belleza que hay en las cosas.

πρατιβιμβα, πρατιμ□να, etc.) de ella; [cf. *Συμμα Τηεολογιχα* I.4.3]. La semejanza es de distintos tipos: (1) de naturaleza, y se llama «semejanza de univocación o participación» con referencia a esta naturaleza, como en el caso del Padre y el Hijo; (2) de imitación, o participación por analogía; y (3) ejemplaria o expresiva. La participación de la criatura en el ser y la belleza divinos es hasta cierto punto del segundo tipo, y principalmente del tercero. Las distinciones que se hacen aquí son las de San Buenaventura; para referencias, ver Bissen, *ΛΠΕξεμπλαρισμε διϖιν σελον Σαιντ Βοναϖεντυρε,* pp. 23 ss., y para el ejemplarismo en general, Coomaraswamy, «Vedic Exemplarism».

[153] *Φυλγορ* corresponde al sánscrito *τεφασ.*

Además, explica la otra parte, a saber, que Dios es la causa de la «armonía» (*χονσοναντια*) que hay en las cosas. Pero esta armonía en las cosas es de dos tipos. El primero concierne al orden de las criaturas hacia Dios, y alude a esto cuando dice que Dios es la causa de la armonía «porque ella convoca a todas las cosas hacia sí misma», puesto que Él (o ella) vuelve a todas las cosas hacia Sí mismo (o hacia sí misma), en tanto que su fin, como se dijo más arriba; por consiguiente, en griego, la belleza se llama 6∀8 H̄, que se deriva del [verbo 6∀8ΞT, que significa] «convocar». Y el segundo, la armonía está en las criaturas según ellas están ordenadas entre sí; y alude a esto cuando dice que [la belleza] junta todo en todo para que sea uno y lo mismo. Lo cual puede comprenderse en el sentido de los platónicos, a saber, que las cosas más altas están en las más bajas por participación, y las más bajas en las más altas eminentemente (*περ εξχελλεντιαμ θυανδαμ*)[154], y así todas las cosas están en todas. Y puesto que todas las cosas se encuentran así en todas según un cierto orden, de ello se sigue que todas están ordenadas a un único y mismo fin último[155].

[154] La cosas más bajas y más altas difieren en naturaleza, como, por ejemplo, una efigie en piedra difiere de un hombre en la carne. Las más altas están contenidas en las más bajas formalmente, o, como se expresa aquí, «por participación»; la «forma» del hombre vivo, por ejemplo, está en la efigie en tanto que causa formal o modelo; o como el Alma en el cuerpo, o el «espíritu» en la «letra». Y, *ωιχεωερσα*, las más bajas están en las más altas «más excelentemente»; la forma de la efigie, por ejemplo, está viva en el hombre.

[155] El «fin» de una cosa es aquello hacia lo que tiende su movimiento, en el que este movimiento acaba, lo que puede ilustrarse simplemente con el caso de la flecha y su blanco; y como ya hemos visto, todo pecado, incluido el «pecado artístico», consiste en una «desviación del orden hacia el fin». Aquí se nos dice que la belleza de Dios es eso por lo que nosotros somos atraídos hacia Él, como el fin último del hombre; y, puesto que Dionisio afirma la coincidencia del amor y la belleza, puede verse aquí una ilustración de la frase de Eckhart según la cual nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos, pero cuando la poseemos, la amamos, o, como lo expresa San Agustín, la saboreamos. El deseo y la atracción implican la búsqueda, el amor y la saboreación, el reposo; ver también la nota siguiente.

La superioridad de la contemplación, que es perfecta en el *ραπτυσ* (sánscrito *σαμ□δηι*), sobre la acción se da por asumida; lo cual es, en efecto, el punto de vista ortodoxo, consistentemente mantenido en la tradición universal y en modo alguno sólo (como se asume a veces), en Oriente, por mucho que pueda haber sido obscurecido por las tendencias moralistas de la moderna filosofía religiosa europea. El tratamiento escolástico de la «belleza» como un nombre esencial de Dios es exactamente paralelo al de la retórica hindú, en la que la «experiencia estética» (*ρασ□σϖ□δανα,* lit. «el saboreo del sabor») se llama el gemelo mismo del «saboreo de Dios» (*βραημ□σϖ□δανα*). Aquí hay implícita una clara distinción entre la experiencia contemplativa y el placer estético; el «saboreo»

Seguidamente, cuando habla de «lo bello como al mismo tiempo bellísimo y superbello, superexistente en un único y el mismo modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios. Y en primer lugar muestra que se predica por exceso; y en segundo lugar que se dice con respecto a la causalidad: «Es por este bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propia manera». En

---

no es una «cuestión de gusto» (sánscrito *τατ λαγναμ ηϕδ,* «lo que se adhiere al corazón»). De la misma manera que «con el encuentro de Dios, todo progreso acaba» (Eckhart), así también en la experiencia contemplativa perfecta la operación del poder atractivo de la belleza —el placer estético como algo distinto del «rapto» de la contemplación desinteresada— toca a su fin. Si posteriormente prosigue la acción, cuanto el contemplativo retorna al plano de la conducta, como ello es inevitable, esto no añadirá ni quitará nada al «valor» superior de la experiencia contemplativa. Por otra parte, la acción misma será realmente, aunque no necesariamente de una manera perceptible, de otro tipo que la de antes, porque ahora es una manifestación, más bien que una acción motivada; en otras palabras, mientras que anteriormente el individuo puede haber actuado o haberse esforzado en actuar de acuerdo con un concepto del «deber» (o, dicho de un modo más técnico, «prudentemente»), y por decirlo así, contra sí mismo, ahora actuará espontáneamente (sánscrito *σαηαφα*) y, por decirlo así, de sí mismo (o, como lo expresó tan espléndidamente Santo Tomás, «la causa perfecta actúa por amor de lo que tiene», y Eckhart, «voluntariamente, pero no desde la voluntad»); es en este sentido como «Jesús era todo virtud, porque actuaba desde el impulso y no desde las reglas» (Blake). Apenas es necesario decir que la confianza en sí mismo del «genio» está muy lejos de la «espontaneidad» a que nos referimos aquí; nuestra espontaneidad es más bien la del trabajador que está «en plena posesión de su arte», lo que puede ser o no el caso del «genio».

Estas consideraciones se encontrarán valiosas por el estudioso del lúcido volumen de T. V. Smith, *Βεψονδ Χονσχιενχε* (Nueva York y Londres, 1934), en el que habla de «la riqueza del modelo estético proporcionado por la consciencia a la comprensión» y sugiere que «el último impulso obligado de la conciencia imperativa sería [es decir, debería ser] legislarse a sí misma dentro de un objeto permanente para el sí mismo contemplativo» (p. 355). Sólo desde el punto de vista sentimental moderno (en el que se exalta la voluntad a expensas del intelecto) podría parecer «chocante» tal afirmación de la superioridad de la contemplación «estética». Si nosotros huimos ahora de la doctrina de la superioridad de la contemplación, es principalmente por dos razones, ambas dependientes de la falacia sentimental: primero porque, en oposición a la doctrina tradicional de que la belleza es afín primariamente a la cognición, nosotros consideramos ahora la contemplación estética meramente como un tipo de emoción elevada; y, segundo, a causa de la aceptación general de esa monstruosa perversión de la verdad según la cual se argumenta que, debido a su mayor sensibilidad, hay que conceder una licencia moral al artista, *εν ταντο θυε ηομβρε,* mayor que la concedida a los demás hombres. Aunque sólo sea porque hasta cierto punto el pintor siempre se pinta a sí mismo, «no basta con ser pintor, un grande y hábil maestro; creo que, además, hay que llevar una vida intachable, ser, si es posible, un santo, para que el Espíritu Santo pueda inspirar el entendimiento de uno» (Miguel Ángel, citado en A. Blunt, *Αρτιστιχ Τηεορψ ιν Ιταλψ,* Oxford, 1940, p. 71. [Cf. San Agustín, *Δε ορδινε* 2.XIX.50]).

cuanto a la primera proposición hace dos cosas. Primero, establece el hecho del exceso; segundo, lo explica «como superexistente en uno y el mismo modo». Ahora bien, hay dos tipos de exceso: uno dentro de un género, y éste se indica por el comparativo y el superlativo; el otro, fuera del género, y éste se indica por la adición de la preposición *συπερ*. Por ejemplo, si decimos que un fuego excede en calor por un exceso dentro del género, eso es lo mismo que decir que es muy caliente; pero el sol excede por un exceso fuera del género, de donde que nosotros digamos, no que es muy caliente, sino que es supercaliente, porque el calor no está en él de la misma manera, sino eminentemente. Y visto que este doble exceso no se encuentra simultáneamente en las cosas causadas, decimos, sin embargo, que Dios es a la vez bello y superbello; no como si Él estuviera en algún género, sino porque todas las cosas que están en un género se atribuyen a Él.

Entonces, cuando dice «y superexistente», explica lo que había dicho. Primero, explica por qué Dios es llamado bellísimo, y segundo, por qué Él es llamado superbello, diciendo «y por así decir la fuente de todo lo bello, y en sí mismo preeminentemente poseído de belleza». Pues, de la misma manera que una cosa se llama tanto más blanca cuanto menos mezclada está con lo negro, así también una cosa se llama tanto más bella cuanto más lejos está de todo defecto de belleza. Hay dos tipos de defecto de la belleza en las criaturas: primero, hay cosas que tienen una belleza cambiante, como puede verse en las cosas corruptibles. Este defecto lo excluye de Dios diciendo, primero, que Dios es siempre bello según uno y el mismo modo, y así toda alteración de la belleza está excluida. Y además, no hay generación ni corrupción de la belleza en Él, ni oscurecimiento, ni crecimiento ni decrecimiento, tal como se ve en las cosas corporales. El segundo defecto de la belleza es que todas las criaturas tienen una belleza que es de alguna manera una naturaleza [individual] particularizada. Este defecto lo excluye de Dios en lo que concierne a todo tipo de particularización, diciendo que Dios no es bello en una parte y feo en otra como a veces acontece en las cosas particulares; ni bello en un tiempo y no en otro, como acontece en las cosas cuya belleza está en el tiempo: ni tampoco Él es bello en relación con uno y no con otro, como acontece en todas las cosas que están ordenadas a un uso o fin determinado —pues si se aplican a otro uso o fin, su armonía (*χονσοναντια*), y por lo tanto su belleza, ya no se mantiene; ni tampoco Él es bello en un lugar y no en otro, como acontece en algunas cosas debido a que a algunos les parecen bellas y a otros no. Dios es bello para todo y simplemente.

Y de todas estas premisas da la razón cuando agrega que Él es bello «en Sí mismo», negando con ello que Él sea bello en una única parte sólo, y en un único tiempo sólo, pues lo que pertenece a una cosa en sí misma y primordialmente, pertenece a toda ella y siempre y por todas partes. Además, Dios es bello en Sí mismo, no en relación a una cosa determinada. Y de aquí que no puede decirse que Él es bello en relación a esto, pero no en relación a eso; ni bello para estas personas, y no para aquellas. Él es siempre y uniformemente bello; con lo cual el primer defecto de la belleza está excluido.

Seguidamente, cuando dice «y porque es en Sí mismo preeminentemente poseído de belleza», la fuente de todo lo bello, muestra por qué razón Dios es llamado superbello, a saber, porque Él posee en Sí mismo supremamente y antes de todo otro la fuente de toda belleza. Pues en ésta, la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas que derivan de ella, preexiste toda belleza y todo lo bello, no, ciertamente, separadamente, sino «uniformalmente», según el modo en el que muchos efectos preexisten en una única causa. Entonces, cuando dice: «Es por este bello por lo que hay ser (*εσσε*) en todas las cosas existentes y por lo que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios como causa. Primero, postula esta causalidad de lo bello; segundo, la explica, diciendo, «y es el principio de todas las cosas». Por consiguiente, dice primero que de este bello procede «el ser en todas las cosas existentes». Pues la claridad (*χλαριτασ*) es indispensable para la belleza, como se dijo; y toda forma por la que algo tiene ser, es una cierta participación de la claridad divina, y esto es lo que agrega, «que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», es decir, según su propia forma. Por lo tanto es evidente que es de la belleza divina de donde se deriva el ser de todas las cosas (*εξ διϖινα πυλχηριτυδινε εσσε ομμιυμ δεριϖατυρ*). Además, se ha dicho igualmente, que la armonía es indispensable para la belleza; por consiguiente, todo lo que es propio de algún modo a la armonía procede de la belleza divina; y agrega que todos los «acuerdos» (*χονχορδιαε*) de las criaturas racionales en el reino del intelecto se deben al bien divino —pues están de acuerdo quienes consienten a la misma proposición; y también las «amistades» (*αμιχιτιαε*) en el reino de los afectos: y los «compañerismos» (*χομμυνιονεσ*) en el reino de la acción o con respecto a cualquier asunto externo; y en general, todo lazo de unión que pueda haber entre todas las criaturas es en virtud de lo bello.

Entonces, cuando dice, «y es el principio de todas las cosas bellas», explica lo que había dicho sobre la causalidad de lo bello. Primero, sobre la naturaleza del causar; y segundo, sobre la variedad de las causas, diciendo: «Este único bueno y bello es la única causa de todas las diversas bellezas y bienes». En cuanto a lo primero, hace dos cosas. En primer lugar, da la razón por la que lo bello se llama una causa; y en segundo lugar, saca un corolario de sus afirmaciones, diciendo, «por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo». Por lo tanto, dice primero, que lo bello «es el principio de todas las cosas porque es su causa eficiente», puesto que les da el ser, y su causa «motriz», y su causa «mantenedora», es decir, puesto que preserva «todas las cosas», pues es evidente que éstas tres pertenecen a la categoría de la causa eficiente, cuya función es dar ser, mover, y preservar.

Pero algunas causas eficientes actúan por su deseo del fin, y esto pertenece a una causa imperfecta que todavía no posee lo que desea. Por otra parte, la causa perfecta actúa por el amor de lo que tiene; de aquí que dice que lo bello, que es Dios, es la causa eficiente, motriz, y mantenedora «por amor de su propia belleza». Pues, ya que Él posee Su propia belleza, desea que se multiplique tanto como sea posible, a saber, por la comunicación de su semejanza[156]. Entonces dice que lo bello, que es Dios, es

[156] Todo esto tiene una incidencia directa sobre nuestras nociones de apreciación «estética». Todo amor, delectación, satisfacción y reposo en (contraste con el deseo de) algo, implica una posesión (*δελεχτατιο αυτεμ ϖελ αμορ εστ χομπλεμεντυμ αππετιτυσ,* Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ,* XVIII); es de otra manera, «en una causa imperfecta que no está todavía en posesión de lo que desea, donde amor significa «deseo» (*αππετιτυσ νατυραλισ ϖελ αμορ*, *Συμμα Τηεολογιχα* I.60.I). Ver también San Agustín y Eckhart como se citan en la nota 27.

La delectación o satisfacción puede ser estética (sensible) o intelectual (racional). Sólo la última pertenece a la «vida», cuya naturaleza es ser en acto; las satisfacciones sentidas por los sentidos no son un acto, sino un hábito o pasión (Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* XVIII, XIX): la obra de arte entonces sólo pertenece a nuestra «vida» cuando se ha *χομπρενδιδο* y no cuando sólo se ha *σεντιδο.*

La delectación o satisfacción que pertenece a la vida de la mente surge «por la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la que está ordenado» (Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* XVIII). El placer sentido por el artista es de este tipo; la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse está «viva» en él y es una parte de su «vida» (*ομνεσ ρεσ⊃ ιν αρτιφιχε χρεατο διχυντυρ ϖισϖερε,* San Buenaventura, *I Σεντ.* d. 36, a. 2, q. 1 *αδ* 4) en tanto que la forma de su intelecto, con el que se identifica (Dante, *Χονϖιτο,* Canzone IV.III.53 y 54, y IV.10.10-11; Plotino, IV.4.2.; Filón, *Δε οπιφιχιο μυνδι* 20). Cf. Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?,* 1943, p. 46. Con respecto a esta identificación intelectual con la forma de la cosa que ha de hacerse, implícita en el *αχτυσ πριμυσ*, o acto de contemplación libre, el artista «mismo» deviene (espiritualmente) la causa formal;

«el fin de todas las cosas, porque es su causa final». Pues todas las cosas se hacen de manera que imiten algo la Belleza divina. Tercero, es la causa ejemplaria [es decir, formal]; pues todas las cosas se distinguen según lo bello divino, y el signo de esto es

---

en el *αχτυσ σεχυνδυσ*, o acto de operación servil, el artista «mismo» deviene (psico-físicamente) un instrumento, o causa eficiente. Bajo estas condiciones, «el placer perfecciona la operación» (*Συμμα Τηεολογιχα* II-I.33.4c).

Análoga a la satisfacción providencial del artista en posesión de la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse es la subsecuente delectación del espectador en la cosa que se ha hecho (en tanto que distinta de su placer en el uso de ella). Esta segunda delectación y «delectación refleja» (*δελεχτατιο ρεφλεξα,* Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* XX) es lo que entendemos realmente por la de una «contemplación estética desinteresada», aunque ésta es una frase poco afortunada porque «estética desinteresada» es una contradicción en los términos. De hecho, de la misma manera que la anterior delectación en una cosa que todavía no se había hecho, la delectación refleja no es una sensación, sino que es igualmente una «vida del intelecto» (*ϖιτα χογνοσχιτιϖα*), dependiente de «la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la cual está ordenado» (*ιβιδ.,* XVIII): «ordenado», y «ocasionado», ahora por la visión de la cosa que se ha hecho, y no, como antes, por la necesidad de hacerla.

Con esta segunda identificación de un intelecto con su objeto, y la consecuente delectación o satisfacción, el artefacto, que en sí mismo es una materia muerta, llega a estar «vivo» en el espectador como lo estaba en el artista; y una vez más puede decirse que el amor de la cosa deviene un amor del (verdadero) sí mismo de uno. En este sentido, ciertamente, «no es por amor de las cosas mismas, sino por amor del Sí mismo, por lo que todas las cosas son queridas» (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* IV.5).

Ambas delectaciones o satisfacciones (*δελεχτατιο ετ δελεχτατιο ρεφλεξα*) son propias de Dios en tanto que el Artífice y Espectador Divino, pero en Él no como actos de ser sucesivos, pues Él es a la vez artista y patrón.

El «amor de Su propia belleza» se explica más arriba como la razón de una multiplicación de similitudes, pues de la misma manera que pertenece a la naturaleza de la luz revelarse a sí misma por una irradiación, así también «la perfección del poder activo consiste en una multiplicación de sí mismo» (Witelo, *Λιβερ δε ιντελλιγεντιισ* XXXI); sólo cuando la luz (*λυξ*) deviene una iluminación (*λυμεν*), efectiva como *χολορ* (San Buenaventura, *I Σεντ.,* d. 17, p. 1, a. uniq., q. 1), está en «acto». En otras palabras, de la posesión de un arte se sigue naturalmente la operación del artista. Esta operación, dado el acto de identificación como lo postulan Dante y otros, es una auto-expresión, es decir, una expresión de eso que puede considerarse como la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse, o como la forma asumida por el intelecto del artista; no es, por supuesto, una auto-expresión en el sentido de una exhibición de la personalidad del artista. En esta distinción reside la explicación del anonimato característico del artista medieval como individuo —*¡Νον ταμεν εστ μυλτυμ χυρανδυμ δε χαυσα εφφιχιεντε* (el artista, fulano por nombre o familia), *χυμ νον θυισ διχατ, σεδ θυιδ διχατυρ, σιτ αττενδενδυμ!*—.

que nadie se toma el trabajo de hacer una imagen o una representación excepto por amor de lo bello[157].

Entonces, al decir que «lo bueno y lo bello son lo mismo», saca un corolario de lo dicho anteriormente, diciendo que puesto que lo bello es de tantas maneras la causa del ser, por consiguiente, «lo bueno y lo bello son lo mismo», pues todas las cosas desean lo bello y lo bueno como una causa en todas estas maneras, y porque no hay «nada que no participe en lo bello y en lo bueno», pues todo es bello y bueno con respecto a su propia forma.

Además, podemos decir sin temor que «lo no-existente», es decir, la materia prima, «participa en lo bello y en lo bueno», puesto que el ser no-existente primordial (*ενσ πριμυν νο εξιστενσ*, sánscrito *ασατ*) tiene una cierta semejanza a lo bello y lo bueno divinos. Pues lo bello y lo bueno se alaban en Dios por una cierta abstracción; y mientras que en la materia prima consideramos la abstracción por defecto, en Dios consideramos la abstracción por exceso, porque Su existencia es supersustancial[158].

[157] Las expresiones de este tipo no pueden tergiversarse de manera que signifiquen que la «Belleza», indefinida y absolutamente, es la causa final de los esfuerzos del artista. Que las cosas «se distinguen» significa que lo hacen cada una en su tipo y entre sí; «tomarse el trabajo» de hacer algo es hacer todo lo posible para incorporar su «forma» en el material, y eso es lo mismo que hacerlo tan bello como uno puede. El artista trabaja siempre por el bien de la obra que ha de hacerse, «con la intención de dar a su obra la mejor disposición», etc. (*Συμμα Τηεολογιχα* I.91.3c); en otras palabras, con miras a la perfección de la obra, y la perfección implica casi literalmente «hecho bien y verdaderamente». La belleza que, en las palabras de nuestro texto, «agrega al bien un ordenamiento hacia la facultad cognoscitiva» es la apariencia de esta perfección, por la que uno es atraído hacia ella. El fin del artista no es hacer algo bello, sino algo que será bello sólo porque es perfecto. La belleza, en esta filosofía, es el poder atractivo de la perfección.

[158] La «materia prima» es esa «nada» (ϑ∈ :← ∠<) de la que se hizo el mundo. «La existencia en la naturaleza no pertenece a la materia prima, que es una potencialidad, a menos que sea reducida al acto por la forma» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.14.2 *αδ* I): «La materia prima no existe por sí misma en la naturaleza; ella es concretada más bien que creada. Su potencialidad no es absolutamente infinita porque sólo se extiende a las formas naturales» (I.72.2 *αδ* 3). «La creación no significa la edificación de un compuesto, sino que algo es creado de manera que es traído al ser con todos sus principios al mismo tiempo» (I.45.4 *αδ* 2).

Pero, puesto que Dionisio está examinando la belleza constantemente como un nombre esencial de Dios, y particularmente lo bello como la Luz Divina, siguiendo la *ϖ□α αναλ□γιχα* y adscribiendo la belleza a Dios por exceso, parece probable que cuando vuelve a la *ϖ□α νεγατιϖα* y, por abstracción, adscribe lo bello y lo bueno también a lo «no-existente», no esté pensando en la «materia

Pero aunque lo bello y lo bueno son uno y lo mismo en su sujeto, sin embargo, puesto que la claridad y la armonía están contenidas en la idea de lo bueno, difieren lógicamente, ya que lo bello agrega a lo bueno un ordenamiento hacia la facultad cognitiva por la que lo bueno se conoce como tal.

COMENTARIO DE COOMARASWAMY SOBRE EL *τρια ρεθυιρυντυρ*

La belleza no es en ningún sentido especial o exclusivo una propiedad de las obras de arte, sino mucho más una cualidad o valor que puede ser manifestado por todas las cosas que son, en proporción con el grado de su ser y perfección efectivos. La belleza puede reconocerse tanto en las sustancias espirituales como en las materiales, y si es en estas últimas, entonces tanto en los objetos naturales como en las obras de arte. Sus condiciones son siempre las mismas.

«Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, ciertamente, exactitud o perfección; pues cuanto más disminuidas son las cosas, tanto más feas son. Y la debida proporción o armonía. Y también claridad; de donde que las cosas que tienen un color brillante sean llamadas bellas». (*Αδ πυλχηριτυδινεμ τρια ρεθυιρυντυρ. Πριμο θυιδεμ ιντεγριτασ, σιωε περφεχτιο; θυαε ενιμ διμινυτα συντ, ηοχ ιπσο τυρπια συντ. Ετ δεβιτα προπορτιο, σιωε χονσοναντια. Ετ ιτερυμ χλαριτασ; υνδε θυαε ηαβεντ χολορεμ νιτιδυμ, πυλχηρα εσσε διχυντυρ* [*Συμμα Τηεολογιχα* I.39.8c]).

prima», como una naturaleza que «recede de la semejanza a Dios» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.14.11 *αδ* 3) y que como causa material no está en Él, sino en la Oscuridad Divina que es «impenetrable a todas las iluminaciones y oculta de todo conocimiento» (Dionisio, en *Επ. αδ Χαιυμ Μοναχη.*), la Deidad, cuya potencialidad *εσ* absolutamente infinita, y al mismo tiempo (como dice Eckhart) «es como si ella no fuera», aunque no es remota de Dios, pues es esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.41.5), «es decir, esa naturaleza que creó a todas las otras» (San Agustín, *Δε Τρινιτατε* XIV.9). Expresado de una manera muy diferente, uno puede decir que lo que Dionisio entiende es que la Deidad en el aspecto de la cólera no es menos bella y buena que bajo el aspecto de la misericordia; o, expresado en términos indios, que Bhairava y K□λ× no son menos bellos y «buenos» que Siva y Π□ρωατ×.

Es esencial comprender los términos de esta definición. *Ιντεγριτασ* no es lo que se entiende en el sentido moral, sino más bien en el de «entera correspondencia con una condición original» (Webster). El significado de «exactitud» puede verse en Cicerón, *Βρυτυσ* XXXV.132, *σερμονισ ιντεγριτασ*, y en San Agustín, *Δε δοχτρινα χηριστιανα* IV.10, *λοχυτιονισ ιντεγριτασ. Περφεχτιο* debe tomarse en el triple sentido de *Συμμα Τηεολογιχα* I.6.3, «primero, acordemente a la condición del ser propio de una cosa [todo lo que ella puede o debe ser]; segundo, con respecto a todos los accidentes que se han agregado como necesarios para su perfecta operación[159]; y tercero, la perfección consiste en el logro de otra cosa en tanto que fin»[160]. Así, en *Συμμα Τηεολογιχα* I.48.5c, donde el mal de una cosa se define como la privación del bien, considerado como un ser «en perfección y en acto», el *αχτυσ πριμυσ* es la *φορμα ετ ιντεγριτασ* de la cosa, y el mal correspondiente es «ya sea defecto de la forma o ya sea de alguna parte de ella necesaria a la *ιντεγριτασ* de la cosa». En *Συμμα Τηεολογιχα* Suppl. 80.1.C, tanto la «integridad» como la «perfección» implican una «entera correspondencia» y una «correspondencia en plena proporción» de la forma accidental y la forma sustancial del objeto natural o artificial. Y puesto que «la primera perfección de una cosa consiste en su forma misma, de la que ella deriva su especie» (*Συμμα Τηεολογιχα* III.29.2c) y esa «semejanza es con respecto a la forma» (I.5.4), vemos que la *ιντεγριτασ* es realmente la «corrección» de la iconografía y que corresponde a la Δ2 ϑ0H de Platón; y que todas las cosas son bellas en la medida en que imitan o participan en la belleza de Dios, la causa formal de su ser en términos absolutos.

Διμινυτα no significa «roto», sino más bien «disminuido», o venido a menos por defecto de algo que debería estar presente, como en *□τιχα α Νιχ□μαχο* IV.3.5, y en Salmos 2:1, *διμινυτae συντ ϖεριτατεσ*, y en Apocalipsis 22:19, «si un hombre

[159] Los accidentes necesarios para la perfecta operación de una cosa son sus «ornamentos» o «decoración»; ver A. K. Coomaraswamy «Ornament». De ahí que la belleza y la decoración sean coincidentes en el sujeto (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.145.2c, *ρατιο πυλχηρι σιϖε δεχορι*).

[160] Es decir, en la utilidad o aptitud de la cosa. En suma, no podemos llamar a un pedazo de hierro un «cuchillo bello» a menos que sea efectivamente un cuchillo, o si no está afilado o no tiene una forma adecuada para servir al fin particular para el que fue diseñado. Las cosas pueden ser bellas o perfectas sólo en su propio modo, y sólo pueden ser buenas en su tipo, nunca absolutamente. [Cf. Platón, *Ηιπιασ Μαψορ* 290D, y Filón, *Ηερεσ* 157-158].

disminuyera (*διμινυεριτ*)»[161]. Desde este punto de vista debemos comprender que la «magnitud» es esencial a la belleza (ver nota 21): es decir, en el sentido de un tamaño apropiado, más bien que un tamaño absoluto. En las artes medievales y similares, el tamaño de una figura es proporcionado a su importancia (y éste es el sentido principal de la expresión *δεβιτα προπορτιο*), y no está determinado, con arreglo a la perspectiva, por su relación física con otras figuras; mientras que en la naturaleza, todo lo que está «por debajo de su tamaño» es raquítico y feo. *Συπερφλυυμ ετ διμινυτυμ* (□*τιχα α Νιχ*□*μαχο* I-II.27.2 *αδ* 2) son los extremos que han de evitarse en todo lo que tiene que ser «correcto»; los equivalentes sánscritos son los ⟨*ν*□*τιρικταυ*, «demasiado poco y demasiado», que hay que evitar en la operación ritual. «Bello» y «feo» son *πυλχηερ* y *τυρπισ*, como el griego 6∀8 H̄ y ∀∅ΦΠΔ H̄ y el sánscrito *καλψ*□⟩*α* y *π*□*πα;* «feo» coincide con «deshonroso» o «pecaminoso», y belleza con «gracia» o «bondad». Los términos tienen una significación mucho más que la meramente estética. La raíz sánscrita *καλ*, presente en *καλψ*□⟩*α* y 6∀8 H̄, se reconoce también en el inglés «hale» [«sano»], «healthy» [«saludable»], «whole» [«entero»] y «holy» [«santo»]; sus sentidos primarios son «ser en acto», «ser efectivo», «*χαλ*–cular», «hacer», y un derivado es *κ*□*λα*, «tiempo». Esta raíz *καλ* es probablemente idéntica a la raíz *κρ* (*καρ*) en *κ*□*ρα*, «creación», y *κρατυ* «poder», latín *χρεο*, etc., griego 6Δ∀∴<T, de donde 6Δς9≅H, etc., y de la misma manera ΠΔ <̄≅H, «tiempo». La doctrina de que «la belleza es una causa formal» y de que *εξ διϖινα πυλχηριτυδινε εσσε ομνιυμ δεριϖατυρ* está profundamente arraigada en el lenguaje mismo.

La «debida proporción» y la «consonancia» (*χονσοναντια* = □Δ:≅<∴∀) son 1º) de la forma efectiva y la forma sustancial, y 2º) de las partes de una cosa entre sí mismas. La primera concepción, pienso yo, es la que predomina, como en Santo Tomás de Aquino, *Συμμα χοντρα Γεντιλεσ* I.62, «Pues entonces, un arca es un arca verdadera cuando está de acuerdo con (*χονσοναt*) el arte» (en la mente del artista), y como se sugiere arriba en conexión con la «magnitud». Por otra parte, en el *Δε πυλχηρο*, traducido arriba, Santo Tomás, con *χονσοναντια*, se está refiriendo llanamente a la debida proporción de las partes de una cosa en su relación mutua. La

[161] Cf. Platón, *Λεψεσ* 667D, donde la corrección (∉Δ2 9̄0H = *ιντεγριτασ*) es una cuestión de adecuación (∅Φ 9̄0H), a la vez en cuanto a la cualidad y a la cantidad; también *Ρεπ*□*βλιχα* 402A y 524C.

«debida proporción» necesaria para la belleza se menciona también en *Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4 *αδ* 1 y II-II-45.2c.

Χλαριτασ es la irradiación, la iluminación, la claridad, el esplendor o la gloria propios del objeto mismo, y no el efecto de una iluminación externa. Los ejemplos más sobresalientes de claridad son el sol y el oro, a los que, por consiguiente, se compara comúnmente un cuerpo «glorificado»; así también la Transfiguración es una clarificación (cf. *Συμμα Τηεολογιχα* Suppl. 85.1 y 2).

Todas las cosas tienen su propia «claridad genérica» (Santo Tomás de Aquino, *Δε πυλχηρο*), la del «resplandor de la luz formal por la que está formada o proporcionada» (Ulrich Engelberti, *Δε πυλχηρο*). Puede citarse una excelente ilustración de ello en *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* IV.14.2, donde un hombre dice a otro, «Tu rostro, querido mío, resplandece como el de quien ha conocido a Dios». Compárese con el inglés antiguo. *Ηιρε λυρε λυμεσ λιητ, ασ α λαυντερνε α νψητ*, el «Tigre, Tigre, fulgor ardiente» de William Blake, y el «ganado en llamas» de */γ ςεδα Σα·ητ□* II.34.5. En este sentido, nosotros hablamos de todas las cosas bellas como «espléndidas», ya sean objetos naturales como tigres o árboles, o ya sean artefactos tales como edificios o poemas, en los que la claridad es lo mismo que la inteligibilidad y lo opuesto de la oscuridad. El color de algo bello debe ser brillante o puro, puesto que el color está determinado por la naturaleza del objeto coloreado mismo, y si es opaco o turbio será un signo de su impureza. Así pues, el color del oro es tradicionalmente el color más bello.

La belleza y la bondad son fundamentalmente idénticas, pues ambas se originan en la forma, aunque difieren lógicamente; la bondad está en relación con el apetito, y la belleza con la cognición o la aprehensión; «pues las cosas bellas son las que placen cuando se ven (*πυλχηρα εμιμ διχυντυρ θυαε ϖισα πλαχεντ*)». Que ellas plazcan, se debe a la «debida proporción»; pues el sentido (*σενσυσ*) se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, como en lo que es según su propio tipo (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4 *αδ* 1). «Los sentidos que miran principalmente a lo bello, a saber, la vista y el oído, lo hacen como ministros de la razón. Es evidente así que la belleza agrega a la bondad una relación con el poder cognitivo; de manera que lo bueno (*βονυμ*) significa eso que simplemente place al apetito, mientras que lo bello es algo

que place cuando se aprehende». En otras palabras, «pertenece a la naturaleza de lo bello eso en lo que, cuando se ve o se conoce, el apetito viene a su reposo» (I-II.27.1 *αδ* 3)[162]. «Mientras que los demás animales tienen deleite en los objetos de los sentidos sólo, en tanto que están ordenados al alimento y al sexo, únicamente el hombre tiene delectación en la belleza de los objetos sensibles por sí mismos» (I.91.3 *αδ* 3).

Se reconoce claramente que los placeres estéticos son naturales y legítimos, e incluso esenciales; pues el bien no puede ser un objeto del apetito a no ser que se haya aprehendido (*Συμμα Τηεολογιχα* I-II.27.2c), y «el placer perfecciona la operación» (I-II.4.1 *αδ* 3, I-II.33.4c, etc.). Debido a que la belleza de la obra es convocativa, *δελεχταρε* tiene su debido lugar en las fórmulas tradicionales que definen el propósito de la elocuencia[163]. Al mismo tiempo, decir que su belleza es una convocación a la bondad de algo, es hacer también auto-evidente que *συ* belleza no es, como el bien, un fin final o un fin en sí misma. Exactamente el mismo punto de vista está presente en Platón, para quien «aprender se acompaña del placer que se tiene en el encanto» (ϑ↑Η ΠçΔ4ϑ≅Η ϑ←< ≡*≅<Ζ<), pero la corrección y la utilidad, la bondad y la belleza de la obra son consecuencias de su verdad; el placer no es un criterio de la adecuabilidad de la obra, y no puede hacerse de él la base de un juicio, que sólo puede hacerse si nosotros conocemos la intención de la obra (∃≅β80Φ4Η, *Λεψεσ* 667-669)[164]. Es en el hecho de hacer como el fin del arte los placeres estéticos, más bien que el placer en el bien inteligible[165], en lo que la

[162] «Nosotros saboreamos lo que conocemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», San Agustín, *Δε Τριντατε* X.10.

[163] Véase Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 1943, p. 104.

[164] Como observa San Agustín, el gusto no puede erigirse en el criterio de la belleza, pues hay algunos a quienes les gustan las deformidades. Las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas; de ahí no se sigue que son bellas porque nos complacen (*Δε μυσιχα* VI.38; *Λιβ. δε ϖερ. ρελ.* 59).

[165] La filosofía vigente sobre la manufactura, subordinada a los intereses industriales, distingue entre las artes bellas o inútiles y las artes aplicadas o útiles. La filosofía tradicional, por otra parte, afirma que la belleza y la utilidad son indivisibles en el objeto, y que nada inútil puede llamarse propiamente bello (Jenofonte, *Μεμοραβιλια* III.8.6, IV.6.9; Platón, *Χρ□τιλο* 416C; Horacio, *Επιστυλα αδ Πισονεσ* 334; San Agustín, *Λιβ. δε ϖερ, ρελ.* 39; San Buenaventura, *Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ*, 14, etc.). La concepción antitradicional de la vida es trivial más que «realista» o práctica; gran parte de su «cultura» es efectivamente inútil.

«estética» moderna difiere más profundamente de la doctrina tradicional; la filosofía del arte vigente hoy día es esencialmente *σεν*sacional, es decir, *σεν*timental.

«El Arte imita a la Naturaleza en su manera de operación» (*αρσ ιμιτατυρ νατυραμ ιν συα οπερατιονε*, *Συμμα Τηεολογιχα* I.117.1c). «Las cosas naturales dependen del intelecto divino, de la misma manera que las cosas hechas por arte dependen de un intelecto humano» (I.17.1c). En la primera cita, la referencia inmediata es al arte de la medicina, en el que se emplean medios naturales. Pero éstos no son la «naturaleza» que opera, puesto que no son las herramientas sino el operador de ellas el que hace la obra de arte. «La naturaleza misma causa las cosas naturales en lo que concierne a su forma, pero presupone la materia», y la «obra de arte no se atribuye al instrumento sino al artista» (I.45.2c y Suppl. 80.1 *αδ* 3). Por consiguiente, la «naturaleza» aludida es la Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus, y no la Natura naturata. La verdad del arte es con respecto a la Natura naturans.

El resultado neto de la doctrina tradicional de la belleza, tal como la expone Santo Tomás de Aquino, es identificar la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o la falta de orden. La fealdad, como los otros males, es una privación. Lo mismo se expresa en sánscrito por los términos *πρατιρ(πα*, «formal», *απρατιρ(πα*, «informal», como equivalentes de *καλψ□)α* y *π□πα*. En otras palabras, la belleza es siempre «ideal» en el sentido propio de la palabra; pero «nuestro» ideal (en el sentido vulgar, a saber, el de aquello que nos gusta) puede no ser bello en absoluto.

Apéndice

Con respecto a la «bondad» (*βονιτασ*), el lector debe tener presente que, en la filosofía escolástica, el bien y el mal no son categorías morales, excepto en conexión con la conducta y cuando así se especifica; puesto que el bien honesto o el bien moral (*βονυμ ηονεστυμ* o *βονυμ μορισ*) se distingue del bien útil (*βονυμ υτιλε*) y del bien deleitable (*βονυμ δελεχταβιλε*). En general, el bien es sinónimo de ser o de acto, en tanto que se distingue de no-ser o de potencialidad, y, en este sentido

universal, el bien se define generalmente como eso que toda criatura desea o saborea (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.1, I.48.1, y *πασσιμ;* la filosofía Escolástica sigue aquí a Aristóteles, *□τιχα α Νιχ□μαχο* I.1.1, «El bien es eso que todos desean»). Cuando, por ejemplo, se trata del *συμμυμ βονυμ*, que es Dios, este Bien se llama así porque es el fin último del hombre (sánscrito *παραμ□ρτηα*) y el límite del deseo; es «bueno», no como la virtud se opone al vicio posible («Allí», como dice El Maestro Eckhart, «ni el vicio ni la virtud entraron nunca»), sino porque es eso que atrae a todas las cosas hacia sí mismo por su Belleza.

Es sobre todo en conexión con las artes como la bondad no es una cualidad moral. De la misma manera que «la Prudencia es la norma de la conducta» (*ρεχτα ρατιο αγιβιλιυμ*, *□τιχα α Νιχ□μαχο* II-I.56.3), así «el Arte es la norma de la obra (*ρεχτα ρατιο φαχτιβιλιυμ*) …El artista (*αρτιφεξ*) es encomiable como tal, no por la voluntad con la que hace la obra, sino por la calidad de la obra» (II-I-57.3); «el arte no presupone la rectitud del apetito» (II-I.57.4), «el arte no requiere del artista que su acto sea un acto bueno, sino que su obra sea buena… Por consiguiente, el artista necesita el arte, no para llevar una vida buena, sino para producir una obra de arte buena, y tenerla en buen cuidado» (II-I.57.5). Aquellos cuyo interés está en la ética más bien que en el arte deberían tomar nota de la proposición inversa, «No puede haber un buen uso sin el arte» (II-I.57.3 *αδ* 1), equivalente a las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad».

La distinción entre arte y prudencia subyace en el mandato de «no pensar en el mañana». «Tu maestría es del trabajo, nunca de sus frutos; de manera que no trabajes por los frutos, ni estés inclinado a abstenerte de trabajar» (*Βηαγαϖαδ Γ×τ□* II.47); similarmente, Santo Tomás de Aquino, «Dios ordenó que no nos preocupáramos de lo que no es asunto nuestro, a saber, de las consecuencias de nuestros actos (*δε εϖεντιβυσ νοστραρυμ αχτιονυμ*), pero *νο* nos prohibió estar atentos a lo que es asunto nuestro, a saber, el acto mismo» (*Συμμα χοντρα Γεντιλεσ* III.35).

Sin embargo, de la misma manera que puede haber pecado moral, así también puede haber pecado artístico. El pecado, definido como «una desviación del orden hacia el fin», puede ser de dos tipos, según se dé en conexión con los *φαχτιβιλια* o en conexión con los *αγιβιλια;* así: «En primer lugar, por una desviación del fin particular que estaba en la intención del artista: y este pecado será propio del arte;

por ejemplo, si un artista produce una cosa mala, cuando su intención es producir algo bueno; o produce algo bueno, cuando su intención es producir algo malo. En segundo lugar, por una desviación del fin general de la vida humana (sánscrito *πυρυ•□ρτηα*, en su cuádruple división): y entonces se dirá que peca, si tiene intención de producir una obra mala, y la hace realmente con el fin de engañar a otro con ella. Pero este pecado no es propio del artista como tal, sino como hombre. Por consiguiente, por el primer pecado ese artista es culpado como artista; mientras que por el segundo es culpado como hombre» (*Συμμα χοντρα Γεντιλεσ* II-I.21.1.2). Por ejemplo, el herrero estará pecando como artista si falla en la hechura de un cuchillo que corte, pero como hombre si hace un cuchillo para cometer un crimen, o para alguien que él *σαβε* que tiene intención de cometer un crimen.

El pecado artístico, en el primero de estos sentidos, se reconoce en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* II.1.4.6 en conexión con el error en el cumplimiento del ritual, error que tiene que ser evitado debido a «eso sería un pecado (*απαρ□δηι*, errar el blanco), de la misma manera que si uno hiciera una cosa cuando tiene intención de hacer otra; o como si uno dijera una cosa cuando tiene intención de decir otra; o como si uno fuera en una dirección cuando tiene intención de ir en otra».

Debe agregarse que también puede haber un pecado metafísico, como de error, o de herejía, resultante de un acto de contemplación falto de firmeza (sánscrito *♣ιτηιλα σαμ□δηι*, o *κηεδα* en *δηψ□να*); ver Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio». Por consiguiente, puede haber una desviación del orden hacia el fin de tres maneras: 1ª) en arte, como cuando un hombre dice «yo no sé nada sobre arte, pero sé lo que me gusta»; 2ª) en conducta, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es justo, pero sé lo que me gusta hacer», y 3ª) en especulación, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es verdadero, pero sé lo que me gusta pensar».

Es digno de notar que la definición escolástica del pecado como «una desviación del orden hacia el fin» es literalmente idéntica a la de *Κα⊇ηα Υπανι•αδ* II.2, donde el que prefiere lo que más le gusta (*πρεψασ*) a lo que es más bello (*♣ρεψασ*) se dice que «yerra el blanco» (*η×ψατε αρτη□τ*). El significado primario de *♣ρ×* es «luz radiante» o «esplendor», y el superlativo, *♣ρεψασ*, sin pérdida de este contenido, equivale generalmente a «felicidad» y *συμμυμ βονυμ; ♣ρεψασ* y *πρεψασ* no son así, en absoluto, el bien y el mal simplemente, o en un sentido específicamente

moralista, sino más bien el bien universal en tanto que se distingue de todo bien particular. Si, como dice Dante, el que quiera retratar un rostro no puede hacerlo a menos de que lo *σεα*, o como nosotros podríamos expresarlo, a menos que lo *ϖιϖα* (cf. *Συμμα Τηεολογιχα* I.27.1 *αδ* 2), no es menos cierto que el que quiera (y el «Juicio es la perfección del arte», II-II.26.3 sig.) apreciar y comprender una obra ya completada, sólo puede hacerlo sujeto a la misma condición, y esto significa que debe conformar su intelecto al del artista para pensar con sus pensamientos y ver con sus ojos. De todos aquellos que aspiran a la «cultura» se requieren actos de auto-renuncia, es decir, ser otra cosa que provincianos. Es en este sentido como «Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen».

Para juzgar las obras de arte románico y comunicarlas, el crítico o profesor en este campo debe devenir un hombre románico, y para esto se necesita algo más que una mera sensibilidad hacia las obras de arte románico o un mero conocimiento de ellas; afirmar que un «materialista» o «ateo» profeso, podría devenir en este sentido propio un doctor en arte medieval, sería una contradicción en los términos. Hablando en términos humanos, no es menos absurdo contemplar la enseñanza de la Biblia como «literatura». Nadie que no crea en las hadas y que no esté familiarizado con las leyes del país de las hadas puede «escribir un cuento de hadas».

Puede observarse que la palabra «comprensión» misma, en aplicación a una cosa, implica identificar nuestra propia consciencia con eso de lo que la cosa misma dependía originalmente para su ser. Una tal identificación, *ρει ετ ιντελλεχτυσ*, está implícita en la distinción platónica entre Φβ<γΦ4Η (comprensión, o literalmente asociación) y :ς20Φ4Η (aprendizaje) o, en sánscrito, entre *αρτηα–φ□□να* (gnosis del significado) y *αδηψαψανα* (estudio): no es como un mero Erudito (*πα⟩∂ιτα⟨*), sino como un Comprehensor (*εϖα∝ϖιτ*) como uno se beneficia de lo que uno estudia, al asimilar lo que uno conoce. La comprensión implica y requiere un tipo de arrepentimiento («cambio de mente»), y asimismo, también, una recantación de todo lo que puede haberse dicho en base a la observación sólo, sin comprensión. Sólo lo que es correcto es comprensible; de aquí que uno no puede comprender *ψ* discrepar al mismo tiempo. En este sentido, toda comprensión implica una aceptación formal; el que comprende realmente una obra de arte, la habría hecho como ella es, y no en alguna otra semejanza. Como el artista original, él puede ser consciente de algún defecto de pericia o del material, pero no puede querer que el arte por el que se hizo la cosa, es decir, la forma que la informa, hubiera sido otra que la que fue, sin negar

en la misma medida el ser mismo del artista. El que querría que la forma hubiera sido otra que la que era, no lo habría querido como un juez de arte, sino como un patrón *ποστ–φαχτυμ;* pues él no está juzgando la belleza formal del artefacto, sino sólo su valor práctico para sí mismo. Igualmente, con respecto a las cosas naturales, no puede decirse de nadie que las ha comprendido plenamente, sino sólo que las ha descrito, si él mismo no las hubiera hecho como ellas son, de haber sido él su primera causa, ya sea que nosotros llamemos a esa causa «Natura naturans» o «Dios».

En relación con esto, la importancia de la doctrina de la *Ειν□ηλυνγ* o empatía, dentro de la teoría de la crítica, marca un paso en la dirección correcta; pero en lo que concierne al arte cristiano y similares, es sólo una buena intención, más bien que un gesto acabado. Pues «empatía» [sentir con] está sujeta aquí al mismo defecto que la palabra «estética» misma. El arte cristiano y similares son primariamente formales e intelectuales, o, como a veces se ha expresado, «inmateriales» y «espirituales»; la relación de la belleza es primariamente con la cognición (*Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4); el artista trabaja «por el intelecto», lo cual es lo mismo que «por su arte» (I.14.8; I.16.1c; I.39.8; y I.45.7c). En conexión con esto, nótese que la filosofía escolástica no habla nunca de la obra (*οπυσ*) como «arte»; el «arte» siempre permanece en el artista, mientras que la obra, como *αρτιφιχιατυμ*, es una cosa hecha *πορ* arte, *περ αρτεμ.* Asumiendo que el artista es su propio patrón cuando trabaja para sí mismo (como es típicamente el caso del Arquitecto Divino), o que consiente libremente a la finalidad final de la obra que ha de hacerse, concibiéndolo como un fin deseable, será verdadero, entonces, que está trabajando a la vez *περ αρτεμ ετ περ ϖολυντατεμ* — «El artista trabaja por la palabra concebida en su mente, y por el amor de su voluntad concerniente a algún objeto» (I.45.6c); es decir, como un artista con respecto a la causa formal de la cosa que ha de hacerse, y como un patrón con respecto a su causa final. Aquí no estamos considerando qué cosas deberían hacerse, sino el papel desempeñado por el arte en su hechura; y como esto es una cuestión de intelecto más bien que de voluntad, es evidente que «empatía» y «estética» son términos muy poco satisfactorios, y que serían preferibles palabras tales como «conformación» (sánscrito *ταδ□κ□ρατ□*) y «aprehensión» (sánscrito *γραηα⟩α*).

Todo esto tiene una incidencia importante sobre el «arcaísmo» en la práctica. Una cosa «se dice que es verdadera absolutamente, en la medida en que está vinculada al

intelecto del que depende», pero ella «puede estar vinculada a un intelecto, ya sea esencialmente, o ya sea accidentalmente» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.16.1c). Esto explica por qué el «gótico moderno» parece lo que realmente es, «falso» e «insincero». Pues, evidentemente, el arte gótico sólo puede ser conocido por el arquitecto profano accidentalmente, es decir, por el estudio y la medición de construcciones góticas; y por muy instruido que el arquitecto pueda ser, la obra sólo puede ser una falsificación. Pues como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I, 108), «para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma; no debe ir adentro desde fuera, sino afuera desde dentro»; y de la misma manera, Santo Tomás de Aquino (*Συμμα Τηεολογιχα* I.14.16c) habla de lo factible (*οπεραβιλε*), no como dependiente de una resolución de la cosa hecha en sus principios, sino de la aplicación de la forma al material. Y puesto que el arquitecto moderno no es un hombre gótico, la forma no está en él, y lo mismo será válido para los trabajadores que llevan a cabo sus diseños. Un defecto similar de adecuada expresión, se percibe cuando la música sacrificial de la Iglesia, no se ejecuta como tal, sino como «música», por coros seculares, o cuando la Biblia o la *Διϖινα Χομεδια* se enseñan como «literatura». De la misma manera, siempre que los accidentes de un estilo ajeno se imitan en otra parte, se vicia la operación del artista, y en este caso se detecta rápidamente, no tanto una falsificación, como una caricatura. Se verá fácilmente que el estudio de las «influencias» debería considerarse como uno de los aspectos menos importantes de la historia del arte, y las artes híbridas como las menos importantes de todas las artes. Nosotros podemos pensar los pensamientos *δε* otro, pues las ideas son independientes del tiempo y de la posición local, pero no podemos expresarlos *πορ* otro, sino sólo a nuestra manera propia.

CAPÍTULO III

ORNAMENTO

Como lo observó Clemente de Alejandría, el estilo escriturario es parabólico, pero si la profecía hace uso de figuras de lenguaje, no es en razón de la elegancia de la dicción. Por otra parte, «las formas [de los artefactos] sensibles, en los que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros: nosotros decimos así, "esto es un ornamento"… una "forma de arte"… [¿Está el símbolo], por consiguiente, muerto, porque su significado vivo se había perdido, porque se negaba que fuera la imagen de una verdad espiritual? Yo pienso que no» (W. Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε: Βαυφορμ οδερ Σψμβολ?* Berlín, 1933, «Conclusión»). Y como me he dicho tan a menudo a mí mismo, un divorcio de la utilidad y el significado, conceptos que están unidos en una única palabra sánscrita, *αρτηα*, habría sido inconcebible para el hombre primitivo o en cualquier cultura tradicional[166].

Sabemos que en la filosofía tradicional la obra de arte es un recordador; la convocación de su belleza es hacia una tesis, hacia algo que ha de comprenderse, antes que gozarse. Por renuentes que seamos a aceptar esta proposición hoy día, en un mundo que se vacía incesantemente de significado, todavía nos resulta más difícil creer que el «ornamento» y la «decoración» son, hablando propiamente, factores integrales de la belleza de la obra de arte; no ciertamente partes in-significantes, sino más bien partes necesarias para su eficacia.

Bajo estas circunstancias, lo que nos proponemos es apoyar, con el análisis de ciertos términos y categorías familiares, la proposición de que nuestra moderna

[166] Como observó T. W. Danzel, en una cultura primitiva —y por «primitiva» el antropólogo a menudo entiende nada más que «no completamente de nuestros días»— «sind auch die Kulturgebiete Kunst, Religion, Wirtschaft usw, noch nicht als selbständige, gesonderte, geschlossene Betätigungsbereiche vorhanden» (*Κυλτυρ υνδ Ρελιγιον δεσ πριμιτιωεν Μενσχηεν*, Stuttgart, 1924, p. 7). Esto es, incidentalmente, una crítica devastadora de aquellas sociedades que no son «primitivas», y en las que las diferentes funciones de la vida y las ramas del conocimiento se tratan como especialidades, *γεσονδερτ υνδ γεσχηλοσσεν* desde un principio unificante.

preocupación por los aspectos «decorativos» y «estéticos» del arte, representa una aberración que tiene poco o nada que ver con los propósitos originales del «ornamento»; demostrar, desde el lado de la semántica, la posición que ha expresado Maes con referencia especial al arte negro, a saber, que «¡Querer separar el objeto de su significación social, de su papel étnico, para no ver en él, ni admirar ni buscar en él más que el lado estético, es arrebatar a estos recuerdos del arte negro su sentido, su significación y su razón de ser! No busquemos borrar la idea que el indígena ha incrustado en el conjunto y en cada uno de los detalles, para no ver en ello más que la belleza de ejecución del objeto sin significación, razón de ser, o vida. Esforcémonos al contrario en comprender la psicología del arte negro y acabaremos por penetrar toda su belleza y toda su vida» (IPEK, 1926, p. 283); y que, como lo observó Karsten, «los ornamentos de los pueblos salvajes sólo pueden estudiarse propiamente en relación con un estudio de sus creencias mágicas y religiosas» (□*δεμ*, 1925, p. 164). Sin embargo, insistimos en que la aplicación de estas consideraciones no es meramente al arte negro, «salvaje», y folklórico, sino a todas las artes tradicionales, por ejemplo, las de la Edad Media y de la India.

Consideremos ahora la historia de diferentes palabras que se han usado para expresar la noción de una ornamentación o decoración, y que, en el uso moderno, entrañan en su mayor parte un valor estético agregado a cosas de las que la mencionada «decoración» no es una parte esencial o necesaria. Se encontrará que la mayoría de estas palabras, que implican para nosotros la noción de algo adventicio y suntuario, agregado a las utilidades pero no esencial a su eficacia, implicaban originalmente una integridad o acabado del artefacto u otro objeto en cuestión; que «decorar» un objeto o a una persona significa originalmente dotar al objeto o a la persona de sus «accidentes necesarios», con miras a una operación apropiada; y que los sentidos estéticos de las palabras son secundarios con respecto a su connotación práctica; todo lo que era originalmente necesario para la integridad de algo, y así propio de ello, daba al usuario placer naturalmente; hasta que posteriormente, lo que había sido esencial una vez a la naturaleza del objeto vino a considerarse como un «ornamento» que podía agregársele u omitírsele a voluntad; en otras palabras, hasta que el arte por el que la cosa misma se había hecho integralmente comenzó a significar sólo una suerte de «guarnecido» o de «tapizado» que cubría un cuerpo que no había sido hecho por «arte» sino más bien por «trabajo» —un punto de vista conexo con nuestra peculiar distinción entre un arte fino o inútil y un arte aplicado o

útil, y entre el artista y el trabajador, y con nuestra sustitución de los ritos por las ceremonias. Puede citarse un ejemplo conexo de una degeneración del significado en nuestras palabras «artificio», que significa «truco» o «engaño», y que originalmente era *αρτιφιχιυμ*, «cosa hecha por arte», «obra de arte», y en nuestro «artificial», que significa «falso», y que originalmente era *αρτιφιχιαλισ*, «de o para el trabajo».

La palabra sánscrita *αλα∝κ□ρα*[167] se traduce usualmente por «ornamento», con referencia al uso de «ornamentos» retóricos (figuras de lenguaje, asonancias, metáforas, etc.), o a la joyería, o a los adornos en general. Sin embargo, la categoría del *αλα∝κ□ρα−♣□στρα* indio, es decir, la «ciencia del ornamento poético», corresponde a la categoría medieval de la retórica o arte de la oratoria, en el que la elocuencia no se considera como un fin en sí misma, ni tampoco como arte por el arte, o para exhibir la pericia del artista, sino como el arte de la comunicación efectiva. Existe, ciertamente, un cúmulo de poesía medieval que es «sofística» en el sentido de San Agustín: «Se llama "sofístico" a un lenguaje que busca el ornamento verbal más allá de los límites de la responsabilidad hacia la gravidez (*γραϖιτασ*) de su tema» (*Δε δοχτρινα Χηριστιανα* II.31). En una época en que la «poesía» (*κ□ϖψα*)[168] había devenido en alguna medida un fin en sí misma, surgió una discusión en cuanto a si los «ornamentos» (*αλαμκ□ρα*) representan o no la esencia de la poesía; el consenso fue que, muy lejos de esto, la poesía se distingue de la prosa (es decir, lo poético de lo prosaico, no el verso de la prosa) por su «sapididad» o «sabor» (*ρασα*, que corresponde a *σαπ−* en el latín *σαπιεντια*, sabiduría, *σχιεντια*

[167] El presente artículo fue sugerido por, y hace un uso considerable de, J. Gonda, «The Meaning of the Word "*αλα∝κ□ρα*"», en *ζολυμε οφ Εαστερν ανδ Ινδιαν Στυδιεσ Πρεσεντεδ το Φ. Ω. Τηομασ*, ed. S. M. Katre and P. K. Gode (Bombay, 1939), pp. 97-114; *Τηε Μεανινγ οφ ζεδιχ βη⌈•ατι* (Wageningen, 1939); y «*⌈βηαρα⌉α*», en *Νεω Ινδιαν Αντιθυαρψ*, II (Mayo 1939).

[168] Derivado de *καϖι*, «poeta». La referencia de estas palabras a «poesía» y «poeta» en el sentido moderno es posterior. En los contextos Védicos *καϖι* es primariamente un epíteto de los dioses más altos, con referencia a su pronunciación de palabras de poder creativo; *κ□ϖψα* y *καϖιτϖα* son la correspondiente cualidad de la sabiduría, y, por consiguiente, el *καϖι* védico es más bien un «encantador» que un «seductor» en el sentido más reciente de alguien que meramente nos agrada con sus dulces palabras.

Muy en la misma línea el griego B≅∴0Φ4H significa originalmente una «creación», de manera que, como dice Platón, «Las producciones de todas las artes son tipos de poesía y sus artesanos son todos poetas» (*Ελ Βανθυετε* 205C); [cf. */γ ζεδα Σα·ηιτ□* X.106.1, *ϖιτανϖ□τηα δηιψο ϖαστρ□πασεϖα*, «Tejed vuestros cantos como los hombres tejen sus mantos»].

χυμ σαπορε). El sonido y el significado se consideraron como indisolublemente casados; de la misma manera que en todas las demás artes, de cualquier tipo que fueran, había originalmente una conexión radical y natural entre la forma y la significación, sin ningún divorcio entre función y significado.

Si analizamos ahora la palabra *αλα∝κ□ρα*, y consideramos los muchos otros sentidos además de los meramente estéticos en los que se emplea el verbo *αλα∝–κ♦*, encontraremos que la palabra se compone de *αλαμ*, «suficiente», o «bastante», y *κ♦*, «hacer». En razón de lo que sigue, debe mencionarse que la *λ* y la *ρ* sánscritas a menudos son intercambiables, y que *αλαμ* se representa como *αραμ* en la literatura antigua. Análogos al transitivo *αρα∝–κ♦* tenemos el intransitivo *αραμβη(*, «devenir capaz o apto para» y *αρα∝–γαμ*, «servir o bastar para». La raíz de *αραμ* puede ser la misma que la del griego □Δ∀Δ∴Φ6Τ, «ajustar, equipar, o proveer». *Αραμ* con *κ♦* o *βη(* aparece en los textos védicos en frases cuya significación es preparación, habilidad, adecuabiliadad, aptitud, y de aquí también la de «satisfacer» (una palabra que traduce *αλα∝–κ♦* muy literalmente, puesto que *σατισ* corresponde a *αραμ* y *φαχερε* a *κ♦*), como en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.29.3, «¿Qué satisfacción (*αρα∝κ♦τι*) hay para ti, oh Indra, por medio de nuestros himnos?». *Αλα∝–κ♦* en el *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* (XVIII.2) y en el */ατα πατηα Βρ□ημα)α* se emplea con referencia a la debida ordenación del sacrificio, más bien que a su adorno, pues, ciertamente, el sacrificio es mucho menos una ceremonia que un rito; pero ya en el *Ρ□μ□ψα)α*, que es una obra «poética», la palabra tiene usualmente el significado de «adorno».

Sin entrar en más detalle, puede verse fácilmente lo que fue una vez el significado de un «adorno», a saber, la dotación de algo esencial para la validez de lo que así se «adornaba» o mejoraba su efecto, haciéndolo viable. Por ejemplo, «la mente se adorna (*αλα∝κριψατε*) con la erudición, la necedad con el vicio, los elefantes con la trompa, los ríos con el agua, la noche con la luna, la resolución con la compostura, la realeza con el porte»[169].

[169] *Πα□χατανιρα* III.120 (ed. Edgerton, p. 391). [*Αλαμ–κ♦* en los sentidos de «equipo» y «ornamento» tiene casi exactamente los mismos sentidos que «*υπα–κ♦*, «asistir, proveer, ornamentar», y así, encontramos dicho que las figuras poéticas (*αλα∝κ□ρα*) intensifican (*υπακυρϖαντι*) el «sabor» de un poema, de la misma manera que las joyas no son fines en sí

De la misma manera *βη(•α)α* y *βη(•*, palabras que significan en sánscrito clásico «ornamento», respectivamente como nombre y como verbo, no tienen este valor en el sánscrito védico, donde (como *αλα∝κ□ρα*) se refieren a la provisión de cualesquiera propiedades o medios que incrementen la eficacia de la cosa o de la persona en cuya referencia se emplean[170]: por ejemplo, los himnos con los que se dice que la deidad está «adornada», son una afirmación y por consiguiente una confirmación y una magnificación del poder divino para actuar en beneficio del cantor. En este sentido, todo lo que «se ornamenta», por ello mismo se lo hace más acto, y más ser. Esto debe corresponder así al significado raíz del verbo, que es una extensión de *βη(*, «devenir», pero con un matiz causativo, de manera que, como observó Gonda, *βη(•ατι δψ(ν* en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.11.7 no significa «ornamenta sus días» sino «alarga su vida», «hace mayor su vida»; cf. el sánscrito *βη(ψασ*, «devenir en un grado más grande» (Π□)ινι), «abundantemente provisto de», y «más». *Βη(•* tiene así el valor de *ϖ♦δη*, «aumentar» (transitivo), y A. A. Macdonell traduce los gerundivos *□βη(•ενψα* y *ϖ□ϖ♦δηενψα* ambos igualmente por «ser glorificado» (*ςεδιχ Γραμμαρ*, Strassburg, 1910, § 80, p. 242). Una conexión de ideas idéntica sobrevive en Inglaterra, donde «to glorify» [«glorificar»] es también «to magnify» [«magnificar»] al Señor, y algunos cantos son «magnificats». El védico *βη(•* en el sentido de «aumentar» o de «fortificar», y sinónimo de *ϖ♦δη*, corresponde al causativo posterior *βη□ϖ*, (de la raíz *βη(*), como puede verse claramente si comparamos */γ ςεδα Σα·ηιτ□* IX.104.1, donde Soma ha de ser «adornado» o más bien «magnificado» (*παρι βη(•ατα*) con sacrificios, «como si fuera un niño» (*♣ι♣υ∝ να*), con *Αιταρεψα (ρα)ψακα* II.5, donde la madre «alimenta» (*βη□ϖαψατι*) al niño innacido, y el padre se dice que lo «sustenta» (*βη□ϖαψατι*) tanto antes como después del nacimiento; hay que tener presente también que en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* IX.103.1, los himnos que se dirigen a Soma se comparan efectivamente al «alimento» (*βη♦τι*), de la raíz *βη♦*, «tener», «llevar»,

mismas, sino que intensifican la eficacia de la persona que las lleva. Los ornamentos, ya sean artificiales o naturales, son los accidentes necesarios de la esencia].

[170] Los dos valores de *βη(•α)α* se encuentran juntos en *ςι•)υδηαρμοτταρα* III.41.10, donde el contorno, la sombra (la representación de), la joyería (*βη(•α)αμ*), y el color son colectivamente «los ornamentos (*βη(•α)αμ*) de la pintura», y está claro que estos «ornamentos» no son una elaboración innecesaria del arte sino, más bien, los elementos esenciales o características de la pintura, por los que se reconoce como tal.

«sustentar», y que en el contexto del *Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* la madre «alimenta… y tiene al niño» (*βη□ψαϖατι⊃ γαρβηα∝ βιβηαρτι*). Y puesto que, en otros contextos, *□βηαρα⟩α* y *βη⟨•α⟩α* son a menudo la «joyería» u otra decoración de la persona o cosa aludida, puede observarse que los valores de la joyería no eran originalmente los del vano adorno en una cultura, sino más bien metafísicos o mágicos[171]. Hasta cierto punto esto puede reconocerse incluso en el presente día: por ejemplo, si el juez es sólo un juez en acto cuando lleva sus vestiduras, si el alcalde está facultado para su función por su bastón, y el rey por su corona, si el papa es sólo infalible y verdaderamente pontífice cuando habla *εξ χατηεδρα*, es decir, «desde el trono», ninguna de estas cosas es un mero ornamento, sino más bien el equipo con el que al hombre mismo se le «hace más» (*βη⟨ψασκ♦τα*), de la misma manera que en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.6.6 Β♦ηασπατι lleva una joya, o digamos un talismán, «para tener poder» (*οφασε*). Incluso hoy día el hecho de conferir una orden es una con-«decoración» en el mismo sentido: por ejemplo, sólo en la medida en que hemos aprendido a considerar la «caballería» como un «honor vacío», la con-«decoración» ha asumido los valores puramente estéticos que hoy día asociamos con la palabra[172].

La mención de *βη♦*, arriba, nos lleva a considerar también la palabra *□βηαρα⟩α*, en la que la raíz se combina con una *□* auto-referente, «hacia». *⟨βηαρα⟩α* se traduce generalmente por «ornamento», pero es más literalmente «asumición» o «atributo». En este sentido las armas y otros objetos característicos que detenta una deidad son sus atributos propios, *□βηαρα⟩αμ*, por los que se denota iconográficamente su modo de operación. En qué sentido un brazalete de concha (*♣α⟩κηα*)[173], que se lleva para

[171] Como en *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* VI.133, donde la guirnalda se lleva «para una larga vida», y se le invoca para que dote al que la lleva de conocimiento, comprensión, fervor y virilidad. «In der Antike noch Keine Moden ohne Sinn gab» (B. Segall, *Καταλογ δερ Γολδσχημιεδε–Αρβειτεν*, Benaki Museum, Atenas, 1938, p. 124).

[172] [La corona de loto (*Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XVI.4.1 sigs., y XVIII.9.6) llevada por Πραφ□πατι en señal de la supremacía (*♣ρε•⊇ηψ□*), llamada un *♣ιλπα*, obra de arte, considerada como su posesión más querida y dada por él a su hijo y sucesor Indra, que *χον ελλα* deviene omniconquistador, no es, ciertamente, un «ornamento» en el sentido moderno, sino un equipamiento, cf. *σαμβη□ρα* = equipamiento (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* XIV.1.2.1, «dondequiera que algo del Sacrificio es inherente, con ello le equipa [*σαμβηαρατι*]»; «Él equipa al Μαηαϖ×ρα con su equipo»)].

[173] Los comentadores aquí y sobre */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.35.4, I.126.4 y X.68.11 (donde *κ♦♣ανα* = *συϖαρ⟩α*, de oro, o *συϖαρ⟩αμ □βηαρα⟩αμ*, ornamento de oro) no ofrecen ningún respaldo para la

tener una larga vida, etc., es un □βηαρα⟩αμ, puede verse en Ατηαρϖα ζεδα Σα·ηιτ□ IV.10, donde la concha, «nacida del mar», «se trae (□βη♦τα⟩) de las aguas». De la misma manera □η□ρψα, de la raíz η♦, «traer», con □ como antes, significa en primer lugar eso que es «para ser comido», es decir, el alimento, y en segundo lugar, la vestidura y las joyas de un actor, considerados como uno de los cuatro factores de la expresión dramática; en este último sentido el sol y la luna se llaman el □η□ρψα de ιϖα cuando se manifiesta en el escenario del mundo (Αβηιναψα Δαρπα⟩α, introducción invocatoria).

Volviendo ahora a αλα∝κ□ρα como «ornamento retórico», Gonda pregunta muy acertadamente, «¿Han sido siempre sólo embellecimientos?» y señala que muchísimos de estos supuestos embellecimientos aparecen ya en los textos védicos, que, sin embargo, no se incluyen en la categoría de la poesía (κ□ϖψα, cf. nota 3), es decir, no se consideran como perteneciendo a las βελλεσ λεττρεσ. Ψ□σκα, por ejemplo, examina el υπαμ□, «símil» o «parábola» en los contextos védicos, y podemos observar que tales símiles o parábolas se emplean repetidamente en el canon budista π□λι, que no es comprensivo en modo alguno con ningún tipo de habilidad artística que pueda considerarse como una ornamentación por la ornamentación misma. Gonda prosigue señalando, y ello es incontrovertiblemente cierto, que lo que nosotros llamaríamos ahora ornamentos (cuando estudiamos «la Biblia como literatura») son fenómenos estilísticos en el sentido en que «el εστιλο escriturario es parabólico» por una necesidad inherente, puesto que la gravidez de la escritura es tal que sólo puede expresarse por analogías: este estilo tenía así mismo en los contextos védicos otra función que la del ornamento. «Aquí, como en la literatura de otros muchos pueblos, tenemos un Σονδερσπραχηε sagrado o ritual …diferente del lenguaje coloquial». Al mismo tiempo, «Estas peculiaridades del lenguaje sagrado pueden tener también un lado estético… Entonces devienen figuras de lenguaje y cuando se aplican en exceso devienen Σπιελερει»[174]. En otras palabras, αλα∝κ♦τα, que significaba originalmente «hecho adecuadamente», viene a significar finalmente «embellecido».

traducción de κ♦♣ανα como «perla». Además, son los amuletos de concha, y no de balba de ostra perlífera, los que se han llevado en la India desde tiempo immemorial.

[174] Gonda, «The Meaning of the Word "αλα∝κ□ρα"» p. 110.

En el caso de otra palabra sánscrita, *♣υβηα*, cuyo significado más reciente es «hermoso», puede citarse la expresión *♣υβηα /♣ιλπιν* proveniente del *P□μ□ψα)α*, donde la referencia no es ciertamente a un artesano personalmente «guapo», sino a un «artesano fino», e igualmente la bien conocida bendición *♣υβηαμ αστυ*, «Qué ello vaya bien», donde *♣υβηαμ* es más bien «bueno» que bello como tal. En el */γ ςεδα Σα·ηιτ□* tenemos expresiones tales como «yo aprovisiono (*♣υμβη□μι*) de plegarias a Agni» (VIII.24.26), donde en lugar de *♣υμβη□μι* podría haberse dicho también *αλα∝καρομι* (no «yo le adorno», sino «yo le proveo»); y *♣υμβηαντο* (I.130.6), no «adornar» sino «arnesar» un caballo; en *ϑ□τακα* V.129, *αλα∝κατα* es «plenamente equipado» (con cota de malla y turbante, y con arco y flechas y espada). En */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.130.6, es a Indra a quien «se arnesa» como un corcel que ha de correr y ganar un premio; y es evidente que, en un caso así, es la aptitud más bien que la belleza del atavío lo que debe haber sido la consideración principal, y que, aunque el auriga debe haber gozado al mismo tiempo del «placer que perfecciona la operación», este placer debe haber estado más bien en la cosa bien hecha, conformemente a su propósito, que en su mera apariencia; sólo bajo las condiciones más irreales de un desfile, la mera apariencia podría devenir un fin en sí misma, y de hecho, las cosas sobre-ornamentadas se hacen sólo para el espectáculo. Con este desarrollo estamos muy familiarizados en la historia de la armadura (otro tipo de «arnés»), cuyo propósito salvavidas original, independientemente de cuan elegantes puedan haber sido de hecho las formas resultantes, era preeminentemente práctico, aunque, finalmente, no terminó sirviendo a ningún otro propósito que al del espectáculo.

Para evitar la confusión, debe señalarse que a lo que nos hemos referido como la «utilidad» de un arnés, o de todo otro artefacto, nunca había sido, tradicionalmente, sólo una cuestión de mera adaptación funcional[175]; por el contrario, en toda obra de

[175] Una vez identificada la «honestidad» con la belleza espiritual (o inteligible), Santo Tomás de Aquino observa que «nada incompatible con la honestidad puede ser simple y verdaderamente *□τιλ*, puesto que se sigue que es contrario al fin último del hombre» (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.145.3 *αδ* 3). Es el aspecto inteligible de la obra de arte el que es afín al fin último del hombre, y es su aspecto ininteligible el que sirve a sus necesidades inmediatas, puesto que el artefacto «meramente funcional» corresponde al «sólo de pan». En otras palabras, un objeto desprovisto de todo ornamento simbólico, o cuya forma misma carece de significado y por consiguiente es ininteligible, no es «simple y verdaderamente *□τιλ*» sino sólo físicamente servicial, como lo es el comedero para el cerdo. Quizás

arte tradicional podemos reconocer el «equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico» de Andrae, la satisfacción simultánea (αλα∝καρα⎞α) de los requerimientos prácticos y espirituales. Así pues, el arnés está provisto originalmente (más bien que «decorado) de símbolos solares, como si estuviera diciendo que el caballo de carrera es el (caballo-) Sol en una semejanza, y que la carrera misma es una imitación de «lo que los dioses hicieron en el comienzo».

Un buen ejemplo del uso de un «ornamento», no como un «adorno», sino por su significación, puede citarse en /ατα⎞πατηα Βρ□ημα⎞α III.5.1.19-20 donde, debido a que en el sacrificio primordial los A⎞γιρασεσ habían aceptado por parte de los ⎝διτψασ el Sol como su estipendio sacrificial, del mismo modo un caballo blanco es ahora el estipendio por el cumplimiento del correspondiente sacrificio de Soma Σαδψα ⎜κρ×. A este caballo blanco se le hace llevar «un ornamento (ρυκμα) de oro, con lo que se le hace ser de la forma del Sol, o el símbolo (ρ⎝παμ) del Sol». Este ornamento debe haber sido como el disco de oro con veintiuna puntas o rayos que también lleva el sacrificador mismo, y que después se deposita sobre el altar para que represente al Sol (/ατα⎞πατηα Βρ□ημα⎞α VI.7.1.1-2, VII.1.2.10, VII.4.1.10). Se sabe que, aún ahora, los caballos se «decoran» a veces con ornamentos de bronce (un sustituto del oro, el símbolo regular de la Verdad, el Sol, la Luz, y la Inmortalidad, /ατα⎞πατηα Βρ□ημα⎞α VI.7.1.2, etc.), cuya significación es manifiestamente solar; son precisamente tales formas como estos símbolos solares las que, cuando los contextos de la vida se han secularizado, y los significados se han olvidado, sobreviven como «supersticiones»[176] y se consideran sólo como «formas de arte» u

sea esta nuestra comprensión cuando consideramos las cosas útiles como «ininteresantes» y huimos a refugiarnos en las artes finas o materialmente inútiles. Sin embargo, que demos nuestro consentimiento a un entorno que consiste principalmente en artefactos *ιν*-significantes, constituye exactamente la medida de nuestra inconsciencia.

[176] «Superstición… un símbolo que ha continuado usándose después de que su significado original se hubiera olvidado… La mejor cura para eso no es una invectiva mal aplicada contra la idolatría, sino una exposición del significado del símbolo, de manera que los hombres puedan usarlo de nuevo inteligentemente» (Marco Pallis, *Πεακσ ανδ Λαμασ*, Londres, 1939, p. 379). «Todo término que deviene un eslogan vacío como resultado de la moda o de la repetición nació en algún tiempo de un concepto definido, y su significación debe interpretarse desde ese punto de vista» (P. O. Kristeller, *Τηε Πηιλοσοπηψ οφ Μαρσιλιο Φιχινο*, New York, 1943, p. 286). Nuestra cultura contemporánea, desde el punto de vista de estas definiciones, es preeminentemente «supersticiosa» e «ininteligente».

«ornamentos», que se juzgan como buenos o malos, no de acuerdo con su verdad, sino de acuerdo con nuestros gustos o disgustos. Si los niños han sido siempre propensos a jugar con cosas útiles o con copias en miniatura de cosas útiles, por ejemplo, de carretas, como juguetes, quizás debamos considerar nuestro propio esteticismo como sintomático de una segunda niñez; *νοσοτροσ* no crecemos.

En lo que concierne al sánscrito es suficiente. La palabra griega 6 $\bar{\Phi}$:≅H es primariamente «orden» (sánscrito ♦*τα*), ya sea con referencia al debido orden u ordenamiento de las cosas, o ya sea con referencia al orden del mundo («el bellísimo orden dado a las cosas por Dios», *Συμμα Τηεολογιχα* I.25.6 *αδ* 3)[177]; y secundariamente «ornamento», ya sea de caballos, mujeres, hombres, o del lenguaje. El verbo correspondiente 6≅Φ:ΞT es «ordenar o arreglar», y secundariamente «equipar, adornar, o vestir», o, finalmente, con referencia al embellecimiento de la oratoria; y similarmente, el verbo *f*<ϑβ<T. Inversamente, 6∀88β<γ4< no sólo es «embellecer», sino también «cepillar, barrer», etc. 5 $\bar{\Phi}$:0:∀ es un ornamento o decoración, usualmente de vestidos. 5 $\bar{\Phi}$:0ϑ46 $\bar{\text{H}}$ es «hábil en ordenar», 6≅Φ:0ϑ46Z es el arte del vestido y el ornamento (en Platón, *Ελ Σοφιστα* 226E, el cuidado del cuerpo, un tipo de katharsis, o de purificación), 6≅Φ:0ϑ46 $\bar{\text{H}}$ es «cosmético»[178], 6≅Φ:0ϑZΔ4≅< es una habitación para vestirse. 5≅Φ:≅B≅∴0Φ4H es ornamento arquitectónico; y de aquí nuestra designación de los «órdenes» Dórico, etc. Nuevamente vemos la conexión entre un «orden» original y un «ornamento» posterior. En conexión con «cosmético», puede observarse que nosotros no podemos comprender la intención original de los ornamentos corporales (ungüentos, tatuajes, joyería, etc.) desde nuestro punto de vista moderno y estético. La mujer hindú se siente desvestida y en desorden sin sus joyas, a las que, independientemente de lo mucho que pueda quererlas desde otros puntos de vistas «estéticos», considera como un equipamiento necesario, sin el que ella no puede funcionar como una mujer (de Manu, III.55, «parece que existía una conexión entre el apropiado adorno de las mujeres y la prosperidad de sus familiares varones», Gonda, *Βη⟨•ατι*, p. 7)[179]. Ser

[177] [Cf. Hermes, *Λιβ.* VIII.3, «obras de adorno»].

[178] Cf. sánscrito *α□φ*, ungir, lucir, ser bello; *α□φανα*, unción, cosmético, embellecimiento.

[179] Cf. términos tales como *ρακ•□βη⟨•ανα*, «amuleto apotropaico» (*Συ♣ρυτα* I.54.13); *μανγαλ□λα∝κ♦τα*, «llevando ornamentos auspiciosos» (K□λιδ□σα, *M□λαϖικ□γνιμιτρα* I.14); y similarmente *μα⟩γαλαμ□τραβη⟨•α⟩□* (*ϛικραμορϖα♣×* III.12), citado por Gonda [ver nota 2 arriba —ED.]. El arco y la espada que son el equipamiento de P□μα, y en este sentido «ornamentos» en el

vista sin su atavío sería más que una mera ausencia de decoración, sería inauspicioso, indecoroso, e irrespetuoso, como si uno estuviera presente en alguna función en «paños menores», o hubiera olvidado su corbata: sólo en tanto que viuda, y como tal «inauspiciosa», la mujer abandona sus ornamentos. De la misma manera, en la India o el Egipto antiguos, el uso de cosméticos no era ciertamente una cuestión de mera vanidad, sino más bien de corrección. Quizás podamos ver esto más fácilmente en conexión con el peinado (6≅Φ:≅6 :0H, y también uno de los sentidos de *ορναρε*); la puesta en orden del propio cabello es primariamente una cuestión de decoro, y por lo tanto agradable; y no es primariamente, ni meramente, por el agrado mismo. 5≅Φ:∴>T, «limpio» y 6 Φ:0ϑΔ≅<, «escoba», recuerdan la semántica del chino *σηιη* (9907), que es primariamente limpiar o asear o estar adecuadamente vestido (el ideograma se compone de los signos de «hombre» y «vestiduras»), y más generalmente estar decorado; y del chino *ησιυ* (4661), una combinación de *σηιη* con *σαν* = «pincel», que significa poner en orden, preparar, regular, y cultivar.

Las palabras «decoración» y «ornamento», ya sea con referencia al embellecimiento de personas o de cosas, pueden considerarse simultáneamente en latín y en inglés [o español]. *Ορναρε* es primariamente «armar, equipar, proveer las cosas necesarias» (Harper) y sólo secundariamente «embellecer», etc. *Ορναμεντυμ* es primariamente «aparejos, pertrechos, equipamiento, jaeces»[180] y secundariamente «embellecimiento, joya, trinket»[181], etc., así como ornamento retórico (sánscrito *αλα∝κ□ρα*); Plinio usa la palabra para traducir 6 Φ:≅H. La creación por Dios de los seres vivos para ocupar el mundo ya creado (como decoración que «llena el

sentido original de la palabra, «no son en razón de la mera ornamentación o sólo para ser llevados» (*να⊃ βη(•α)□ψα⊃ να⊃ □βανδηαν□ρτη□ψα, P□μ□ψα)α* II.23.30).

[180] «Trappings» [«jaeces»], de la misma raíz que «drape» [«tapiz»] y *δραπεαυ* [«bandera»], era originalmente un paño tendido sobre el lomo o la silla de un caballo u otra bestia de carga pero ha adquirido el significado inferior de un ornamento superficial o innecesario.

[181] «Trinket» [«ornamento pequeño»], por lo cual nosotros entendemos siempre algún ornamento insignificante, era originalmente un cuchillo pequeño, llevado después como un mero ornamento y así menospreciado. A menudo nosotros nos referimos a un trinket como un «encanto», olvidando la conexión de esta palabra con *χαρμεν* y «canto». El «encanto» implicaba originalmente una encantación; nuestras palabras «encanto» y «encantación» han adquirido sus valores triviales y puramente estéticos por un desarrollo paralelo al que se ha examinado en el presente artículo. Puede agregarse que un ornamento «insignificante» es literalmente un ornamento sin significado; es precisamente en este sentido como los ornamentos *vo* eran originalmente insignificantes.

espacio») siempre se ha llamado «la obra de adornamiento» (cf. «La Teoría Medieval de la Belleza», nota 31).

Webster define «ornamento» primariamente como «algo adjunto o accesorio (principalmente para el uso…)»; sin embargo, en el siglo XVI, Cooper habla del «aparejo u ornamentos de un barco», y Malory de los «ornamentos de un altar»[182]. Incluso hoy día, en la Ley Eclesiástica, «el término "ornamentos" no está confinado, como en el uso moderno, a los artículos de decoración o embellecimiento, sino que se usa en el sentido más amplio de la palabra "ornamentum"» (Privy Council Decision, 1857). Burke usa adorno con referencia a la dotación de la mente. *Δεχορ*, «lo que es decente… ornamento… gracia personal» (Harper) es ya «ornamento» (es decir, embellecimiento) tanto como «adaptación» en la Edad Media. Pero observemos que «decoro», como «eso que sirve para decorar, la disposición ornamental de los accesorios» (Webster), es el pariente cercano de «decoroso» o «decente», que significa «adecuado a un carácter o tiempo, lugar y ocasión» y de «decoro», es decir, «lo que es conveniente… apropiado» (Webster), de la misma manera que 6 Φ:0:∀ lo es de 6≅Φ:4 ϑ0H. Y, como dice Edmond Pottier, «El ornamento, antes de ser lo que ha devenido hoy, había sido, ante todo, como el ornato mismo del hombre, un instrumento práctico, un medio de acción que procuraba ventajas reales al poseedor» (Délegation en Perse, XIII, *Χ□ραμιθυε πειντε δε Συσε*, París, 1912, p. 50)

La ley del arte, en la cuestión de la decoración, difícilmente podría haber sido mejor expresada que por San Agustín, que dice que una ornamentación que excede los límites de la responsabilidad, en cuanto al contenido de la obra, es sofisticación, es decir, una extravagancia o superfluidad. Si esto es un pecado artístico, también es un pecado moral: «Incluso las artes del zapatero y del sastre están necesitadas de

[182] Cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.170.4, «Equipémosles el altar» (*αρα∝ κ♦)ϖαντυ ϖεδιμ*). «Todo lo que adecenta (*δεχεντεμ*) a una cosa se llama "decoración" (*δεχορ*), ya esté ello en la cosa misma o ya esté externamente adaptado a ella, como ornamentos de vestiduras y de joyas y demás. Por consiguiente la "decoración" es común a lo bello y a lo apto». (Ulrich de Strassburg, *Δε πυλχηρο*, citado en «La Teoría Medieval de la Belleza»): como en el caso de «la pluma de hierro que hace el herrero por una parte para que escribamos con ella, y por otra para que nos complazcamos en ella; y que es en su tipo al mismo tiempo bella y adaptada a nuestro uso» (San Agustín, *Λιβ. δε ϖερ. ρελ.*, 39), entre cuyos fines no hay ningún conflicto; cf. la pluma ilustrada en Coomaraswamy, *Μεδιαεϖαλ Σινηαλεσε Αρτ*, 1908, fig. 129.

contención, pues han entregado su arte al lujo, corrompiendo su necesidad, y envileciendo arteramente el arte» (San Juan Crisóstomo, *Ηομιλιεσ ον τηε Γοσπελ οφ Στ. Ματτηεω*, tr. George Prevost, Oxford, 1851-1852, 50 a med.). Por consiguiente, «Puesto que las mujeres pueden adornarse legítimamente, ya sea para manifestar lo que deviene (*δεχεντιαμ*) su estado, o incluso agregando alguna cosa a él, para agradar a sus maridos, se sigue que aquellos que hacen tales ornamentos no pecan en la práctica de su arte, excepto en la medida en que puedan inventar quizás lo que es superfluo y sujeto a la fantasía» (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.169.2 *αδ* 4). No hay necesidad de decir que lo que se aplica a la ornamentación de las personas se aplica también a la ornamentación de las cosas, que son todas decoraciones, en el sentido original de un equipamiento, de la persona a quien pertenecen. La condena es de un exceso, y no de una riqueza de ornamento. La regla de que «nada puede ser útil a menos de que sea honesto» (Tully y San Ambrosio, ratificado por Santo Tomás) desecha todo arte pretencioso. Aquí hay que destacar la concurrencia de las leyes del arte con las de la moral, a pesar de su distinción lógica.

Hemos dicho suficiente para sugerir que puede ser universalmente verdadero que los términos que ahora implican una ornamentación de personas o de cosas sólo por razones estéticas, implicaban originalmente su equipamiento propio en el sentido de una integridad o acabado, sin cuya satis-facción (*αλα∝–καρα⟩α*) ni las personas ni las cosas podrían haberse considerado como eficientes o «simple y verdaderamente útiles», de la misma manera que, aparte de sus a-tributos (*□–βηαρα⟩α*), la Deidad no podría considerarse como operativa. La analogía es de amplio alcance. Todo lo que no está ornamentado se dice que está «desnudo». Dios, «tomado desnudo de todo ornamento» es «incondicionado» o «incualificado» (*νιργυ⟩α*): uno, pero inconcebible. Ornamentado, Él está dotado de cualidades (*σαγυ⟩α*), que son múltiples en sus relaciones, e inteligibles. Y por insignificantes que sean, esta cualificación y esta adaptación a los efectos finitos, cuando se contrastan con Su unidad e infinitud, éstas serían incompletas sin ellas. De la misma manera, una persona o cosa, desprovista de sus ornamentos apropiados («en el sujeto o externamente adaptados a él»), es válida como una idea, pero no como una especie. El ornamento se relaciona con su sujeto como la naturaleza individual se relaciona con la esencia: abstraer es desnaturalizar. El ornamento es adjetival; y en la ausencia de todo adjetivo, nada llamado por un nombre podría tener una *εξιστενχια* individual, aunque pueda ser en principio. Por otra parte, si el sujeto está

inapropiadamente ornamentado o sobre-ornamentado, muy lejos de completarle, esto restringe su eficiencia[183], y por lo tanto su belleza, puesto que la medida en la que él está en acto es la medida de su existencia y la medida de su perfección como fulano, un sujeto específico. Así pues, el ornamento apropiado es esencial a la utilidad y a la belleza: sin embargo, al decir esto, debe recordarse que el ornamento puede estar «en el sujeto» mismo, o si no, debe ser algo agregado al sujeto para que pueda cumplir una función dada.

Haber considerado el arte como un valor esencialmente estético, es un desarrollo muy moderno y un punto de vista sobre el arte muy provinciano, nacido de una confusión entre la belleza (objetiva) del orden y lo (subjetivamente) agradable, y engendrado por una preocupación del placer sólo. No queremos decir, ciertamente, que el hombre no haya tenido siempre un placer sensitivo en el trabajo y en los productos del trabajo; lejos de esto, «el placer perfecciona la operación». Queremos decir que al afirmar que «la belleza es afín a la cognición», la filosofía escolástica está afirmando lo que ha sido verdadero siempre y por todas partes, independientemente de que nosotros hayamos ignorado o queramos ignorar la verdad —nosotros, que como los demás animales sabemos lo que nos gusta, más bien que saborear lo que sabemos. Decimos que explicar la naturaleza del arte primitivo o folklórico, o, para hablar más exactamente, de todo el arte tradicional, por una asumición de «instintos decorativos» o «propósitos estéticos» es una falacia patética, una proyección engañosa de nuestra propia mentalidad sobre otro terreno; que el artista tradicional no miraba su obra con nuestros ojos románticos y tampoco era un «amante de la naturaleza» según nuestra manera sentimental. Decimos que nosotros hemos establecido el divorcio entre la «satis-facción» del artista y el artefacto mismo, y que la hemos hecho parecer la totalidad del arte; que ya no respetamos ni sentimos nuestra responsabilidad hacia la gravidez (γραϖιτασ) de la obra, sino que prostituimos su tesis en una aisthesis; y que esto es el pecado de la lujuria. Apelamos al historiador del arte, y especialmente al historiador del ornamento y al maestro de la «apreciación del arte», a abordar su material más objetivamente; y sugerimos al «diseñador» que si todo buen ornamento tuviera en su comienzo un sentido de la

[183] Puede observarse que en el mundo animal un desarrollo excesivo del ornamento preludia usualmente a la extinción («La paga del pecado es la muerte»; como siempre, el pecado se define como «toda desviación del orden hacia el fin»).

necesidad, quizás él procediera desde un sentido de la comunicación más bien que desde una intención de complacer.

CAPÍTULO IV

ΑΡΣ ΣΙΝΕ ΣΧΙΕΝΤΙΑ ΝΙΗΙΛ

Αρσ σινε σχιεντια νιηιλ («el arte sin ciencia es nada»)[184]. Estas palabras del Maestro Parisino Jean Mignot, enunciadas en relación con la construcción de la Catedral de Milán en 1398, fueron su respuesta a una opinión que comenzaba a tomar forma entonces, a saber, que *σχιεντια εστ υνυμ ετ αρσ αλιυδ* («la ciencia es una cosa y el arte otra»). Para Mignot, la retórica de la construcción implicaba una verdad que tenía que expresarse en la obra misma, mientras que otros ya habían comenzado a considerar las casas, e incluso la casa de Dios, como nosotros las consideramos ahora, sólo en términos de construcción y de efecto. La *σχιεντια* de Mignot no puede haber significado simplemente «ingeniería», pues en ese caso sus palabras habrían sido un truísmo, y nadie podría haberlas cuestionado; la ingeniería, en aquellos días, habría sido llamada un arte, y no una ciencia, y habría estado incluida en los *ρεχτα ρατιο φαχτιβιλιυμ* o «arte» por el que nosotros sabemos cómo pueden y deben hacerse las cosas. Por lo tanto, su *σχιεντια* debe haber estado en afinidad con la razón (*ρατιο*), el tema, el contenido, o la gravidez (*γραϖιτασ*) de la obra que ha de hacerse, más bien que con su mero funcionamiento. El arte sólo no era suficiente, sino que *σινε σχιεντια νιηιλ* [185].

En relación con la poesía tenemos la afirmación homónima de Dante con referencia a su *Χομμεδια*, de que «toda la obra fue emprendida, no para un fin especulativo sino para un fin práctico… El propósito de toda la obra es sacar, a aquellos que están viviendo en esta vida, del estado de miseria y conducirlos al estado de bienaventuranza» (*Επ. αδ Χαν. Γρανδ.*, 15 y 16). Esto tiene un estrecho paralelo en el colofón de A♣ϖαγηο•α al *Σαυνδαρ□νανδα:* «Este poema, preñado de la gravidez de la Liberación, ha sido compuesto por mí a la manera poética, no

[184] [Scientia autem artificis est causa artificiorum; eo quod artifex operatur per suum intellectum, *Συμμα Τηεολογιχα* I.14.8c].

[185] [«Si quitas la ciencia, ¿cómo distinguirás entre el *αρτιφεξ* y el *ινσχιυσ?*» Cicerón, *Αχαδεμιχα* II.7.22; «Architecti jam suo verbo rationem istam vocant», San Agustín, *Δε ορδινε* II.34; es lo mismo para todas las artes, p. ej., la danza es racional, por consiguiente sus gestos no son meramente movimientos graciosos sino también signos].

con motivo de dar placer, sino con motivo de dar paz». Giselbertus, escultor del Juicio Final de Autun, no nos pide que consideremos su disposición de las masas, ni que admiremos su pericia en el uso de las herramientas, sino que nos dirige a su tema, del que dice en la inscripción, *Τερρεατ ηιχ τερρορ θυοσ τερρευσ αλλιγατ ερρορ*, «Que este terror aterrorice a aquellos a quienes tiene cautivos el error terrenal».

Y así también para la música. Guido d'Arezzo distingue acordemente entre el verdadero músico y el cantante que no es nada sino un artista:

> Musicorum et cantorum magna est distancia:
> Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.
> Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia;
> Bestia non, qui non canit arte, sed usu;
> Non verum facit ars cantorem, sed documentum[186].

Es decir, «entre los "músicos" verdaderos y los meros "cantantes", la diferencia es enorme: el segundo vocaliza, el primero comprende la composición de la música. Al que canta de lo que saborea no se le llama un "bruto"; pues no es bruto el que canta, no meramente con habilidad, sino *□τιλμεντε;* no es el arte sólo, sino la doctrina, la que hace al "cantor" verdadero».

El pensamiento es como el de San Agustín, a saber, «no gozar lo que debemos usar»; el placer, ciertamente, perfecciona la operación, pero no es un fin. Y como el de Platón, para quien las Musas se nos dan «para que las usemos intelectualmente (:γϑ□ <≅¬)[187], no como una fuente de placer irracional (*f*Nζ ≡*≅<Z< □δ≅(≅<), sino

[186] [Paul Henry Lang, en su *Μυσιχ ανδ Ωεστερν Χιϖιλιζατιον* (New York, 1942), p. 87, tradujo accidentalmente la penúltima línea de nuestro texto por «Un bruto hace melodía como un papagayo y no por arte»; una versión que pasa por alto la doble negación, y que malinterpreta *υσυ*, que no es «por hábito», sino «útilmente» o «provechosamente» ⌈NΞ84:TH]. El profesor E. K. Rand me ha señalado amablemente que la línea 4 está métricamente incompleta, y sugiere *σαπιτ υσυ*, es decir, «el que, en la práctica, saborea lo que se canta». [Se encontrará material afín en Platón, *Φεδρο* 245A; P⌊μ×, *Ματηναω×* I.2770].

[187] El cambio de nuestro interés desde el «placer» a la «significación» implica lo que es de hecho una :γϑς<≅4∀, cuyo significado puede entenderse como un «cambio de mente», o como una retirada

como una ayuda a la contención del alma dentro de nosotros, cuya armonía se perdió en el nacimiento, para ayudar a restaurarla al orden y consentimiento de sí misma» (*Τιμεο* 47D, cf. 90D). Las palabras *σχιυντ θυαε χομπονιτ μυσιχα* son reminiscentes de las de Quintiliano «Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem» (IX.4.116); y éstas son un abreviado de Platón, *Τιμεο* 80B, donde se dice que de la composición de sonidos agudos y profundos resulta «placer para el ininteligente, pero para el inteligente esa delectación se ocasiona por la imitación de la armonía divina aprehendida en las mociones mortales». La «delectación» (γ⇔ΝΔ≅Φβ<0) de Platón, con su connotación festiva (cf. *Ηιμνοσ Ηομ□ριχοσ* IV.482), corresponde al verbo *σαπιτ* de Guido, como en *σαπιεντια*, definido por Santo Tomás de Aquino como *σχιεντια χυμ αμορε;* de hecho, esta delectación es la «fiesta de la razón». Al que toca su instrumento con arte *ψ* sabiduría, [su instrumento] le enseñará tales cosas como la gracia de la mente; pero para el que cuestiona su instrumento ignorante y violentamente, sólo perorará (*Ηιμνοσ Ηομ□ριχοσ* IV.483). *Υσυ* puede compararse a *υσυσ* como el *φυσ ετ νορμα λοθυενδι* (Horacio, *Αρσ ποετιχα*, 71, 72), y corresponde, pienso yo, a un ⌈Νγ8∴:ΤΗ Platónico = *φρυι, φρυιτιο* y al Tomista *υτι = φρυι, φρυιτιο* (*Συμμα Τηεολογιχα* I.39.8c).

Que el «arte» no es suficiente recuerda las palabras de Platón en *Φεδρο* 245A, donde no sólo es necesario el arte, sino también la inspiración si la poesía ha de valer algo. La *σχιεντια* de Mignot y el *δοχυμεντυμ* de Guido son la *δοττρινα* de Dante ante la cual (y no ante su arte) él nos pide que nos maravillemos (*Ινφερνο* IX.61); y esa *δοττρινα* no es suya propia sino lo que «Amor (Spiritus Sanctus) dicta dentro de mí» (*Πυργατοριο* XXIV.52, 53). No es el poeta sino «el Dios (Eros) mismo quien habla» (Platón, *Ιον* 534, 535); y no habla fantasía sino verdad, pues «Omne verum, a quocumque dicatur, es a Spiritu Sancto» (San Ambrosio sobre I Corintios 12:13); «Cathedram habet in caelo qui intus corda docet» (San Agustín, *Ιν επιστ. ϑοαννισ αδ παρτηοσ*); «Oh Señor de la Voz, implanta en mí tu doctrina (*♣ρυταμ*), que ella more en mí» (*Ατηαρωα ζεδα Σα·ηιτ□* I.1.2).

---

de la sensibilidad sin mente a la Mente misma. Cf. Coomaraswamy, «Sobre Ser en la Mente Recta de Uno», 1942.

Ese «hacer la verdad primordial inteligible, hacer lo inaudito audible, enunciar la palabra primordial, tal es la tarea del arte, o ello no es arte»[188] —no arte, sino *θυια σινε σχιεντια, νιηιλ*,— ha sido el punto de vista normal y ecuménico del arte. La concepción de la arquitectura de Mignot, de la música de Guido, y la de la poesía de Dante subyacen en el arte, y notablemente en el «ornamento», de todos los demás pueblos y edades aparte de la nuestra propia —cuyo arte es «ininteligible»[189]. Nuestra herejía privada (∅∗4T϶6 H̄) y sentimental (B∀20϶46 H̄) contraria (es decir, visto que nosotros *πρεφεριμοσ* divertir), que hace de las obras de arte una experiencia esencialmente sensacional[190], queda patente en la palabra «estética» misma, puesto que ∀∩Φ20Φ4H no es nada sino la «irritabilidad» que los seres humanos comparten con las plantas y los animales. El Indio Americano no puede comprender que a nosotros nos «puedan gustar sus cantos y que no compartamos su contento espiritual»[191]. Ciertamente, nosotros somos lo que Platón llamaba «amantes de los colores y sonidos finos y de todo ese arte que hace que estas cosas tengan tan poco que ver con la naturaleza misma de lo bello» (*Ρεπ□βλιχα* 476B). Queda la verdad de que «el arte es una virtud intelectual», y de que «la belleza es afín a la

[188] Walter Andrae, «Keramik im Dienste der Weisheit», *Βεριχητε δερ δευτσχηεν κεραμισχηεν Γεσελλσχηαφτ* XVII (1936), p. 263. Cf. Gerhardt Hauptmann, «Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen»; y Sir George Birdwood, «El arte, desprovisto de su tipología sobrenatural, fracasa en su esencia artística e inherente». (*Στωα*, Londres, 1915, p. 296).

[189] «Es inevitable que el artista sea ininteligible porque su sensitiva naturaleza, inspirada por la fascinación, la perplejidad, y la excitación, se expresa a sí misma en los términos profundos e intuitivos de la inefable maravilla. Nosotros vivimos en una edad de ininteligibilidad, como cada edad debe ser aquello que se caracteriza tan ampliamente por el conflicto, el desajuste, y la heterogeneidad» (E. F. Rothschild); es decir, como lo ha expresado Iredell Jenkins, en un mundo de «realidad emprobrecida».

[190] «Fue un tremendo descubrimiento, cómo excitar las emociones por las emociones mismas» (Alfred North Whitehead, *Ρελιγιον ιν τηε Μακινγ*, citado con aprobación por Herbert Read en *Αρτ ανδ Σοχιετψ*, Londres, 1937, p. 84). Mucho más verídicamente, Aldous Huxley llama a nuestro abuso del arte «una forma de masturbación» (*Ενδσ ανδ Μεανσ*, New York, 1937, p. 237): ¿cómo podría uno describir de otra manera la estimulación de las emociones «por las emociones mismas»?

[191] Mary Austen en H. J. Spinden, *Φινε Αρτ ανδ τηε Φιρστ Αμεριχανσ* (New York, 1931), p. 5. De la misma manera que nosotros no podemos comprender a aquellos para quienes las Escrituras son mera «literatura».

cognición»[192]. «La ciencia hace a la obra bella; la voluntad la hace útil; la perseverancia la hace duradera»[193] *Αρσ σινε σχιεντια νιηιλ.*

[192] *Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4 *αδ* I, I-II.27.1 *αδ* 3, y I-II.57.3 y 4.

[193] San Buenaventura, De reductione artium ad theologiam XIII.

CAPÍTULO V

EL ENCUENTRO DE LOS OJOS[194]

En algunos retratos los ojos del sujeto parecen estar mirando directamente el espectador, ya sea que esté frente a la pintura o que se mueva a la derecha o a la izquierda de ella. Por ejemplo, hay muchas representaciones de Cristo en las que su mirada parece dominar al espectador dondequiera que esté y seguirle insistentemente cuando se mueve. Nicolás de Cusa había visto tales representaciones en Nuremberg, Coblenza, y Bruselas; un buen ejemplo es la Cabeza de Cristo de Quentin Matsys, en Antwerp. El tipo parece ser de origen bizantino[195].

En un artículo titulado «The Apparent Direction of Eyes in a Portrait»[196], W. H. Wollaston ha examinado y explicado las condiciones, bastante sutiles, de las que depende este fenómeno. Es un efecto que no se debe enteramente al dibujo de los

---

[194] En la retórica India del Amor, la primera condición del «Amor en la Separación», conocida como «el Comienzo del Amor» (*π⟨ρϖα ρ□γα*), puede ser ocasionada por la escucha o por la vista; y si es por la vista, al ver una pintura o por la «visión ojo a ojo» (*σ□κ•□τ δαρ♣α⟩α*), el resultado es la primera de las diez etapas del amor, la del «Anhelo» (*αβηιλ□•α*). Así es, por ejemplo, en el *Σ□ηιτψα Δαρπα⟩α*, y en toda la literatura sobre la retórica, y en los cantos de los Fieles de Amor ςαι•\αϖασ.

No tengo conocimiento de ninguna referencia India explícita al intercambio de miradas como entre una pintura y el espectador, pero en *Λασ Μιλ ψ Υνα Νοχηεσ* (Historia del Príncipe Ahmed y el hada Peri-Banu, R. F. Burton, *Συππλ. Νιγτησ* III [1886], 427), se dice que, en un templo en Besnagar, había «una imagen de oro del tamaño y la estatura como de un hombre de maravillosa belleza; y su hechura era tan sabia que el rostro parecía fijar sus ojos, dos inmensos rubíes de enorme valor, en todos los que lo miraban no importa donde estuvieran».

Que Dios es omnividente, o que mira en todas las direcciones simultáneamente, aparece en toda la literatura. El Brahma «visiblemente presente y no fuera de la vista» (*σ□κ•□δ–απαροκ•□τ*) es el Soplo y verdadero Sí mismo inmanente (*Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.4); de manera que (como también en Platón) si el contemplativo ha de «ver» a la deidad inmanente su ojo debe «volverse», convertirse o intro-vertirse (*□ϖ♦ττα χακ•υσ, Κα⊃ηα Υπανι•αδ* IV.1).

[195] Para éstas y otras referencias ver E. Vansteenberghe, *Αυτουρ δε λα δοχτε ιγνορανχε* (Münster, 1915), p. 37.

[196] *Πηιλοσοπηιχαλ Τρανσαχτιονσ*, Royal Society (Londres, 1824).

ojos mismos[197], sino que depende también, y quizás más aún, del dibujo de la nariz y de otras características. Wollaston señala que de la misma manera que la aguja de un compás vista desde una pequeña distancia, y efectivamente vertical en un dibujo en perspectiva, retiene su posición aparentemente vertical por mucho que cambiemos nuestro punto de vista, aunque parece moverse para hacerlo, así también los ojos de un retrato, que originalmente están mirando al espectador en una posición, parecen moverse para mirarle en otra. Por otra parte, aunque los ojos mismos puedan haber sido pintados como si miraran directamente al espectador, si faltan del dibujo las otras características para esta posición de los ojos, entonces el efecto de la falta de esas características, y especialmente de la nariz, será hacer que la pintura parezca mirar en una sola dirección fija, lejos del espectador, cualquiera que sea su posición. Por supuesto, la posición estrictamente frontal nos ofrece el caso más simple, pero no es necesario que la posición del rostro sea estrictamente frontal si los ojos se vuelven así (hacia un lado del sujeto) como para mirar directamente al espectador, y no hay nada en el resto del dibujo que contradiga esta apariencia. Así pues, los elementos esenciales del efecto son 1º) que el sujeto debe haber sido representado originalmente como si estuviera mirando directamente al artista, y 2º) que nada en el resto del dibujo debe estar en desacuerdo con esta apariencia.

Nicolás de Cusa hace referencia a iconos de este tipo, y en el *Δε ϖισιονεσ Δει*, o *Δε ιχονα* (A.D. 1453) habla del envío de una pintura tal al Abad y a los Hermanos de Tegernsee. Hace de las características del icono, como se describe arriba, el punto de partida de una Contemplatio in Caligine, o la Visión de Dios *ιν τενεβρισ*, más allá del «muro de la coincidencia de los contrarios»[198]. Dice de tales pinturas:

---

[197] En algunos tipos de arte primitivo, por ejemplo, el ojo de un rostro completamente de perfil puede estar dibujado como si fuera visto frontalmente, pero esto no hace que parezca que está mirando al espectador.

[198] «El muro del Paraíso donde tú moras», dice, «está compuesto de la coincidencia de los contrarios, y permanece impenetrable para el que no ha vencido al más alto Espíritu de Razón que guarda la puerta» (*Δε ϖισιονε Δει*, cap. 9). En el simbolismo tradicional de la Janua Coeli, estos «contrarios» (pasado y futuro, bien y mal, etc.) son las dos hojas o jambas de la «Puerta Activa», por las cuales, cuando chocan, el entrante puede ser aplastado. El Más Elevado espíritu de Razón debe ser vencido (cf. San Juan 10:9 y *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* I.5) porque toda verdad racional (cf. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* I.6.3 e */♣□ϖ□σψα Υπανι•αδ* 15) se expresa necesariamente en los términos de los contrarios, cuya coincidencia es supraracional. La liberación es de estos «pares» (*δϖανδϖαιρ ϖιμυκτα⟋, Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XV.5).

> Colocadla en cualquier parte, digamos en el muro norte de vuestro oratorio; permaneced ante ella en un semicírculo, no demasiado cerca, y miradla. Parecerá a cada uno de vosotros, cualquiera que sea la posición desde donde mira, que es como si él, y sólo él, estuviera siendo mirado… Así pues, vosotros os preguntaréis, en primer lugar, cómo puede ser que el icono mire a todos y a cada uno de vosotros… Entonces que un hermano, fijando su mirada en el icono, se mueva hacia el oeste, y encontrará que la mirada del icono se mueve siempre con él; tampoco le dejará si vuelve hacia el este. Entonces se maravillará ante esta moción sin locomoción… Si pide entonces a un hermano que camine de este a oeste, manteniendo sus ojos sobre el icono, mientras él mismo camina hacia el este, el hermano le dirá, cuando se encuentren, que la mirada del icono se mueve con él, y él le creerá; y por esta evidencia comprenderá que el rostro sigue a cada uno cuando se mueve, incluso si los movimientos son contrarios. Verá que el rostro, inmutable, se mueve hacia el este y el oeste, hacia el norte o hacia el sur, en una sola dirección y en todas las direcciones simultáneamente.

En ausencia de otras evidencias literarias, no podemos tener la certeza de que se trataba de un efecto que había sido buscado deliberadamente por el artista, y el resultado de un arte o regla consciente. Pero es un efecto que pertenece a la causa formal, a saber, a la imagen mental en la mente del artista, y así refleja necesariamente su intención implícita; si el artista no hubiera imaginado los ojos divinos mirándole a él mismo directamente, los ojos no habrían parecido mirar a ningún espectador subsecuente directamente. En otras palabras, el efecto no es un accidente, sino una necesidad de la iconografía; si los ojos de un Dios omnividente han de ser iconostasiados *ϖερδαδερα* y *χορρεχταμεντε*, deben parecer que son omnividentes.

La descripción del icono de Cristo por Nicolás de Cusa tiene un sorprendente paralelo en el *Δηαμμαπαδα Αττηακατη*, I.406: cuando el Buddha está predicando, por muy grande que sea la audiencia, y ya sea que estén delante o detrás de él, a cada uno le parece que «“El Maestro me está mirando a mí sólo; él está predicando la Norma para mí sólo”. Pues el Maestro parece estar mirando a cada

individuo y estar conversando con cada uno… Un Buddha parece estar frente a cada individuo, no importa donde el individuo pueda estar».

El efecto en un icono es un ejemplo de la *ιντεγριτασ σιϖε περφεχτιο* que Santo Tomás de Aquino hace una condición de la belleza, y de la ∉Δ2 ϑ̄0Hσ □8Z2γ4∀σ e ∅Φ ϑ̄0H (corrección, verdad, y adecuación) con respecto a la ≅⊄≅<σ ∅*Ξ∀σ y ∗β<∀:4H (talidad, forma, y poder) del arquetipo sobre los que Platón insiste en toda iconografía y que sólo pueden alcanzarse cuando el artista mismo ha visto la realidad que tiene que pintar. Sólo en la medida en que un artefacto representa correctamente a su modelo puede decirse que cumple su propósito. En el caso presente (como en el de todo artefacto que está en proporción con su significación) el propósito del icono es ser el soporte de una contemplación (*δηιψ□λαμβα*). También puede proporcionar o no placeres estéticos; y no hay ningún mal en estos placeres como tales, a menos que nosotros los consideremos como el único fin de la obra; en cuyo caso nosotros devenimos sibaritas, indolentes, y gozadores pasivos de algo que sólo puede comprenderse desde el punto de vista de la intención de su uso. Para adaptar las palabras de Guido d'Arezzo, *Νον ϖερυμ φαχιτ αρσ αρτιφιχεμ, σεδ δοχυμεντυμ.*

CAPÍTULO VI

MOBILIARIO SHAKER

Σηακερ Φυρνιτυρε[199] destaca la significación espiritual de la artesanía perfecta y, como observa el autor, «la relación entre un modo de vida y un modo de trabajo inviste al presente estudio de un interés especial». Un interés verdaderamente humano, puesto que aquí el modo de vida y el modo de trabajo (el *καρμα ψογα* de la *Βηαγαωαδ Γ×τ□*) son una y la misma vía; y como la *Βηαγαωαδ Γ×τ□* nos dice igualmente en relación con el mismo punto, «El hombre alcanza la perfección por la intensidad de su devoción hacia su propia tarea natural», es decir, no trabajando para sí mismo o para su propia gloria, sino solamente «por el bien de la obra que ha de hacerse». «Es suficiente», como dice Marco Aurelio (VI.2), «hacer un trabajo bien hecho». El modo de vida shaker era un modo de orden; un orden o regla que puede compararse al de una comunidad monástica. Al mismo tiempo, «la idea de rendir culto con el trabajo era a la vez una doctrina y una disciplina diaria… Se expresaba de diversas maneras el ideal de que los logros seculares debían estar tan "libres de error" como la conducta, que la labor manual era un tipo de ritual religioso, y que la devoción debía iluminar la vida en todos los puntos».

En esto eran mejores cristianos que muchos otros. Todas las tradiciones han visto en el Maestro Artesano del Universo el ejemplo del artista o «hacedor por arte» humano, y a nosotros se nos ha dicho «sed perfectos, *χομο* vuestro Padre en el cielo es perfecto». El que los shakers fueran doctrinalmente perfeccionistas, es la explicación final de la perfección de la artesanía shaker; o, como nosotros podríamos haber dicho, de su «belleza». Decimos «belleza», a pesar del hecho de que los shakers desdeñaban la palabra en sus aplicaciones mundanales y fastuosas, pues es una cuestión evidente que quienes mandaron que aquellas «guarniciones, molduras, y cornisas, que son meramente para la fantasía, no pueden ser hechas por creyentes»

[199] Edward Deming Andrews and Faith Andrews, *Σηακερ Φυρνιτυρε: Τηε Χραφτσμανσηιπ οφ αν Αμεριχαν Χομμυναλ Σεχτ* (New Haven, 1937) [reprinted in New York, 1950 - ED.]. Cf. Edward Deming Andrews, *Τηε Γιφτ Το Βε Σιμπλε: Σονγσ, Δανχεσ ανδ Ριτυαλσ οφ τηε Αμεριχαν Σηακερσ* (New York, 1940) [reprinted in New York, 1962 - ED.].

eran consistentemente mejores carpinteros que los que se encuentran en el mundo de los increyentes. A la luz de la teoría medieval nosotros no podemos sorprendernos de esto; pues en la perfección, el orden, y la iluminación, que se hicieron la prueba de la vida buena, nosotros reconocemos precisamente esas cualidades (*ιντεγριτασ σιωε περφεχτιο, χονσοναντια, χλαριτασ*) que son para Santo Tomás de Aquino los «requisitos de la belleza» en las cosas hechas por arte. «El resultado fue la elevación de carpinteros anteriormente desprovistos de inspiración y completamente provincianos a la posición de artesanos finos, movidos por tradiciones venerables y por un sentido del gremio… La peculiar correspondencia entre la cultura shaker y la artesanía shaker debe verse como el resultado de la penetración del espíritu en toda la actividad secular. En la United Society era corriente el proverbio: "Cada fuerza desarrolla un forma"[200]… Como hemos observado, el resultado eventual de esta penetración de la religión en el taller fue el desecho, en el diseño, de todos los valores vinculados a la decoración de la superficie, en favor de los valores inherentes a la forma, a la armoniosa relación de las partes, y a la acabada unidad de la forma».

De hecho, el arte shaker está mucho más próximo a la perfección y a la severidad del arte primitivo y «salvaje» (del que los shakers probablemente no sabían nada y que no habrían comprendido) que las «numerosas creaciones modernas sagazmente reticentes», en las que se imitan conscientemente los aspectos exteriores del arte primitivo y funcional. El arte shaker no es en ningún sentido un arte «artero» o un «arte de misión», deliberadamente «rústico», sino un arte del más elevado refinamiento, que logró «un efecto de temperada elegancia, incluso de delicadeza… a la vez preciso y diferenciado». Una cosa que hizo posible esto fue el hecho de que, dado el contexto en el que debía usarse el mobiliario, «los carpinteros no fueron forzados a anticipar la negligencia y el abuso».

El estilo del mobiliario shaker, como el de sus vestidos, era impersonal; una de las «leyes milenarias» era, ciertamente, que «Nadie debe escribir o imprimir su nombre en ningún artículo de manufactura, de manera que otros puedan conocer en el futuro la obra de sus manos»[201]. Y este estilo shaker fue casi uniforme desde el

[200] Expresado más técnicamente, esto se diría: Cada forma evoluciona una figura.

[201] Cf. Dh V.74, «"Sepan el religioso y el profano que *Εστο φυε οβρα μ□α*"… Esta es una noción propia de un niño». En uno de los himnos shaker aparecen las líneas:

Pero ahora de mi frente borraré con diligencia

comienzo hasta el fin; es una expresión colectiva, y no individualista. La originalidad y la invención aparecen, no como una secuencia de modas o como un fenómeno estético, sino siempre que había que servir a nuevos *υσοσ;* el sistema shaker coincidía con y no resistía a «la transferencia histórica de las ocupaciones de la casa a la tienda o a la pequeña factoría; y se gestionaron nuevas industrias a una escala que requería invenciones para ahorrar trabajo y métodos progresivos. La versatilidad de los trabajadores shaker está bien ilustrada por las incontables herramientas inventadas para técnicas sin precedentes».

No podemos privarnos de observar cuan estrechamente se corresponde la posición shaker con la posición medieval cristiana en esta cuestión del arte. Los fundadores de la orden shaker difícilmente pudieron haber leído a Santo Tomás de Aquino; sin embargo, podría haber sido uno de ellos mismos quien hubiera dicho que si se hace del ornamento (*δεχορ*) el fin principal de la obra, ello es pecado mortal, pero si es sólo una causa secundaria, entonces puede estar completamente en orden o ser meramente una falta venial; y que el artista es responsable como hombre por todo lo que emprende hacer, a la vez que es responsable como artista por hacer lo mejor de acuerdo con su capacidad (*Συμμα Τηεολογιχα* II-II.167.2C y II-II.169.2 *αδ* 4): o que «Todo se dice para que sea *βυενο* en la medida en que es perfecto, pues sólo de esa manera es deseable… Las perfecciones de todas las cosas son otras tantas similitudes del ser divino» (□*δεμ* I.5.5C, I.6.1 *αδ* 2) —«todas las cosas» incluyen también, por supuesto, las escobas y los azadones y demás «artículos útiles» hechos *σεχυνδυμ ρεχταμ ρατιονεμ αρτισ.* El shaker habría comprendido inmediatamente lo que al esteta moderno le parece obscuro, «la luz de un arte mecánico» de San Buenaventura.

Ciertamente, sería perfectamente posible esbozar una teoría shaker de la belleza en completo acuerdo con lo que hemos llamado a menudo «la visión normal del arte». En las escrituras shaker encontramos, por ejemplo (pp. 20-21, 61-63), que «Dios es el gran artista o maestro constructor»; que sólo cuando se han *ορδεναδο* perfectamente todas las partes de una casa o de una máquina, «entonces son visibles la belleza de la maquinaria y la sabiduría del artista»; que «el orden es la creación de la belleza. Es la primera ley del cielo [cf. el griego 6 Φ:≅H, el sánscrito ♦*τα*) y la

El sello del gran *ψο* del Diablo.

Esto habría sido en imitación de la palabra de Cristo «yo no hago nada por mí mismo».

protección de las almas… La belleza se apoya en la utilidad»; e, inversamente, que «el declive de toda época espiritual ha estado marcado por la ascendencia de la estética [σιχ]». Es notabilísima la afirmación de que la mejor belleza es la que «es peculiar a la flor, o al período generativo» y no la «que pertenece al fruto maduro y al grano»[202]. La cuestión no carece tampoco de una incidencia económica. Nosotros tratamos el «arte» como un lujo, que el hombre común difícilmente puede permitirse, y como algo que nos encontraremos en un museo más bien que en una casa o en una oficina: sin embargo, aunque el mobiliario shaker tiene una calidad de museo, «los administradores de New Lebanon contaban que el costo efectivo del amueblado de una de nuestras moradas para el acomodo confortable de 40 o 70 inquilinos no llegaría a la suma gastada a menudo en amueblar un simple locutorio en las ciudades de New York y Albany». Uno se siente movido a preguntar si nuestro «elevado nivel de vida» no es, en realidad, mucho más un elevado nivel de pago, y si alguno de nosotros está obteniendo realmente el equivalente de su dinero. En el caso del mobiliario, por ejemplo, ciertamente estamos pagando mucho más por cosas de una calidad muy inferior.

En todo esto parece haber algo que ha sido pasado por alto por nuestros culturalistas modernos, que están empeñados en la enseñanza del arte y de la apreciación del arte, y por nuestros expositores de la doctrina del arte como auto-expresión, o, en cualquier caso, como una expresión de emociones, o de «sentimientos». El desafío principal que suscita este espléndido libro, un ejemplo perfecto de pericia en el campo de la historia del arte, puede expresarse en la forma de una pregunta: ¿No es el «místico», después de todo, el único hombre realmente «práctico»?

Nuestros autores observan que «como los compromisos se hicieron con el principio, los oficios se deterioraron inevitablemente». A pesar de que son conscientes de esto, los autores consideran la posibilidad de una «reviviscencia» del estilo shaker[203]: el mobiliario «puede producirse de nuevo, nunca como la inevitable

[202] Para la correspondiente doctrina India del υμμ×λανα (= σπηο⊃α, cf. el vernacular πη⟨⊃–πη⟨⊃) y un análisis más completo de esta concepción, ver Coomaraswamy, «The Technique and Theory of Indian Painting», 1934, n. 16, pp. 74-75.

[203] En una correspondencia subsecuente, Mr. Andrews me informó que no pensaba que una tal reviviscencia fuera factible. De hecho, sería «pretenciosa».

expresión del tiempo y de las circunstancias, sino como algo para satisfacer a la mente que está empachada de sobreornamentación y de mero exhibicionismo», producido —¿diremos en serie?— para «gentes con medios limitados pero de gusto educado… que busquen una unión de la conveniencia práctica y del encanto sereno». En otras palabras, ha de proveerse un nuevo mercado para la fantasía de la «cult»-ura burguesa cuando los demás mobiliarios contemporáneos han perdido su «encanto». Los museos estarán indudablemente ansiosos de ayudar al decorador de interiores. Nadie parece caer en la cuenta de que las cosas son bellas sólo en el entorno para el que se diseñaron, o como lo expresaba el shaker, cuando están «adaptadas a la condición» (p. 62). El estilo shaker no fue una «moda» determinada por el «gusto», sino una actividad creativa «adaptada a la condición».

Innumerables culturas, algunas de las cuales las hemos destruido nosotros, han sido más elevadas que la nuestra: sin embargo, nosotros no llegaremos al nivel de la humanidad griega construyendo partenones de imitación, ni al de la Edad Media viviendo en castillos seudo-góticos. Imitar el mobiliario shaker no sería ninguna prueba de una virtud creativa en nosotros mismos: su austeridad, imitada para nuestra conveniencia, económica o estética, deviene un lujo en nosotros: su evitación del ornamento deviene una «decoración» interior para nosotros. Sobre el estilo shaker, deberíamos decir más bien «*ρεθυιεσχατ ιν παχε*» que intentar copiarlo. Es una franca confesión de insignificancia resignarse a la actividad meramente servil de la reproducción; todo arcaísmo es la prueba de una deficiencia. En la «reproducción» no puede evocarse nada sino la apariencia de una cultura viva. Si nosotros fuéramos ahora tales como era el shaker, un arte nuestro propio, «adaptado a la condición», sería esencialmente igual, pero, con toda seguridad, accidentalmente diferente del arte shaker. Desafortunadamente, nosotros no deseamos ser tales como era el shaker; ni nos proponemos «trabajar como si tuviéramos un millar de años de vida, y como si fuéramos a morir mañana» (p. 12). Y de la misma manera que deseamos la paz pero no las cosas que trabajan por la paz, así también deseamos el arte pero no las cosas que trabajan por el arte. Ponemos la carreta delante del caballo. *Ιλ πιττορε πινγε σε στεσσο;* el nuestro es el arte que merecemos. Si la vista de él nos avergüenza, es por nosotros mismos por donde la re-formación debe comenzar. Se requiere una drástica transvaluación de los valores aceptados. Con la re-formación del hombre, las artes de la paz cuidarán de sí mismas.

CAPÍTULO VII

EL SIMBOLISMO LITERARIO

«¡Cierto! Allah no desdeña acuñar ni siquiera la similitud de un cínife».
Corán II.26

Las palabras nunca son insignificantes por naturaleza, aunque pueden usarse irracionalmente para propósitos meramente estéticos y no artísticos: de primera intención, todas las palabras son signos o símbolos de referentes específicos. Sin embargo, en un análisis del significado, debemos distinguir entre la significación literal y categórica o histórica de las palabras y el significado que es inherente a sus referentes primarios: pues aunque las palabras son signos de cosas, también pueden escucharse o leerse como símbolos de lo que estas cosas mismas implican. Para lo que se llama los propósitos «prácticos» (los intercambios comerciales) la referencia primaria basta; pero cuando estamos tratando de teoría, la segunda referencia deviene la importante. Así, todos nosotros sabemos lo que se quiere decir cuando se nos ordena, «levante su mano derecha»; pero cuando Dante escribe «y por lo tanto la escritura condescendió a vuestra capacidad, asignando mano y pie a Dios, con otro significado…» (*Παραδισο* IV.43, cf. Filón, *Δε σομνιισ* I.235), percibimos que en ciertos contextos «mano» significa «poder». De esta manera, el lenguaje deviene no meramente indicativo, sino también expresivo, y nosotros comprendemos que, como dice San Buenaventura, «el [lenguaje] nunca expresa excepto por medio de una semejanza» (*νισι μεδιαντε σπεχιε, Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ* 18). Así Aristóteles, «incluso cuando uno piensa especulativamente, uno debe tener alguna imagen mental con la que pensar» (*Δε ανιμα* III.8). Tales imágenes no son en sí mismas los objetos de la contemplación, sino «los soportes de la contemplación».

Sin embargo, la «semejanza no necesita implicar un parecido visual; pues al representar ideas abstractas, el símbolo está «imitando», en el sentido de que todo arte es «mimético», algo invisible. De la misma manera que cuando nosotros decimos «el hombre joven es un león», así en todas las figuras de pensamiento, la validez de la imagen es de verdadera analogía, más bien que de verosimilitud; como dice Platón, no es un mero parecido (®:≅4 ϑ0H) sino una exactitud o adecuación

real (∀⇔ϑ∈ ϑ∈ ∩Φ≅<) lo que nos recuerda efectivamente al referente propuesto (*Φεδ□ν* 74 sigs.): pues la posición pitagórica es que la verdad y la exactitud (6∀ϑ Δ̄2TΦ4H, *ρεχτα ρατιο*) en una obra de arte es una cuestión de proporción (□<∀8≅(∴∀, Sextus Empiricus, *Αδϖερσυσ δογματιχοσ* I.106); en otras palabras, la verdadera «imitación» no es una reproducción aritmética, sino que «por el contrario, una imagen, si ha de ser efectivamente una "imagen" de su modelo, debe ser enteramente "semejante" a él» (*Χρ□τιλο* 432B).

El simbolismo adecuado puede definirse como la representación de una realidad de un cierto nivel de referencia por una realidad correspondiente de otro: como, por ejemplo, en Dante, «Ningún objeto de los sentidos, en la totalidad del mundo, es más digno de ser hecho un tipo de Dios que el sol» (*Χονϖιτο* III.12). Nadie supondrá que Dante fue el primero en considerar al sol como un símbolo adecuado de Dios. Pero no hay error más común que atribuir a una «imaginación poética» individual el uso de lo que son realmente los símbolos y los términos técnicos tradicionales de un lenguaje espiritual que trasciende toda confusión de lenguas y que no es peculiar a ningún tiempo o lugar. Por ejemplo, «una rosa, cualquiera que sea su nombre (ya sea inglés o chino), olerá siempre bien», o considerada como un símbolo puede tener un sentido constante; pero que ello sea así depende de la asumición de que hay realmente realidades análogas sobre niveles de referencia diferentes; es decir, que el mundo es una teofanía explícita, «como arriba, así abajo»[204]. En otras palabras, los símbolos tradicionales no son «convencionales» sino que «se dan» con las ideas a las que corresponden; por consiguiente, se hace una distinción entre el *σιμβολισμο θυε σαβε* y *ελ σιμβολισμο θυε βυσχα*, en la que el primero es el lenguaje de la tradición universal, y el segundo el de los poetas individuales y auto-expresivos a quienes a veces se llama «Simbolistas»[205]. De aquí también la necesidad primaria de

[204] [Cf. *Ματηναω×* I.3454 sigs.].

[205] Una distinción «entre el símbolo subjetivo de la asociación psicológica y el símbolo objetivo de significado preciso… implica alguna comprensión de la doctrina de la analogía» (Walter Shewring en el *Ωεεκλψ Ρεϖιεω*, 17 de Agosto de 1944). Lo que implica «la doctrina de la analogía» (o, en el sentido Platónico, de la «adecuación», ∅Φ ϑ̄0H) es que «una realidad de un cierto orden puede ser representada por una realidad de otro orden, y ésta es entonces un *σ□μβολο* de aquella», René Guénon, «Mitos, misterios y símbolos», *Λε ϛοιλε δ∏Ισισ*, XL (1935), 386. En este sentido un símbolo es un «misterio», es decir, algo que hay que comprender (Clemente de Alejandría,

la exactitud (∉Δ2 ϑ0H, *ιντεγριτασ*) en nuestra iconografía, ya sea en la imaginería verbal o visual.

Se sigue que si nosotros hemos de comprender lo que la escritura expresiva intenta comunicar, no podemos tomarla sólo literal o históricamente, sino que debemos estar preparados para interpretarla «hermenéuticamente». Muy a menudo, acontece que en alguna secuencia de libros tradicionales se llega al punto en que uno se pregunta si tal o cual autor, cuya estimación de un episodio dado es confusa, ha comprendido su material o sólo está jugando con él, algo así como los literatos modernos juegan con su material cuando escriben lo que se llaman «cuentos de hadas», y a quienes pueden aplicarse las palabras de Guido d'Arezzo, «Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia». Pues como Platón preguntaba hace mucho tiempo, «¿Sobre qué le hace a uno tan elocuente el Sophista?» (*Προτ□γορασ* 312E).

El problema se presenta al historiador de la literatura en conexión con las secuencias estilísticas del mito, la épica, el romance, y la novela y poesía moderna, cuando, como acontece a menudo, encuentra episodios o frases recurrentes, y similarmente en conexión con el folklore. Un error muy común es suponer que la forma «verdadera» u «original» de una historia dada puede reconstruirse por una eliminación de sus elementos milagrosos y supuestamente «fantásticos» o «poéticos». Sin embargo, es precisamente en estas «maravillas», por ejemplo en los milagros de la Escritura, donde están inherentes las verdades más profundas de la leyenda; la filosofía, como afirma Platón —a quien Aristóteles seguía en este respecto— comienza en la maravilla. El lector que ha aprendido a pensar en los términos de los simbolismos tradicionales se encontrará provisto de medios de comprensión, de crítica, y de delectación insospechados, y de un modelo por el que puede distinguir entre la fantasía individual de un literato y el uso exacto de las fórmulas tradicionales por un cantor instruido. Puede llegar a comprender que no hay ninguna conexión entre la novedad y la profundidad; que cuando un autor ha hecho una idea suya propia puede emplearla de manera completamente original e inevitablemente, y con el mismo derecho que el hombre a quien ella se presentó por primera vez, quizás antes de la aurora de la historia.

Μισχελλανιεσ II.6.15). «Ohne Symbole und Symbolik gibt es Keine Religion» (H. Prinz, *Αλτοριενταλισχηε Σψμβολικ*, Berlín, 1915, p. 1).

Así, cuando Blake escribe, «Yo te doy la punta de una cuerda de oro, Sólo enróllala en una bola; Ella te conducirá a la puerta del cielo Construida en la muralla de Jerusalén», no está usando una terminología privada sino una terminología cuyo rastro puede seguirse hacia atrás en Europa a través de Dante (*θυεστι λα τερρα ιν σ□ στρινγε*, *Παραδισο* I.116), los Evangelios («Ningún hombre viene a mí, excepto que el Padre… tire de él», San Juan 6:44, cf. 12:32), Filón, y Platón (con su «única cuerda de oro» a la que nosotros, las marionetas humanas, debemos agarrarnos y por la que debemos ser guiados, *Λεψεσ* 644) hasta Homero, donde es Zeus quien puede tirar de todas las cosas hacia sí mismo por medio de una cuerda de oro (*Ιλ□αδα* VIII.18 sigs., cf. Platón, *Τεετετο* 153). Y no sólo es en Europa donde el símbolo del «hilo» ha sido corriente durante más de dos milenios; también se encuentra en contextos islámicos, hindúes, y chinos. Así leemos en Σηαμσ–ι–Ταβρ×ζ, «Él me dio la punta de un hilo… "Tira", dijo "para que yo pueda tirar: y no lo rompas en el tirón"», y en H□φιζ, «guarda tu punta del hilo, para que él guarde su punta»; en el */αταπατηα Βρ□ημα⟩α*, ese Sol es el amarre al que todas las cosas están atadas por el hilo del espíritu, mientras que en la *Μαιτρι Υπανι•αδ* la exaltación del contemplativo se compara al ascenso de una araña por su hilo; Chuang-tzu nos dice que nuestra vida está suspendida de Dios como si fuera por un hilo, que se corta cuando morimos. Todo esto se relaciona con el simbolismo del tejido y del bordado, los «juegos de cuerda», la cordelería, la pesca con sedal y la caza con lazo; y con el del rosario y el collar, pues, como nos recuerda la *Βηαγαϖαδ Γ×τ□*, «todas las cosas están encordadas en Él como hileras de gemas en un hilo»[206].

También podemos decir con Blake, que «si el espectador pudiera entrar en estas imágenes, acercándose a ellas en el carro de fuego del pensamiento contemplativo… entonces sería feliz». Nadie supondrá que Blake inventó el «carro de fuego» o que lo encontró en alguna otra parte que en el Antiguo Testamento; pero algunos pueden no haber recordado que el simbolismo del carro lo usa también Platón, y en los libros indios y chinos. Los caballos son los poderes sensitivos del alma, el cuerpo del carro nuestro vehículo corporal, el auriga el espíritu. Por consiguiente, el símbolo puede considerarse desde dos puntos de vista; si a los caballos, completamente indómitos, se les deja ir donde quieran, nadie puede decir donde será esto; pero si pueden ser

[206] Para un examen sumario de la doctrina del «hilo del espíritu» (*σ⟨τρ□τμαν*) y algunas de sus implicaciones, ver Coomaraswamy, «La Iconografía de los "Nudos" de Durero y la "Concatenación" de Leonardo», 1944.

dominados por el auriga, se llegará al destino que el auriga quiere. Justamente así, hay igualmente dos «mentes», una divina y otra humana; e igualmente así, hay también un carro de fuego de los dioses, y un vehículo humano, uno destinado para el cielo, el otro para la obtención de fines humanos, «cualesquiera que éstos puedan ser» (*Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ* V.4.10.1). En otras palabras, desde un punto de vista, la incorporación es una humillación, y desde el otro una procesión real. Consideremos aquí solamente el primer caso. Los castigos tradicionales (por ejemplo, la crucifixión, el empalado, la desollación) se basan en analogías cósmicas. Uno de estos castigos es el del acarreado: a quienquiera que, como un criminal, se lo acarrea por las calles de una ciudad pierde su honor y todos sus derechos legales; la «carreta» es una prisión móvil, y el «hombre acarreado» (*ρατηιτα, Μαιτρι Υπανι•αδ* IV.4) un prisionero. Por eso, en el *Λανχελοτ* de Chrétien de Troyes, el Caballero de la Carreta retrocede y retrasa subir a la carreta, aunque es para llevarle en la vía del cumplimiento de su gesta. En otras palabras, el Héroe Solar retrocede de su tarea, que es la liberación de la Psyche (Guénévere, Ginebra), que está prisionera de un mago en un castillo más allá de un río que sólo puede cruzarse por el «puente de la espada». Este puente mismo es otro símbolo tradicional; no es un invento del cuentacuentos, sino el «Bergantín del Terror» y la «vía de filo espada» del folklore occidental y de la escritura oriental[207]. La «vacilación» corresponde a la de Agni a la hora de devenir el auriga de los dioses (*/γ ζεδα Σα·ηιτ* X.51), a la bien conocida vacilación del Buddha a la hora de poner en movimiento la Rueda de la Ley, y al «si es posible, pase de mí este cáliz» de Cristo; es la vacilación de cada hombre, que no quiere tomar su cruz. Y por *εσο* Guénévere, cuando Lancelot ha cruzado el puente del filo de la espada descalzo y la ha liberado, le reprocha amargamente por su tardanza y su demora aparentemente trivial en subir a la carreta.

Tal es la «comprensión» de un episodio tradicional, que un autor de conocimiento ha vuelto a contar, no para divertirse sino para instruir; contar historias sólo para divertirse pertenece a edades posteriores en las que se prefiere la vida del placer a la vida de la actividad o de la contemplación. De la misma manera, todo folklore y cuento de hadas genuino puede «comprenderse», pues las referencias son siempre metafísicas; el tipo de «Los Dos Magos», por ejemplo, es un mito de la creación (cf. *Β♦ηαδρα)ψακα Υπανι•αδ* I.4.4., «ella devino una vaca, él devino un toro», etc.);

[207] Ver D.L. Coomaraswamy. «The Perilous Bridge of Welfare», *Ηαρϖαρδ ϑουρναλ οφ Ασιατιχ Στυδιεσ*, VIII (1944).

John Barleycorn es el «dios que muere»; la manzana de Blancanieves es el «fruto del árbol»; sólo con las botas de siete leguas puede uno atravesar los siete mundos (como Agni y el Buddha); es a Psyche a quien el Héroe rescata del Dragón, y así sucesivamente. Posteriormente, todos estos motivos caen en las manos de los escritores de «novelas», literatos, y finalmente historiadores, y ya no se comprenden. Que estas fórmulas se hayan empleado de la misma manera por todo el mundo en el relato de lo que son realmente variantes y fragmentos del único Urmythos de la humanidad, implica la presencia en ciertos tipos de literatura de valores imaginativos (iconográficos) muchísimo más profundos que los de las fantasías del literato, o los tipos de literatura que se basan en la «observación»; y ello se debe sólo a que el mito es siempre verdadero (o en otro caso no es un verdadero mito), mientras que los «hechos» son sólo eventualmente verdaderos[208].

Hemos señalado que las palabras tienen un significado simultáneamente en más de un nivel de referencia. Toda la interpretación de la escritura (en Europa, particularmente desde Filón a Santo Tomás de Aquino) se ha basado en esta asumición: nuestro error en el estudio de la literatura es haber pasado por alto que, de esta literatura y de estos *χοντενιδοσ*, mucho más de lo que nosotros suponemos es realmente escriturario, y sólo puede criticarse como escritura; una inadvertencia que implica lo que es en realidad una diagnosis estilística incorrecta. La doble significación de las palabras, literal y espiritual, puede citarse en la palabra «Jerusalén» como la usa Blake, arriba: puesto que «Jerusalén» es (1º) una ciudad en Palestina y (2º) en su sentido espiritual, la Jerusalén «de oro», una ciudad celestial de

[208] Sobre la comprensión de los mitos, cf. Coomaraswamy, «Sir Gawain y el Caballero Verde: Indra y Namuci», 1944. Ver también Edgar Dacqué, *Δασ ϖερλορενε Παραδιεσ* (Munich, 1938), que argumenta que los mitos representan el conocimiento más profundo que tiene el hombre; y Murray Fowler, s.v. «Myth», en el *Διχτιοναρψ οφ Ωορλδ Λιτερατυρε* (New York, 1943).

«Platón… sigue la luz de la razón en el mito y la figura cuando la dialéctica tropieza» (W. M. Urban, *Τηε Ιντελιγιβλε Ωορλδ*, New York, 1929, p. 171). «El mito… es un elemento esencial del estilo filosófico de Platón; y su filosofía no puede comprenderse aparte de él» (John A. Stewart, *Τηε Μψτησ οφ Πλατο*, New York, 1905, p. 3. «Detrás del mito se ocultan las realidades más grandes, los fenómenos originales de la vida espiritual… Es hora de que dejemos de identificar el mito con la invención» (N. Berdyaev, *Φρεεδομ ανδ τηε Σπιριτ*, Londres, 1935, p. 70). «Los hombres viven de mitos… no son meras invenciones poéticas» (F. Marti en *Ρεϖιεω οφ Ρελιγιον*, VII, 1942). Es infortunado que hoy día empleemos la palabra «mito» casi exclusivamente en el sentido peyorativo, que debería reservarse propiamente para seudo-mitos tales como los de la «raza».

la «imaginación». Y en relación con esto, también, como en el caso del hilo «de oro», debe recordarse que el lenguaje tradicional es preciso: el «oro» no es meramente el elemento *Au* sino el símbolo reconocido de la luz, la vida, la inmortalidad y la verdad.

Muchos de los términos del pensamiento tradicional sobreviven como clichés en nuestro lenguaje de cada día y en la literatura contemporánea, donde, como otras «supersticiones», ya no tienen ningún significado real para nosotros. Así, nosotros hablamos de un «dicho brillante» o de un «ingenio brillante», sin la menor consciencia de que tales frases se apoyan en una concepción original de la coincidencia de la luz y del sonido, y de una «luz intelectual» que brilla en toda la imaginería adecuada; nosotros apenas podemos entender lo que San Buenaventura entiende por «la luz de un arte mecánico». Ignoramos lo que todavía es el «significado según el diccionario» de la palabra «inspirado», y decimos «inspirado por» cuando queremos decir «estimulado por» algún objeto concreto. Usamos una única palabra «beam» («rayo») en sus dos sentidos de «rayo» y de «radio o viga» sin caer en la cuenta de que éstos son sentidos conexos, que coinciden en la expresión *ρυβυσ ιγνευσ*, y de que nosotros estamos aquí «en el rastro de» (ésta misma es otra expresión que, como «acertar el blanco», es de antigüedad prehistórica) una concepción original de la inmanencia del Fuego en la «madera» de la que está hecho el mundo. Decimos que «me ha dicho un pajarito» sin reflexionar que el «lenguaje de los pájaros» es una referencia a las «comunicaciones angélicas». Decimos «en posesión de sí mismo» y hablamos de «gobierno de sí mismo» sin darnos cuenta de que (como lo señaló Platón hace mucho tiempo) tales expresiones implican todas que «hay dos en nosotros» y que, en tales casos, todavía se plantea la pregunta, cual sí mismo será poseído o gobernado por cual, el mejor por el peor o viceversa. Para comprender las antiguas literaturas no debemos pasar por alto la precisión con la que se emplean todas estas expresiones; o, si nosotros mismos escribimos, podemos aprender a hacerlo más claramente (aquí nos encontramos nuevamente con la coincidencia de la «luz» y del «significado —puesto que «argumentar» es etimológicamente «clarificar») y más inteligiblemente.

A veces se objeta que la atribución de significados abstractos es sólo una lectura de significados, posterior y subjetiva, en los símbolos, que se emplearon originalmente sólo con el propósito de la comunicación de hecho o sólo por razones

decorativas y estéticas. A aquellos que adoptan una posición tal, primero de todo puede pedírseles que prueben que los «primitivos», de quienes nosotros hemos heredado tantas de las formas de nuestro pensamiento más elevado (por ejemplo, el simbolismo de la Eucaristía es canibalístico), estaban realmente interesados sólo en los significados de hecho o que estuvieran nunca influenciados sólo por consideraciones estéticas. Por otra parte, los antropólogos nos dicen que en sus vidas «las necesidades del alma y del cuerpo se satisfacían juntas». Puede pedírseles que consideren culturas supervivientes tales como la de los amerindios, cuyos mitos y arte son ciertamente mucho más abstractos que toda otra forma de contar o de pintar la historia por los europeos modernos. Puede preguntárseles, *¿πορ θυ* el arte «primitivo» o «geométrico» era formalmente abstracto, si no se debía a que se requería expresar un sentido abstracto? Puede preguntárseles, *¿πορ θυ*, si no era para hablar de algo completamente diferente de los meros hechos, el estilo escriturario (como observa Clemente de Alejandría) es siempre «parabólico»?

Estamos de acuerdo, ciertamente, en que nada puede ser más peligroso que una interpretación subjetiva de los símbolos tradicionales, ya sean verbales o visuales. Pero tampoco se sugiere que la interpretación de los símbolos se deje a la conjetura, de la misma manera que nosotros no intentaríamos leer la escritura minoana sólo con conjeturas. El estudio del lenguaje y de los símbolos tradicionales no es una disciplina fácil, primeramente debido a que nosotros ya no estamos familiarizados ni interesados en el contenido metafísico para cuya expresión se usan; y en segundo lugar, debido a que las frases simbólicas, como las palabras individuales, pueden tener más de un significado, según el contexto en el que se emplean, aunque esto no implica que pueda dárseles un significado al azar o arbitrariamente. Los símbolos negativos, en particular, detentan valores contrastados, uno «malo», el otro «bueno»; el «no ser», por ejemplo, puede representar el estado de privación de eso que todavía no ha llegado a ser, o, por otra parte, la liberación de las afirmaciones limitativas de eso que trasciende el ser. Quien quiere comprender el significado real de estas figuras de pensamiento, que no son meramente figuras de lenguaje, debe haber estudiado las vastas literaturas de muchos países en las que se explican los significados de los símbolos, y debe haber aprendido él mismo a pensar en estos términos. Sólo cuando se encuentra que un símbolo dado —por ejemplo, el número «siete» (siete mares, siete cielos, siete mundos, siete mociones, siete dones, siete rayos, siete soplos, etc.), o las nociones de «polvo», «vaina», «nudo», «eje»,

«espejo», «puente», «barco», «cuerda», «aguja», «escala», etc. — tiene una serie de valores genéricamente consistente en una serie de contextos inteligibles ampliamente distribuidos en el tiempo y en el espacio, uno puede «leer» con seguridad su significado en otras partes, y reconocer la estratificación de las secuencias literarias por medio de las figuras usadas en ellos. Es en este lenguaje universal, y universalmente inteligible, donde se han expresado las verdades más altas[209]. Pero aparte de este interés, que es extraño a la mayoría de los escritores y críticos modernos, que carecen de este tipo de conocimiento, el historiador y crítico de literatura y de estilos literarios, sólo puede distinguir por un trabajo de conjetura entre lo que, en la obra de un autor dado, es individual, y lo que es heredado y universal.

[209] «El lenguaje metafísico de la Gran Tradición es el único lenguaje que es realmente inteligible» (Urban, *Τηε Ιντελιγιβλε Ωορλδ*, p. 471). [Jacob Boehme, *Σιγνατυρα ρερυμ*, Prefacio: «una frase o dialecto parabólico o mágico son el hábito o la vestimenta mejores y más llanos que pueden tener los misterios para viajar arriba y abajo de este malvado mundo»].

CAPÍTULO VIII

INTENCIÓN

> Mi significado es lo que yo *ιντεντο* transmitir, comunicar, a alguna otra persona. Las intenciones son, por supuesto, intenciones de mentes, y estas intenciones *πρεσυπονεν* valores… Los significados y los valores son inseparables.
>
> Wilbur M. Urban, *Τηε Ιντελλιγιβλε Ωορλδ*
>
> (New York, 1929), p. 190.

Señores Monroe C. Beardsley
y W. K. Wimsatt, Jr.

Caballeros:

Ustedes, señores, en el *Διχτιοναρψ οφ Ωορλδ Λιτερατυρε*, al examinar la palabra «Intención», no niegan que un autor pueda o no conseguir su propósito, pero dicen que su éxito o su fracaso, en este respecto, son indemostrables. Ustedes proceden a atacar la crítica de una obra de arte en los términos de la relación entre la intención y el resultado; en el curso de este ataque dicen que pretender «que la meta del autor puede detectarse internamente en la obra incluso en el caso de que no esté realizada… es meramente un proposición auto-contradictoria»; y concluyen el párrafo como sigue: «Una obra puede, ciertamente, no corresponder con lo que el crítico considera que haya sido su intención, o con lo que estaba en el ánimo del autor hacer, o con lo que uno podría esperar que hiciera, pero no puede haber ninguna evidencia, interna o externa, de que el autor haya concebido algo que no haya ejecutado». En nuestra subsecuente correspondencia ustedes dicen que incluso si pudiera hacerse una crítica en los términos de la relación entre el propósito y el resultado, ésta sería irrelevante, debido a que la tarea principal del crítico es «evaluar la obra misma»; y dejan muy claro que esta «evaluación» tiene que ver mucho más con «lo que la obra deber ser» que con «lo que el autor tenía la intención de que ella fuera». En asociación con lo mismo ustedes citan el caso de una maestra de escuela que se propone corregir la composición de un alumno; el alumno mantiene que lo

que escribió es lo que él «quería decir»; la maestra dice entonces, «Bien, si usted quiere decir esto, todo lo que puedo decir es que usted no debía haberlo querido». Ustedes agregan que hay «intenciones buenas e intenciones pobres», y que la intención *περ σε* no es un criterio del *ϖαλορ* del poema.

No sólo disiento de todo excepto de la última de estas proposiciones, sino que siento también que ustedes no hacen justicia al principio de la crítica que ustedes atacan; y, finalmente, que ustedes confunden «crítica» con «evaluación», pasando por alto que los «valores» están presentes sólo en el fin hacia el que la obra está ordenada, mientras que la «crítica» se supone que es desinteresada. Mi «intención» es defender el método de la crítica en los términos de la relación intención/resultado, que yo debería expresar también como la de concepto/producto o forma/figura o arte en el artista/artefacto. Si, en los siguientes párrafos, cito a algunos de los escritores antiguos, ello no es tanto como autoridades por quienes el problema ha de ser zanjado para nosotros, como para dejar claro en qué sentido establecido se ha usado la palabra «intención», y para dar al método de la crítica correspondiente al menos su lugar histórico propio.

En el mundo occidental, la crítica que tiene en cuenta la intención comienza, pienso yo, con Platón, Él dice: «Si nosotros hemos de ser expertos en poemas debemos saber en cada caso en qué respecto ellos no yerran su blanco. Pues si uno no conoce la esencia de la obra, lo que ella intenta, y de lo que ella es una imagen, difícilmente será capaz de decidir si su intención (#≅β80Φ4H) ha encontrado o no su blanco. Alguien que no sabe lo que sería correcto en ella (sino sólo lo que le agrada), será incapaz de juzgar si el poema es bueno o malo» (*Λεψεσ* 668C, con paréntesis de B). Aquí la «intención» cubre evidentemente «todo el significado de la obra»; tanto su verdad, belleza, o perfección, como su eficacia o utilidad. La obra ha de ser fiel a su modelo (la elección de un modelo no se plantea en este punto), y al mismo tiempo ha de estar adaptada a su propósito práctico — como el estilo de la escritura de San Agustín, *ετ πυλχηερ ετ απτυσ*. Estos dos juicios por parte del crítico (1º) como un artista, y (2º) como un cliente, pueden distinguirse lógicamente, pero son de cualidades que coinciden en la obra misma. Ambos serán hechos un solo juicio en los términos de «buena» o «mala» por el crítico que no es meramente un artista o meramente un cliente, sino que ha sido educado como debe, y que es un hombre íntegro. La distinción entre significado y uso puede considerarse, ciertamente,

«sofística»; de todos modos, Platón pedía que las obras de arte alimentaran al alma y al cuerpo a uno y el mismo tiempo; y podemos observar de pasada que el sánscrito, una lengua a la que no faltan términos precisos, usa una sola palabra, *αρτηα*, para denotar a la vez «significado» y «uso»; compárese nuestra palabra «fuerza», que puede usarse para denotar al mismo tiempo «ánimo» y «entereza».

Ustedes, señores, dicen en nuestra correspondencia que están «interesados sólo en las obras poéticas, dramáticas y literarias». Todo lo que digo tiene la intención de aplicarse a tales obras, pero también a las obras de arte de cualquier tipo, puesto que sostengo con Platón que «las producciones de todas las artes son tipos de poesía (de "hechura") y que sus artesanos son todos poetas» (*Ελ Βανθυετε* 205C), y que el orador es como todos los demás artesanos, puesto que ninguno de ellos trabaja al azar, sino con miras a algún fin (*Γοργιασ* 503E). Yo no puedo admitir que diferentes principios de crítica se apliquen a diferentes tipos de arte, sino sólo que se requieren diferentes tipos de conocimiento si el método crítico común ha de aplicarse a obras de arte de diferentes tipos.

El caso más general posible del juicio de una obra de arte en los términos de la relación entre la intención y el resultado surge en conexión con el juicio de la obra misma. Cuando se dice que Dios consideró su obra acabada y la encontró «buena», el juicio se hizo ciertamente en estos términos: Lo que él había *θυεριδο*, eso había hecho. La relación en este caso es la del 6 Φ̄:≅H <≅0ϑ H̄ y el 6 Φ̄:≅H ∀4Φ20ϑ46 H̄, la del modelo invisible y la imitación material. Justamente de la misma manera el hacedor humano «ve dentro lo que tiene que hacer fuera»; y si encuentra su producto satisfactorio (sánscrito *αλα∝−κ♦τα*, «ornamental» en el sentido primario de «complementado»)[210], ello sólo puede deberse a que parece haber cumplido su intención. Ustedes, señores, en su artículo y en nuestra correspondencia han estado de acuerdo en que «en la mayoría de los casos el autor comprende su propia obra mejor que ningún otro, y en este sentido cuanto más se aproxima la comprensión del crítico a la del autor, tanto mejor será su crítica», y así ustedes están de acuerdo esencialmente con mi propia aserción de que el crítico debe «ponerse en la posición original del autor para ver y juzgar con sus ojos».

[210] Cf. Coomaraswamy, «Ornamento».

Por otra parte, si el crítico procede a «evaluar» una obra que cumple efectivamente la intención y la promesa de su autor, en los términos de lo que él considera que «debería haber sido», no es la obra sino la intención lo que él está criticando. Estaré de acuerdo con ustedes, en general, en que el crítico tiene un derecho e incluso un deber de evaluar en este sentido; ciertamente, es desde este punto de vista como Platón establece su censura (*Ρεπ□βλιχα* 379, 401, 607, etc.). Pero esto es su derecho y su deber, no como un crítico de arte, sino como un crítico de moral; y por el momento estamos considerando sólo la obra de arte como tal, y no debemos confundir el arte con la prudencia. Al criticar la obra de arte *χομο ταλ,* el crítico no debe ir más allá de ella, no debe pedir que nunca hubiera sido emprendida; su competencia como crítico de arte es decidir si el artista ha hecho o no un buen trabajo en la obra que emprendió hacer. En cualquier caso, un juicio moral como éste sólo es válido si la intención está abierta realmente a la objeción moral, y si se presume que el crítico está juzgando por patrones más altos que los del artista. Será evidente hasta que punto puede ser impertinente una crítica moral cuando estamos considerando la obra de un artista que es admitidamente un hombre noble (6∀8∈H 6□(∀2∈H en el sentido de Platón y de Aristóteles) si consideramos la crítica del mundo que a menudo se expresa en la pregunta, ¿Por qué un Dios bueno no hizo un mundo sin mal? En este caso el crítico ha errado completamente la comprensión del problema del artista, y ha ignorado el material con el que trabaja; no ha comprendido que un mundo sin alternativas no habría sido un mundo, de la misma manera que un poema hecho todo de sonido o todo de silencio no sería un «poema». Una crítica igualmente impertinente de Dante se ha hecho en los siguientes términos: «Sólo en tanto que el artista se ha adherido firmemente a su grandeza en la descripción sensual, sin influencia por parte del contenido de su obra, ha sido capaz de dar al contenido cualquier otro valor secundario que posea. La significación real de la Comedia hoy es que es una obra de arte… su significado se aparta firmemente con el tiempo, cada vez más lejos de la pequeñez, de la estrechez de las presiones especiales de su significación dogmática… ¿La obra de Dante instruye o malforma hoy? Dante debe ser partido en dos y el artista rescatado del dogmático primitivo». No quiero avergonzar al autor de esta efusión mencionando su nombre, sino solo señalar que al hacer una crítica como ésta no está juzgando en absoluto la obra del artista (puesto que su intención es separar el contenido de la forma), sino sólo erigiéndose a sí mismo como la moral inferior del artista.

En este asunto puede ser útil examinar algunos ejemplos específicos de afirmaciones propias de autores sobre sus «intenciones». Avencebrol dice, en sus *Φονσ ςιταε* (I.9), «Nostra *ιντεντιο* fuit speculari de materia universali et forma universali». Nuevamente (III.1) pregunta, «Quae est *ιντεντιο* de qua debemos agere in hoc tractatu?» y responde, «Nostra *ιντεντιο* est invenire materiam et formam in substantiis simplicibus». Por otra parte, el discípulo (aquí, en efecto, el «patrón», crítico, y lector del escritor) dice, «Jam *προμισιστι* quod in hoc secundo tractatu loquereris de materia corporali… Ergo comple hoc et apertissime explana» (II.1). Aquí la «promesa» del maestro es ciertamente una adecuada «evidencia externa» de su intención; y es evidente que el maestro mismo podía considerar que había cumplido efectivamente su promesa en la obra existente, o de otro modo podría haber dicho, «Temo haberme quedado corto en cuanto a lo que emprendí». O, en respuesta a alguna cuestión planteada por el pupilo, podría haber dicho, «Yo no tengo nada que agregar, tú puedes considerarlo por ti mismo», o «quizás yo mismo no fui completamente claro sobre este punto». En este caso una expresión enmendada no implicaría, como ustedes sugieren, que «el autor ha pensado en algo mejor que decir», sino que ha encontrado una manera de expresar mejor lo que había intentado expresar originalmente. Por su parte, el discípulo podría haberse quejado justamente si el maestro hubiera fallado efectivamente «en el cumplimiento de su promesa y en la clarísima exposición» de la materia propuesta. Casi de la misma manera, cuando Witelo, al introducir su *Λιβερ δε Ιντελλιγεντιισ*, dice: «Summa in hoc capitulo nostrae intentionis est, rerum naturalium difficiliora breviter colligere», etc., será naturalmente incumbencia de la crítica, no la propiedad de la materia propuesta, sino el grado de éxito del autor al presentarla. Como es natural, Avencebrol prosigue diciendo que la tarea propia del lector es «recordar lo que se ha dicho bien, y corregir lo que se ha dicho menos bien, y así llegar a la verdad».

De hecho, siempre que un autor nos proporciona un prefacio, argumento, o preámbulo, se nos da un criterio por el cual juzgar su cumplimiento. Por otra parte, también puede decirnos *ποστ φαχτυμ* cual era la intención de la obra. Cuando Dante dice de la *Χομμεδια* que «el propósito de toda la obra es sacar del estado de miserabilidad a aquellos que están viviendo en esta vida y conducirlos al estado de bienaventuranza», o cuando A♣ϖαγηο•α nos dice en unas pocas palabras al final de su *Σαυνδαρ□νανδα* que el poema fue «compuesto, no en razón de dar placer, sino en razón de dar paz», una tal notificación es una «evidencia externa» perfectamente

buena de la intención del autor (a no ser que asumamos que se trataba de un necio o de un mentiroso), y una noble advertencia de que nosotros no tenemos que esperar lo que Platón llama la «forma halagadora de la retórica», sino su forma verdadera, cuyo único fin es «aprehender la verdad» (*Γοργιασ* 517A, *Φεδρο* 260E, etc.). Quizás nuestros autores, en su sabiduría, preveían el surgimiento de críticos tales como Laurence Housman («La poesía no es la cosa dicha, sino una manera de decirla») o Gerard Manley Hopkins («La poesía es un lenguaje compuesto para la contemplación de la mente por la vía de la escucha o del habla, compuesto para ser escuchado en razón de sí mismo aparte del interés del significado») o Geoffrey Keynes (que lamenta que Blake tuviera ideas que expresar en sus composiciones de otro modo encantadoras) o Eϖγενι⌋ Lampert (¡que defiende un «arte por el arte» en interés de la religión!)[211]. Sin embargo, nuestros autores nos advierten que no esperemos figuras de lenguaje sino figuras de pensamiento; nosotros no buscamos *βυενασ παλαβρασ*, sino *παλαβρασ φυστασ*. El colofón de A♣ϖαγηο•α se dirige a «escuchadores diferentemente mentados». Es muy probable que un crítico moderno esté «diferentemente mentado» que Dante o A♣ϖαγηο•α; pero si un crítico tal procede a discutir los méritos de las obras meramente en los términos de sus propios prejuicios o gustos, o de los prejuicios y gustos vigentes, ya sean morales o estéticos, esto no es, hablando estrictamente, una crítica *λιτεραρια.*

Ustedes, señores, consideran como muy difícil o incluso imposible distinguir la intención de un autor de lo que dice efectivamente. Ciertamente, si una obra es sin defecto, entonces la forma y el contenido serán una unidad tal que sólo puede separarse lógicamente y no realmente. Sin embargo, la crítica nunca presupone que una obra sea sin defecto, y yo digo que nosotros nunca podemos encontrar un defecto a menos que podamos distinguir entre lo que el autor quería decir y lo que dijo efectivamente. Ciertamente nosotros podemos encontrarlo a una escala menor si detectamos un desliz de la pluma; de la misma manera, también, en el caso de un error de imprenta, podemos distinguir lo que el autor quería decir de lo que se le ha hecho decir. O supongamos a un inglés escribiendo en francés: el lector francés inteligente puede ver muy bien lo que el autor quiere decir, por muy toscamente que lo diga, y si no puede, entonces puede ser tachado de falto de discriminación o de crítica.

[211] [Cf. F. S. C. Northrop, *Τηε Μεετινγ οφ Εαστ ανδ Ωεστ* (New York, 1946), pp. 305, 3l0].

Sin embargo, lo que nos interesa aquí no son sólo tales faltas menores, sino más bien la detección de un conflicto o inconsistencia real interno entre la materia y la forma de la obra. Yo afirmo que el crítico no puede saber si una cosa se ha dicho bien si no sabe lo que tenía que decirse. Ustedes, en su correspondencia, «niegan que sea siempre posible probar por una evidencia externa que el autor intentaba que la obra significara algo que de hecho no significa». ¿Qué entendemos entonces por «prueba»? Fuera del campo de las matemáticas puras, ¿hay alguna prueba absoluta? ¿No sabemos que las «leyes de la ciencia» en las cuales nos apoyamos tan implícitamente son sólo expresiones de una probabilidad estadística? Nosotros *νο σαβεμοσ* que el sol saldrá mañana, pero tenemos razones suficientes para esperar que salga; nuestra vida está gobernada por garantías, nunca por pruebas. Es, entonces, una trivialidad afirmar que no puede haber ninguna prueba externa de la intención de un autor. Es completamente cierto que en nuestras disciplinas universitarias de la historia del arte, de la apreciación del arte, y de la literatura comparada, las preocupaciones estéticas (cuestiones de gusto) impiden la vía de una crítica objetiva; donde se nos está enseñando a considerar las superficies estéticas como fines en sí mismas, no se nos está enseñando a comprender sus razones. «Los expertos comprenden la lógica de la composición, los inexpertos, por otra parte, aprecian sólo lo que el placer proporciona»[212]. Así pues, la falta de dirección del crítico es una consecuencia de la imperfección de las disciplinas en las que se asume que el arte es una cuestión de sensaciones y de personalidades, donde la crítica tradicional había asumido que el «arte es una virtud intelectual» y que lo que nosotros consideramos ahora como figuras de lenguaje o como «ornamentos» eran realmente, o fueron originalmente, figuras de pensamiento.

Así pues, yo digo que el crítico *πυεδε* saber cual era la intención del autor, si quiere, dentro de los límites de lo que se entiende ordinariamente por certeza, u «opinión justa». Pero esto implica trabajo, y no una mera sensibilidad. «Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen». ¿Qué «tierra» es esa? Aunque a menudo ventajosamente, no se trata necesariamente un territorio físico,

[212] Quintiliano IX.4.116. Esto se basa directamente en Platón, *Τιμεο* 80B, y he traducido el *ετιαμ* de Quintiliano por «por otra parte», con referencia al *δε* de Platón y porque el sentido requiere el contraste. En este caso el contexto de *Τιμεο* nos proporciona una adecuada evidencia externa de la intención de Quintiliano [Cf. P.O. Kristeller, *Τηε Πηιλοσοπηψ οφ Μαρσιλιο Φιχινο* (New York, 1943), p. 119].

sino otro mundo de carácter y otro entorno espiritual. Para comenzar, el crítico debe conocer[213] el tema del autor y deleitarse en él —*σινε δεσιδεριο μενσ νον ιντελλιγιτ*— sí, y creer también en él —*χρεδε υτ ιντελλιγασ*. Es risible que alguien que es ignorante e indiferente a la metafísica, cuando no manifiestamente contrario a ella, y que no está familiarizado con sus figuras de pensamiento, proceda a criticar a «Dante como literatura» o llame a los Bρ□ημα⟩ασ «inanes» o «ininteligibles». ¿No es inconcebible que una «buena» traducción de Platón pueda hacerla un nominalista, o alguien que no esté tan vitalmente interesado en su doctrina como para ser capaz a veces incluso de «leer entre líneas» de lo que se dijo efectivamente? ¿No es precisamente esto lo que Dante pide cuando dice,

> O voi, che avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina, che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani?[214]

Yo afirmo, por experiencia personal, que uno puede identificarse con un tema y un punto de vista hasta tal punto de que puede prever lo que se dirá seguidamente, e incluso hacer deducciones con las que uno se encuentra después como expresiones explícitas en alguna otra parte del libro o en una obra perteneciente a la misma escuela de pensamiento[215]. De hecho, si uno no puede hacer esto, las enmiendas textuales sólo serían posibles sobre los terrenos gramaticales o métricos. Estoy plenamente de acuerdo en que la interpretación en los términos de lo que un autor «debe haber pensado» puede ser muy peligrosa. Pero ¿cuándo? Sólo si el crítico ha identificado, no a sí mismo con el autor, sino al autor con él mismo, y está diciéndonos, en realidad, no lo que el autor debe haber tenido la intención de decir, sino lo que a él le habría gustado que el autor dijera, es decir, lo que en su opinión el autor «debe haber querido decir». Esto último es una materia sobre la cual un crítico literario, como tal, no puede tener puntos de vista, porque lo que se propone es criticar una obra ya existente, y no sus causas antecedentes. Si el crítico se arroga

[213] «¿Son las palabras escritas de alguna utilidad excepto para hacer recordar al que conoce la materia eso sobre lo cual ellas se escriben?» (*Φεδρο* 275D).

[214] *Ινφερνο* IX.61-63. Cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.164.39, «¿Qué hará uno con el verso, si no conoce *Εσο?*» [y *Ματηναω×* VI.67-80].

[215] [Cf. Cicerón, *Αχαδεμιχα* II.23: *ωιξισσε χυμ ιισ εθυιδεμ ωιδεορ* — «(Sócrates y Platón), me parece enteramente haber vivido con ellos»].

decirnos lo que un autor debe haber querido decirnos, esto es una condena de las intenciones del autor, intenciones que existían antes de que la obra se hiciera accesible a nadie. Nosotros podemos, y tenemos derecho a criticar las intenciones; pero no podemos criticar una ejecución de hecho *αντε φαχτυμ.*

Finalmente, en nuestra correspondencia, ustedes, señores, dicen que sus términos «evaluación» y «valor», «deberían» y «deben» referirse «no a las obligaciones morales sino a las obligaciones estéticas». Aquí, pienso yo, tenemos un buen ejemplo del caso en que la intención de un escritor es una cosa, y el significado transmitido por lo que dice efectivamente otra. Consideremos su propio ejemplo de la maestra de escuela: en este caso, sólo como instructora moral puede decir a su pupilo que, «Tú no deberías haber querido decir lo que quieres decir». Pero como crítico literario sólo podía haber dicho, «Tú no has expresado claramente lo que querías decir». En cuanto a esto, ella puede formarse un sano juicio en los términos de la intención y el resultado; pues si es una buena maestra, entonces no sólo conoce bien al pupilo, sino que será capaz de comprenderle cuando le explique qué era lo que él quería decir.

Por otra parte, si le dice lo que él «no debe querer decir» («¡malo, malo!»), eso equivale a una crítica de lo que el japonés llama «pensamientos peligrosos», y pertenece al mismo campo prudencial que estaría implícito si le hubiera dicho lo que él «no debe hacer»; pues el pensamiento es una forma de acción, pero no es una obra hasta que el pensamiento es investido en un vehículo material, por ejemplo de sonido si el pensamiento se expresa en un poema, o de pigmento si se expresa en una pintura. Ahora bien, estoy plenamente de acuerdo con ustedes en que la «intención *περ σε*» no es un criterio del valor de un poema (incluso si hemos de tomar el «valor» amoralmente), de la misma manera que una buena intención no es una garantía de una buena conducta de hecho; en ambos casos debe haber no solo un querer, sino también un poder para realizar el propósito. Por otra parte, una mala intención no necesita resultar en una pobre obra de arte; si fracasa, puede ser ridiculizada o ignorada; si triunfa, el artista (ya sea un pornógrafo o un diestro asesino) se hace acreedor de castigo. La estrategia u oratoria de un dictador no es necesariamente mala como tal sólo porque nosotros desaprobemos sus fines; de hecho, puede ser mucho mejor que la nuestra, por muy excelentes que sean nuestras intenciones; y si es peor, nosotros no podemos llamarle un mal hombre por eso, sino sólo un mal soldado o un pobre orador.

Toda hechura o actuación tiene razones o fines; pero en uno y otro caso, por una gran variedad de razones, puede haber un fallo en el acierto del blanco. Sería absurdo pretender que no sabemos lo que intenta[216] el arquero, o decir que no debemos llamarle un pobre arquero si falla. El «pecado» (definido adecuadamente como «toda desviación del orden hacia el fin») puede ser artístico o moral. En la presente discusión, pienso, nuestra intención común era considerar sólo la virtud o el error artístico. Precisamente desde este punto de vista yo no puedo comprender sus términos «lo que la obra de arte debe ser», o «debería ser», como un «debe» que hay que distinguir del gerundio —*φαχιενδυμ*— implícito en la intención del autor de producir una obra que sea tan buena como sea posible *εν συ τιπο*. El autor no puede tener en vista producir una obra que sea simplemente «bella» o «buena», porque toda hechura por arte es ocasional y sólo puede dirigirse a fines particulares y no a fines universales[217]. La única crítica literaria posible de una obra ya existente es la crítica en los términos de la relación entre la intención y el resultado. Ninguna otra forma de crítica puede llamarse objetiva, puesto que no hay grados de perfección, y nosotros no podemos decir que una obra de arte, como tal, es más valiosa que otra, si las dos son perfectas en su tipo. Sin embargo, podemos ir hacia atrás de la obra de arte misma, como si todavía no fuera existente, para investigar si debía o no haber sido emprendida, y así decidir también si es digna o no de ser conservada. Esa puede ser, y yo sostengo que es, una investigación muy apropiada[218]; pero no es una crítica

[216] [Cf. *Παραδισο* XIII.105].

[217] «La intención del artista (*αρτιφεξ ιντενδιτ*) es dar a su obra la mejor disposición posible, no indefinidamente, sino con respecto a un fin dado —si el agente no estuviera determinado hacia un efecto dado, no haría una cosa más bien que otra» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.91.3 y II-I.1.2). Decir que el artista no sabe que es lo que quiere hacer «hasta que finalmente logra hacer lo que quiere hacer» (W. F. Tomlin en *Πυρποσε*, XI, 1939, p. 46) es un *αηετυϖ□δα* que estultificaría todo esfuerzo racional y que sólo podría justificarse por una teoría de la inspiración puramente mecánica, o un automatismo que excluye la posibilidad de la co-operación inteligente por parte del artista. Muy lejos de esto, como dice Aristóteles, es más bien el fin (ϑΞ8≅H) el que en toda hechura determina el procedimiento (*Φ□σιχα*, II.2.194ab; II.9.22a). [Cf. el punto de vista de Leonardo en A. Blunt, *Αρτιστιχ Τηεορψ ιν Ιταλψ* (Oxford, 1940), pp. 36-37].

[218] S. L. Bethell en el *Νεω Ενγλιση Ωεεκλψ* de 30 de septiembre de 1943, señala muy justamente que «como las obras literarias no expresan “valores literarios”, sino sólo “valores”, la crítica técnica debe suplementarse con valores de juicio, y estos últimos no pueden hacerse válidamente sin una referencia a categorías teológicas o filosóficas»: y me hace feliz que ustedes, señores, hagan realmente esto, aunque ustedes niegan su *ιντενχι□ν* de hacerlo.

literaria ni la crítica de una obra de arte *θυα* obra de arte, sino una crítica de las intenciones del autor.

[***Αδδενδυμ****:* «Cuando digo *ιντενδο ιν ηοχ* esto significa una dirección hacia algo en cuanto su fin último, fin en el que esa dirección «quiere» reposar y con el cual desea unirse», San Buenaventura, II *Σεντ.* d.38, a.2, 2.2; concl. II.892b.]

CAPÍTULO IX

IMITACIÓN, EXPRESIÓN, Y PARTICIPACIÓN

B4Φϑ≅β:γ2∀ ∗Ξ BΔ∈H ϑ≅·H ϑγ2∀Λ:∀6 ϑ̄∀H *f*6 ϑ™< :γϑγ480ν ϑ̄T<
— Plotino, *Ενναδασ* VI.6.7.

Como ha señalado Iredell Jenkins[219], el punto de vista moderno de que «el arte es expresión» no ha agregado nada a la doctrina antigua y una vez universal (por ej., griega e india) de que el «arte es imitación», sino que sólo traduce la noción de «imitación, nacida del realismo filosófico, al lenguaje y pensamiento del nominalismo metafísico»; y «puesto que el nominalismo destruye la doctrina de la revelación, la primera tendencia de la teoría moderna es privar a la belleza de toda significación cognitiva»[220]. El punto de vista antiguo había sido que la obra de arte es la demostración de la forma invisible que permanece en el artista, ya sea humano o divino[221]; que la belleza es afín a la cognición[222]; y que el arte es una virtud intelectual[223].

Aunque la proposición de Jenkins en muy cierta, en lo que concierne al expresionismo, será nuestra intención señalar aquí que en la visión católica (y no sólo Católica Romana) sobre el arte, la *ιμιταχιν*, la *εξπρεσιν* y la *παρτιχιπαχιν* son tres predicados de la naturaleza esencial del arte; no tres definiciones diferentes o en conflicto, sino tres definiciones del arte que se interpenetran y coinciden, puesto que el arte es éstas tres en una.

---

[219] «Imitation an Expression in Art», en el *Θουρναλ οφ Αεστηετιχσ ανδ Αρτ Χριτιχισμ*, V (1942). Cf. J. C. La Drière, «Expression», en el *Διχτιοναρψ οφ Ωορλδ Λιτερατυρε* (New York, 1943), y R. G. Collingwood, *Τηε Ιδεα οφ Νατυρε* (Oxford, 1944), págs. 61-62 (sobre participación e imitación).

[220] «Sinnvolle Form, in der Physisches und Metaphysisches ursprünglich polarisch sich die Waage hielten, wird auf dem Wege zu uns her mehr und mehr entleert; wir sagen dann: sie sei "Ornament"». (Walter Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε: Βαυφορμ οδερ Σψμβολ?*, Berlín, 1933, p. 65). Ver también Coomaraswamy, «Ornamento».

[221] Romanos 1:20; Maestro Eckhart, Expositio sancti evangelii secundum Johannem, etc.

[222] *Συμμα Τηεολογιχα* I.5.4 *αδ* I, I-II-27.1 *αδ* 3.

[223] *Ίδεμ* I-II.57.3 y 4.

La noción de «imitación» (:∴:0Φ4H, *ανυκ♦τι*, *πρατιμ□*, etc.) será suficientemente familiar a todo estudioso del arte, lo cual sólo hará necesario una breve documentación. Que en nuestro contexto filosófico imitación no significa «plagio» se pone de manifiesto por la definición del diccionario: la imitación es «la relación de un objeto de los sentidos con su idea… la incorporación imaginativa de la forma ideal»; donde la forma es «la naturaleza esencial de una cosa… el tipo o la especie en tanto que se distingue de la materia, que a su vez la distingue como un individuo; el principio formativo; la causa formal» (Webster). La imaginación es la concepción de la idea en una forma imitable[224]. Sin un modelo (B∀Δς*γ4(:∀, ejemplar), ciertamente, nada podría hacerse excepto por mero azar. De donde la instrucción dada a Moisés, «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te mostró en el monte»[225]. «Asumiendo que una imitación bella jamás podría producirse si no es a partir de un modelo bello, y que ningún objeto sensible (∀∅Φ20ϑ ≺, "superficie estética") podría ser sin defecto a no ser que se hiciera en la semejanza de un arquetipo visible sólo para el intelecto, Dios, cuando quiso crear el mundo visible, primero formó plenamente el mundo inteligible, para poder tener un patrón enteramente divino e incorporal»[226]: «La voluntad de Dios contempló aquel bellísimo mundo y lo imitó»[227].

[224] «Idea dicitur similitudo rei cognitate», San Buenaventura, *I Σεντ.*, d. 35, a. unic., q. 1C. Nosotros no podemos concebir una idea excepto en una semejanza, y por lo tanto no podemos pensar sin palabras u otras imágenes.

[225] Éxodo 25:40, Hebreos 8:5. «Ascendere in montem, id est, in eminentiam mentis», San Buenaventura, *Δε δεχ, πραεχεπτισ* II.

[226] Filón, *Δε οπιφιχιο* 16, *Δε αετερνιτατε μυνδι* 15; cf. Platón, *Τιμεο* 28AB y *Ρεπ□βλιχα* 601. Para la «pintura del mundo» (sumerio *γισηγηαρ*, sánscrito *φαγαχχιτρα*, griego <≅0ϑ∈H 6 Φ:≅H, etc.) podrían citarse innumerables referencias. A todo lo largo de nuestra literatura las operaciones de los demiurgos divino y humano se tratan como estrictamente análogas, con sólo esta diferencia, que Dios da forma a la materia absolutamente sin forma, y el hombre a la materia relativamente informal; y el acto de imaginación es una operación vital, como implica la palabra «concepto».

[227] Hermes, *Λιβ.* I.8B, cf. Platón, *Τιμεο* 29AB. El artista humano «imita a la naturaleza (Natura naturans, Creatrix Universalis, Deus) en su manera de operación», pero el que hace sólo copias de copias (imitando a la Natura naturata) es desemejante de Dios, puesto que en este caso no hay ninguna operación «libre» sino sólo la operación «servil». [Cf. Aristóteles, *Φ□σιχα* II.2.194a.20].

Ahora bien, a menos de que estemos haciendo «copias de copias», lo cual no es lo que entendemos por «arte creativo»[228], el modelo está igualmente «dentro de vosotros»[229], y permanece ahí como la norma por la que la «imitación» debe juzgarse finalmente[230]. Así pues, para Platón y tradicionalmente, todas las artes sin excepción son «imitativas»[231]; este «todas» incluye tales artes como las del gobierno y de la caza no menos que las de la pintura y la escultura. En una verdadera «imitación» no se trata de una semejanza ilusoria (®:≅4 ϑ̄0H), sino de una proporción, de una verdadera analogía, o de una adecuación (∀⇔ϑ∈ ϑ∈ ∩Φ≅<, es decir, 6∀ϑζ □<∀8≅(∴∀<), con la que se nos recuerda[232] el referente propuesto[233]; en otras palabras, se trata de un «simbolismo adecuado». La obra de arte y su arquetipo son cosas diferentes; pero «la semejanza en las cosas diferentes es con respecto a alguna cualidad común a ambas»[234]. Tal semejanza (*σ□δ♦♣ψα*) es el fundamento de la pintura[235]; el término se define en la lógica como la «posesión de muchas cualidades comunes por cosas diferentes»[236]; mientras que en la retórica, el ejemplo típico es «el hombre joven es un león».

La semejanza (*σιμιλιτυδο*) puede ser de tres tipos, 1º) semejanza absoluta, y entonces equivale a la mismidad, que no puede ser en la naturaleza ni en las obras de arte, porque dos cosas no pueden ser iguales en todos los respectos y sin embargo ser dos, es decir, la semejanza perfecta equivaldría a la identidad; 2º) semejanza

[228] Platón, *Ρεπ□βλιχα* 601.

[229] Filón, *Δε Οπιφιχιο* 17 sigs., y San Agustín, Maestro Eckhart, etc., *πασσιμ.*

[230] *Λεψεσ* 667D sigs., etc.

[231] *Ρεπ□βλιχα* 392C, etc.

[232] *Φεδ□ν*, 74F: El argumento por analogía es metafísicamente una prueba válida cuando, y solamente cuando, se aduce una analogía verdadera. La validez del simbolismo depende de la asumición de que hay realidades correspondientes en todos los niveles de referencia —«como arriba, así abajo». De aquí la distinción entre *ελ σιμβολισμο θυε σαβε* y *ελ σιμβολισμο θυε βυσχα.* Esta es, esencialmente, la distinción entre la inducción (dialéctica) y la deducción (silogismo): la deducción «deduce de la imagen lo que la imagen contiene», y la inducción «usa la imagen para obtener lo que la imagen no contiene» (Alphonse Graty, *Λογιχ* [La Salle, Ill., 1944], IV.7; cf. *Κα⊃ηα Υπανι•αδ* II.10, «y así, por medio de lo que no es nunca lo mismo, obtiene lo que es siempre lo mismo»).

[233] *Φεδ□ν* 74, *Λεψεσ* 667D sigs.

[234] Boecio, *Δε διφφερεντιισ τοπιχισ*, III, citado por San Buenaventura, *Δε σχιεντια Χηριστι*, 2.C.

[235] *ςι•)υδηαρμοτταραμ* XLII.48.

[236] S. N. Dasgupta, *Ηιστορψ οφ Ινδιαν Πηιλοσοπηψ* (Cambridge, 1922), I, 318.

imitativa o analógica, *μυτατισ μυτανδισ*, y juzgada por comparación, por ej., la semejanza de un hombre en piedra; y 3º) semejanza expresiva, en que la imitación no es idéntica ni comparable al original, sino que es un símbolo y un recordador adecuado de eso que representa, y que ha de ser juzgado sólo por su verdad, o exactitud (∉Δ2 ϑ0H, *ιντεγριτασ*); el mejor ejemplo es el de las palabras que son «imágenes» de cosas[237]. Pero la imitativa y la expresiva no son categorías mutuamente exclusivas; ambas son imágenes, y ambas son expresivas porque hacen que se conozca su modelo.

El análisis precedente se basa en el de San Buenaventura[238], que hace un uso frecuente de la frase *σιμιλιτυδο εξπρεσσιωα.* La inseparabilidad de la imitación y la expresión aparecen también en su observación de que aunque el lenguaje es expresivo, o comunicativo, «nunca expresa excepto por medio de una semejanza» (*νισι μεδιαντε σπεχιε, Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ* 18), es decir, figurativamente. Ciertamente, en toda comunicación seria las figuras de lenguaje son figuras de pensamiento (Cf. Quintiliano IX.4.117); y lo mismo se aplica en el caso de la iconografía visible, en la que la exactitud no está subordinada a nuestros gustos, sino que más bien somos nosotros quienes debemos haber aprendido a amar sólo lo

[237] Platón, *Ελ Σοφιστα* 234C. Platón asume que el propósito significante de la obra de arte es que nosotros recordemos eso que, ya sea ello mismo concreto o abstracto, no es perceptible en el momento actual, o no es perceptible nunca; y que es parte de la doctrina que «lo que nosotros llamamos aprender es realmente recordar» (*Φεδ□ν* 72 sigs., *Μεν□ν* 81 sigs.). La función de recordador no depende de la semejanza visual, sino de la adecuación de la representación: por ejemplo, un objeto o la pintura de un objeto que ha sido usado por alguien puede bastar para recordárnoslo. Es precisamente desde este punto de vista como las representaciones del árbol bajo el que el Buddha se sentó o del trono sobre el que el Buddha se sentó pueden funcionar igualmente como representaciones adecuadas del Buddha mismo (*Μαη□ωα∝σα* I.69, etc.); las mismas consideraciones subyacen en el culto de las «reliquias» corporales o de cualesquiera otras. Mientras nosotros pensamos que un objeto debe representarse en arte «en razón de sí mismo» e independientemente de las ideas asociadas, la tradición asume que el símbolo existe en razón de su referente, es decir, que el significado de la obra es más importante que su apariencia. Por supuesto, nuestro culto de los símbolos por sí mismos es idólatra.

[238] Citas en J. M. Bissen, *ΛΠΕξεμπλαρισμε διωιν σελον Σαιντ Βοναωεντυρε* (París, 1929), cap. I. He hecho uso también de Santo Tomás de Aquino, *Συμμα Τηεολογιχα* I.4.3, y *Συμμα χοντρα γεντιλεσ* I.29. Los factores de la «semejanza» se consideran raramente en las obras modernas sobre la teoría del arte.

que es verdadero. Etimológicamente, «herejía» es lo que nosotros «elegimos» pensar; es decir, la opinión (∅∗4T9̸46 H̄) privada.

Pero al decir con San Buenaventura que el arte es expresivo al mismo tiempo que imita, debe hacerse una importante reserva, una reserva análoga a la implicada en la pregunta fundamental de Platón: ¿sobre *θυ* nos haría el sofista tan elocuentes?[239] y en su repetida condena de aquellos que imitan «todo»[240]. Cuando San Buenaventura habla del orador como expresando «lo que tiene en él» (*περ σερμονεμ εξπριμερε θυοδ ηαβετ απυδ σε, Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ* 4), esto significa que está dando expresión a una idea que ha acogido y hecho suya propia, de manera que puede salir desde dentro originalmente: ello *νο* significa lo que implica nuestro expresionismo (a saber, «en cualquier forma de arte… la teoría o práctica de expresar las propias emociones y sensaciones interiores o subjetivas de uno [Webster]»), lo cual difícilmente puede distinguirse del exhibicionismo.

Así pues, el arte es a la vez imitativo y expresivo de sus temas, por los que está informado, o de otro modo sería informal, y por consiguiente no sería arte. En la obra de arte hay algo como una presencia real de su tema, y esto nos lleva a nuestro último paso. Lévy-Bruhl[241] y otros han atribuido a la «mentalidad primitiva» de los salvajes lo que él llama la noción de una «participación mística» del símbolo o la representación en su referente, que tiende hacia una identificación tal como la que nosotros hacemos cuando vemos nuestra propia semejanza y decimos, «ese es yo». En base a esto al salvaje no le gusta decir su nombre o que se le tome un retrato, debido a que por medio del nombre o del retrato él es accesible, y por lo tanto puede ser dañado por aquel que puede acceder a él por estos medios; y es ciertamente verdadero que el criminal cuyo nombre se conoce y cuya semejanza está disponible puede ser aprehendido más fácilmente que si ese no fuera el caso. El hecho es que la «participación» (que no es preciso llamar «mística», y que supongo que Lévy-Bruhl quiere decir «misteriosa») no es, en ningún sentido especial, una idea salvaje o peculiar a la «mentalidad primitiva», sino más bien una proposición metafísica y

[239] *Προτ γορασ* 312E.

[240] *Ρεπ βλιχα* 396-398, etc.

[241] Para la crítica de Lévy-Bruhl ver O. Leroy, *Λα Ραισον πριμιτιωε* (París, 1927); J. Przyluski, *Λα Παρτιχιπατιον* (París, 1940); W. Schmidt, *Οριγιν ανδ Γροωτη οφ Ρελιγιον*, 2ª ed. (New York, 1935), pp. 133-134; y Coomaraswamy, «Primitive Mentality».

teológica[242]. Ya en Platón[243], encontramos la doctrina de que si algo es bello en su tipo, esto no se debe a su color o a su forma, sino a que ello participa (:γϑΞΠγ4) en «eso», a saber, la Belleza absoluta, que es una presencia (B∀Δ≅ΛΦ∴∀) a ello y con la que ello tiene algo en común (6≅4<T<∴∀). Así también las criaturas, mientras están vivas, «participan» en la inmortalidad[244]. De manera que incluso una semejanza imperfecta (como todas deben ser) «participa» en eso a lo que ella se asemeja[245]. Estas proposiciones se combinan en las palabras «el ser de todas las cosas se deriva

[242] «Et Plato posuit quod homo materialis est homo… per participationem» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.18.4; cf. I.44.1), es decir, en el Ser de Dios, en cuya «imagen y semejanza» se hizo el hombre. Santo Tomás está citando a Aristóteles, *Φ□σιχα* IV.2.3, donde éste dice que en el *Τιμεο* (51A) Platón igualaba ◊80 (materia prima, espacio vacío, caos) con ϑ ¯:γϑ∀80Bϑ46 ¯< (eso que puede participar, a saber, en la forma).

[243] *Φεδ□ν* 100D; cf. *Ρεπ□βλιχα* 476D. La doctrina fue expuesta después por Dionisio, *Δε διϖ. νομ.* IV.5, «pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudinem». Santo Tomás comenta: «Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata». De la misma manera, por supuesto, el producto del artista humano participa en su causa formal, es decir, el modelo en la mente del artista.

La noción de participación parece ser «irracional» y sólo será resistida si nosotros suponemos que el producto participa en su causa materialmente, y no formalmente; o, en otras palabras, si suponemos que la forma en la que se participa está dividida en partes y distribuida en los participantes. Por el contrario, eso en lo que se participa es siempre una presencia total. Las palabras, por ejemplo, son imágenes (Platón, *Ελ Σοφιστα* 234C); y si a usar palabras homólogas, o sinónimas, se le llama una «participación» (:γϑς80ν4Η, *Τεετετο* 173B, *Ρεπ□βλιχα* 539D), ello se debe a que las diferentes palabras son imitaciones, expresiones, y participaciones de una y la misma idea, aparte de la cual las palabras no serían palabras, sino sólo sonidos.

Es más fácil hacer comprender la participación por la analogía de la proyección de la filmina de una linterna sobre las pantallas de diferentes materiales. Sería ridículo decir que la forma de la filmina, transportada por la «luz porta-imagen», no está *εν* la imagen vista por la audiencia, o incluso negar que «esta» imagen *εσ* «aquella» imagen; pues nosotros vemos la «imagen misma» en la filmina y en la pantalla; pero es igualmente ridículo suponer que algo del material de la filmina está en lo que la audiencia ve.

Cuando Cristo dijo «esto es mi cuerpo», el cuerpo y el pan eran manifiestamente y materialmente distintos; pero no era «sólo pan» lo que los discípulos compartieron. Inversamente, aquellos que encuentran sólo «literatura» en los «extraños versos» de Dante, dejando que se les escape su teoría, están viviendo de hecho sólo de sonidos, y son del tipo que Platón ridiculiza como «amantes de los sonidos finos».

[244] /γ ςεδα Σα·ηιτ□ I.164.21.

[245] *Συμμα Τηεολογιχα* I.4.3.

de la Belleza Divina»[246]. En el lenguaje del ejemplarismo, esa Belleza es «la forma única que es la forma de cosas muy diferentes»[247]. En este sentido toda «forma» es proteana, porque puede entrar en innumerables naturalezas.

Puede tenerse una noción de la manera en la que una forma, o idea, puede decirse que está *εν* una representación de ella si consideramos una línea recta: nosotros no podemos decir verdaderamente que la línea recta misma «es» la distancia más corta entre dos puntos, sino solamente que ella es una imagen, imitación o expresión de esa distancia más corta; sin embargo, es evidente que la línea coincide con la distancia más corta entre sus extremidades, y que por esta presencia la línea «participa» en su referente[248]. Incluso si concebimos el espacio como curvado, y la distancia más corta por lo tanto como un arco, la línea recta, una realidad en el campo de la geometría plana, es todavía un símbolo adecuado de su idea, a la que no necesita parecerse, pero a la que debe expresar. Los símbolos son proyecciones de sus referentes, que están en ellos en el mismo sentido en que nuestro rostro tridimensional está reflejado en el espejo plano.

Así también, en el retrato pintado, mi forma está ahí, *εν* la imagen de hecho, pero no mi naturaleza, que es de carne y no de pigmento. El retrato «se asemeja» también al artista («Il pittore pinge se stesso,»)[249] de manera que al hacer una atribución nosotros decimos «Eso parece a, o tiene el sabor de, Donatello», puesto que el modelo ha sido mi forma, ciertamente, pero como el artista la concibió[250]. Pues nada puede conocerse, excepto en el modo del conocedor. Incluso la línea recta lleva la

[246] Santo Tomás de Aquino, *Δε πυλχηρο ετ βονο*, en *Οπερα ομνια*, Op. VII.4, 1.5 (Parma, 1864).

[247] Maestro Eckhart, Ed. Evans, I.211.

[248] [Todo discurso consiste en «llamar a una cosa por el nombre de otra, debido a su participación en el efecto de esta otra (6≅4<T<∴∀ B∀2Z:∀ϑ≅H)», Platón, *Ελ Σοφιστα* 252B].

[249] Leonardo da Vinci; para paralelos indios ver Coomaraswamy, *Τηε Τρανσφορματιον οφ Νατυρε ιν Αρτ*, 2ª ed., 1935, nota 7.

[250] De esta consideración se sigue que la imitación, la expresión, y la participación son siempre, y sólo pueden ser siempre, de una forma invisible, por muy realista que pueda ser la intención del artista; porque, debido a su inconstancia, el artista no puede conocer o ver nunca las cosas como «son», sino sólo como las imagina, y es de este fantasma, y no de *υνα* cosa, de lo que su obra es una copia. Los iconos, como señala Platón (*Λεψεσ* 931A) no son representaciones de los «dioses visibles» (Helios, etc.), sino de los «dioses invisibles» (Apolo, Zeus, etc.) [Cf. *Ρεπ□βλιχα* 510DE; *Τιμεο* 51E, 92; *Φιλεβο* 62B].

impronta del dibujante, pero ésta es menos aparente, porque la forma de hecho es más simple. En todo caso, cuanto más perfecto deviene el artista, tanto menos reconocible como «suya» será su obra; sólo cuando él ya no es alguien, puede ver la distancia más corta, o mi forma real, directamente como ella es.

Los símbolos son proyecciones o sombras de sus formas (cf. nota 19), de la misma manera que el cuerpo es una imagen del alma, a la que se llama su forma, y como las palabras son imágenes (γ∅6 <̄∀H, *Χρ□τιλο* 439A, γ∩∗T8∀, *Ελ Σοφιστα* 234C) de cosas. La forma está en la obra de arte como su «contenido», pero nosotros no la notaremos si consideramos sólo las superficies estéticas y nuestras propias reacciones sensitivas a ellas, de la misma manera que no podemos notar el alma cuando diseccionamos el cuerpo y no podemos poner nuestras manos en ella. Y así, asumiendo que nosotros no somos meramente *πλαψβοψσ*, Dante y A♣ϖαγηο•α nos piden que admiremos, no su arte, sino la *δοχτρινα* de la que sus «extraños» o «poéticos» versos son sólo el vehículo. Nuestra exagerada valoración de la «literatura» es un síntoma agudo de nuestra sentimentalidad, como también lo es nuestra tendencia a sustituir la religión por la ética. «Pues al que canta lo que no comprende se le define como una bestia[251]… Verdaderamente no es la habilidad lo que hace a un cantor, sino el modelo»[252].

[251] Sánscrito *πα♣υ*, un animal o el animal hombre cuya conducta no está guiada por la razón, sino sólo por el «conocimiento estimativo», es decir, por motivos de placer-dolor, agrados y desagrados, o, en otras palabras, por «reacciones estéticas».

En conexión con nuestro divorcio entre el arte y los valores humanos, y nuestra insistencia sobre la apreciación *εστ□τιχα* y la negación de la *σιγνιφιχαχι□ν* de la belleza, Emmanuel Chapman ha preguntado muy pertinentemente: «¿Sobre qué terrenos filosóficos podemos oponernos nosotros a la "diversión excepcionalmente buena" de Vittorio Mussolini ante la visión de la carne humana y animal desgarrada, exfoliándose como rosas bajo el ardiente sol etíope? ¿No sigue esta "buena diversión" con una lógica implacable, tan implacable como sigue una bomba la ley de la gravedad, si consideramos la belleza sólo como un nombre para el placer que sentimos, como meramente subjetiva, como una cualidad proyectada o imputada por la mente, y sin ninguna referencia con las cosas, sin ningún fundamento cualquiera que sea en la existencia? ¿No es ello más bien la consecuencia lógica de la separación fatal entre la belleza y la razón?… Los amargos fracasos en la historia de la estética están ahí para mostrar que el punto de partida nunca puede ser algo subjetivo, un principio *α πριορι* a partir del cual se induce un sistema cerrado» («Beauty and the War», *Θουρναλ οφ Πηιλοσοπηψ*, XXXIX, 1942, 495).

Es cierto que no hay valores atemporales, sino sólo sempiternos; pero a menos que, y hasta que, nuestra vida contingente se haya reducido al ahora eterno (del que no podemos tener ninguna

Tan pronto como comenzamos a operar con la línea recta, aludida arriba, la transubstanciamos; es decir, la tratamos, y ella deviene para nosotros, *χομο σι* [253] no fuera nada efectivamente concreto o tangible, sino simplemente como la distancia más corta entre dos puntos, una forma que existe realmente sólo en el intelecto; nosotros no podríamos usarla *ιντελεχτυαλμεντε* de ninguna otra manera, por muy bella que ella pueda ser[254]; la línea misma, como cualquier otro símbolo, es sólo el soporte de la contemplación, y si nosotros vemos meramente su elegancia, no estamos usándola, sino haciendo de ella un fetiche. Eso es lo que implica la «aproximación estética» a las obras de arte.

Nosotros estamos familiarizados con la noción de una transubstanciación sólo en el caso de la comida eucarística en su forma cristiana; aquí, mediante actos rituales, es decir, mediante el arte sacerdotal, con el sacerdote como artista oficiante, se hace que el pan sea el cuerpo de Dios; sin embargo, nadie mantiene que los carbohidratos se conviertan en proteínas, o niega que sean digeridos como cualesquiera otros carbohidratos, pues eso significaría que nosotros consideramos el cuerpo místico como una cosa efectivamente fraccionada en pedazos de carne; y sin embargo, el pan se cambia, porque ya no es mero pan, sino que ahora es pan con un significado, con cuyo significado o cualidad, nosotros podemos comunicar por asimilación; y así, el

---

experiencia sensible), todo intento de aislar el conocimiento de la valuación (como en el amor del arte «por el arte») debe tener consecuencias destructivas, e inclusive letales o suicidas; la «vil curiosidad» y el «amor de los colores y sonidos finos» son los motivos básicos del sádico.

[252] Guido d'Arezzo, ca. A.D. 1000; cf. Platón, *Φεδρο* 265A.

[253] *Τηε Πηιλοσοπηψ οφ «Ασ Ιφ»* [La Filosofía del «Como Si»], sobre la que H. Vaihinger escribió un libro con el subtítulo *Α Σψστεμ οφ τηε Τηεορετιχαλ, Πραχτιχαλ ανδ Ρελιγιουσ Φιχτιονσ οφ Μανκινδ,* (Ed. English, Londres, 1942), es realmente de una antigüedad inmemorial. Nos encontramos con ella en la distinción Platónica entre la verdad probable u opinión y la verdad misma, y en la distinción India entre el conocimiento relativo (*αϖιδψ□*, ignorancia) y el conocimiento (*ϖιδψ□*) mismo. La «filosofía del "como si"» se da por establecida en la doctrina del significado múltiple y en la *ϖ□α νεγατιϖα* en la que todas las verdades relativas se niegan finalmente debido a su validez limitada. La «filosofía del "como si"» está marcadamente desarrollada en el Maestro Eckhart que dice que «nunca llega a la verdad subyacente ese hombre que se detiene en la delectación de su símbolo», y que él mismo tiene «siempre ante mi mente esta pequeña palabra *θυασι*, "como"» (Ed. Evans, I, 186, 213). La «filosofía del "como si"» está implícita en muchos usos de ∫ΦΒγΔ (por ejemplo, Hermes, *Λιβ.* X.7), y del sánscrito *ιϖα.*

[254] Cf. Platón, *Ρεπ□βλιχα* 510DE.

pan alimenta ahora tanto al cuerpo como al alma a uno y al mismo tiempo. Que las obras de arte alimentan así, o que deben alimentar así, al cuerpo y al alma a uno y al mismo tiempo ha sido, como lo hemos señalado a menudo, la posición normal desde la Edad de Piedra en adelante; puesto que la utilidad, como tal, estaba dotada de significado, ya fuera ritualmente, o también, por su ornamentación, es decir, por su «equipamiento»[255]. En la media en que nuestro entorno, a la vez natural y artificial, es todavía significante para nosotros, nosotros somos todavía «mentalidades primitivas»; pero en la medida en que la vida ha perdido su significado para nosotros, se pretende que nosotros hemos «progresado». Desde esta posición «avanzada» aquellos cuyo pensamiento tiene sus expositores en eruditos tales como Lévy-Bruhl o Sir James Frazer, los «conductistas» cuyo alimento es «sólo pan» —«las mondas que comían los cerdos»— se atreven a mirar con una increíble altanería a la minoría de aquellos cuyo mundo es todavía un mundo de significados[256].

Hemos intentado mostrar arriba que no hay nada extraordinario, sino más bien algo normal y propio de la naturaleza humana, en la noción de que un símbolo participa en su referente o arquetipo. Y esto nos lleva a las palabras de Aristóteles, que parecen haber sido pasadas por alto por nuestros antropólogos y teóricos del arte:

[255] Cf. Coomaraswamy, «Ornamento». Hemos dicho arriba «ya sea ritualmente o por ornamentación» debido solamente a que, de acuerdo con nuestra manera de pensar, estas operaciones ahora no se relacionan: pero el artista fue una vez un sacerdote, «cada ocupación es un sacerdocio» (A. M. Hocart, *Λεσ Χαστεσ*, París 1938); y en el Sacrificio cristiano el uso de los «ornamentos del altar» es también una parte del rito, cuya hechura se hizo en el comienzo.

[256] La distinción entre significado y arte, de manera que lo que eran originalmente símbolos devienen «formas de arte», y lo que eran figuras de pensamiento, meramente figuras de lenguaje (por ej., «control de sí mismo» o «auto-control», ya no se basa en una consciencia de que *δυο συντ ιν ηομινε*, a saber, el conductor y el equipo) es meramente un caso especial de la falta de propósito suscrita por la interpretación conductista de la vida. Sobre la moderna «filosofía de la falta de significado… aceptada sólo por la sugestión de las pasiones» ver Aldous Huxley, *Ενδσ ανδ Μεανσ* (New York, 1937), pp. 273-277, e I. Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality» en *Θουρναλ οφ Πηιλοσοπηψ*, XXXIX (1942), 533. Para la oposición de las concepciones lingüística (es decir, intelectual) y *εστ□τιχα* (es decir, sentimental) del arte, ver W. Deonna, «*Πριμιτιϖισμε ετ χλασσιχισμε, λεσ δευξ φαχεσ δε λΠηιστοιρε δε λΠαρτ*», *Βυλλετιν δε λΠΟφφιχε Ιντερνατιοναλε δεσ Ινστιτυτσ δΠΑρχη□ολογιε ετ δΠΗιστοιρε δΠΑρτ*, IV (1937); como tantos de nuestros contemporáneos, para quienes la vida de los instintos es enteramente suficiente, Deonna ve en el «progreso» desde un arte de ideas a un arte de sensaciones una «evolución» favorable. De la misma manera que para Whitehead «¡fue un tremendo descubrimiento — cómo excitar las emociones por las emociones mismas!».

Aristóteles mantiene, con referencia a la concepción Platónica del arte como imitación, y con particular referencia al criterio de que las cosas existen en su pluralidad por participación (:Ξ2γ>4H) en las formas de quienes reciben su nombre[257], que decir que las cosas existen «por imitación», o que existen «por participación», no es más que un uso de diferentes palabras para decir la misma cosa[258.]

[257] Que las cosas pueden llamarse según los nombres de las cosas impresas en ellas está bien ilustrado por la referencia de J. Gregory a las «monedas que se llaman por el nombre de sus Expresos, como… dice Pollux 6∀ℜ *f*6∀8γ℘ϑ≅ ∃≅¬H ©ϑ4 ∃≅ΛH γ∅6ϕ< γ<ϑγϑΛΔ ¯:γ<≅<, en razón de la figura de un buey impreso», *Νοτεσ ανδ Οβσερωατιονσ υπον Σεωεραλ Πασσαγεσ ιν Σχριπτυρε* (Londres, 1684). Una distinción absoluta entre el símbolo y su referente implica que el símbolo no es lo que Platón entiende por un «nombre verdadero», sino que se ha elegido arbitraria y convencionalmente. Pero tradicionalmente los símbolos no se consideran así; se dice que la casa *εσ* el universo en una semejanza, y no que la casa es una semejanza *δελ* universo. Así, en el drama ritual, el actor deviene la deidad cuyas acciones imita, y sólo retorna a sí mismo cuando se abandona el rito: «entusiasmo» significa que la deidad está en él, que él es ♣<2γ≅H (esto no es una etimología).

Todo esto puede no tener sentido para el racionalista, que vive en un mundo sin significado; pero esto no es todavía el fin.

[258] *Μεταφ□σιχα* I.6.4. Puede haber poca duda de que Aristóteles tenía en mente *Τιμεο* 51A, donde Platón conecta □N≅:≅4 ¯T con :γϑ∀8∀:∃ς<T. Que una implica la otra es también la opinión a la que asiente Sócrates en *Παρμ□νιδεσ* 132E, «¿Supongo que eso por participación en cuya (:γϑΞΠ≅<ϑ∀) "semejanza" las cosas son semejantes (∠:≅4∀), será su "forma" real? Muy ciertamente». Sin embargo, no es por su «semejanza» como las cosas participan en su forma, sino (como aprendemos en otras partes) por su proporción o adecuación (∅Φ ¯ϑ0H), es decir, por su fidelidad a la analogía; puesto que una semejanza visual de una cosa con su forma o arquetipo es imposible debido a que el modelo es invisible; de manera que, por ejemplo, en la teología, aunque puede decirse que el hombre es «semejante» a Dios, no puede decirse que Dios es «semejante» al hombre.

Aristóteles dice también que «el pensamiento se piensa a sí mismo por participación (:γϑς80ν4H) en su objeto» (*Μεταφ□σιχα* XII.7.8). «Pues la participación es sólo un caso especial del problema de la comunión, de la simbolización de una cosa con otra, de la mimesis» (R. C. Taliaferro, prefacio a Thomas Taylor, *Τιμαευσ ανδ Χριτιασ*, New York, 1944, p. 14).

En atención a los lectores Indios puede agregarse que «imitación» es el sánscrito *ανυκαρανα* («hacer según»), y «participación» (*πρατιλαβηα* o *βηακτι*); y que como el griego en el tiempo de Platón y de Aristóteles, el sánscrito no tiene equivalente exacto para «expresión»; pues tanto en griego como en sánscrito, una idea se «manifiesta» (*08 ¯T, *πρα–κ□♣*, *ωψ–α□φ*, *ωψ–□–κηψ□*) más bien que se «expresa»; en ambas lenguas las palabras que significan «hablar» y «brillar» tienen raíces comunes (cf. nuestros «dicho brillante», «ilustración», «clarificar», «declarar» y «argumentar»). Forma (γ⊃*≅H como ∅*Ξ∀) y presentación (N∀4< ¯:γ<≅<) son *ν□μα* (nombre, quididad) y *ρ(πα*

Por consiguiente, nosotros decimos, y al hacerlo no decimos nada nuevo, que el «arte es imitación, expresión y participación». Al mismo tiempo no podemos dejar de preguntar: ¿Qué se ha agregado, si se ha agregado algo, a nuestra comprensión del arte en los tiempos modernos? En nuestro caso presumimos que más bien se ha deducido algo. Nuestro término «estética» y la convicción de que el arte es esencialmente una cuestión de sensibilidades y de emociones nos equiparan con el ignorante, si admitimos las palabras de Quintiliano «¡Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem!»[259].

(figura, apariencia, cuerpo); o en el caso especial de las expresiones verbales, *αρτηα* (significado, valor), *πραψοφανα* (uso), y *♣αβδα* (sonido); donde la primera es la aprehensión intelectual (*μ□νασα*, <≅0ϑ H̄) y la segunda la aprehensión tangible o estética (*σπ♦♣ψα*, *δ♦♣ψα*, ∀∅Φ20ϑ46 H̄, ®Δ∀ϑ H̄).

[259] Quintiliano IX.4.117, basado sobre Platón, *Τιμεο* 80B, donde la «composición» es de sonido agudo y profundo, y esto «proporciona placer al ininteligente, y al inteligente esa delectación intelectual que es causada por la imitación de la armonía divina manifestada en las mociones mortales» (traducción de R. G. Bury, LCL).

CAPÍTULO X

LA OPERACIÓN INTELECTUAL EN EL ARTE INDIO

El /υκρανχτισ□ρα IV.70-71[260], define el procedimiento inicial del imaginero indio: tiene que ser un experto en la visión contemplativa (*ψογα–δηψ□να*), para lo que, las prescripciones canónicas, proporcionan la base, y sólo de esta manera , y no por la observación directa, se han de alcanzar los resultados requeridos. Todo el procedimiento puede resumirse en las palabras, «cuando se ha realizado la visualización, ponte a trabajar» (*δηψ□τϖα κυρψ□τ, □δεμ* VII.74), o, «cuando se ha concebido el modelo, pon en el muro lo que se ha visualizado» (*χινταψετ πραμ□⟩α∝; ταδ–δηψ□τα∝ βηιτταυ νιϖε♣αψετ, Αβηιλα•ιτ□ρτηαχιντ□μα⟩ι*, I.3.158)[261]. La distinción y el orden de estos dos actos, se había reconocido desde hacía mucho tiempo en relación con el trabajo sacrificial (*καρμα*) de la edificación del Altar del Fuego, donde, siempre que los constructores no saben que hacer, se les dice que «contemplen» (*χεταψαδηϖαμ*), es decir, que «dirijan la voluntad hacia la estructura» (*χιτιμ ιχχηατα*); y las «estructuras» (*χιταψα⟩*) se llaman así[262], «debido a que ellos las vieron contemplativamente» (*χεταψαμ□ν□ απα♣ψαμ*). Estas dos etapas en el procedimiento, son lo mismo que los *αχτυσ πριμυσ* y *αχτυσ σεχυνδυσ*, las partes «libre» y «servil» de la operación del artista, en los términos de la teoría escolástica[263]. He mostrado en otra parte[264], que se da por hecho el mismo

[260] Traducido en Coomaraswamy, *Λα Τρανσφορμαχι□ν δε λα Νατυραλεζα εν Αρτε*, 1934, pp. 113-117.

[261] Cf. también *Αττηασ□λινχ* 203 (in the PTS edition, p. 64), «En la mente del pintor surge un concepto mental (*χιττα–σα□□□*), "Tales y cuales formas deben hacerse de tales y cuales maneras»… Que concibe (*χινχετϖ□*) "Sobre esta forma, que sea esto; debajo, esto; a cada lado, esto" —de manera que, es por la operación mental (*χιντιτενα καμμενα*) como las otras formas pintadas vienen al ser».

[262] /*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.2.3.9, etc., con la asimilación hermenéutica de la raíz *χι* (edificar) y la raíz *χιτ* (contemplar, visualizar).

[263] Sobre las «dos operaciones», ver Coomaraswamy, *Ωηψ Εξηιβιτ Ωορκσ οφ Αρτ?*, 1943, pp. 33-47. Lo que se quiere decir, Filón lo expresa admirablemente en *Δε ϖιτα Μοσισ* II.74-76, respecto al «tabernáculo… cuya construcción se mostró a Moisés sobre el monte por los pronunciamientos divinos. Moisés vio con el ojo del alma las formas inmateriales (∅∗Ξ∀4) de las cosas materiales que tenían que hacerse, y estas formas tenían que ser reproducidas como imitaciones sensibles, por así

procedimiento tanto en el arte secular como en el arte hierático. Sin embargo, donde se encontrarán las exposiciones más detalladas del acto primero, es en relación con las prescripciones hieráticas budistas (*σ□δηανα, δηψ□να μαντραμ*); y éstas son de tal interés y significación, que parece deseable publicar una traducción completa y cuidadosa de uno de los ejemplos más largos disponibles de un texto tal, anotado por citas de otros. Por consiguiente, procedemos con el *Κι∝χιτ–ςισταρα–Τ□ρ□ Σ□δηανα* [265], nº 98 en el *Σ□δηαναμ□λ□*, Gaekwad's Oriental Series, nº XXVI, pags. 200-206.

KI∪XIT–ςIΣTAPA–T⌊P⌊ Σ⌊ΔHANA

Primero de todo, habiendo lavado sus manos y sus pies, etc., y una vez purificado, el oficiante (*μαντρ×*) ha de estar sentado cómodamente en un lugar

---

decir, del grafo arquetípico y de los modelos inteligibles… Así pues, el tipo del modelo se imprimió secretamente en la mente del Profeta, como una cosa secretamente pintada y moldeada en formas invisibles sin material; y, entonces, la obra acabada se trabajó, según aquel tipo, por la imposición del artista de aquellas impresiones sobre las sustancias materiales debidamente apropiadas». En términos mitológicos, las dos operaciones son la de Atenea y Hefestos, que co-operan, y de quienes todos los hombres derivan su conocimiento de las artes (*Ηομεριχ Ηψμνσ* XX; Platón, *Προτ□γορασ* 321D y *Ελ Εσταδιστα* 274C, *Χριτιασ* 109C, 112B). Atenea, la hija nacida de la mente de Zeus, «da gracia a la obra» (*Γρεεκ Αντηολογψ* VI.205), mientras que Hefestos es el herrero cojo; y no puede haber ninguna duda de que ella es esa Φ≅N∴∀ que (como el correspondiente sánscrito *καυ♣αλψ□* y el hebreo *ηοχημ□*) era originalmente la «pericia» o el conocimiento del artesano experto, y que, sólo por analogía, es la «sabiduría» en todo el sentido de la palabra; ella es la *σχιεντια* que hace bella a la obra, él es el *αρσ* que la hace útil —y *αρσ σινε σχιεντια νιηιλ* [cf. *Χρ□τιλο* 407, *Φιλεβο* 16C, *Ευτιφρ□ν* 11E y la imagen de Minerva (Atenea), juntamente con Roma, tejiendo un manto en un telar no mortal, en Claudiano, *Στιλιχηο*, II.330]. Pero nuestras distinciones entre arte fino y arte aplicado, entre arte y trabajo y entre significado y utilidad, han desterrado a Atenea de la factoría a una torre de marfil, y han reducido a Hefestos al estatuto de los «obreros de base» (#∀<∀ΛΦ46≅∴), cuyo único servicio activo es su destreza manual, de manera que ya no los consideramos hombres sino únicamente «manos», o «mano de obra».

[264] «La Técnica y la Teoría de la Pintura India», 1934, pp. 59-80.

[265] Esta Σ□δηανα ha sido traducida también, pero abreviadamente, por B. Bhattacharya, *Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ* (Londres, 1924), pp. 169 sigs. Los métodos budistas de visualización son examinados por Giuseppe Tucci en *Ινδο–Τιβετιχα*, III, *Τεμπλι δελ Τιβετ οχχιδδενταλε ε ιλ λορο σιμβολισμο αρτιστιχο* (Roma, 1935); ver especialmente § 25, «Metodi e significato dell' evocazione tantrica», p. 97.

solitario que esté cubierto de flores fragantes, impregnado de aromas gratos, y agradables para él. Concibiendo, entonces, en su propio corazón (*σϖαη♦δαψε⊃ ϖιχιντψα*) el orbe de la luna como desarrollado desde el sonido primordial (*πρατηαμα−σϖαραπαρι⟩αταμ*, es decir, «evolucionado desde la letra A»)[266], que visualice (*πα♣ψετ*) en él un bello loto azul, con el orbe inmaculado de la luna dentro de sus filamentos, e, inmediatamente, la semilla-sílaba amarilla T□∝. Entonces, con los haces de rayos lustrosos, que proceden (*νι⁄σ♦τψα*) de esa semilla-sílaba amarilla T□∝, rayos que disipan enteramente el obscuro misterio del mundo en sus diez direcciones, y que descubren los indefinidos límites de la extensión del universo, que haga que todos estos rayos brillen hacia abajo (*τ□ν σαρϖ□ν αϖαβη□σψα*), y que afloren (*□ν×ψα*)[267] los incontables e inmensurables Buddhas y Bodhisattvas cuya morada está ahí; estos (Buddhas y Bodhisattvas) están establecidos en el fondo del espacio, o éter (*□κ□♣αδ□σε*)[268].

---

[266] Para un comienzo en esta vía, cf. Σ□δηανα nº 280 (Ψαμ□ντακα), donde el operador (*βη□ϖακα⁄*, «hacedor de devenir»), habiendo cumplido primero las abluciones purificatorias, «realiza en su propio corazón la sílaba Yam en negro, dentro de una luna originada desde la letra A» (*□κ□−ραφα−φα−χανδρε κ♦●⟩α−ψα∝ κ□ρα∝ ϖιβη□ϖψα*).

La sílaba vista es siempre la sílaba inicial nasalizada del nombre de la deidad que ha de representarse. Para una idea general de la forma en la que se concibe la visualización inicial, ver Coomaraswamy, *Ελεμεντοσ δε Ιχονογραφ□α Βυδιστα*, 1935, Lám. XIII, fig. 2, o algunas de las reproducciones en Arthur Avalon, tr., *Τηε Σερπεντ Ποωερ* (Madras, 1924). Para la manera en que se considera que los Buddhas y Bodhisattvas se deducen o afloran desde los rayos emanados, cf. Bhattacharya, *Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, fig. 52.

Todo el proceso, en el que la moción de un sonido precede a la de una forma visible, sigue el concepto tradicional de la creación por una Palabra pronunciada; cf. *Συμμα Τηεολογιχα* I.45.6, en lo referente al procedimiento del artista *περ ϖερβυμ ιν ιντελλεχτυ χονχεπτυμ.*

[267] *⟨−νχ*, «aflorar», «conducir hacia adelante», se usa comúnmente para la irrigación, ya sea literalmente, o ya sea metafóricamente con respecto a una conducción de poderes desde la *Φονσ ζιταε*. Son equivalentes cercanos *f*>0(Ξ≅:∀4 (en «exégesis») y *εδυχερε*. Tal vez nosotros necesitemos una palabra, *εδυχχι□ν ο αδδυχχι□ν*, con la que referirnos a la adquisición de conocimiento por intuición o especulación.

[268] Los fondos de espacio infinito son altamente característicos de las epifanías pintadas del Buddha y los Bodhisattvas, en las que la figura principal surge como un sol de detrás de las distantes montañas, o desciende sobre nubes rizadas, o está rodeada por una gloria de oro. En el arte hierático occidental el uso de fondos de oro tiene una significación similar, puesto que el oro es el símbolo reconocido del éter, la luz, la vida, y la inmortalidad.

Después de cumplir un gran oficio (*μαηατ×∝ π⟨φ□∝ κ♦τϖ□*) a todos estos Buddhas y Bodhisattvas grandemente compasivos establecidos en el fondo del espacio, por medio de flores celestiales, incienso, aromas, guirnaldas, ungüentos, polvos, indumentaria ascética, parasoles, estandartes, y demás, debe hacer una confesión del pecado, como sigue: «Todo acto pecaminoso que yo haya hecho en el curso de mi errancia en este vórtice sin comienzo, ya sea de cuerpo o de mente, o que haya hecho cometer o que haya consentido, todos éstos yo confieso».

Y habiendo confesado así[269], y habiendo hecho admisión también de la falta que consiste en las cosas que se han dejado sin hacer, debe hacer una Admisión de Mérito, como sigue: «Yo admito la proficiencia (*κυ♣αλαμ*) de los Sugatas, Pratyekas, | ρ□ϖακασ, y Jinas, y la de sus hijos los Bodhisattvas, y la de las esferas de los Ángeles y de Βραημ□, en su integralidad». Entonces viene la Toma de Refugio en las Tres Joyas: «Tomo refugio en el Buddha, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Norma, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Congregación, mientras dura el círculo de Bodhi». Entonces viene el acto de Adhesión a la Vía: «Es entera incumbencia mía adherirme a la Vía que fue revelada por los Ταη□γαταση, y a ninguna otra». Entonces viene la Plegaria: «Que los bienaventurados Ταη□γαταση y sus hijos (los Bodhisattvas), que han cumplido el propósito del mundo desde su primer comienzo, apoyen y efectúen mi total despiración» (*μ□∝ παρινιρϖ□ντυ*). Entonces viene la petición: «Que los bienaventurados Ταη□γαταση me adoctrinen con incomparables exposiciones de la Norma, de tal suerte que los seres en el vórtice del mundo se liberen pronto de la esclavitud del devenir (*βηαϖα–βανδηαν□τ νιρμυκτ□⟩*)». Entonces debe hacer una sempiterna Asignación de Mérito (*πυ⟩ψα–παρι⟩□μα*): «Toda raíz de proficiencia (*κυ♣αλαμ*) que haya surgido por el cumplimiento de los siete oficios (*π⟨φ□⟩*) extraordinarios y por la confesión del pecado, todo eso yo lo consagro al logro del Despertar Total (*σα∝ψακ–σαμβοδηαψε*)». O bien recitar los versos pertinentes a los siete oficios extraordinarios: «Todos los pecados yo confieso, y consiento felizmente a las buenas obras de otros. Tomo refugio en el Bienaventurado, y en las

[269] [A primera vista puede parecer al lector que los ejercicios religiosos que se describen tienen poca relación con el arte. Sin embargo, son de una significación real en relación con el arte, debido precisamente 1º) a que el oficio inmaterial de las devociones personales es, en realidad, el mismo que el procedimiento imaginativo del artista, con esta distinción solamente, que el artista procede subsecuentemente a la manufactura; y 2º) a que la naturaleza de los ejercicios mismos revela el estado de mente en el que tiene lugar la formación de la imagen].

Tres Joyas de la Verdadera Norma, a fin de que yo no me demore en el estado del nacimiento. Me adhiero a esa vía y me acojo a la Sagrada Disciplina (*♣υβηα−ϖιδη×ν*) para el logro del pleno Despertar». Tan pronto como ha celebrado (*ϖιδη□ψα*) el séptuple oficio extraordinario, debe pronunciar la fórmula de despedida (*ϖισαρφαψετ*): «O∝, ⌊ ⌋, Mυ ⌋».

Seguidamente, debe efectuar (*βη□ϖαψετ*) el Cuádruple rapto de Brahma (*χατυρ−βραημα−ϖιη□ραμ*), a saber, del Amor, la Compasión, la Alegría, y la Ecuanimidad (*μαιτρ×, καρυν□, μυδιτ□, υπεκ•□*) por etapas (*κραμε⟩α*), como sigue: «¿Qué es el Amor? Su carácter es el de la ternura por un sólo hijo que es natural a todos los seres; o su similitud es la de la simpatía en el bienestar y la felicidad (de otros). ¿Y qué es la Compasión? Es el deseo de salvar del Triple Mal (*τριδυκη□τ*) y de las causas del Mal; o la Compasión es esto, decir "yo sacaré de la pena del Triple Mal a aquellos seres nacidos cuya morada está en la prisión de hierro del vórtice del mundo, que está ardiendo en el gran fuego del Triple Mal"; o es el anhelo de levantar del océano del vórtice del mundo a los seres que están sufriendo allí la pena del Triple Mal. La Alegría es de este tipo: la Alegría es un sentido de felicidad perfecta; o la Alegría es la esperanza confiada en el logro de que todos los seres en el vórtice del mundo alcanzarán la Buddheidad todavía imprevisible; o es la atracción mental sentida por todos estos seres hacia la delectación y la posesión de estas virtuosidades. ¿Qué es la Ecuanimidad? La Ecuanimidad es el cumplimiento de un gran bien para todos los seres nacidos, ya sean buenos o malos, por la supresión de todos los obstáculos que se levantan en la vía de su comportamiento bondadoso; o la Ecuanimidad es una afección espontánea para todos los demás seres, independientemente de todo interés personal en su conducta amistosa; o la Ecuanimidad es una indiferencia a las ocho categorías mundanas de ganancia y pérdida, fama y desgracia, vituperio o alabanza, placer y dolor, y así sucesivamente, y a todas las obras de supererogación».

Habiendo realizado el Cuádruple rapto de Brahma, debe efectuar (*βη□ϖαψετ*) la Naturaleza fundamentalmente Inmaterial de todos los Principios (*σαρϖα−δηαρμα-πρακ♦τι−παρι♣υδδηατ□μ*). Pues todos los principios son fundamentalmente inmateriales por naturaleza, y también debe manifestar (*□μ⟨κη×κυρψ□τ*): «Yo soy fundamentalmente inmaterial, etc…» Esta Inmaterialidad fundamental de todos los principios tiene que ser establecida con la encantación «O∝, los principios son todos

inmateriales por naturaleza, yo soy por naturaleza inmaterial». Ahora bien, si todos los principios son naturalmente inmateriales, ¿qué puede haber provocado el vórtice del mundo (*σα∝σ□ραμ*)? [El vórtice del mundo] surge en la cubrición (de la inmaterialidad de los principios) por el polvo de las nociones de sujeto y objeto, y así sucesivamente. La manera en que puede eliminarse esto es por la realización de la Verdadera Vía; por este medio se destruye. Así se perfecciona la Inmaterialidad fundamental de todos los Principios.

Cuando se ha efectuado la realización de la Inmaterialidad de todos los Principios, debe desarrollar (*ϖιβη□ϖαψετ*) la Vacuidad de todo los Principios (*σαρϖα–δηαρμα–♣⟨νψατ□μ*). La Vacuidad es como esto: uno debe concebir, «Todo lo que está en moción o en reposo (es decir, todo el mundo fenoménico), esencialmente no es nada sino el orden manifestado de lo que es sin dualidad cuando la mente está desnuda de todas las extensiones conceptuales, tales como la noción de sujeto y objeto». Debe establecer esta verdadera Vacuidad con la encantación: «Om, en mi naturaleza de inteligencia adamantina, yo soy esencialmente la Vacuidad».

Entonces debe realizar a la Bienaventurada ⌊ρψατ□ρ□, como procediendo desde la semilla-sílaba amarilla T□∝, en el orbe inmaculado de la luna que está en los filamentos del loto plenamente abierto dentro del orbe lunar originalmente establecido en el corazón. Debe concebir (*χινταψετ*)-la como de un color negro profundo, con dos brazos, con un rostro sonriente, proficiente en toda virtud, sin defecto de ningún tipo, adornada con ornamentos de gemas celestiales, perlas y joyas, sus dos pechos decorados con bellas guirnaldas en encadenados céntuples, sus dos brazos ataviados con brazaletes y ajorcas celestiales, sus caderas embellecidas con lucientes encaderados de ceñidores de gemas sin tacha, sus dos tobillos embellecidos con ajorcas de oro adornadas con diversas gemas, su cabello entretejido con fragantes guirnaldas de Π□ριφ□τα en la semejanza de flores, su cabeza con una figura resplandecientemente enjoyada, plenamente reclinada, del Bienaventurado Τατη□γατα Amoghasiddhi, una similitud radiante y máximamente seductora, extremadamente jovial, con los ojos del azul del loto de otoño, su cuerpo vestido de vestiduras celestiales, sentada en la posición Αρδδηαπαρψα⟩κα, dentro de un círculo de rayos blancos sobre un loto blanco grande como una rueda de carro, su mano derecha con el signo de la generosidad, y teniendo en su mano izquierda un

loto azul plenamente abierto. Que desarrolle (*ϖιβη□ϖαψετ*) esta semejanza de nuestra Bienaventurada Señora tanto como desee.

Seguidamente nuestra Bienaventurada Señora es aflorada desde el espacio o éter (*□κ□♣□τ □ν×ψατε*) en su aspecto inteligible (*φ□□να–σαττϖα–ρ⎛πα*), por medio de los incontables haces de rayos, que iluminan los Tres Mundos, que proceden de la semilla-sílaba amarilla T□∝ dentro de los filamentos del loto en la luna cuyo orbe fue establecido en el corazón, y de esa Bienaventurada Señora (como se describe arriba). Al aflorarla (*□ν×ψα*), y establecerla en el fondo del espacio (*□κ□♣αδε♣ε απι αϖαστη□πψα*), tiene que hacer una ofrenda a los pies de esa Bienaventurada Señora, con agua perfumada y flores fragantes en un vaso enjoyado, dándole la bienvenida con flores celestiales, incienso, perfumes, guirnaldas, ungüentos, polvos, telas, parasoles, campanas, estandartes, y demás, y debe adorarla (*π⎛φαψετ*) en toda manera de sabio. Repitiendo su adoración una y otra vez, y con laudes, debe mostrar el signo del dedo (*μυδρ□∝ δαρ♣αψετ*)… de un loto plenamente abierto. Después de haber gratificado al aspecto inteligible de nuestra Bienaventurada Señora con este signo del dedo, tiene que cumplir (*βη□ϖαψετ*) la encantación de nuestra Bienaventurada Señora en su aspecto contingente (*σαμαψα–σαττϖα–ρ⎛πατ□*) a fin de liberar (*αδηιμυ□χετ*) la no-dualidad de estos (dos aspectos). Seguidamente, los rayos procedentes de la semilla-sílaba T□∝ que está en el orbe de la luna dentro de los filamentos del loto azul en el orbe lunar —rayos que iluminan los diez cuadrantes de los Tres Mundos, que son de extensión ilimitada, y adecuados a la Señora T□ρ□— eliminan la pobreza y demás males del ser existente en ellos, por medio de una lluvia de joyas, y les contenta con el néctar de la doctrina de la Noesencialidad Momentánea, y demás (*κ•α⎛ικα–ναιρ□τμ□δι*), de todas las cosas[270].

[270] Momentaneidad y Noesencialidad; es decir, que la existencia (ya sea la de nuestros propios sí mismos empíricos o la de cualquier otra cosa) no es una continuidad sino una sucesión de instantes de consciencia únicos (*ανιτψα*, B∀<ϑ∀ ∏Ξ4), y que ninguna de estas cosas es un «sí mismo» ni tiene mismidad. [Bhattacharya traduce mal *κ•ανικα* por «temporaria»; la Noesencialidad no es momentánea en el sentido temporal, sino más bien el verdadero ahora o momentaneidad de la eternidad. La omnisciencia del Buddha se llama «momentánea» en el mismo sentido]. Sobre la «momentaneidad de todas las cosas contingentes» ver *Αβηιδηαρμακο♣α* IV.2-3, y L. de la Vallée Poussin, «Notes sur le “moment” ou *κ•α⎛α* des bouddhistes», *Ροχζνικ Ορφενταλιστψχζνψ*, VIII (1931).

Cuando ha cumplido así las diversas necesidades del mundo, y ha desarrollado el aspecto cósmico de T□ρ□ (*ϖι♣ϖαμ απι τ□ρ□ρ⟩πα∝ νι•π□δψα*), debe realizar también (*πυνα/⊃ βη□ϖαψετ*), mientras no prevalezca la fatiga (*ψ□ϖατ κηεδο να φ□ψατε ταϖ□τ*)[271], todo lo que ha venido al ser en la semilla-sílaba amarilla T□∝ en las etapas de expansión y contracción (*σπηυρα⟩α–σα∝ηαρα⟩α–κραμε⟩α*). Si sale de esta realización (*βη□ϖαν□τα/κηιννο*)[272] debe murmurar una encantación (*μαντρα∝ φαπετ*), en cuyo caso la encantación es: *O∝ τ□ρε τυττ□ρε τυρε σϖαη□*. Este es el rey de las encantaciones, de grandísimo poder; y es venerado, adorado, y ratificado, por todos los Ταη□γαταϛ.

Al salir de la contemplación (*δηψ□ν□τ ϖψυττηιτο*), y cuando ha visto el aspecto mundano de T□ρ□ (*φαγατ–τ□ρ□–ρυπα∝ δ♦•⊇ϖ□*)[273], debe experimentar a voluntad la consciencia de su propia identidad con la Bienaventurada Señora (*βηαγαϖατψ αηα∝κ□ρε⟩α ψατηε•⊇α∝ ϖιηαρετ*)[274]. Las Grandes Proficiencias,

[271] En el *Διϖψ□ϖαδ□να*, p. 547, es *κηεδα*, «lasitud» o «fatiga», lo que impide a los pintores de Rudr□yana aprehender la semejanza del Buddha; y este *κηεδα* es del mismo tipo que la «laxitud de la contemplación» (*♣ιτηιλα σαμ□δηι*) que explica el fracaso del pintor de retratos en el *M□λαϖικ□γνιμιτρα* de K□λιδ□σα, II.2. El remedio es la Σ□δηανα nº 280, «si está fatigado debe recitar una encantación» (*κηεδε το μαντρα∝ φαπετ*).

[272] En la Σ□δηανα nº 44, *–νψαψενα*. Estas expresiones no significan «eliminar toda fluctuación», sino que implican una operación repetida con un desarrollo e involución alternados de las formas de acuerdo con su ontología visual; cf. */ιλπαρατνα* XLVI.39, «rememorando repetidamente» (*σμ♦τϖ□ σμ♦τϖ□ πυνα/πυνα⟩*). [Todas estas instrucciones implican que la imagen tiene que hacerse tan exacta como sea posible, que debe ser firmemente aprehendida, y que nunca debe permitírsele que se deslice o fluctúe].

[273] En la Σ□δηανα nº 88, *δηψ□ν□τ κηιννο μαντρα∝ φαπετ;* con el mismo significado; puesto que *δηψ□να* y *βη□ϖανα*, «contemplación» y «hacer devenir» son intercambiables. [No está perfectamente claro si los aspectos *σαμαψα–σαττϖα*, *ϖι♣ϖα*, y *φαγατ* tienen que considerarse como los mismos modos, o como modos de la semejanza de T□ρ□ desarrollados sucesivamente].

[274] Aquí puede asumirse enteramente una auto-identificación con las formas evocadas. En muchos casos encontramos *□τμ□ναμ*, «él mismo», en conexión explícita con el preceptivo *βη□ϖαψετ* o con el participio *ϖιχιντψα*, Por ejemplo, *□τμ□να∝ σι∝ηαν□δα–λοκε♣ϖαρα–ρ⟩πα∝ βη□ϖαψετ*, «debe realizarse a sí mismo en la forma del Bodhisattva Σι∝ηαν□δα Λοκε♣ϖαρα, el Señor del Mundo con el Rugido del León»; *□τμ□να∝⊃ μαη□κ□λα∝ βη□ϖαψετ*, «debe realizarse a sí mismo como Μαη□κ□λα»; *τραιλοκψα βηα⊇⊇□ρακαμ⊃ □τμ□να∝ βη□ϖαψετ*, «debe realizarse a sí mismo como Trailokyavijaya Βηα⊇⊇□ρακα» (Bhattacharya, *Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, pp. 36, 121,

tan anheladas, caen a los pies del practicante (*βη□ϖαψατα /⊃ χαρα⟩ψο⟨*); ¿qué puedo decir yo de las otras Proficiencias? —éstas vienen por sí mismas. Quienquiera que realiza (*βη□ϖαψετ*) a nuestra Bienaventurada Señora en una solitaria caverna de montaña, ciertamente la ve cara a cara (*πρατψακ•ατα εϖα τ□∝ πα♣ψατι*)[275]: La Bienaventurada Señora misma le da su respiración y todo lo demás. ¿Qué más puede decirse? Ella pone la Buddheidad misma, tan difícil de ganar, en la palma de su mano. Tal es la Σ□δηανα completa del Κι∝χιτ–σιστααρα–Τ□ρ□.

---

146); «durante un tiempo largo» (*χιραμ*) en el aspecto inteligible de Ψαμ□ντακα, Σ□δηανα nº 280; *φαμβηαλα∝ βη□ϖαψετ, φαμβηαλα εϖα βηαϖατι*, «debe realizarse (a sí mismo como) Jambhala, y ciertamente deviene Jambhala».

Βη□ϖαψετ es la forma causativa de *βη⟨*, «devenir», y más o menos sinónimo de *χιτ*, «pensar», y de *δηψαι*, «contemplar», todo con un sentido creativo; cf. las palabras del Maestro Eckhart, «Él las *πιενσα*, y mirad, ellas son». Está lejos de ser insignificante, en tanto que el acto de imaginación es una concepción y una operación vital, que *βη□ϖαψατι*, «hace devenir», en el sentido de engendrar y de parir, pueda decirse de los padres de un niño, a la vez antes y después del nacimiento (*Αιταρεψα ⟨ρα⟩ψακα* II.5). Para *βη⟨* como «hacer devenir» en los textos pali, ver C. A. F. Rhys Davids, *Το Βεχομε ορ Νοτ το Βεχομε* (Londres, 1937), cap. 9. *Βηαϖατι*, «deviene», se usa comúnmente desde tiempos tan remotos como el */γ ζεδα,* con referencia a la asumición sucesiva de formas particulares correspondientes a funciones específicas, por ejemplo, V.3.1, «Tú, Agni, devienes Mitra cuando eres encendido»; cf. Éxodo 3:14, donde, el bien conocido «Yo soy el que Yo soy» (así en el texto griego), dice en realidad «Yo devengo lo que yo devengo (hebreo *Εηψεη ασηερ Εηψεη*)».

En el texto presente, *βηαγαϖατψ αηα∝κ□ρε⟩α* es literalmente «teniendo a la Bienaventurada Señora por su "yo" [de él]». De la misma manera, en una Σ□δηανα citada por A. Foucher (*ΛΠιχονογραπηιε βουδδηιθυε δε λΠΙνδε*, París 1900, II, p. 10 nota 2), tenemos *τατο δ♦∂η□ηα∝κ□ρα∝ κυρψ□τ; ψα βηαγαϖατ× πραφ□□π□ραμιτ□ σοΠηα∝; ψοΠηα∝ σα βηαγαϖατ× πραφ□□* —«Que él haga una estricta identificación: "Lo que la Bienaventurada Señora Πραφ□□π□ραμιτ□ es, eso yo soy; lo que yo soy, la Bienaventurada Señora Πραφ□□π□ραμιτ□ es"».

Estos no son requerimientos meramente artísticos, sino metafísicos. Se remontan a las fórmulas de los *⟨ρα⟩ψακασ* y *Υπανι•αδσ*, «Eso eres tú» (*τατ τϖαμ ασι*), y «yo soy él» (*σοΠηα∝ ασμι*); y, por otra parte, el fin último de la obra de arte es el mismo que su comienzo, pues su función como un soporte de contemplación (*□λαμβαναμ, δηιψ□λαμβαναμ*) es hacer posible que el *ρασικα* se identifique a sí mismo igualmente con el arquetipo del cual la pintura es una imagen.

[275] En la Σ□δηανα nº 44, *πρατψακ•αμ □βη□τι*, «aparece ante sus ojos». Esta apariencia deviene el modelo del *σ□δηακα*, que ha de ser imitado en primer lugar personalmente, y en segundo lugar en la obra de arte. La manera en la que una tal manifestación aparece «ante sus ojos» está ilustrada en la pintura Rajput.

⟨βη□τι (*□–βη□*, «brillar hacia adelante») corresponde a *□βη□σα* como «pintura», examinado en Coomaraswamy, *Λα Τρανσφορμαχι□ν δε λα Νατυραλεζα εν Αρτε*, cap. 6.

La Σ□δηανα traducida arriba, difiere de otras sólo en que la *Σ□δηαναμ□λ□* es mayor que el promedio en su longitud y detalle. Todo el proceso es primariamente un procedimiento de adoración, y no necesita ser seguido, necesariamente, por la incorporación de la semejanza visualizada en un material físico; pero donde se tiene la intención de hacer efectivamente una imagen, ella es el inevitable preliminar. Incluso si el artista trabaja de hecho partiendo de un boceto o bajo instrucción verbal, como a veces ocurre, esto sólo significa que el *αχτυσ πριμυσ* y el *αχτυσ σεχυνδυσ* están divididos entre dos personas (cf. nota 4); en cualquier caso la naturaleza fundamental de la representación, en todos los detalles de su composición y colorido, y en lo que concierne al carácter estrictamente ideal de su integración, está determinada por, y sólo puede comprenderse a la luz de la operación mental, es decir, el *αχτυσ πριμυσ* por el que se hace que el tema dado asuma una forma definida en la mente del artista, o que originalmente se hizo que tomara figura en la mente de algún artista; y esta forma es la del tema mismo, y no la semejanza de algo visto o conocido objetivamente. En otras palabras, lo que la Σ□δηανα aporta, es el orden detallado según el que la causa, o el modelo formal de la obra que ha de hacerse, se desarrolla desde su germen, desde la mera indicación de lo que se pide; esta indicación misma corresponde al requerimiento del patrón, que es la causa final, mientras que las causas eficiente y material se ponen en juego sólo si el artista procede, y cuando procede, a la operación servil, es decir, al acto de «imitación», «puesto que la similitud es con respecto a la forma».

Antes de dejar la presente consideración del *αχτυσ πριμυσ* en el arte oriental, debe hacerse referencia a otra manera con la que se explica comúnmente la derivación de la imagen formal. Se asume que, en un nivel de referencia intelectual o angélico, las formas de las cosas emanan intelectualmente y tienen una existencia inmediata suya propia. Cuando se formula esto mitológicamente, ese nivel de referencia deviene un «cielo». Entonces, el artista, a quien se ha hecho el encargo aquí, se considera que busca su modelo allí. Por ejemplo (*Μαη□ϖα∝σα* cap. XXVII), cuando se ha de construir un palacio, se dice que el arquitecto hace su vía al cielo; y haciendo un boceto de lo que ve allí, vuelve a la tierra y lleva a cabo este diseño en los materiales a su disposición. Así pues, «es en imitación de las obras de arte angélicas, como toda obra de arte se lleva a cabo aquí» (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VI.27). Esta es una fórmula mitológica obviamente equivalente en significación a la

exposición más psicológica de las S□dhanas. Y aquí también es fácil encontrar paralelos extra-indios; por ejemplo, Plotino, donde dice que toda música es «una representación terrenal de la música que hay en el ritmo del mundo ideal», y «puede decirse que los oficios, tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, puesto que trabajan sobre un modelo, toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»[276]. Y esto, ciertamente, es lo que explica las características esenciales de las formas trabajadas; si el Zohar[277] nos dice del Tabernáculo que «todas sus partes individuales estaban formadas según el modelo de el de arriba», esto concuerda con Tertuliano, que dice del querubín y serafín figurados en el *εξεμπλυμ* del Arca, que debido a que ellos no son según la semejanza de nada sobre la tierra, no pecan contra la prohibición de la idolatría; «ellos no se encuentran en esa forma de similitud en referencia a la cual se dio la prohibición»[278].

Debe notarse especialmente el acento que se pone en la estricta auto-identificación del artista con la forma imaginada. Dicho de otro modo, esto significa que el artista no comprende lo que quiere expresar por medio de alguna idea externa a sí mismo. Y, ciertamente, tampoco puede expresarse algo correctamente si no procede desde adentro, movido por su forma. Desde el punto de vista indio y escolástico igualmente, la comprensión depende de una asimilación del conocedor y lo conocido. *Περ χοντρα,* la distinción entre sujeto y objeto es la condición primordial de la ignorancia, o del conocimiento imperfecto, pues nada se conoce esencialmente excepto como ello existe en la consciencia; todo lo demás es mera suposición. De aquí las definiciones escolástica e india de la comprensión perfecta como implicando una *αδαεθυατιο ρει ετ ιντελλεχτυσ*, o *ταδ–□κ□ρατ□;* cf. Gilson, «Todo conocimiento es, en efecto, en el sentido verdadero del término, una asimilación. El acto por el que una inteligencia se apodera de un objeto para aprehender su naturaleza, supone que esta inteligencia se vuelve semejante a ese objeto, que ella reviste momentáneamente su forma, y es porque ella puede en cierto

[276] Plotino, *Ev□αδασ* V.9.11.

[277] [Dependiente de Éxodo 25:40, «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te mostró sobre el monte»].

[278] *Χοντρα Μαρχιονεμ* II.22. De la misma manera, en lo que concierne a todo su iconoclasmo, Filón da por supuesta una iconografía del Querubín, y de la Serpiente de Bronce.

modo devenir todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo»[279]. De ello se sigue que el artista debe haber sido realmente cualquier cosa que tenga que representar. Dante resume toda la cuestión desde el punto de vista medieval cuando dice, «el que quiere pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo», o como él mismo lo expresa de otro modo, «ningún pintor puede retratar un rostro, si primero de todo no se ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser»[280]. Dado el valor que nosotros damos hoy día a la observación y al experimento, como los únicos fundamentos válidos del conocimiento, es difícil para nosotros tomar estas palabras tan literal y simplemente como tienen la intención de ser. Sin embargo, no hay nada fantasioso en ellas; y el punto de vista tampoco es un punto de vista excepcional[281]. Hablando en términos humanos, es más bien nuestro propio empirismo el que es excepcional, y el que es, ciertamente, carencial. Ching Hao, por ejemplo, en el siglo

[279] E. Gilson, *Λα Πηιλοσοπηιε δε Στ. Βοναϖεντυρε* (París, 1924), p. 146 [Sería preferible decir, «se debe a que ella es todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo», de acuerdo con el punto de vista de que el Hombre —no «este hombre»— es el ejemplar y el demiurgo efectivo de todas las cosas; entendiendo por «Hombre», por supuesto, esa naturaleza humana que no tiene nada que ver con el tiempo, pues éste es todo excepto un punto de vista individualmente solipsista. No es que el conocedor y lo conocido sean mutuamente modificados por el hecho de la observación, sino que no hay nada cognoscible aparte del acto del conocimiento].

[280] *Χονϖιτο*, Canzone IV.53-54 y IV.105-106.

[281] [Puede citarse una notable aproximación a este punto de vista en la alocución presidencial de Sir James Jean a la British Association, 1934: «La naturaleza… no es el objeto de la relación sujeto-objeto, sino la relación misma . No hay, de hecho, ninguna división tajante entre el sujeto y el objeto; ellos forman un todo indivisible que ahora deviene naturaleza. Esta tesis encuentra su expresión final en la parábola de la onda, que nos dice que la naturaleza consiste en ondas y que éstas son de la cualidad general de las ondas del conocimiento, o de la ausencia de conocimiento, en nuestras propias mentes… Si alguna vez conocemos la verdadera naturaleza de las ondas, estas ondas deben consistir en algo que nosotros tenemos ya en nuestras propias mentes… El mundo exterior es esencialmente de la misma naturaleza que las ideas mentales». Estas observaciones son equivalentes a una exposición de la teoría vedántica y budista de la conceptualidad de todos los fenómenos, donde la naturaleza y el arte se consideran igualmente como proyecciones de conceptos mentales (*χιττα–σα∝φ□□*) y como pertenecientes a un orden de experiencia estrictamente mental (*χιττα–μ□τρα*) sin existencia substancial aparte del acto (*ϖ♦ττι*) de consciencia].

El artista es, desde más de un punto de vista, un yogui; y el objeto de la contemplación es trascender el «polvo de la noción del sujeto y el objeto» en la experiencia unificada de la síntesis del conocedor y lo conocido —«puesto que el conocedor se asimila con lo que ha-de-ser-conocido, como era en la naturaleza original, y alcanza, en esa semejanza, ese fin que fue señalado por los dioses para los hombres, como el mejor, a la vez para este presente y para el tiempo por venir», Platón, *Τιμεο* 90D; cf. Aristóteles, *Μεταφ□σιχα*, XII.9.3-5.

décimo, está expresando el mismo punto de vista cuando dice del pintor «sutil» (el tipo más alto del artista humano) que «primero experimenta en imaginación los instintos y pasiones de todas las cosas que existen en el cielo y la tierra; entonces, de un manera apropiada al tema, las formas naturales fluyen espontáneamente de su mano». Sin embargo, los paralelos más cercanos a nuestros textos indios aparecen en Plotino: «Todo acto mental se acompaña de una imagen… fijada, y como una pintura del pensamiento… El Principio-Razón —el revelador, el puente entre el concepto y la facultad de tomar imagen— exhibe el concepto como en un espejo», y «en la visión contemplativa, especialmente cuando es vívida, en ese instante, nosotros no somos conscientes de nuestra propia personalidad; nosotros estamos en posesión de nosotros mismos, pero la actividad es hacia el objeto de la visión con el que el pensador deviene identificado; el pensador se ha dado a sí mismo como materia para ser formada; toma la forma ideal bajo la acción de la visión, mientras sigue siendo potencialmente él mismo»[282].

Cuando reflexionamos que la retórica medieval —es decir, la preocupación con la que el patrón y el artista abordaban igualmente la actividad de hacer cosas— venía de Plotino, a través de San Agustín, Dionisio y Eriugena, hasta Eckhart, no nos sorprenderá que el arte cristiano medieval haya sido muy semejante al arte indio en tipo; sólo después del siglo trece el arte Cristiano, aunque trata nominalmente los mismos temas, está enteramente cambiado en su esencia, puesto que su lenguaje propiamente simbólico y sus referencias ideales están obscurecidas ahora por la expresión de hechos provenientes de la observación y por la intrusión de la personalidad del artista. Por otra parte, en el arte que estamos considerando, el tema es todo, y el artista meramente el medio hacia un fin; el patrón y el artista tienen un interés común, pero no está en ninguno de ambos. Aquí, en las palabras del *Λα)κ□ωατ□ρα Σ(τρα*, la pintura no está en los colores, ni tiene ninguna existencia concreta en ninguna otra parte. La pintura es como un sueño, las superficies estéticas son meramente su vehículo, y quienquiera que hubiera considerado estas superficies estéticas mismas como constitutivas del arte, habría sido visto como un idólatra y un

[282] Plotino IV.3.30 y IV.2. «No hay ningún sentido de distancia o separación de la cosa… Todas las actividades del sí mismo están sumidas en delectación, son unánimes en una simple actividad que rompe la coraza de los aspectos que encierran nuestra actividad racional ordinaria, y que experimenta, por un momento o más, una realidad que se posee realmente. La mente está ahora máximamente viva, y en paz; la cosa está presente, está siendo tenida y saboreada» (Thomas Gilby, *Ποετιχαλ Εξπεριενχε*, Londres, 1934, pp. 78-79, parafraseando a *Συμμα Τηεολογιχα* I-II.4.3 *αδ* 1).

sibarita. Nuestra actitud moderna hacia el arte es en realidad fetichista; nosotros preferimos el símbolo a la realidad; para nosotros la pintura está en los colores, y los colores son la pintura. Decir que la obra de arte es su propio significado, es lo mismo que decir que ella no tiene ningún significado; y de hecho, hay muchos estetas modernos que afirman explícitamente que el arte es ininteligible.

Tenemos así, ante nosotros, dos concepciones diametralmente opuestas de la función de la obra de arte: una es la concepción de la obra de arte como una cosa proporcionada por el artista para servir como la ocasión de una experiencia sensorial placentera, la otra es la concepción de la obra de arte como proveedora del soporte para una operación intelectual que ha de llevarla a cabo el espectador. El primer punto de vista puede bastar para explicar el origen del arte moderno y de su aprecio, pero no explica ni nos autoriza a hacer un uso sólo decorativo de las obras de arte medievales u orientales, que no son meramente superficies, sino que tienen referencias inteligibles. Nosotros podemos elegir, para nuestros propósitos, adherirnos al punto de vista contemporáneo y al tipo de arte moderno, y podemos decidir adquirir ejemplos del otro tipo, de la misma manera que una urraca recoge materiales con los que adornar su nido. Sin embargo, al mismo tiempo, pretendemos de hecho estudiar y aspirar a comprender las obras de este otro tipo que coleccionamos en nuestras casas y museos. Y esto no podemos hacerlo sin tener en cuenta sus causas finales y formales; ¿cómo podemos nosotros juzgar algo, sin conocer primero a qué propósito tenía la intención de servir, y cual era la intención de su hacedor? Por ejemplo, sólo la lógica de la iconografía puede explicar la composición de las obras orientales, sólo la manera en la que se concibe el modelo puede explicar la representación que no es ópticamente plausible en ningún sentido, ni está hecha como si debiera funcionar biológicamente.

De hecho, debemos comenzar abordando estas obras como si no fueran obras de arte según las entendemos nosotros, y, para este propósito, será un buen plan comenzar nuestro estudio sin considerar la calidad de las obras elegidas para ello, o incluso elegir, deliberadamente, ejemplos pobres o provincianos, buscando saber qué tipo de arte es éste, antes de proceder a eliminar lo que no es bueno en su tipo; pues sólo cuando sepamos lo que se está diciendo, estaremos en situación de saber si se ha dicho bien, o si, por el contrario, se ha expresado tan pobremente que es como si realmente no se hubiera dicho en absoluto.

No carece enteramente de fundamento el hecho de que C. G. Jung haya encontrado un paralelo entre las producciones «artísticas» de sus pacientes patológicos y los mandalas del arte Oriental[283]. Él pide a sus pacientes «que pinten lo que han visto en sueño o en fantasía… Pintar lo que vemos ante nosotros es una cuestión diferente a pintar lo que nosotros vemos dentro». Aunque estas producciones son a veces «bellas» (ver los ejemplos reproducidos en *Τηε Σεχρετ οφ τηε Γολδεν Φλοωερ*, Láms. 1-10), Jung las trata como «enteramente desprovistas de valor en comparación con el arte serio. Es esencial, incluso, que no se les dé ningún valor de este tipo, pues de otro modo mis pacientes podrían imaginar que son artistas, y esto anularía los buenos efectos del ejercicio. No se trata de arte[284] —o más bien no debería tratarse de arte— sino de algo más, algo diferente del mero arte: a saber, el efecto vivificante sobre el paciente mismo —que es algún tipo de proceso de centrado— un proceso que suscita un nuevo centro de equilibrio». Esto corresponde a la concepción india de la obra de arte como un «medio de reintegración» (*σα∝σκαρα⟩α*)[285]. Por supuesto, como Jung admite libremente, es cierto que ninguno de los mandalas europeos logra «la armonía y completud convencional y tradicionalmente establecida del mandala oriental».

En efecto, los diagramas orientales son productos acabados de una cultura sofisticada; no son las creaciones de un paciente desintegrado, como en los casos de Jung, sino más bien las creaciones del especialista psicólogico mismo, para su uso propio o el de otros, cuyo estado de disciplina mental está ya por encima, más bien que por debajo, del nivel medio. Aquí estamos tratando de un arte que tiene «en vista fines fijados y medios de operación verificados». En lo que es así un producto profesional y consciente, nosotros encontramos, naturalmente, las cualidades de la belleza altamente desarrollada, es decir, las cualidades de la unidad, el orden, y la claridad; si insistimos en ello, podemos considerar estos productos como obras de arte decorativo, y usarlos acordemente. Pero si limitamos nuestra respuesta de esta manera, sin tener en cuenta la manera y propósito de su producción, entonces no

[283] R. Wilhelm y C. G. Jung, *Τηε Σεχρετ οφ τηε Γολδεν Φλοωερ* (Londres, 1932); C. G. Jung, *Μοδερν Μαν ιν Σεαρχη οφ α Σουλ* (Londres, 1933), cap. 3. Sobre la interpretación de Jung ver André Préau, *Λα Φλευρ δ[Πορ ετ λε ταοισμε σανσ Ταο* (París, 1931).

[284] Es decir, no de «arte por el arte», sino «para el buen uso».

[285] *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VI.27, */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.1.2.29, etc. *Σα∝σκαρανα* es tanto una integración como un «sacramento»; la operación es un rito.

podemos pretender estar comprendiéndolos; ellos no son explicables en los términos de la técnica y el material, sino que es más bien el arte en el artista el que determina el desarrollo de la técnica y la elección del material; y, en cualquier caso, es el significado y las relaciones lógicas de las partes, lo que determina su ordenamiento, o lo que nosotros llamamos su composición. Una vez que se ha concebido la forma, el artista, al llevar a cabo la operación servil, no puede alterarla para complacer mejor a su gusto o al nuestro, y nunca tuvo ninguna intención de hacerlo. Debido a ello, mantenemos que ningún acercamiento al arte oriental, que no tenga en cuenta todos sus propósitos, y los procesos específicos por los que estos propósitos se cumplen, puede pretender ser adecuado. Esto se aplicará tanto en el caso de las artes menores como en el de las artes mayores de la pintura, la escultura, y la arquitectura. El arte Oriental no puede aislarse de la vida y estudiarse *ιν ϖαχυο;* al menos por el momento, nosotros sólo podemos decir que lo hemos comprendido, en la medida en que nos hemos identificado con sus premisas hasta el punto de darle nuestro consentimiento pleno, y de aceptar su tipo sin reservas, de la misma manera que aceptamos la moda moderna; mientras no hagamos esto, las formas del arte oriental siempre nos parecerán arbitrarias, o al menos exóticas o curiosas; y esto mismo será la medida de nuestra incomprensión, pues no era ninguna de estas cosas a los ojos de aquellos para quienes se hizo y que sabían como usarlo. El hombre que todavía adora a la imagen budista en su templete tiene, en muchos respectos, una comprensión del arte budista mucho mejor que el hombre que mira la misma imagen en un museo, como un objeto de «arte fino».

De la misma manera que para Platón el patrón es el juez del arte en su aspecto más importante, es decir, el de la utilidad, así nosotros decimos también que «la prueba del budín está en comerlo».

CAPÍTULO XI

LA NATURALEZA DEL ARTE BUDISTA

> Él mismo no es traído a la existencia en las imágenes que se manifiestan a través de nuestros sentidos, pero Él nos manifiesta todas las cosas en tales imágenes.
>
> Hermes, *Λιβ.* V.1b

Para comprender la naturaleza de la imagen del Buddha, y su significado para un budista, para comenzar, debemos, reconstruir su entorno, rastrear su extracción, y remodelar nuestra propia personalidad. Debemos olvidar que estamos mirando a una pieza de «arte» en un museo, y ver la imagen en su sitio, en una iglesia budista, o como parte de un muro de roca esculpido; y, una vez vista, debemos recibirla como una imagen de lo que nosotros mismos somos potencialmente. Recordemos que somos peregrinos que venimos desde de una gran distancia para ver a Dios; y que lo que veamos depende de nosotros mismos. Lo que tenemos que ver, no es la semejanza hecha por las manos, sino su arquetipo trascendental; tenemos que tomar parte en una comunión. Hemos escuchado la Palabra hablada, y recordamos que «El que ve la Palabra, Me ve; así pues, tenemos que ver esta Palabra, ahora no en una forma audible, sino en una forma visible y tangible. En las palabras de una inscripción china, «Cuando contemplamos las características preciosas, es como si la persona total y verdadera del Buddha estuviera presente en majestad… El Pico del Buitre está ante nuestros ojos; N□γαραη□ρα está presente. Hay una lluvia de flores preciosas que priva de color a las nubes mismas; se escucha una música celestial, suficiente para silenciar el sonido de diez mil flautas. Cuando consideramos la perfección del Cuerpo de la Palabra, se evitan los ocho peligros; cuando escuchamos la enseñanza del Intelecto Supremo, se alcanza el séptimo cielo» (E. Chavannes, *Μισσιον αρχη□ολογιθυε δανσ λα Χηινε σεπτεντριοναλε,* 3 vols., París, 1909-1913, 1, 340). La imagen es la de un Despertado: y tiene como finalidad el despertar de quienes estamos todavía dormidos. Los métodos de la «ciencia» objetiva no bastarán; no puede haber ninguna comprensión sin asimilación; comprender es haber nacido de nuevo.

El epíteto de «Despertado» (Buddha), evoca en nuestras mentes de hoy el concepto de una figura histórica, el descubridor personal de una Vía de salvación ética, psicológica, contemplativa y monástica de la infección de la muerte: Vía que se extiende desde aquí hasta un Fin último y beatífico, al que se llama, diversamente, Reversión, Despiración o Liberación, que es indescriptible en los términos del ser o el no-ser, considerados como alternativas incompatibles, pero que, ciertamente, no es una existencia empírica ni una aniquilación. El Buddha «es»; pero «no puede ser aprehendido».

En el arte budista desarrollado, que es el que nos interesa ahora principalmente, damos por hecho el predominio de la figura central de un «Fundador» en una forma que sólo puede describirse, aunque con importantes reservas, como antropomórfica. Si tenemos en cuenta la manera en la que esta figura, usualmente monástica, pero a veces también regia, se distingue tajantemente de su entorno humano, por ejemplo, por el nimbo o por el soporte de loto, o si tenemos en cuenta, similarmente, el carácter «mítico» de la vida misma, como se describe en los textos primitivos, generalmente decimos que el hombre de quien se habla como el «Así-venido» (Tατηγατα), o como el «Despierto» (Buddha), ha sido «deificado», y presumimos que los elementos milagrosos se han combinado con el núcleo histórico, y se han introducido en las representaciones con propósitos edificantes. Para nosotros es difícil comprender que el «budismo» tiene raíces que pueden rastrearse durante milenios; y que, aunque las doctrinas del Buddha son originales en el sentido más propio de la palabra, sin embargo no son nuevas; y que esto se aplica con la misma fuerza a los problemas del arte budista, que no son, en realidad, los del arte budista en particular, sino más bien los del arte indio en su aplicación budista y, en último análisis, los problemas del arte universalmente. Por ejemplo, sería posible examinar todo el problema del iconoclasmo en términos puramente indios; y, de hecho, tendremos algo que decir al respecto, al tratar la naturaleza y la génesis de la imagen antropomórfica que es el tema principal de esta introducción.

Si el «budismo» (usamos corchetes debido a la vastedad de la connotación) es una doctrina heterodoxa, en el sentido de que rechaza aparentemente la autoridad impersonal de los Vedas, y la substituye, o parece substituirla, por la autoridad de una Palabra hablada históricamente, sin embargo, se está haciendo cada día más evidente que el contenido del budismo y del arte budista son mucho más ortodoxos

de lo que se imaginó a primera vista, y ortodoxos no sólo en un sentido védico, sino universalmente. Por ejemplo, la famosa fórmula, *ανιχχα, ανατ□, δυκκηα*, «Impermanencia, No-espíritu, Sufrimiento», no implica, como se creyó una vez, una negación del Espíritu (*□τμαν*), sino que afirma que el alma-y-cuerpo, o la individualidad (*ν□μα–ρ⟨πα, αττα–βη□ϖα, σαϖι□□□να–κ□ψα*) del hombre, son transitorios, mutables, y que, sobre todo, han de distinguirse tajantemente del Espíritu. La palabra *ανατ□* no afirma que «no hay ningún Espíritu» o «Esencia-espiritual», sino que «este (sí mismo empírico, *Λειβσεελε*) no es mi Espíritu», *να με σο αττ□*, una fórmula que se repite constantemente en los textos pali. Casi con las mismas palabras, las Upani•ads afirman que «lo que es otro que el Espíritu es una miseria» (*ατο ανψαδ □ρταμ*), y que «esto (su estación), ciertamente, no es el Espíritu: el Espíritu no es nada que pueda ser aprehendido, nada perecedero, etc.» (*σα ε•α νετι νετψ □τμ□ αγριηψο⊃ α♣ιρψα⁄*, etc. *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.4.1 y 9.26). Esta es la más grande de todas las distinciones, aparte de la cual no puede haber ninguna inteligencia del fin último del hombre; y, por consiguiente, encontramos que se insiste en ella en todas las tradiciones ortodoxas —por ejemplo, San Pablo, cuando dice, «La palabra de Dios es rauda y poderosa, y más aguda que una espada de doble filo, que penetra hasta la división entre el alma y el espíritu» (Hebreos 4:12).

Hemos rastreado en otra parte[286] las fuentes védicas y los valores universales del simbolismo budista; y ahora vamos a examinar la naturaleza del simbolismo mismo. Aquí bastará agregar que las escrituras védicas y budistas, o igualmente védicas y vai•⟩avas o védicas y jainas, tomadas conjuntamente en su continuidad, enuncian la doctrina dual, que es también una doctrina cristiana, de un nacimiento eterno y de un nacimiento temporal; ahora bien, si en el */γ ςεδα* sólo se expone el primero, la natividad histórica del Buddha es, en realidad, la historia de la manifestación eónica de Agni —*Νοστερ Δευσ ιγνισ χονσυμενσ εστ*— «como si estuviera» comprimida dentro del lapso de una única existencia. La «salida» del hogar a la vida sin hogar, es la transferencia ritual de Agni desde el hogar al altar sacrificial; si los profetas védicos están rastreando siempre la Luz Oculta por las huellas de sus pasos, también es literal e iconográficamente verdadero que el budista hace de los *ϖεστιγιυμ πεδισ*

[286] Coomaraswamy, *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, 1935, y «Some Sources of Buddhist Iconography», 1945.

su guía; y si Agni es en los textos védicos, como también en el Antiguo Testamento, un «Pilar de Fuego», al Buddha se le representa repetidamente como tal en Αμαρ□ϖατ×. No necesitamos decir que, desde nuestro punto de vista, hablar de las «vidas» del Buddha o de Cristo como «míticas», es acentuar su significado atemporal[287].

Naturalmente, nosotros pasamos por alto el hecho de que el problema central del arte budista, cuya solución es esencial para cualquier comprensión real, no es un problema de estilos, sino de *χ□μο* ocurrió que el Buddha haya llegado a ser representado en una forma antropomórfica: lo cual es casi la misma cosa que preguntar, ¿por qué, ciertamente, el Gran Rey de la Gloria debe haber velado su persona en vestiduras de mendicante —*Χυρ Δευσ ηομο?* La respuesta budista es, por supuesto, que la asumición de una naturaleza humana está motivada por una compasión divina, y que es en sí misma una manifestación de la perfecta virtuosidad (*κοσαλλα*, *καυ♣αλψα*) del Buddha en el uso de los medios (*υπ□ψα*) convenientes: se afirma expresamente del Buddha que pertenece a su pericia revelarse de acuerdo con la naturaleza de aquellos que le perciben. Ciertamente, ya se había comprendido en los Vedas y los Βρ□ημα⟩ασ que «Sus nombres están de acuerdo con su aspecto» y que «como uno se acerca a Él, así Él deviene» (*ψατηοπ□σατε ταδ εϖα βηαϖατι, ⎪αταπατηα Βρ□ημα⟩α* X.5.2.20); como lo expresa San Agustín, citado con aprobación por Santo Tomás, *φαχτυσ εστ Δευσ ηομο υτ ηομο φιερετ Δευσ.*

La noción de un Creador que opera *περ αρτεμ*, común a la ontología cristiana y a todas las demás ontologías, implica ya un artista en posesión de su arte, a saber, la premedición (*πραμ□⟩α*) y la providencia (*πραφ□□*) acordemente a las cuales han de medirse todas las cosas; de hecho, hay la analogía más estrecha posible entre el

[287] Hablar de un evento como *εσενχιαλμεντε* mítico no es, en modo alguno, negar su posibilidad, sino más bien afirmar la necesidad de su eventuación *αχχιδενταλ* —es decir, histórica; las natividades eterna y temporal están relacionadas de esta manera. Decir «para que pudiera cumplirse lo que fue dicho por los profetas», no es hacer una narrativa inferida, sino solamente referir el hecho a su principio. Nuestra intención es señalar que la verdad más eminente del mito, no es apoyada ni rebatida por la verdad o el error de la narrativa histórica en la que el principio se ejemplifica.

«cuerpo facticio» (*νιρμ□⟩α–κ□ψα*)[288] o la «medida» (*νιμιττα*) del Buddha vivo, y la imagen de la Gran Persona que el artista «mide» (*νιρμ□τι*) literalmente para que sea un substituto de la presencia efectiva. Efectivamente, el Buddha nace de una Madre (*μ□τρ*), cuyo nombre es M□ψ□ (Naturaleza, Arte, o «Magia» en el sentido de la palabra «Creatrix» en Boehme), con una derivación, en uno y otro caso, de *μα,* «medir»; cf. *πρατι–μ□*, «imagen», *πρα–μ□⟩α*, «criterio», y *τ□λα–μ□να*, «iconometría»[289]. En otras palabras, hay una identificación virtual de una generación natural con una generación intelectual, métrica y evocativa[290]. El nacimiento es literalmente una evocación; el Niño es engendrado, de acuerdo con una fórmula

[288] La expresión *νιρμ□⟩α–κ□ψα* se deriva, evidentemente, de *ϑαιμιν×ψα Βρ□ημα⟩α* III.261-263. Aquí los Devas han emprendido una sesión sacrificial, pero antes de hacerlo se proponen desechar «todo lo que es crudo en nuestro Espíritu (*ταδ ψαδ ε•□∝ κρ⟨ραμ □τμανα □σιτ*, es decir, todo lo que son sus posibilidades de manifestación física), y medirlo (*ταν νιρμιμ□μαηαι* —es decir, darlo forma)». Por consiguiente, «ellos lo midieron (*νιρμ□ψα*) y pusieron lo que así había sido desechado (*σαμμ□ρφαμ*) en dos cuencos (*♣αρ□ϖαψο⟨*, es decir, el cielo y la tierra)… De aquí nació el Deva suave… fue ciertamente Agni quien nació… Él dijo, "¿Por qué me habéis hecho nacer?". Ellos respondieron, "Para mantener la guardia" (*αυπα–δ♦•⊇ρ□ψα;* cf. */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* III.4.2.5, *αυπαδ♦•⊇□*, y Σ□ψα⟩α sobre */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.27.13, *□λοκα καρα⟩□ψα*)». Aquí, entonces, la incorporación de Agni en los mundos es ya un *νιρμ□⟩α–κ□ψα.* Que Agni ha de mantener la guardia corresponde, por una parte, a la concepción védica del Sol como el «Ojo de los Devas» y, por otra, a la del Buddha como el «Ojo en el Mundo» (*χακκυ∝ λοκε*) en los textos pali, y a Cristo como 2γ≅¬… ∠::∀ (*Γρεεκ Αντηολογψ* I.19). Cf. Coomaraswamy, «Νιρμ□⟩α–κ□ψα», 1938.

[289] El origen del nombre de la madre del Buddha, M□ψα (:∀℘∀σ :↑ϑ4H, Sophia), puede rastrearse hacia atrás desde *Λαλιτα ςισταρα* XXVII.12 a través de *Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.9.5 hasta */γ ςεδα Σα·ηιτ□* III.29.11, «Esta, oh Agni, es tu matriz cósmica, desde donde tú has brillado… Metrado en la madre (*ψαδ αμιμ×τα μ□ταρι*) —M□ταρι♣ϖ□ν»; cf. X.5.3, «Habiendo medido al Niño (*μιτϖ□♣ι♣υμ*)», y *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* IV.2.10.3, «nacido como un corcel en el medio de las aguas».

[290] En relación con esto, obsérvese que en San Juan 1:3-4, el latín *θυοδ φαχτυμ εστ* representa al griego ∠ (Ξ(≅<γ< (sánscrito *φ□ταμ*), cf. Filón, *Αετ.* 15, ♣Δ(≅< ∗∞ 6∀ℜ ♣((≅<≅<. «La enseñanza de nuestra escuela es que todo lo que se conoce o nace es una imagen. Ellos dicen que al engendrar a su Hijo unigénito, el Padre está produciendo su propia imagen» (Maestro Eckhart, ed. Evans, I.258).

Es desde el mismo punto de vista, a saber, el de la doctrina de las ideas, como para Santo Tomás «El arte imita a la naturaleza [es decir, a la Natura naturans, Creatrix universalis, Deus] en su manera de operación» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.117.10), y como San Agustín «appuie plus nettement [que Plotino] sur la même origine de la nature [Natura naturata] et des oeuvres d'art, *λΠοριγινε εν Διευ*» (K. Svoboda, *ΛΠΕστη□τιθυε δε σαιντ Αυγυστιν ετ σεσ σουρχεσ*, Brno, 1933, p. 115).

Br□hma\a repetida constantemente, «por el Intelecto en la Voz», cuyo intercurso se simboliza en el rito; el artista trabaja, como lo expresa Santo Tomás, «por una palabra *χονχεβιδα* en el intelecto». Así pues, no debemos pasar por alto que hay también una tercera imagen, una imagen verbal, la de la doctrina, co-igual en significación con las imágenes de carne o de piedra: «El que ve la Palabra me ve» (*Σα·ψυττα Νικ□ψα* III.120). Estas imágenes visibles y audibles son iguales en su información, y difieren sólo en sus accidentes. Cada una de ellas pinta la misma esencia en una semejanza; ninguna de ellas es una imitación de la otra — la imagen de piedra, por ejemplo, no es una imitación de la imagen de carne, sino que cada una, directamente, es una «imitación» (*ανυκ♦τι*, mimesis) de la Palabra in-hablada, una imagen del «Cuerpo de la Palabra» o del «Cuerpo de Brahma» o del «Principio», que no puede representarse como *εσ*, debido a su simplicidad perfecta.

Sin embargo, el Buddha no fue representado efectivamente en una forma humana hasta el comienzo de la era cristiana, cinco siglos después de la Gran Despiración Total (*μαη□ παρινιββ□να*). En términos más generales, hasta entonces (con ciertas excepciones, algunas de las cuales se remontan en fecha hasta el tercer milenio antes de Cristo, y a pesar del hecho de que el */γ ςεδα* hace uso libremente de una imaginería verbal en términos antropomórficos) no puede reconocerse un desarrollo ampliamente extendido de una iconografía antropomórfica. El arte indio más antiguo, de la misma manera que el arte cristiano primitivo, es esencialmente «anicónico», es decir, sólo hace uso de símbolos geométricos, vegetales, o theriomórficos como soportes de contemplación. Aquí no puede invocarse, a manera de explicación, en ninguno de ambos casos, una incapacidad artística para representar la figura humana; puesto que no sólo se habían representado ya muy diestramente figuras humanas en el tercer milenio a. C., sino que, como sabemos, el tipo de la figura humana se había empleado con gran efecto desde el siglo tercero a. C. en adelante (y sin duda desde mucho antes en materiales impermanentes), *εξχεπτο* para representar al Buddha en su última encarnación, donde, en el nacimiento y antes del Gran Despertar, se le representa sólo por las huellas, o generalmente por símbolos tales como el Árbol o la Rueda.

Para abordar el problema, debemos relegar a un lugar enteramente subordinado nuestra predilección por la figura humana, heredada de las últimas culturas clásicas, y debemos también, en la medida en que seamos capaces, identificarnos con la mentalidad unánime del artista y el patrón indios, a la vez como había sido antes, y

como había llegado a ser cuando se sintió efectivamente la necesidad de representar lo que nosotros consideramos como el Buddha «deificado» (aunque el hecho de que el Buddha no puede considerarse como un hombre entre otros, sino más bien como «la forma de la humanidad que no tiene nada que ver con el tiempo», se expone llanamente en los textos pali). Sobre todo, debemos guardarnos de asumir que lo que fue un paso inevitable, y un paso que ya se prefiguraba en la «historicidad» de la vida, deba interpretarse en los términos de un progreso espiritual. Debemos comprender que este paso, uno de cuyos resultados imprevistos fue la provisión para nosotros de tantos placeres estéticos como cada uno derive del arte budista, puede haber sido, en sí mismo, mucho más una concesión a los niveles de referencia intelectualmente más bajos que la evidencia de una profundidad de visión acrecentada. Debemos recordar que un arte abstracto está adaptado a los usos contemplativos y que implica una gnosis, mientras que un arte antropomórfico evoca una emoción religiosa, y corresponde más bien a la plegaria que a la contemplación. Si el desarrollo de un arte puede justificarse como respuesta a necesidades nuevas, no debe pasarse por alto que hablar de una necesidad es hablar de una deficiencia en el que necesita: cuanto más es uno, tanto menos necesita. Así pues, no debemos reparar tanto en una deficiencia del arte plástico en los rituales anicónicos, como en la adecuación de las fórmulas puramente abstractas y en la proficiencia de aquellos que podían hacer uso de representaciones puramente simbólicas.

Así pues, el carácter anicónico del ritual védico y del arte budista primitivo era una cuestión de elección. De hecho, la posición no es sólo iconoclasta, sino que difícilmente podemos dejar de reconocer una tendencia iconoclasta de largo alcance, en palabras tales como las de la *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α*, IV.18.6: «El Brahman no es lo que uno piensa con la mente (*ψαμ μαναστ□ να μανυτε*), sino que, como ellos dicen, es eso por lo que hay una mentación, o concepto (*ψεν□ηυρ μανοματαμ*): sabe que sólo Eso es Brahman, no lo que los hombres adoran aquí (*νεδα∝ ψαδ ιδαμ υπ□σατε*)». Al mismo tiempo, las Υπανι•αδσ distinguen claramente entre el Brahman en una semejanza y el Brahman en ninguna semejanza, el mortal y el inmortal (*μ⟨ρτα∝ χ□μ⟨ρτα∝ χα μαρτψα∝ χ□μ♦τα∝ χα*, *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* II.3.1, donde puede notarse que una de las designaciones regulares de una imagen es precisamente *μ⟨ρτι*); y entre el concepto por el que uno recuerda distintamente y el destello de iluminación ante el que uno sólo puede exclamar (*Κενα Υπανι•αδ* IV.4-5). La distinción es la que hacen

Eckhart y Ruysbroeck entre el conocimiento de Dios *χρεατυρλιχηερ ωισε, χρεατυερλικερωιφσ* y *□νε μιττελ, □νε ωισε, σονδερ μιδδελ, σονδερ ωισε,* e implica la doctrina universal de la única esencia y las dos naturalezas. Evidentemente, estos textos, y su doctrina implícita, equivalen a una justificación tanto de una iconografía como de un iconoclasmo. El valor inmediato de una imagen es servir como el soporte de una contemplación conductiva a una comprensión de la operación exterior y del Brahman próximo, el Σαμβηογακ□ψα budista: sólo de la operación interior y del Brahman último, el Δηαρμακ□ψα, Tattva, Ταταατ□, o Νιρω□\α budista, puede decirse que «*Εστε* Brahman es silencio»[291].

Nadie cuya vida es todavía una vida activa, nadie todavía espiritualmente bajo el Sol y todavía perfectible, nadie que todavía se propone comprender en los términos de sujeto y de objeto, nadie que todavía es alguien, puede pretender haber rebasado toda necesidad de medios. No se trata de las «posibilidades virtualmente infinitas del alma» (A. C. Bouquet, *Τηε Ρεαλ Πρεσενχε*, Cambridge, 1928, p. 85), que sería absurdo negar, sino de *χ□μο* estas potencialidades pueden reducirse a acto. Uno no tiene más remedio que asombrarse ante la multitud de aquellos que propugnan el acercamiento «directo» a Dios, como si el fin del camino pudiera alcanzarse sin viaje, y de quienes olvidan que una visión inmediata sólo puede ser de aquellos en quienes «la mente ha sido de-mentada», para emplear una expresión significativa común a Eckhart, a las Υπανι•αδσ, y al budismo.

Así pues, el problema *πρεσεντε* no es la propiedad o impropiedad del uso de soportes de contemplación, sino de qué tipo deben ser los soportes de contemplación

[291] Un dicho tradicional citado por | α\καρα en *Βραημα Σ(τρα* III.2.17. Cf. el Hermético «Sólo entonces lo verás, cuando no puedas hablar de ello; pues el conocimiento de ello es silencio profundo, y supresión de todos los sentidos» (Hermes, *Λιβ.* X.6). De la misma manera que para las Upani•ads, el Brahman último es un principio «sobre el que no puede preguntarse ninguna pregunta más» (*Β♦ηαδ□ρα\ψακα Υπανι•αδ* III.6), así el Buddha rehusa consistentemente discutir la quiddidad del Νιββ□να. En las palabras de Erigena, «Dios no sabe lo que Él mismo es, debido a que Él no es ningún qué», y de Maimónides, «al afirmar algo de Dios, estás apartándote de Él». Las Υπανι•αδσ y el budismo no ofrecen ninguna excepción a la regla universal del empleo conjunto de la *ωια αφφιρματιωα* y la *ωια ρεμοτιονισ*. No hay nada peculiarmente indio, y todavía menos peculiarmente budista, en la enseñanza de que nosotros no podemos conocer lo que nosotros podemos devenir, lo cual «el ojo nunca vio, ni el oído nunca oyó» (I Corintios 2:9). Mientras tanto, la función de la imagen corporal , verbal, o plástica, o, en cualquier otro sentido, simbólica, es mediadora. Ver también Coomaraswamy, «The Vedic Doctrine of “Silence”».

más apropiados y más eficaces, y del arte de hacer uso de ellos. Para *νοσοτροσ*, la obra de arte existe y opera sólo en un nivel de referencia visible y tangible, enteramente humano; al contrario de lo que Dante nos pide, nosotros no nos «maravillamos de la doctrina que se esconde detrás (*σΠασχονδε σοττο*) del velo de los extraños versos» (*Ινφερνο* IX.61); los versos solos son suficientes para nosotros. Pero la cosa es muy distinta en un arte tradicional, donde el objeto es meramente un punto de partida y un poste indicador, que invita al espectador al cumplimiento de un acto dirigido hacia esa forma, por cuya causa existe la imagen. El espectador no ha de ser «agradado», sino más bien «transportado»: para ver, como al artista se le ha exigido ver, antes de tomar el pincel o el cincel; para ver al Buddha en la imagen, más bien que una imagen del Buddha. Es una cuestión de *πενετραχι□ν*, en los sentidos más técnicos del término (cf. *Μυ⟩δακα Υπανι•αδ* II.2.3): la matizada presentación en colores es meramente una exteriorización conceptual de lo que, en sí mismo, es una claridad perfectamente simple —«De la misma manera que es un efecto de la presencia o ausencia de polvo en una vestidura, que el color sea claro o turbio, así también es el efecto de la presencia o ausencia de una penetración en la Liberación (*□ϖεδηα−ϖα♣□ν μυκταυ*), que la Gnosis sea clara o turbia. Que uno aluda a la profundidad de los Buddhas en el Plano Inmaculado, en los términos de características iconográficas, de maneras, y de actos (*λακ•α⟩α−στη□να−καρμασυ*) es una mera pintura coloreada en el espacio»[292]. O también, y con referencia

[292] Ver la edición de Sylvain Lévi del *Μαη□ψ□να Συτρ□λα∝κ□ρα* de Ασα⟩γα, 2 vols. (París, 1907, 1911), I, 39-40; II, 77-78. Lévi no ha comprendido completamente *λακσα⟩α−στη□να;* la referencia es a la iconografía descriptiva del arte narrativo y visual. En *A Συρϖεψ οφ Παιντινγ ιν τηε Δεχχαν* (Londres, 1937), pp. 27 y 203, nota 31, Stella Kramrisch ha errado la referencia del pasaje: «pintar con colores en el espacio» es una expresión proverbial que implica «intentar lo imposible» o «esfuerzo hecho en vano», como, por ejemplo, en *Μαφφηιμα Νικ□ψα* I.127, donde se señala que un hombre no puede pintar en colores en el espacio, debido a que «el espacio es sin forma o indicación». Lo que Ασα⟩γα está diciendo, es que considerar cualquier representación del Principio transcendente, como él es en sí mismo, no es más que un sueño vano; la representación tiene un valor meramente temporario, comparable al de la barca ética, en la bien conocida parábola de la barca (*Μαφφηιμα Νικ□ψα* I.135).

Sin embargo, como lo expresan los Σ□δηαναϲ, es sobre un fondo de «espacio en el corazón» como debe imaginarse la pintura que «no está en los colores»; de la misma manera que la «pintura del mundo» de ⎜α⟩καρ□χ□ρψα (a saber, el cosmos inteligible visto en el *σπεχυλυμ αετερνυμ*) es «pintada por el Espíritu en el lienzo del Espíritu». Y debido a que la pintura se ha imaginado así como una apariencia manifestada sobre un terreno *ινφινιτο*, la pintura (de Amida, por ejemplo) pintada en colores efectivos y sobre lienzo, destaca sobre un trasfondo análogo de extensión *ινδεφινιδα.*

igualmente a la imaginería verbal y visual, al Buddha se le hace decir que la expresión metafórica «se aduce a manera de ilustración… debido a la gran flaqueza de los niños… yo enseño como lo hace el maestro pintor, a su pupilo, que dispone sus colores en razón de una pintura, pintura que no se encuentra en los colores, ni en el fondo, ni en el contorno. La pintura se idea en colores sólo para hacerla atractiva a[293] las criaturas: lo que se enseña literalmente es impertinente; el Principio elude la letra[294]. Al ocupar un sitio entre las cosas[295], lo que yo enseño realmente es el Principio como lo comprenden los Contemplativos[296]: una reversión espiritual que evade todas las formas del pensamiento. Lo que yo enseño no es una doctrina para niños, sino para los Hijos del Conquistador. Y del mismo modo que todo lo que yo puedo ver de una manera diversificada no tiene ningún ser real, así es la doctrina pictórica comunicada de una manera irrelevante. Todo lo que no se adapta a las personas que han de ser enseñadas no puede llamarse una "enseñanza"… Los Buddhas adoctrinan a los seres acordemente a su capacidad mental»[297]. Esto equivale a decir, con San Pablo, «Os he alimentado con leche y no con carne: pues hasta ahora no erais capaces de soportarla, ni todavía sois capaces» (I Corintios 3:2): «La carne fuerte pertenece sólo a quienes son de plena edad» (Hebreos 5:14).

Sólo el que *ηα* alcanzado una Gnosis inmediata puede permitirse prescindir de la teología, el ritual, y la imaginería: el Comprehensor ha encontrado lo que el Viajero todavía busca. Muy a menudo, esto se ha malinterpretado en el sentido de que, deliberadamente, se oculta algo a aquellos que tienen que depender de medios, o que, incluso, se les dispensan los medios como si se intentara mantenerlos con ellos en la

[293] *Καρ•α⟩□ρτη□ψα:* la noción coincide con el concepto platónico y escolástico de la cualidad *χονποχατιπα* de la belleza. Cf. *Ματηναω×* I.2770, «La apariencia risueña de la pintura es por amor de ti; para que por medio de esa pintura pueda establecerse la realidad».

[294] «Elude» es precisamente el «s'asconde sotto» de Dante. «El lenguaje no alcanza la verdad; pero la mente (<≅¬H = *μανασ*) tiene un poder vigoroso, y cuando ha sido llevada a alguna distancia en su vía por el lenguaje, alcanza la verdad» (Hermes I.185).

[295] Es decir, al nacer, y al hacer uso, por consiguiente, de figuras materiales, al hablar parabólicamente, etc.

[296] *Ταττπαμ ψογ×ν□μ:* cf. */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.85.4, «De quien los Brahmanes comprenden como Soma, nadie saborea jamás, nadie saborea que more sobre la tierra», y *Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VII.31, «Es metafísicamente (*παρ↓κ•ενα*) como él obtiene la bebida de Soma, no es literalmente (*πρατψακ•αμ*) como [la bebida] es participada por él».

[297] *Λα⟩κ□πατ□ρα Σ⟨τρα* II.112-114.

ignorancia; hay quienes piden una suerte de educación universal obligatoria en los misterios, suponiendo que un misterio no es nada más que un secreto comunicable, aunque hasta ahora incomunicado, y nada diferente en tipo de los temas de la instrucción profana. Muy lejos de esto, pertenece a la esencia de un misterio, y sobre todo a la del *μψστεριυμ μαγνυμ*, que no puede comunicarse, sino únicamente realizarse[298]: todo lo que puede comunicarse son sus soportes externos o expresiones simbólicas; el Gran Trabajo debe hacerlo cada uno por sí mismo. Las palabras atribuidas al Buddha arriba, no son en modo alguno contradictorias del principio de la mano abierta (*ϖαραδα μυδρ□*) o de la mano expositoria (*ϖψ□κηψ□να μυδρ□*). El Buddha jamás es inelocuente: las puertas solares no están ahí para excluir, sino para admitir; nadie puede ser excluido por nadie excepto por sí mismo. La Vía ha sido señalada en detalle por cada Precursor, que *εσ*, él mismo, la Vía; lo que hay al final del camino no se revela, ni siquiera por aquellos que lo han alcanzado, debido a que no puede decirse ni aparecer: el Principio no está jamás en ninguna semejanza.

¿De qué tipo son, entonces, los soportes de contemplación más apropiados y más eficaces? Apenas será posible citar un texto indio autorizado que condene explícitamente el uso de imágenes antropomórficas, distinguiéndolas de las imágenes anicónicas. Sin embargo, hay una fuente budista, la del *K□λινγα–βοδηι ϑ□τακα*, en la que se refleja todavía claramente lo que debe haber sido la posición primitiva. Se pregunta al Buddha qué tipo de santuario, sagrario, o símbolo (*χετιψα*)[299] puede

[298] «Este tipo de cosa no puede enseñarse, hijo mío; pero Dios, cuando así lo quiere, lo trae a nuestra memoria» (Hermes, *Λιβ*. XIII.2).

[299] *Χετιψα, χαιτψα*, se derivan generalmente de *χι*, «apilar», usado originalmente en conexión particular con la construcción de un altar del fuego o una pira funeraria, y esto no carece de significación en conexión con el hecho, que ha de examinarse abajo, de que la imagen del Buddha hereda realmente los valores del altar védico. Pero, como el ϑ□τακα mismo aclara, un *χαιτψα* no es necesariamente un στ\πα, ni algo construido, sino un substituto simbólico de cualquier tipo que ha de *χονσιδεραρσε χομο* el Buddha en su ausencia. Debe asumirse al menos una conexión hermenéutica de *χι*, «edificar», con las raíces estrechamente emparentadas *χι* y *χιτ*, mirar, considerar, conocer, y pensar o contemplar; es en este sentido, por ejemplo, como se usa *χετψα* /en /*γ ζεδα Σα·ηιτ□* VI.I.5, «Tú, oh Agni, nuestro medio de cruce, *τιενεσ–θυε–σερ–χονοχιδο–χομο* refugio eterno y padre y madre del hombre», epítetos que, además, se han aplicado todos también al Buddha. En /*αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.2.3.9 es explícito que *χιτι* («plataforma», de la raíz *χι*) se llama así debido a que ha sido «visto en meditación» (*χεταψαμ□να*, de la raíz *χιτ*). Los fuegos «dentro de vosotros», de los que los fuegos del altar externo son sólo los soportes, se «apilan intelectualmente», o son «apilados de

representarle apropiadamente en su ausencia. La respuesta es que él puede ser representado apropiadamente por un árbol Bodhi[300] (un *παριβηογα−χετιψα*, *Μαη□ϖα∝σα* I.69), ya sea durante su vida o después de la Despiración, o por reliquias corporales después de su Deceso; la iconografía «indicativa» (*υδδεσικα*)[301]

---

sabiduría» (*μαναση□χιτα*⁄, *ϖιδψ□χιταη*, de la raíz *χι*, ⁄*αταπατηα Βρ□ημα*⟩*α* X.5.3.3 y 12). Cf. «*Χετιψα*» en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Π□λι»; y Coomaraswamy, «*Πρ□*⟩*α−χιτι*», 1943.

La asimilación de *χι* a *χιτ*, en conexión con una operación cuyo propósito principal es «edificar» al sacrificador mismo, entero y completo, tiene un sorprendente paralelo en el desarrollo semántico de la palabra «edificio», puesto que el «edificio» era originalmente un hogar (*αεδεσ*) y las raíces afines griega y sánscrita ∀∩2T e *ιδη* son «encender». El hogar, que es un altar tanto como un lugar para el fuego, establece la casa (como en ⁄*αταπατηα Βρ□ημα*⟩*α* VII.1.1. y 4). Así pues, de la misma manera que *αεδεσ* deviene «casa», así también «edificar» es, en un sentido más general, «construir»; y el significado de «construir espiritualmente» conserva los valores originales sagrados del hogar. Paralelo también a «edificar» y a *ιδη* es el π□λι *σαμυττεφατι*, literalmente «encender» por medio de un discurso «edificante» (*Δ×γηα Νικ□ψα* II.109, etc.), sin duda con una referencia última al «Agnihotra interno» en el que el corazón deviene el hogar (⁄*αταπατηα Βρ□ημα*⟩*α* X.5.3.12, ⁄□⟩*κη□ψανα* ⟨*ρα*⟩*ψακα* X; *Σα·ψυττα Νικ□ψα* I.169).

[300] Esta no es, por supuesto, una posición exclusivamente budista. Los Vedas ya hablan del Gran Yak•a (Brahman) que se mueve sobre las aguas en una corriente ígnea, en el centro del universo, en la semejanza de un Árbol (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* X.7.32); y a este Arbusto Ardiente, la Única Higuera, se le llama en las Υπανι•αδσ el «único Despertador» (*εκα σαμβοδηαψιτ♦*) y soporte sempiterno de la contemplación de Brahman (*δηιψ□λαμβα*, *Μαιτρι Υπανι•αδ* VII.11). En ⁄□⟩*κη□ψανα* ⟨*ρα*⟩*ψακα* XI.2 el Brahman espirante es «como si fuera un gran árbol, de pie con sus raíces mojadas» [Cf. *Μαη□ϖα∝σα* I.69].

[301] Cf. Coomaraswamy, *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ*, pp. 4-6. Ahora traduzco *υδδεσικα* por «indicativo», en vista del examen por Louis de la Vallée Poussin en *Ηαρϖαρδ Θουρναλ οφ Ασιατιχ Στυδιεσ* II (1937), 281-282. Del pasaje que cita del *Ψογα♣□στρα* de Ασα⟩γα es evidente que *υδδι♣ψα* significa «indicativo del Buddha»; los ejemplos que se dan de tales símbolos indicativos son «st⟩pa, construcción, y templete antiguo o moderno». Si fue sólo más tarde cuando *υδδεσικα χετιψα* vino a significar también «imagen del Buddha» (*τατη□γατα πα⊇ιμ□*), esto significaría que el ϑ□τακα no tiene ninguna referencia de imágenes del Buddha; alternativamente, debe sostenerse que las imágenes del Buddha han sido desaprobadas, con otros símbolos indicativos, como «arbitrarias». El sentido peyorativo de *ανυδισσατι*, «apunta a», puede observarse en *Δ×γηα Νικ□ψα* II.354. El resultado evidente, de que las imágenes del Buddha fueron ignoradas, o condenadas, basta para nuestros propósitos, a saber, la demostración del rastro de una actitud originalmente anicónica.

Curiosamente, la posición iconoclasta budista es como la de Sextus Empiricus (*Αδϖερσυσ δογματιχοσ* II. 146 sig.), que distingue entre signos «conmemorativos» (⇓B≅:<0Φϑ46 $\bar{<}$) y signos «indicativos» (*f*<*γ46ϑ46 $\bar{<}$), y que rechaza los segundos en base a que los primeros están, o han

de una imagen antropomórfica se condena como «sin fundamento y conceptual, o convencional» (*αϖαττηυκαμ μαναματτακαμ*). Se verá que la expresión corresponde a la del Br□hma\a como se cita arriba: *μαναματτακαμ = μανοματαμ.*

Antes de proceder a preguntar cómo pudo ser que, después de todo, se aceptara una imagen antropomórfica, debemos eliminar algunas consideraciones ajenas al problema. En primer lugar, debe comprenderse que aunque aquí hay implícito un problema iconoclástico, puede decirse que el adviento de la imagen se «postpuso» por una cuestión de conveniencia, y sin referencia a la supuesta posibilidad de una localización real[302] o fetichismo, y que fue también por una cuestión de conveniencia que la imagen se realizara cuando se sintió una necesidad de ello; y en segundo lugar, que el recurso a una imaginería antropomórfica no implica, en modo alguno, intereses tan humanistas o naturalistas como los que llevaron a la subordinación de la forma a la figura en el arte europeo después de la Edad Media, o en el arte griego

estado, en asociación íntima con las cosas que nos recuerdan, mientras que para los segundos no hay modo de demostrar que ellos significan lo que se dice que significan. Se puede honrar la memoria del maestro humano que fue; pero fue en el Dhamma, y es todavía sólo en el Dhamma, su doctrina, donde puede ser visto realmente; cf. la historia del excesivo apego de Vakkali a la forma visible del Buddha, citada en Coomaraswamy, «*Σα∝ϖεγα:* Shock Estético». Al mismo tiempo, no debe perderse de vista que mientras Sextus Empiricus es un escéptico, incluso en el sentido moderno, el budista *νο* es un «positivista».

[302] La cuestión es al mismo tiempo de localización y de temporalidad. En las devociones personales indias, es típico hacer uso de una imagen de arcilla, que se consagra temporalmente y que se deshecha después del uso, cuando se ha despedido a la Presencia; de la misma manera, la iglesia cristiana deviene la casa de Dios, específicamente, sólo después de la consagración, y, si se desconsagra formalmente, puede usarse para cualquier otro propósito secular sin ofensa. El rito, como la Natividad temporal , es necesariamente eventual; el evento temporal puede tener lugar en *χυαλθυιερ παρτε*, debido justamente a que su referencia es a una omnipresencia intemporal. En cualquier caso, no se trata de una contradicción, como entre un «Dios extenso en el espacio» (Bouquet, *Τηε Ρεαλ Πρεσενχε*, p. 52) y una presencia especial en un punto dado del espacio; la extensión en el espacio es ya una localización, en el mismo sentido en que la procesión es una aparente moción. De un Dios, «en quien nosotros vivimos y nos movemos y tenemos nuestro ser», nosotros no podemos decir que Él está en el espacio como estamos nosotros, sino más bien que Él *εσ* el «espacio» en el que nosotros somos. Pero toda la Escritura emplea un lenguaje en términos de tiempo y espacio, adaptado a nuestra capacidad; así pues, si ha de evitarse esto, no es sólo la imagen visual la que debe ser hecha pedazos. El iconoclasta no siempre comprende todas las implicaciones de su ideal: no puede decirse de alguien que todavía sabe que él es, que todos sus ídolos han sido destruidos.

después del siglo sexto a. C. La cuestión de la localización se ha malentendido completamente. Si es prácticamente verdadero que «el Espíritu omnipresente *εστ* donde él actúa, o donde nosotros estamos *πρεσενχιανδο*-le» (Bouquet, *Τηε Ρεαλ Πρεσενχε*, p. 84), es igualmente verdadero que éste «donde», está *δονδεθυιερα* que se establece un centro, o que se erige debidamente una imagen u otro símbolo: es más, el símbolo puede llevarse incluso de un lugar a otro. No se trata de que el Espíritu esté, por lo tanto, en un lugar más que en otro, o que pueda ser transportado, sino que nosotros, y nuestros soportes de contemplación (*δηιψλαμβα*), estamos necesariamente en un lugar u otro. Si la utilidad del símbolo es funcionar mediatamente, como un puente entre el mundo de la posición local y un «mundo» que no puede atravesarse ni describirse en términos de tamaño, es suficientemente evidente que la punta de aquí, de un puente tal, debe estar en alguna parte; y, de hecho, está dondequiera que comienza nuestra edificación: el procedimiento es siempre desde lo conocido a lo inconocido: es la otra punta del puente la que no tiene posición.

Por fetichismo, nosotros entendemos una atribución, a los símbolos físicamente tangibles, de los valores que realmente pertenecen a su referente, o, en otras palabras, una confusión de la forma de hecho con la forma esencial. Es un fetichismo de este tipo, el que los textos budistas desaprueban cuando emplean la metáfora del dedo que señala a la luna, y ridiculizan al hombre que no quiere o no puede ver nada sino el dedo. El entendimiento estético moderno, hace fetiches de las obras de arte tradicionales, precisamente en este sentido. Ciertamente, nuestra actitud propia es tan natural y obstinadamente fetichista, que nos sorprende descubrir y nos negamos a creer que, en el budismo, se da por establecido que «aquellos que consideran las imágenes de tierra, no veneran a la arcilla como tal, sino que, sin considerarlas para nada en este respecto, veneran a los Inmortales que ellas representan» (*αμαρασα∝φ*, *Διϖψϖαδνα*, cap. 26). De la misma manera, Platón distingue entre las «imágenes sin alma» y los «dioses en-almados» que ellas representan; «y, sin embargo, nosotros creemos que cuando rendimos culto a las imágenes, los dioses son bondadosos y están bien dispuestos hacia nosotros» (*Λεψεσ* 931A). Así también, en la práctica cristiana «se rinde veneración, no a los colores o al arte, sino al prototipo» (San Basilio, *Δε σπιρ. σανχτ.* c. 18, citado en los *Ηερμενεια* de Athos), y «nosotros hacemos imágenes de los Seres Sagrados para conmemorar-*λοσ* y venerar-*λοσ*» (Epiphanius, Frag. 2), cf. Plotino, *Εναδασ* IV.3.11. «¡Cuán osado es

incorporar lo que es sin cuerpo! Sin embargo, el icono nos conduce a la recordación intelectual de las Esencias Celestiales» (*Γρεεκ Αντηολογψ* I.33).

En lo que concierne al segundo punto, bastará decir que «antropomórfico», en el sentido en el que esta palabra es apropiada a las imágenes indias, no implica «naturalista»; la imagen del Buddha no es en ningún sentido un retrato, sino un símbolo; ciertamente, tampoco hay ninguna imagen india de ninguna deidad que no proclame, por su constitución misma, que «esto no es la semejanza de un hombre»; la imagen está desprovista de toda semblanza de estructura orgánica; no es un reflejo de algo que se haya visto físicamente, sino una forma o fórmula inteligible. Incluso los cánones de la proporción difieren para los dioses y para los hombres[303].

Incluso en el presente día, sobrevive en la India un extenso uso de ingenios geométricos (*ψαντρα*), u otros símbolos anicónicos, como los soportes de elección de la contemplación. En último análisis, si el intelectual ha preferido siempre el uso de símbolos abstractos y algebraicos, o vegetales, o theriomórficos, o incluso naturales, uno no puede evitar acordarse de la posición de Dionisio, a quien, igualmente, parecía más apropiado que las verdades divinas se expusieran por medio de imágenes, en sí mismas de un tipo menos noble, más bien que más noble (donde, en sí mismo, el tipo más noble es el de la humanidad): «Pues entonces», como prosigue Santo Tomás, «es evidente que estas cosas no son descripciones literales de las verdades divinas, lo cual podría haber estado abierto a la duda si se hubieran expresado bajo la figura de cuerpos más nobles, especialmente para aquellos que no podían considerar nada más noble que los cuerpos» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.1.9). Lo que el Buddha anticipaba, no era que la figura de piedra pudiera haber sido adorada nunca literalmente como tal, sino que pudiera llegar a considerarse como un hombre, a quien negaba de sí mismo que fuera «un hombre, o un dios, o un daimon», uno entre otros, y que, de hecho, no hubiera «devenido nadie». El Buddha pronosticaba, precisamente, una interpretación humanista de la «vida», tal como la que lleva al erudito moderno a desentrañar un «núcleo histórico», por la eliminación de todos los

[303] La imagen de pigmento o de piedra, «indicativa» del Buddha, es tanto una imagen del dios, «de quien es la imagen», como lo es la imagen de carne o de palabras: cada una es «un dios sensible en la semejanza del dios inteligible» (γ∅6©< ϑ≅¬ <≡0ϑ≅¬ [2γ≅¬] 2γ∈H ∀4Φ20ϑ H̄, Platón, *Τιμεο* 92). Nosotros no necesitamos rehuir la identificación implícita del *απαρινιββυτο* Ταη□γατα con ® 6 Φ̄:≅H ≅◊ϑ≅H, en el sentido de que el universo es su *χυερπο*.

«elementos míticos», y a repudiar cualquier atribución de omnisciencia a quien era apropiada la designación de «Ojo en el Mundo». Son justamente aquellos «que no pueden considerar nada más noble que los cuerpos»[304] quienes, en los tiempos modernos, no han descubierto en la Deidad encarnada, cristiana o budista, nada más que el hombre; y a éstos, sólo podemos decirles que «su humanidad es un obstáculo mientras se aferren a ella con placer mortal» (Eckhart).

La posición iconólatra, desarrollada en la India desde el comienzo de la era cristiana en adelante, está en contradicción aparente con lo que se ha inferido en el *Κ□λινγα–βοδηι ϑ□τακα*. Sin embargo, es la posición iconoclasta, la del arte «mazdeísta» y «septentrional» de Strzygowski, la que determinó la naturaleza abstracta y simbólica de la imagen antropomórfica; y puede decirse que responde de ello el hecho de que, en la India, no haya tenido lugar nunca un desarrollo naturalista hasta que se adoptó la idea de la representación, proveniente de Europa, en el siglo diecisiete. El hecho de que el *╱υκρανχτισ□ρα* condene el retrato, al mismo tiempo que exalta la hechura de imágenes divinas, ilustra muy bien cómo la consciencia India ha sido consciente de lo que se ha llamado «la ignominia implícita en el arte figurativo» — una ignominia estrechamente vinculada a la de la obsesión con el punto de vista histórico, por encima del cual, en la India, siempre se ha preferido el punto de vista mítico. Los paralelos entre el desarrollo artístico indio y cristiano son tan estrechos que ambos pueden describirse con las mismas palabras. Si, como Benjamin Rowland observa acertadamente, «Con las esculturas de Hadda y la decoración coetánea de los monasterios de Jaulian (Taxila), la escuela de Γανδη□ρα propiamente dicha tocó a su fin. Las contracorrientes de influencia, provenientes de los talleres de la India central y oriental, casi habían transformado, la imagen indo-griega del Buddha, en la norma ideal para la representación de Sakyamuni que prevaleció en Mathura y Sarnath y Ajanta»[305], ello sólo pudo deberse a que se sintió un entendimiento de la impropiedad de todo estilo expresamente humanista; ya se

[304] Una sorprendente anticipación del punto de vista del Renacimiento. «Los eventos por venir arrojan sus *σομβρασ* delante». «Por la familiaridad con los cuerpos, muy fácilmente, aunque muy perniciosamente, se puede llegar a creer que todas las cosas son corporales» (San Agustín, *Χοντρα Αχαδ□μιχοσ* XVII.38); como dijo Plutarco, uno puede estar tan preocupado con el «hecho» obvio, como para no ver la «realidad», y confundir Apolo con Helios (*Μοραλια* 393D, 400D, 433D), «el sol a quien todos los hombres ven» con «el Sol a quienes pocos conocen con la mente» (*Ατηαρϖα ϛεδα Σα·ηιτ□* X.8.14).

[305] «A Revised Chronology of Γανδη□ρα Sculpture», *Αρτ Βυλλετιν*, XVIII (1936), 400.

había formado una idea del «tipo del Buddha», «pero el ideal de representación helenístico, el naturalismo arraigado, rebasado y ordinario de un milenio, fue incapaz de llevarla a cabo. De aquí la excesiva rareza [en la propia India] del tipo griego de Cristo [Buddha], y su pronta substitución por el tipo semítico [Indio]»[306]. Además, puede señalarse un paralelo en los efectos del iconoclasmo europeo sobre la naturaleza del arte bizantino: «El resultado principal de la controversia fue la formulación de una iconografía rígida, que fue suficiente para impedir, de una vez por todas, todo deslizamiento hacia un naturalismo sin significado. En adelante, la pintura, la representación humana, se ideó como una ilustración de la Realidad, y como un vehículo de las emociones humanas más profundas… Aunque el precio de la libertad del artista, en esta elevación del arte a su función más alta, la defensa del iconódulo, elevado por la controversia a un altísimo nivel filosófico, también jugó una parte… El contenido principal del iconódulo fue este: que las pinturas, como las estatuas para Plotino [IV.3.11], fueran un medio de comunicación efectivo con el universo extra-terrestre[307]… La incumbencia del artista era evocar, a través de las pinturas, no este mundo, sino el otro… que el contemplador pudiera alcanzar, a través del recordatorio de estos eventos, la comunicación efectiva, durante su vida en la tierra, con ese firmamento del arbitraje divino, del que la iglesia latina enseñaba sólo la esperanza post-humana»[308]. Estas distinciones entre los puntos de vista bizantino y romano son análogas a las diferencias entre los puntos de vista del μαη□ψ□να y del η×ναψανα, y entre el arte más o menos didáctico de Σ□□χ× y las epifanías de Βαμιψ□ν, Αφα⟩⊇□ y Lung Men.

No sabemos si la desaprobación de una semejanza «indicativa» (*υδδεσικα*), que hemos citado como proveniente del ϑ□τακα, tiene o no la intención de referirse a las antiguas listas de los *λακκηα⟩ασ*, o las treinta y dos peculiaridades iconográficas

[306] Adaptado de Robert Byron y David Talbot Rice, *Τηε Βιρτη οφ Ωεστερν Παιντινγ* (Londres, 1930), p. 56, con la adición de las palabras entre corchetes.

[307] «En estos contornos, hijo mío, hasta donde es posible, he trazado una semejanza (γ∅6ϕ<) de Dios para ti; y si tú contemplas esta semejanza con los ojos de tu corazón (6∀Δ∗∴∀H ∉N2∀8:≅℘H, islámico ™*αψν–ι–θαλβ×*), entonces, hijo mío, créeme, encontrarás la vía hacia lo alto; o más bien, la visión misma te guiará en tu vía» (Hermes, *Λιβ.* IV. 11b; cf. Hermes, *Ασχλεπιοσ* III.37 sig.).

[308] Byron and Rice, *Βιρτη οφ Ωεστερν Παιντινγ*, pp. 67, 78. En ambos casos, más que una cuestión de invención de una iconografía *αδ ηοχ*, se trataba de una cuestión de reconocimiento y de ratificación de una iconografía y de un simbolismo, que no era ni cristiana ni budista, sino universalmente solar.

mayores y las ochenta peculiaridades iconográficas menores de la «Gran Persona». Ciertamente, debe haber sido de acuerdo con estas prescripciones como, antes de que se hubiera hecho ninguna otra imagen, debe haberse considerado una imagen mental del Buddha; y es igualmente cierto que siempre se ha sostenido que la validez de las imágenes mismas se basa en una traducción exacta de estas peculiaridades, o de tantas de ellas como puedan realizarse en cualquier material trabajado. Para el budista, la iconografía es arte; ese arte por el que trabaja. La iconografía es a la vez la verdad y la belleza de la obra: la verdad, debido a que ésta es la forma imitable de las ideas que han de expresarse, y la belleza debido a la coincidencia de la belleza con la exactitud —el *ιντεγρατιο σιωε περφεχτιο* escolástico— y en el sentido en el que una ecuación matemática puede ser «bella». Como lo señala una inscripción China, «He esculpido una belleza maravillosa… todas las peculiaridades iconográficas se han exhibido sublimemente» (Chavannes, *Μισσιον αρχη□ολογιθυε*, I.1.448). En la visión tradicional del arte no hay ninguna belleza que pueda ser separada de la inteligibilidad; ningún otro esplendor que el *σπλενδορ ϖεριτατισ*.

La autenticidad y la legítima herencia de las imágenes del Buddha, se establece por referencia a lo que se supone que son originales creados en el propio tiempo de la vida del Buddha, y, ya sea efectivamente o ya sea virtualmente, por el Buddha mismo, en concordancia con lo que se ha dicho arriba con respecto a una manifestación iconométrica. Las capacidades del artista, ejercidas en los niveles de referencia empíricos, no habrían bastado para la operación dual de la imaginación y la ejecución. El Buddha «no puede ser aprehendido»; lo que se requería no era una observación, sino una visión. Ello nos recuerda el hecho de que, de la misma manera, algunas imágenes cristianas se han considerado como «no hechas por manos» (□Πγ4Δ≅Β≅∴0϶≅4). Carece de importancia, desde el punto de vista presente, que las leyendas de las primeras imágenes no puedan interpretarse como registros de hechos históricos: lo que es importante para nosotros es que la autentificación de las imágenes mismas no es histórica sino ideal. O bien el artista se transporta a un cielo donde toma nota de la apariencia del Buddha, y seguidamente usa esto como modelo, o el Buddha mismo proyecta la «sombra» o los lineamentos de su semejanza (*νιμιττα*), que los pintores no pueden aprehender, pero que deben llenar de colores, y animar[309] con la adición de una «palabra» escrita, de manera que todo se hace

[309] Decimos deliberadamente «animan» debido a que la inscripción de un texto esencial (usualmente la fórmula *ψε δηαρμ□*, etc.), o la inclusión de un texto escrito dentro del cuerpo de una

«como está prescrito» (*ψατη□ σα∝δι•⊇αμ, Διϖψ□ϖαδ□να*, cap. 27); o finalmente, la imagen la hace un artista que, después de que se ha hecho el trabajo, se revela de hecho como el futuro Buddha Maitreya[310].

Interpretada así, la iconografía ya no puede considerarse más como un producto de realización o idealización convencional sin fundamento, sino que deviene un medio de verificación; la forma no es de invención humana, sino revelada y «vista», de la misma manera que las encantaciones védicas se consideran como reveladas y «escuchadas». En principio, no puede haber ninguna distinción entre visión y audición. Y de la misma manera que no puede decirse que algo se ha pronunciado inteligiblemente a menos de que se pronuncie en algunos términos, así, no puede decirse que algo se ha revelado a menos de que se revele en alguna forma[311]. Todo aquello que puede considerarse como anterior a la formulación, es sin forma y no en una semejanza; el significado y su vehículo sólo pueden considerarse como concreados. Y esto implica que toda validez que incumbe al significado, incumbe también al símbolo en el que se expresa; si los últimos son de alguna manera menos inevitables que los primeros, el significado propuesto no se habrá transmitido, sino traicionado.

No necesitamos agregar que todo lo que se dice en el párrafo precedente incumbe al arte en el artista, arte que es ya una expresión en unos términos, o una idea en una forma imitable; y que es válido, independientemente de si se ha

imagen de metal o de madera, implica una elocuencia, y así han de comprenderse, mucho más literalmente de lo que podría suponerse, las palabras de una inscripción China, «el artista pintó una semejanza *θυε ηαβλα*» (Chavannes, *Μισσιον αρχη□ολογιθυε*, I, 497). Sólo tenemos que alterar muy ligeramente las palabras del Buddha, «El que ve la Palabra, Me ve», para hacerlas decir, «El que ve mi Imagen, escucha mi Palabra».

[310] Samuel Beal, *Ησ□αν−τσανγ, Σι−ψυ−κι; Βυδδηιστ Ρεχορδσ οφ τηε Ωεστερν Ωορλδ* (Londres, 1884) II, 121.

[311] Debemos evitar una distinción artificial entre «términos» y «formas». El símbolo puede ser verbal, visual, dramático, o incluso alimentario; el uso de un material es inevitable. No es el tipo de material lo que importa. Es con perfecta lógica como los budistas tratan igualmente la imaginería verbal y visual; «¿Cómo podría demostrarse la Personalidad Luminosa, de otro modo que por una representación de colores y peculiaridades iconográficas? ¿Cómo podría comunicarse el misterio, sin recurrir al lenguaje y al dogma?». Las figuras esculpidas de Buddhas y Bodhisattvas «proporcionan a los hombres de conocimiento un medio de elevarse a sí mismos a la perfección de la verdad» (inscripciones chinas, Chavannes, *Μισσιον Αρχη□ολογιθυε*, I, 501, 393).

expresado o no, efectivamente, alguna palabra mimética, o de si se ha hecho o no, efectivamente, alguna imagen en piedra o en pigmento; aunque no es históricamente verdadero que no se haya hecho ninguna imagen tangible del Buddha antes del comienzo de la era cristiana, no es menos cierto que se había concebido una imagen esencial, no hecha por manos, y que incluso se había expresado verbalmente, en los términos de las treinta y dos peculiaridades mayores y de las ochenta peculiaridades menores de la «Gran Persona»; cuando hubo de hacerse la primera imagen, ya existían los «medios de operación verificados». Si, finalmente, el artista hizo una figura correspondiente en piedra o en pigmento, sólo estaba haciendo lo que el imaginero indio ha hecho siempre, y de acuerdo con instrucciones tan familiares como las del *Αβηιλα♣ιτ□ρτηαχιντ□μα)ι*, donde se dice que el pintor «Pinta en el muro lo que se ha visto en la contemplación (*ταδ δηψ□ταμ βηιττ αυ νιϖε♣αψετ*)». Incluso para Alfred Foucher, que sostenía que las imágenes más primitivas del Buddha son las de la escuela de Gandh□ra y el producto de una colaboración entre el artista helenista y el patrón budista indio, la prescripción o el concepto de la obra a hacer era Indio; el artista helenista sólo cumplía la operación servil, y el patrón indio permanecía responsable del acto de imaginación libre[312]. Por otra parte, los escultores de Ματηυρ□, tenían a su disposición no sólo la imagen visual de la «Gran Persona» como se define en los textos p□li, sino también la tradición de los tipos en posición de pie de los colosales Yaksas de los siglos precedentes a. C.; y para la figura sedente, tenían también una tradición cuyo comienzo debe haber precedido a los tipos de iva en la cultura del valle del Indo del tercer milenio a. C. La imagen del Buddha vino a la existencia debido a que se sintió una necesidad de ella, y no debido a que se sintió una necesidad de «arte».

Tradicionalmente, la práctica de un arte no es como lo es para nosotros, una actividad secular, ni tampoco una cuestión de «inspiración» afectiva, sino un rito metafísico; puesto que, no son sólo las primeras imágenes, las que son formalmente de origen suprahumano. De hecho, no puede trazarse ninguna distinción entre el arte y la contemplación. Lo primero que se requiere de un artista, es que se retire de los niveles de percepción humanos a los niveles de percepción celestiales; en este nivel,

[312] Nos inclinamos más a estar de acuerdo con Rowland en que «la escuela de Γανδη□ρα vino a la existencia sólo poco antes de la accesión de Kanishka en el siglo segundo de la era Cristiana» («A Revised Chronology of Γηανδ□ρα Sculpture», p. 399), lo que hace que las imágenes más antiguas de Γανδη□ρα y las de Ματηυρ□ sean casi contemporáneas, o da alguna prioridad a las últimas.

y en un estado de unificación, donde ya no es visible nada externo a sí mismo, el artista ve y realiza, es decir, deviene, lo que después tiene que representar en el material trabajado. Esta identificación del artista con la forma imitable de la idea que ha de expresarse, se recalca repetidamente en los libros indios, y responde a la asumición escolástica de que, como se expresa en las palabras de Dante, «ningún pintor puede pintar un rostro si primero de todo no se ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser».

Así pues, el artista posterior no está imitando el aspecto o el estilo visual de las primeras imágenes, que puede no haber visto nunca, sino su forma; la autenticidad de las imágenes posteriores no depende de un conocimiento accidental (tal como ese por el que se construye nuestro «gótico moderno»), sino de un retorno a la fuente en un sentido completamente diferente. Es justamente esto lo que se expresa tan claramente en la leyenda de la imagen del Buddha de Yδ□ψανα, que se dice que voló por el aire a Κηοτ□ν (Beal, *Ησ□αν–τσανγ*, II, 322) y estableció así la legitimidad del linaje de la iconografía del Asia Central y de China[313]. «Volar por el aire» es siempre una tecnicidad que implica una independencia de la posición local y la capacidad de alcanzar cualquier plano de percepción deseado: una forma o una idea es «alada», precisamente en el sentido de que, como el Espíritu, está dondequiera que opera o está siendo contemplada, y no puede ser una propiedad privada. Lo que la leyenda nos dice, no es que una imagen de piedra o de madera volara por el aire; lo que nos dice es que el artista de Κηοτ□ν vio lo que el artista de Yδ□ψανα había visto, es decir, la forma esencial de la primera imagen: esa misma forma que el artista de Yδ□ψανα había visto antes de volver a la tierra y tomar el cincel o el pincel.

Así pues, debe trazarse una distinción muy clara entre un procedimiento arcaizante, que no implica más que una operación de copiado servil, y la contemplación repetida de una y la misma forma o idea, de una manera que estará determinada por el modo o la constitución del conocedor, lo cual constituye la libre operación del artista cuyo estilo es suyo propio. La distinción es la que hay entre una escuela de arte académico y una escuela de arte tradicional, donde la primera es sistemática, y la segunda consistente. Que el «Arte haya fijado los fines y haya verificado los medios de operación», asegura una inmutabilidad de la idea en su

[313] Para una imagen llamada «de Yδ□ψανα» en Lung Men, ver Chavannnes, *Μισσιον αρχη□ολογιθυε*, I, 392, y Paul Mus, «Le Buddha paré», *Βυλλετιν δε λΠ□χολε Φραν□αισε δΠΕξτρ□με Οριεντ*, XXVIII (1928), 249.

forma imitable —la idea del sol, por ejemplo, es *σιεμπρε* un símbolo adecuado de la Luz de las luces— pero no es en modo alguno una contradicción de otro dicho escolástico, a saber, que «Para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma». Que la operación interior del artista se llame propiamente «libre», se debe a que hay una *ρενοϖαχι□ν* sin fin del acto imaginativo; y la evidencia de esta libertad existe en el hecho de una secuencia de estilos, observable siempre en un arte tradicional, seguido de generación en generación; es el académico el que repite las formas de los órdenes «clásicos» como un papagayo. Ciertamente el artista tradicional está expresando siempre, no su «personalidad» superficial, sino a sí mismo, puesto que él mismo se ha hecho eso que tiene que expresar, y se ha entregado *δεϖοταμεντε* al bien de la obra que ha de hacerse. Lo que tiene que decir permanece lo mismo. Pero él habla en el lenguaje estilístico de su propio tiempo, y si fuera de otra manera no sería elocuente, pues, para repetir las palabras del *Λα⟩κ□ϖατ□ρα Σ⟨τρα* ya citadas, «Todo lo que no se adapta a aquellas personas que tienen que ser enseñadas, no puede llamarse una "enseñanza"».

No sólo el artista, sino también el patrón, se entrega *δεϖοταμεντε;* y no lo hace meramente con la donación de su «hacienda», para sufragar el costo de la operación, sino también en un sentido espiritual, ritual, y simbólico, de la misma manera que el cristiano, cuando no es meramente un espectador de la Misa, sino que participa en lo que se está celebrando, se sacrifica a sí mismo. Es mérito de Paul Mus haber reconocido por primera vez que los valores esenciales del sacrificio védico se heredan y sobreviven en la iconolatría posterior; por ejemplo, el patrón regio, dona exactamente su propio peso en oro para que se haga una imagen, imagen que también, al mismo tiempo, se hace de acuerdo con un canon o proporción verificado, y que emplea como módulo una medida tomada de su propia persona; y cuando se ha hecho la imagen, el patrón mismo y su familia se ofrecen a ella, para ser redimidos seguidamente a un gran precio. Justamente de la misma manera, la estatua del patrón se edifica literalmente en el altar védico, y el sacrificador mismo se ofrece en el altar —«Ese fuego sacrificial sabe que "Él ha venido a darse a mí"» (*παριδ□∝ με, ⁄ατατπατηα Βρ□ημα⟩α* II.4.1.11). Como lo expresa Mus, «De hecho, es bien sabido que la construcción del altar del fuego es un sacrificio personal velado. El sacrificador *μυερε*, y sólo bajo esta condición alcanza el cielo: al mismo tiempo, esto es sólo una muerte temporaria, y el altar, identificado con el sacrificador, es su

substituto. Reconocemos francamente una significación análoga en la identificación del rey con el Buddha, y en particular en la manufactura de estatuas, en las que la fusión de las personalidades se efectúa materialmente. Es menos una cuestión de apoteosis que de *δεϖοτιο*. El rey se da al Buddha, proyecta su personalidad en él, al mismo tiempo que su cuerpo mortal deviene la "huella" terrenal de su modelo divino… La actividad artística de la India, como hemos indicado, ha exhibido siempre la huella del hecho de que la primera obra de arte brahmánica fue un altar en el que el patrón, o en otras palabras el sacrificador, estaba unido con su deidad» (Mus, «Le Buddha paré», 1929, pp.*92, *94). Si la deidad asume una forma humana, es para que el hombre, por su parte, invista la semejanza de la divinidad, lo que hace metafísicamente y como si anticipara su glorificación futura. La insuficiencia de la adoración de un principio como si fuera otro que uno mismo o la propia esencia espiritual de uno, se recalca fuertemente en las Upani•ads; y puede tenerse por un principio establecido del pensamiento indio que «Sólo deviniendo Dios, puede uno adorar-Le» (*δεϖο βη⟨τϖ□ δεϖα⟩ ψαφετ*): sólo al que puede decir, «Yo soy la Luz, Tú mismo», se le da la respuesta, «Entra, pues lo que tú eres yo soy, y lo que yo soy tú eres» (*ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.14)[314]. La obra de arte es un rito devocional.

Si el artista y el patrón originales son así devotos y están literalmente absorbidos en la idea de la obra que ha de hacerse, obra que el artista ejecuta y que el patrón paga, tenemos que considerar también la naturaleza del acto que han de llevar a cabo aquellos otros por cuya causa se ha hecho también la obra, entre quienes podemos reconocernos a nosotros mismos: las inscripciones del donador indican casi siempre que la obra se ha emprendido no sólo para el beneficio del donador o el de sus antepasados, sino también para el de «todos los seres». Ciertamente, este beneficio será más que una cuestión de mera apreciación estética: nuestro juicio, si ha de ser la «perfección del arte», es decir, una consumación en su uso, debe implicar una reproducción. Para decirlo en otras palabras, si juzgamos por sus ideas cómo deben ser las cosas, esto es válido tanto *ποστ φαχτυμ* como *α πριορι*. Para comprender la obra nosotros debemos estar donde estaban el patrón y el artista y debemos hacer lo que ellos hicieron; no podemos depender de las meras reacciones de «nuestras

[314] «Si no te haces tú mismo igual a Dios, no puedes aprehender a Dios; pues lo igual es conocido sólo por lo igual» (Hermes, *Λιβ*. XI.2.2ob). «Pero el que está unido al Señor es un único espíritu» (I Corintios 6:17). Cf. Coomaraswamy, «La "E" en Delfos».

propias extremidades nerviosas carentes de inteligencia». El juicio de una imagen es una contemplación, y, como tal, sólo puede consumarse en una asimilación. Para ello, se requiere una transformación de nuestra naturaleza. Mencio dice, en este mismo sentido, que entender los verdaderos significados de las palabras, no requiere tanto un diccionario o un conocimiento de epistemología, sino una rectificación de la personalidad. A este respecto, el *Αμιτ□ψυρ–Δηψ□να Σ(τρα* es explícito: si preguntas *χ□μο* tiene que contemplar uno al Buddha, la respuesta es que sólo lo contemplas cuando tu propio corazón asume las treinta y dos características mayores y las ochenta características menores (a saber, de la iconografía): es tu propio corazón el que deviene el Buddha y es el Buddha (*Σαχρεδ Βοοκσ οφ τηε Εαστ*, XLIX, 178). En este mismo sentido han de comprenderse las palabras de una inscripción en Lung Men: «Es como si se hubiera alcanzado la cima de la montaña y como si se hubiera remontado el río hasta su fuente: el contento está completo, y uno reposa en el Principio» (Chavannnes, *Μισσιον αρχη□ολογιθυε*, p. 514). Las superficies estéticas no son en modo alguno valores terminales, sino una invitación a una pintura cuyos rastros visibles son sólo una proyección, y a un misterio que elude la letra de la palabra hablada.

El lector puede inclinarse a protestar que estamos hablando de religión más bien que de arte: puntualizamos, al contrario, que se trata de un arte religioso. Si podemos hablar de una «reducción del arte a la teología» (San Buenaventura), ello se debe a que, en la síntesis tradicional, el arte plástico, como cualquier otra forma literaria, es una parte del arte de conocer a Dios. La experiencia estética, realizada empatéticamente, y la experiencia cognitiva, realizada intuitivamente, pueden distinguirse lógicamente, pero son simultáneas en el hombre total u hombre santo, que no sólo siente, sino que también comprende. No es que se minimice el valor de la belleza, sino que la belleza ocasional del artefacto se remite a una causa formal en la que ella existe más eminentemente; hay una transubstanciación de la imagen, en la que, al participante, no se le quita nada, sino que más bien se le agrega algo.

Todo lo que ha sido dicho arriba se aplica tanto a la narrativa literaria de la «vida» del Buddha como a la representación iconográfica de su «apariencia»; de la misma manera que esta última no es un retrato sino un símbolo, así la primera no es un registro de hechos sino un mito. La iconografía sobrenatural es una parte integral de la imagen, como los milagros lo son de la vida; ambos son elementos esenciales

más bien que excrecencias accidentales o adventicias introducidas en razón del «efecto».

No tenemos intención de minimizar los milagros por medio de un análisis psicológico, ni tampoco nos proponemos considerar el arte en sus aspectos meramente afectivos. En lo que concierne a la historicidad de los milagros, hay, por supuesto, una divergencia fundamental entre las posiciones racionalista y tradicional. La demostración efectiva de un efecto mágico, echaría por tierra la filosofía racionalista entera: su «fe» sería destruida si el sol se detuviera al mediodía o un hombre caminara sobre el agua. Por otra parte, para el tradicionalista, la magia es una ciencia, pero una ciencia inferior por la que no siente ninguna curiosidad; la posibilidad del procedimiento mágico se da por hecho, pero se considera sólo como ilustrativa, y no como probatoria, de los principios de los que depende el ejercicio de los poderes.

Desde el punto de vista presente, importa muy poco cual de estas posiciones asumamos. El racionalista y el fundamentalista se encuentran juntos dentro del callejón sin salida de una interpretación exclusivamente literal. Efectivamente, discutir la historicidad o la posibilidad de un milagro dado está muy lejos del punto principal, a saber, el de la significación. Sin embargo, podemos ilustrar con un brillante ejemplo, cómo el punto de vista racionalista puede inhibir, mucho más que el punto de vista crédulo, una comprensión de la verdadera intención de la obra. El *Συκη□ϖατ×–ςψ(ηα* dice que el Buddha «cubre con su lengua el mundo en el que ellos enseñan»; de la misma manera que en */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.72.18 la lengua de Agni —la *ϖοζ* sacerdotal— «toca el cielo». Lo que Burnouf tiene que decir en conexión con esto, es casi inaudito: «Esto es un ejemplo de las increíbles estupideces que pueden resultar de una adicción a lo sobrenatural… Hablar de un sacar la lengua, y, como el climax de lo ridículo, hablar también del vasto número de maestros asistentes que hacen lo mismo en la presencia del Buddha, es un vuelo de la imaginación al que difícilmente puede encontrársele un paralelo en la superstición europea. Parece enteramente como si a los budistas del Norte se les hubiera castigado en su gusto de lo maravilloso con la absurdidad de sus propias invenciones»[315] *¡Ηε*

[315] *Λε Λοτυσ δε λα βοννε λοι* (París, 1925), p. 417.

αθυ□ ελ χρετινισμο χιεντ□φιχο εν τοδα συ βεατιτυδ![316]. No obstante, contrástese lo que tiene que decir Santo Tomás de Aquino en un contexto similar: «A la lengua de un ángel se le llama metafóricamente el poder del ángel, con el que el ángel manifiesta su concepto mental… La operación intelectual de un ángel se abstrae del *αθυ□* y del *αηορα⊃* De aquí que en el lenguaje angélico, la distinción local no es ningún impedimento» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.107,1 y 4).

Hemos aludido arriba a un «vuelo por el aire» de la imagen del Buddha de Yδ□ψανα, desde la India a Κηοτ□ν, imagen que devino, de hecho, como observa Chavannes, el prototipo de muchas otras labradas en Asia Central. En primer lugar, repetimos, que la existencia misma de una «imagen de Yδ□ψανα», hecha en vida del Buddha, es altamente improbable. En segundo lugar, ¿qué se entiende realmente por «vuelo aéreo» y «desaparición»? La expresión sánscrita ordinaria para «desvanecerse» es *ανταρ–δη□να∝ γαμ*, literalmente «ir-interior-posición». En el *Κ□λινγα–βοδηι Θ□τακα*, el vuelo por el aire depende de una «investidura del cuerpo en el manto de la contemplación» (*φη□να ϖε⊇ηανενα*). Como ha observado Mus muy acertadamente en otro contexto, «Todo el milagro resulta pues de una disposición íntima» («Le Buddha paré», p. 435). Así pues, de lo que se trata aquí no es de una translocación física, sino, literalmente, de una concentración; se trata del alcance de un centro que es omnipresente, y no de una moción local. Se trata enteramente de «estar en el Espíritu», en el sentido en que San Pablo usa esta expresión: ese Espíritu (*□τμαν*) de quien se dice que «sedente, viaja lejos, yacente va a todas partes» (*Κα⊇ηα Υπανι•αδ* II.21)[317]. ¿Qué importancia puede tener, en un

[316] L. Zeigler, *□βερλιεφερυνγ* (1936), p. 183. Uno no puede sorprenderse de que algunos indios se hayan referido a la erudición europea como un crimen. Al mismo tiempo, el erudito indio moderno es capaz de banalidades similares. Nosotros tenemos en mente al Profesor K. Χηα⊇⊇οπ□δηψ□ψα, que considera */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.71.4, donde se trata a la vez de la audición y de la visión de la Voz (*ϖ□χ*), una prueba de un conocimiento de la escritura en el período védico —un ejemplo de miopía intelectual tan densa al menos como la de Burnouf.

[317] Hermes, *Λιβ.* XI.2.19: «Todos los cuerpos están sujetos al movimiento; pero eso que es incorporal es sin moción, y todas las cosas situadas en ello no tienen movimiento… Pide a tu alma que viaje a cualquier tierra que elijas, y antes de que le pidas que vaya, estará allí… ella no se ha movido como uno se mueve de un sitio a otro, pero *εστ□* allí. Pídela que vuele al cielo, y no tendrá necesidad de alas». */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VI.9.5: «La Mente (*μαναϲ*, <≅¬Η) es el más veloz de los pájaros»; *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* XIV.1.13: «El Comprehensor está alado (*ψα ϖαι ϖιδϖ□⟩σασ τε πακ•ι⟩α⟨*)».

contexto tal, una discusión de la posibilidad o la imposibilidad de una levitación o translocación efectiva? Lo que implica la designación de «movedor a voluntad» (*κ□μ□χ□ριν*), es la condición de quien, estando en el Espíritu, ya no necesita moverse en absoluto para estar en alguna parte. Tampoco puede hacerse ninguna distinción entre el intelecto posible y las ideas que contiene *ιν αδαεθυατιονε ρει ετ ιντελλεχτυσ:* hablar de una omnipresencia intelectual, es hablar de una omnipresencia de las formas o ideas, que no tienen ninguna existencia objetiva aparte del intelecto universal que las contiene. La leyenda no se refiere a la transferencia física de una imagen material, sino a la universalidad de una forma inmutable, que puede ser vista tanto por el contemplativo khotanés como por el contemplativo indio; donde el historiador de arte vería lo que se llama la «influencia» del arte indio en el arte de Asia Central, la leyenda afirma una imaginación independiente de la misma forma. Se verá que nosotros no teníamos en vista minimizar el milagro, sino señalar que la maravilla es de disposición interior, y que el poder del vuelo aéreo no es nada semejante al de un aeroplano, sino que se refiere a la extensión de la consciencia a otros niveles de referencia que los meramente físicos y, de hecho, a la «sumidad del ser contingente»[318].

Consideremos otro caso, el de «caminar sobre el agua»[319], un poder atribuido a algunos, igualmente en las tradiciones hindú, budista, cristiana y taoísta, y muy probablemente en muchas otras tradiciones. Nosotros inferimos que puede hacerse una cosa tal, pero no sentimos ninguna curiosidad en cuanto a si ello se hizo o no en una ocasión dada; eso lo dejamos a aquellos que suponen que el Bhujyu védico fue recogido efectivamente del océano físico por un «vagabundo» que pasaba. El interés reside en la significación. ¿Qué significa que este poder se haya atribuido universalmente a la deidad o a otros en su semejanza? Hablar de una moción a

[318] «Pues el hombre es un ser de naturaleza divina… y, lo que es más que todo lo demás, sube al cielo sin dejar la tierra; hasta una distancia tan vasta, puede extender su poder» (Hermes, *Λιβ.* X.24b).

[319] Para la historia del símbolo ver W. Norman Brown, *Ινδιαν ανδ Χηριστιαν Μιραχλεσ οφ Ωαλκινγ ον τηε Ωατερ* (Chicago, 1928), y Arthur Waley, *Τηε Ωαψ ανδ Ιτσ Ποωερ* (Londres, 1934), p. 118. La forma de las expresiones Herméticas, «Pero de la Luz salió una Palabra sagrada (8 ⊼≅H = *♣αβδα βραημαν, υκτηα*) que tomó su sede sobre la substancia acuosa… [la tierra y el agua] fueron puestas en moción, en razón de la Palabra espiritual (B<γΛ:∀϶46 ⊼H = *□τμανϖατ*) que se movía sobre la faz del agua» (Hermes, *Λιβ.* I.8b.5b), aunque dependiente, quizás, del Génesis, es especialmente significativa en su uso de la expresión «tomó su sede»; cf. *αδηιτι•⊇ηατι*, como se predica del *□τμαν* en las Υπανι•αδσ, *πασσιμ.*

voluntad sobre la faz de las aguas, es hablar de un estar todo en acto, es decir, hablar de la operación de un principio donde toda potencialidad de manifestación se ha reducido a acto. En todas las tradiciones «las aguas» significan la posibilidad universal.

La conexión directa entre el mito simbólico y el símbolo mítico, no puede ilustrarse mejor en ninguna otra parte que en este contexto. Pues si al Buddha se le representa en la iconografía soportado invariablemente por un loto, sin que sus pies toquen nunca ninguna tierra local o física, ello se debe a que la idiosincrasia de la flor u hoja del loto es estar en reposo sobre las aguas; la flor o la hoja es universalmente, y no en un sentido local, un terreno sobre el cual los pies del Buddha están firmemente plantados. En otras palabras, todas las posibilidades cósmicas, y no meramente algunas o todas las posibilidades terrestres, están a su mando. El soporte último del loto puede representarse también como un tallo idéntico al eje del universo, enraizado en una profundidad universal e inflorescente en todos los niveles de referencia, y si en el arte brahmánico este tallo brota del ombligo de N□r□yana, el terreno central de la Divinidad yacente sobre la faz de las aguas, y lleva en su flor la figura de Bραημ□ (con quien el Buddha se identifica virtualmente), la universalidad de este simbolismo es suficientemente evidente en el Tallo de Isaí y en la representación simbólica de la Theotokos cristiana por la rosa. La expresión *ροσα δε λοσ ϖιεντοσ*, una brújula, y el «quant' è la larghezza di questa rosa nell' estreme foglie» de Dante (*Παραδισο* XXX.116-117) ilustran la correspondencia de la rosa y el loto en sus aspectos espaciales: cf. *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.2, donde los pétalos del loto son los puntos de la brújula: es decir, las direcciones del espacio, de extensión indefinida. Apenas necesitamos decir que la universalidad y la precisión consistente de un simbolismo adecuado, no impide una adaptabilidad a las condiciones locales y no depende de la identificación de las especies botánicas[320].

Esta significación del loto que hemos expuesto, está ligada inseparablemente al problema de la representación budista en el arte plástico. Si tomamos el símbolo

[320] Para un examen más completo del loto, ver Coomaraswamy, *Ελεμεντοσ δε Ιχονογραφ□α Βυδιστα*, 1935, Cf. las representaciones egipcias de Horus sobre el loto, de las que Plutarco dice que «ellos no creen que el sol sale como un niño recién nacido del loto, sino que pintan la salida del sol de esta manera, para mostrar obscuramente (∀∅<4϶϶ :γ̄<≅4) que su nacimiento es una ignición (□<∀P4H) desde las aguas» (*Μοραλια* 355c), exactamente como nace Agni.

mítico literalmente, como el artista indio moderno ha hecho algunas veces, tenemos una pintura de lo que ya no es formalmente, sino sólo figurativamente, un hombre, soportado por lo que ya no es en principio un terreno, sino por lo que A. Foucher llama «el frágil cáliz de una flor» (en «On the Iconography of the Buddha's Nativity», *Μεμοιρσ οφ τηε Αρχηαεολογιχαλ Συρωεψ οφ Ινδια*, 1934, p. 13); la pintura se reduce así a la absurdidad, y parece que nosotros estamos esperando que el «hombre» se caiga dentro del «agua» en cualquier momento. Se ha destruido, la correspondencia de las superficies estéticas con la pintura que no está en los colores; no importa cuan hábilmente ejecutada esté, la pintura ya no es bella, debido precisamente a que se le ha robado su significado. Este es un caso ilustrativo del principio de que la belleza no puede separarse de la verdad, sino que es un aspecto de la verdad.

Un error fundamental de la interpretación moderna, ha sido considerar el simbolismo budista a la vez como *συι γενεριστ* y como convencional, en el sentido en que el esperanto puede llamarse una lengua convencional. Es decir, se considera lo que los símbolos nos parecen ser, *α νοσοτροστ* que estamos acostumbrados al «simbolismo», o más bien «expresionismo», de poetas y artistas que hablan individualmente en los términos de su propia elección, términos que a menudo son obscuros, pero que, no obstante, a veces se introducen dentro del uso corriente. Partiendo de estos puntos de vista, Foucher puede pensar que es «capaz de observar, retrospectivamente, los intentos crecientemente atrevidos del antiguo hacedor de imágenes», y opinar que los elefantes «vinieron a tomar su sede naturalmente sobre los lotos… un tipo de detalle específico agregado subsecuentemente… sólo la superstición del precedente les impidió llegar más lejos» (*□δεμ*). Si hubiera recordado que el Agni Védico nace en un loto y es soportado por un loto, ciertamente habría preguntado, «¿Cómo pudo el hombre imaginar que un fuego pudiera haberse encendido en el frágil cáliz de una flor en el medio de las aguas?». De hecho, Foucher protesta que «Si el loto no hubiera llenado desde el comienzo todo el espacio disponible, nadie hubiera pensado nunca en usar el frágil cáliz de una flor como un soporte para un ser humano adulto» (*□δεμ*)[321].

[321] Que «el loto llenó desde el comienzo todo el espacio disponible» es para Foucher meramente un hecho iconográfico y, en este sentido, un «precedente supersticioso». Sin embargo, las palabras son verdaderas, en este sentido mucho más profundo y más original —que *εν ελ χομιενζο νο ηαβ□α νινγ□ν οτρο εσπαχιο*, y que como era en el comienzo es ahora y siempre será, debido a que el loto

Esto es sacar los símbolos enteramente fuera de su contexto y valores tradicionales, y ver, en un arte de ideas, meramente un arte idealizante. La visión moderna de los símbolos se relaciona de hecho con la teoría moderna de una «religión natural», invocada por algunos en las explicaciones de la «evolución» de todas las religiones, y por otros en la explicación de todas las religiones excepto la Cristiana. Pero desde el punto de vista de la tradición misma, el brahmanismo es una religión revelada, es decir, una doctrina de origen sobrenatural; así pues, es una revelación en los términos de un simbolismo adecuado, bien sea verbal o visual, en el mismo sentido en que Platón habla del primer Denominador como un «Poder más que humano», y de los nombres dados en el comienzo como necesariamente «nombres verdaderos». Pensemos lo que pensemos de esto[322], permanece el hecho de que el simbolismo es de una antigüedad inmemorial, una antigüedad tan grande como la del «folklore» mismo; muchos de los símbolos védicos, por ejemplo, el del rastreo de la Luz Oculta por sus huellas, implican una cultura de la caza antecedente al comienzo de la agricultura. La palabra más común para «Vía», sánscrito *μ□ργα*, p□li budista *μαγγα*, deriva de una raíz *μ♦γ*, «cazar», e implica un «seguimiento en los rastros de». En cualquier caso, los pueblos del Valle del Indo, tres mil años a. C., ya hacían uso de «símbolos, tales como el *σ϶αστικα*, que la India jamás ha abandonado. ¿Nos atreveremos a pensar que la espiritualidad del arte Indio es tan antigua como la civilización del Valle del Indo? Si no es así, nunca podemos esperar penetrar el secreto de su origen» (W. Norman Brow, en *Ασια*, Mayo 1937, p. 385).

---

es el símbolo y la imagen de toda la extensión espacial, como se afirma explícitamente en *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.2, «¿Cuál es el loto y de qué tipo? Ciertamente, lo que este loto es, es Espacio; los cuatro cuadrantes y los cuatro intercuadrantes son sus pétalos constitutivos». El «precedente» es primariamente metafísico y cósmico, y *πορ λο ταντο ταμβι□ν* iconográfico.

[322] Las nociones de una «revelación» y Philosophia Perennis (la «Sabiduría increada, la misma ahora que siempre fue, y la misma que será siempre» de San Agustín, *Χονφεσιονεσ* IX.10) son, por supuesto, anatema para el erudito moderno. Él prefiere decir que los Himnos védicos «contienen los rudimentos de un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que estos poetas podrían haber imaginado… pensamiento que ha devenido final para siempre en la India, e incluso fuera de la India» (Maurice Bloomfield, *Τηε Ρελιγι□ν οφ τηε ϛεδα*, Nueva York, 1908, p. 63). Es cierto que el escritor tiene aquí en mente una evolución del pensamiento, ¿pero *χ□μο* es que el poeta védico formula «un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que él podría haber imaginado»? Ello es tanto como decir que el hombre hacía lo que no podía hacer. Es más bien improbable que Bloomfield quisiera apoyar realmente una doctrina de la inspiración verbal.

El simbolismo es un lenguaje y una forma de pensamiento preciso; un lenguaje hierático y metafísico y no un lenguaje determinado por categorías somáticas o psicológicas. Su fundamento está en la correspondencia analógica de todos los órdenes de realidad y estados del ser o niveles de referencia; se debe a que «Este mundo es en la imagen de aquel, y viceversa» (*Αιταρεψα Βρ□ημα⟩α* VIII.2, y *Κα⊃ηα Υπανι•αδ* IV.10) por lo que puede decirse *Χοελι εναρραντ γλοριαμ Δει.*

La naturaleza de un simbolismo adecuado difícilmente podría expresarse mejor que en las palabras «el sentido parabólico (sánscrito *παρ↓κ•α*) está contenido en el sentido literal (sánscrito *πρατψακ•α*)». Por otra parte, «Las formas sensibles, en las que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, se han vaciado de contenido cada vez más en su vía de descenso hasta nosotros: de manera que nosotros decimos ahora, esto es un "ornamento"» (W. Andrae, *Διε ιονισχηε Σα□λε*, Berlín, 1933, p. 65). Así pues, se trata de restaurar el significado a formas que nosotros hemos llegado a considerar como meramente ornamentales. No podemos abordar aquí los problemas de la metodología simbólica, excepto para decir que lo que tenemos que evitar, sobre todo, es una interpretación subjetiva, y que lo que tenemos que desear, sobre todo, es una realización subjetiva. Para los significados de los símbolos debemos apoyarnos en las afirmaciones explícitas de los textos autorizados, en el uso comparado, y en el uso de aquellos que todavía emplean los símbolos tradicionales como la forma habitual de su pensamiento y de su conversación cotidiana[323].

Sin embargo, nuestro interés presente no está tanto en la metodología de la exégesis simbólica, como en la naturaleza general de un arte típicamente simbólico. Hemos hablado arriba de una transubstanciación, y la palabra ha sido usada acertadamente también por Stella Kramrisch, al hablar del arte del período gupta, y del de Αφα⟩⊇□, en particular, con referencia a la coincidencia en él de los valores sensuales y espirituales. Nuestro error principal cuando consideramos la Eucaristía, es suponer que la noción de una transubstanciación representa cualquier cosa excepto un punto de vista normalmente humano. Decir que esto no es meramente pan, sino también, y más eminentemente, el cuerpo de Dios, es lo mismo que decir que una palabra no es meramente un sonido, sino también, y más eminentemente, un

[323] Ver Coomaraswamy, «El Rapto de una N□γ×: Un Sello Gupta Indio».

significado: es con perfecta consistencia, como esta generación sentimental y materialista, no sólo ridiculiza la transubstanciación Eucarística, sino que insiste también en que la totalidad de una obra de arte subsiste sólo en sus superficies estéticas, y considera, por ejemplo, que la poesía consiste únicamente en una conjunción de sonidos placenteros e interesantes, más bien que en una secuencia ordenada de sonidos con significados[324]. Desde el mismo punto de vista un hombre se interpreta sólo como un ser psicológico, y no como una imagen divina, y por la misma razón nosotros nos reímos de la «divinidad de los reyes». Que nosotros no admitamos ya un argumento por analogía no representa ningún progreso intelectual; es únicamente un síntoma de que hemos perdido el arte del procedimiento analógico, o, en otras palabras, del procedimiento ritual. El simbolismo[325] es un cálculo, en el mismo sentido en que una analogía adecuada es una prueba.

En el sacramento eucarístico, bien sea cristiano, mexicano, o hindú, el pan y el vino están «cargados de significado» (Bouquet, *Τηε Ρεαλ Πρεσενχε*, p. 77): Dios es un significado. La encantación védica (*βραημαν*) es físicamente un sonido, pero supraaudiblemente es *ελ* Brahman. Para el hombre «primitivo», que era ante todo y principalmente un metafísico, y sólo después un filósofo y un psicólogo, para este hombre que, como los ángeles, tenía menos ideas y usaba menos medios que nosotros, hubiera sido inconcebible que una cosa, ya fuera natural o artificial, pudiera tener sólo una utilidad o un valor, y no también un significado; literalmente, este hombre no podría haber comprendido nuestra distinción entre lo sagrado y lo profano, o entre los valores espirituales y los valores materiales; este hombre no vivía de pan sólo. Jamás se le hubiera ocurrido que pudiera haber una cosa tal como una industria sin arte, o la práctica de un arte que no fuera al mismo tiempo un rito, es decir, una continuación de lo que había sido hecho por Dios en el comienzo. *Περ χοντρα*, el hombre moderno es una personalidad desintegrada, ya no es el hijo del cielo y de la tierra, sino enteramente el hijo de la tierra sólo. Es esto lo que nos hace tan difícil entrar en el espíritu del arte cristiano, hindú o budista, donde los valores que se dan por establecidos son espirituales, y donde sólo los medios son físicos y psicológicos. Todo el propósito del ritual es efectuar una translación, no sólo del

[324] La sentimentalidad y el materialismo, si no son sinónimos en todos los respectos, sí coinciden en el sujeto. El hombre en gesta del espíritu, ha devenido «el hombre moderno en busca de una alma» de Jung, que termina descubriendo… el espiritismo y la psicología.

[325] Webster, «cualquier proceso de razonamiento por medio de símbolos».

objeto, sino del hombre mismo, a otro nivel de referencia, no ya periférico, sino central. Consideremos un caso muy simple, en el que, sin embargo, pueden desecharse nuestras ficticias distinciones entre barbarie y civilización. Que el hombre neolítico ya llamaba a sus hachas y puntas de flecha «rayos», se conserva en la memoria del folklore de todo el mundo. Cuando | α\καρ□χ□ρψα exclamaba, «Yo he aprendido concentración del hacedor de flechas», bien pudo haber querido decir, «Yo he aprendido a la vista de este hombre, tan completamente olvidado de sí mismo en su atención hacia el bien del trabajo que ha de hacerse, lo que significa "hacer la mente uni-intencionada"». También pudo haber tenido en la mente lo que al artesano iniciado y al arquero iniciado[326] se les había hecho conocer en los Misterios Menores, a saber, que una flecha hecha por manos es, transubstancialmente, la punta de ese rayo con el que el Héroe Solar y Sol de los Hombres hirió al Dragón y apuntaló el cielo y la tierra, creando un ámbito y dispersando la obscuridad literalmente con una *φλεχηα* de luz. No se trata de que haya habido necesidad de que alguien considerara que el objeto hecho por el hombre había «caído del cielo» efectivamente, sino que a la «flecha plumada con las plumas del águila solar y afilada con las encantaciones» se le había hecho ser, no meramente una cosa de madera y hierro, sino, al mismo tiempo, metafísicamente de otro tipo[327]. De la misma manera, el guerrero, también un iniciado, se consideraba a sí mismo, no como un mero hombre, sino también, a imagen del empuñador del dardo, es decir, el Rayo heridor mismo. Igualmente, la espada del cruzado, no era meramente una pieza de hierro o de acero, sino también un fragmento desprendido de la Cruz de Luz; y para él, *ιν ηοχ σιγνο ϖινχεσ*, no tenía exclusivamente un valor práctico, ni sólo un valor «mágico»; herir efectivamente al odiado enemigo, y hacer la luz en la obscuridad, eran la esencia de un único acto. Pertenecía al secreto de la caballería, asiática y europea, realizarse uno mismo como —es decir, metafísicamente, *σερ*— un pariente del Sol, un jinete sobre un corcel alado o en un carro de fuego, y ceñido con el rayo mismo. Esto era una imitación de Dios en la semejanza de un «poderoso guerrero».

[326] Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Tiro con Arco», 1943. Se ha dicho que la última compañía de arqueros Franceses fue disuelta por Clemenceau, que se oponía a su posesión de un «secreto».

[327] Para el culto y la transubstanciación de las armas, cf. /γ *ςεδα Σα·ηιτ*□ VI.47 y 75, y /*αταπατηα Βρ*□*ημα*)*α* I.2.4.

Podríamos haber ilustrado los mismos principios en conexión con algunas de las otras artes que no fuera la de la guerra; como, por ejemplo, las de la carpintería o el tejido, la agricultura, la caza, o la medicina, o incluso en conexión con juegos tales como las damas —donde el peón que alcanza «la otra orilla» deviene un rey coronado y, hasta este día, en la lengua india vernácula, se le llama significativamente un «movedor a voluntad» (*κ□μ□χ□ριν*, que ya en las Υπανι•αδσ, es la designación técnica del hombre liberado en quien se ha cumplido el renacimiento espiritual). Lo mismo es válido para todas las actividades de la vida, interpretadas como un ritual que se lleva a cabo en imitación de lo que se hizo en el comienzo. Por ejemplo, en relación con los actos sexuales, según se interpretan sacrificialmente en los Br□hma\as y Upani•ads, este punto de vista es esencial para una comprensión de las iconografías budistas tántricas y lamaístas, e igualmente de los mitos de Krishna y su representación en el arte; el punto de vista sobrevive en nuestra expresión, «el sacramento del matrimonio». La bivalencia de una imagen que ha sido vivificada ritualmente por la invocación de la Deidad y por el «Don de Ojos» es del mismo tipo. De la misma manera, las reliquias se depositan en un στ\πα y se llaman su «vida» (*φ×ϖιτα*); puesto que el στ\πα, como el altar y la iglesia Cristiana, es a la vez una incorporación y la tumba del Dios muriente. Así se provee, en la tierra, de una presencia formal del Buddha enteramente despirado, *Δευσ αβσχονδιτυσ:* la verdadera tumba en la que el Buddha —él mismo un N□γα[328]— vive realmente, es *αβ ιντρα*, y está guardada por N□γασ; el culto establece un lazo entre los actos exteriores y la realidad interna, en razón de aquellos que todavía no están «muertos y enterrados en la Divinidad». Ciertamente, nosotros hablamos, aunque solo retóricamente, de la «vida» de una obra de arte; pero esto es sólo una memoria folklórica, y literalmente una «superstición», de lo que fue una vez una animación deliberada, realizada metafísicamente.

[328] El Buddha se alude a veces como un N□γα. En *Μαφφημα Νικ□ψα* I.32, a los *αρηατσ* Μογαλλ□να y Σ□ριπυτρα se les llama «un par de Grandes Serpientes» (*μαη□ν□γ□*); en *Μαφφημα Νικ□ψα* I.144-145, al N□γα encontrado en el fondo de una colina hormiguero (considerada como un *στ(πα*) se le llama una «significación del monje en quien han sido erradicados los flujos sucios»; en *Συττα–Νιπ□τα* 522, «N□γα» se define como el «que no se aferra a nada y está liberado» (*σαβαττα να σαφφατι ϖιμυττο*). Los paralelos abundan en suelo griego, donde al héroe muerto y deificado, se le representa constantemente como una serpiente dentro de una tumba cónica, y donde el aspecto chtónico de Zeus Meilichios es similarmente ofidiano.

Desde el punto de vista tradicional, el mundo mismo, junto con todas las cosas hechas o actuadas de una manera conformable al modelo cósmico, es una teofanía: una fuente de información válida debido a que él mismo está in-formado. Sólo son feas e inelocuentes aquellas cosas que son informales o deformes (*απρατιρ(πα*). La transubstanciación es la regla: los símbolos, las imágenes, los mitos, las reliquias, y las máscaras son todos igualmente perceptibles a los sentidos, pero son también inteligibles cuando se les «saca de su sentido». En el lenguaje dogmático de la revelación y del procedimiento ritual, este lenguaje general se reduce a una ciencia formulada para los propósitos de la comunicación y de la transmisión. Es necesario que la doctrina se transmita siempre, en razón de aquellos que tienen oídos para oír —«tales almas que son fuertes en visión»; lo que ya no es tan posible es que todo el que tiene un papel en la transmisión sea también un Comprehensor. Y de aquí que haya una adaptación, en los términos del folklore y de los cuentos de hadas, para una transmisión popular; así como una formulación, en las lenguas hieráticas, para la transmisión sacerdotal; y, finalmente, también una transmisión iniciatoria, en los Misterios. Con respecto a todas estas transmisiones, es igualmente verdadero que «Mientras en todas las demás ciencias, las cosas son significadas por palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras, tienen también, ellas mismas, una significación… El sentido parabólico está contenido en el literal» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.I.10); que «la Escritura, en una y la misma sentencia, a la vez que describe un hecho, revela un misterio» (San Gregorio, *Μοραλια* XX.1, en Migne, *Σεριεσ λατινα*).

Sólo de esta manera puede y debe comprenderse la formalidad de la totalidad del arte y del ritual tradicional, ya sea cristiano, budista, u otro; todo en este arte ha sido un arte aplicado, nunca un arte por el arte; los valores de la utilidad y del significado son anteriores a los del ornamento. Las virtudes estéticas, las adecuadas relaciones de masas, y todo lo demás, sobreviven en las «formas de arte» incluso cuando se ha olvidado su significado; por ejemplo, los valores «literarios» de la Escritura y los valores «musicales» de la liturgia siguen siendo válidos, incluso para el «positivista» (sánscrito *ν□στικα*)[329]. No hay duda de que nuestras «sensaciones», respecto a las

[329] *Ν□στικα*, el «que piensa que "no hay nada más allá de este mundo" *αψα∝ λοκο ν□στι παρα ιτι μ□ν×*» (*Κα⊃ηα Υπανι•αδ* II.6), pues no comprende que «hay no sólo este mundo, sino otro que éste *αιτ□ϖαδ εν□ ανψαδ αστι*» (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.31.8). Si los budistas mismos han sido considerados a veces como *ν□στικασ*, esto se ha debido a que *ανατττ□* se ha malinterpretado como

obras de arte, pueden explicarse psicológicamente o incluso químicamente; y aquellos que así lo quieren, pueden permanecer contentos sabiendo lo que desean y como lo desean. Pero el estudioso serio de la historia del arte, cuya empresa es explicar la génesis de las formas y juzgar sus logros, sin referencia a sus preferencias propias, debe saber también lo que el artista tenía intención de hacer, o, en otras palabras, lo que el patrón requería.

Tenemos que admitir que está más allá de la competencia del racionalista, como tal, comprender el arte budista. Por otra parte, estamos lejos de mantener que para comprender uno deba ser un budista en cualquier sentido específico; hay muchísimos budistas profesos y muchísimos cristianos profesos que no tienen la menor idea de lo que es el arte budista o cristiano. Lo que queremos decir es que para comprender uno no debe ser meramente un hombre sensitivo, sino también un hombre espiritual; y no meramente un hombre espiritual, sino también un hombre sensitivo. Uno debe haber aprendido que no puede haber un acceso a la realidad haciendo una elección entre la materia y el espíritu, considerados como cosas desemejantes en todos los respectos, sino, más bien, viendo en las cosas materiales y sensibles una semejanza formal de los prototipos espirituales, de los que los sentidos no pueden dar ninguna apercepción directa[330]. No es una cuestión de religión versus ciencia, sino de una realidad sobre diferentes niveles de referencia, o mejor, quizás, de diferentes órdenes de realidad, que no son mutuamente excluyentes.

significando «no hay ningún Espíritu»; la verdadera posición budista es que, [para el *αραηαντ*], puede decirse que «ya ahora, no hay ningún más (*ν□παραμ*)» de lo «que no es el Espíritu (*ανατττ□; να με σο αττ□*)», de «la vida bajo estas condiciones», (*Σα·ψυττα Νικ□ψα* III.118). Cf. «Natthika», en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Π□λι».

[330] La naturaleza y el uso de las «imágenes», como soportes de contemplación, no se expresa en ninguna parte más brevemente ni mejor que en *Ρεπ□βλιχα* 510DE («el que usa las formas visibles y habla sobre ellas no está pensando realmente en ellas, sino en esas cosas de las que ellas son la imagen»), un pasaje que puede haber sido la fuente de la fórmula bien conocida de San Basilio de que «el respeto que se rinde a la imagen pasa a su arquetipo» (*Δε σπιριτυ σανχτο* [Migne, *Σεριεσ γραεχα*, Vol. 32], c.18; cf. Epifanio, Frag. 2).

CAPÍTULO XII

Σα·ϖεγα: LA CONMOCIÓN ESTÉTICA

La palabra π□λι *σα∝ϖεγα* se usa a menudo para denotar la conmoción o el maravillamiento que puede sentirse cuando la percepción de una obra de arte deviene una experiencia seria. En otros contextos la raíz *ϖιφ*, con o sin el prefijo intensivo *σαμ*, u otros prefijos tales como *πρα*, «adelante», implica un vivo retroceso de algo que se teme o un temblor ante algo que se teme. Por ejemplo, los ríos liberados del Dragón, «se precipitan velozmente hacia afuera» (*πρα ϖιϖιφρε*, */γ ςεδα Σα·ηιτ□* X.111.9), Tϖα•⊇♦ «tiembla» (*ϖεϖιφψατε*) ante la cólera de Indra (*/γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.80.14), los hombres «se estremecen» (*σα∝ϖιφαντε*) ante el rugido de un león (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* VIII.7.15), los pájaros «son presas del temor» ante la visión de un halcón (*Ατηαρϖα ςεδα Σα·ηιτ□* V.21.6); una mujer «se estremece» (*σα∝ϖιφφατι*) y muestra agitación (*σα∝ϖεγαμ □παφφατι*) ante la visión de su suegro, e igualmente así un monje que olvida al Buddha (*Μαφφημα Νικ□ψα* I.186); un buen caballo, consciente del látigo, se «inflama y se agita» (*□τ□πινο σα∝ϖεγινο*, *Δηαμμαπαδα* 144); y como un caballo se «corta» con el azote, que el hombre bueno «se conmueva» (*σα∝ϖιφφατι*) y muestre agitación (*σα∝ϖεγα*) ante la visión de la enfermedad o de la muerte, y que «en razón de esa agitación, preste estrecha atención, y, a la vez, verifique físicamente la verdad última (*παραμα−σαχχαμ*, su "enseñanza")[331] y la penetre prescientemente» (*Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* II.116). «Yo proclamaré», dice el Buddha, «la causa de mi consternación (*σα∝ϖεγαμ*), que me hizo estremecer (*σα∝ϖιφιτα∝ μαψ□*); fue cuando ví a las gentes debatiéndose como peces cuando las lagunas se secan, cuando presencié la lucha del hombre con el hombre, ante eso sentí temor (u horror)», y así prosiguió «hasta que vi la espina de maldad que envenena los corazones de los hombres» (*Συττα−Νιπ□τα* 935-938)[332].

[331] La significación última (*παραμ□ρτηα−σατψαμ*) en tanto que se distingue (*ϖιφ□□ταμ*) de los meros hechos en los que se ejemplifica (ver *Πα□χαϖι·♣α Βρ□ημα⟩α* X.12.5, XIX.6.1; y *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VII.16.17 con el comentario de⏐α⟩\καρ□χ□ρψα).

[332] Nosotros también sentimos el horror; pero *νο ϖεμοσ* la espina cuando consideramos el *Γυερνιχα* de Picasso, o ¿acaso no hemos deseado la paz, pero no las cosas que trabajan por la paz?

El estímulo emocional de temas penosos, puede evocarse deliberadamente cuando la voluntad o la mente (*χιττα*) es presa de la pereza, «que la sacuda entonces (*σα∝ωεφετι*) por una consideración de los Ocho Temas Emocionales» (*α⊇⊇ηα−σα∝ωεγα− ωαττη⟩νι*) (el nacimiento, la vejez, la enfermedad, la muerte, y los sufrimientos que surgen de las otras cuatro maneras); en el estado de aflicción resultante, que «la regocije[333] (o la conmueva, *σαμπαηα⟩σετι*, sánscrito *η♦•*, "regocije" etc.) con la recordación del Buddha, la Ley Eterna, y la Comunión de los Monjes, cuando esté necesitada de tal regocijo» (*ςισυδδηι Μαγγα* 135). Una aguda comprensión de la transitoriedad de la belleza natural puede tener el mismo efecto: en el *Ψυωα□φαψα ϑ□τακα*, el Príncipe de la Corona (*υπαρ□φ□*), «un día, por la mañana temprano, montó su espléndido carro y salió en todo su gran esplendor a jugar al parque. Vio en las copas de los árboles, en las puntas de las hierbas, en las yemas de las ramas, en cada tela y en cada hilo de araña, y en las puntas de los juncos, gotas de rocío colgando como otros tantos collares de perlas». Entonces se entera por su cochero que eso es lo que los hombres llaman «rocío». Cuando vuelve por la tarde, el rocío se ha desvanecido. El cochero le dice que eso es lo que acontece cuando sale el sol. Cuando el príncipe escucha esto, «se conmueve profundamente» (*σα∝ωεγαππαττο ηυτω□*), y comprende que «nuestra constitución vital, tales como nosotros somos, es justamente como la de estas gotas de rocío[334] debo liberarme de la enfermedad, de la vejez y de la muerte; debo despedirme de mis padres y darme a la vida de un monje errante». Y así fue como, «usando como soporte de contemplación una simple gota de rocío (*υσσ□ωαβινδυμ εωα □ραμμα⟩α∝ κατω□*), comprendió que los Tres Modos del Devenir (Conativo, Formal e Informal) son otros tantos fuegos abrasadores… Como la gota de rocío en

Para la mayor parte de nosotros, nuestro acercamiento «estético» se interpone entre nosotros y el contenido de la obra de arte, de la que sólo nos interesa la superficie.

[333] El discurso de un predicador instruido está dirigido a convencer (*σαμ□δαπετι*), inflamar (*σαμυττεφετι*) y contentar (*σαμπαηα⟩σετι*) a la congregación de los monjes (*Σα·ψυττα Νικ□ψα* II.280). [*Σα∝ωεγα* es la emoción aflictiva por no alcanzar *υπεκη□*, *Μαφφημα Νικ□ψα* I.186; *δηαμμα−σα∝ωεγαμ* es «conmovido de recto temor», *Τηερ×γ□τη□* 211].

[334] La gota de rocío es aquí, como otros símbolos en otras partes, un «soporte de contemplación» (*δηιψ□λαμβα*). Todo el pasaje, con su aguda percepción de la belleza natural y su lección, anticipa el punto de vista que es característico del budismo zen. Para la comparación de la vida a una gota de rocío (*υσσ□ωα−βινδυ*), cf. *Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* IV.136-137.

las hojas de hierba cuando el sol se levanta, tal es la vida de los hombres» (*ϑ□τακα* IV.120-122).

Aquí, es una cosa bella en sí misma la que proporciona el estímulo inicial a la reflexión; pero no es tanto la cosa bella, como la percepción de su evanescencia, lo que induce a la recordación. Por otra parte, la «conmoción» o el «estremecimiento» no implica necesariamente un retroceso de desagrado, sino que puede ser de delectación suprasensual. Por ejemplo, el cultivo de los Siete Factores del Despertar (a la Verdad), acompañado por la noción de la Detención (de las causas viciosas de todas las condiciones patológicas), de los que el séptimo es una Imparcialidad (*υπεκη□*)[335] que desemboca en la Liberación (*ϖοσσαγγα = αϖασαργα*), «conduce a un gran provecho, a un gran contento, a una gran conmoción (*μαη□ σα∝ϖεγα*), y a un gran júbilo» (*Σα·ψυττα Νικ□ψα* V.134).

En ello hay «mucha intelección radical, conductiva al aspecto de pleno despertar de la delectación» (*πιτι*), o «contento (*τυ⊇⊇ηι*) con el sabor (*ρασα*) del soporte de contemplación elegido que ha sido aprehendido»; el cuerpo y la mente están inundados o anegados; pero esta emoción gozosa, subsecuente a la conmoción, es una perturbación que sólo es propia de las primeras fases de la contemplación, y que se rebasa con la ecuanimidad (*ςισυδδηι Μαγγα* 135-145).

Se nos cuenta que el Hermano Vakkali pasaba sus días contemplando la belleza de la persona del Buddha. Sin embargo, el Buddha quería hacerle comprender que el que ve su cuerpo [del Buddha], no le ve, sino que «sólo el que ve el Dhamma, Me ve»; el Buddha comprende que Vakkali nunca despertará (*να⊃ βυφφηισσατι*) a menos que tenga una conmoción (*σα∝ϖεγαν □λαβηιτϖα*); y así prohibe a Vakkali seguirle. Vakkali busca arrojarse desde la cima de una montaña. Para impedir esto, el Buddha se aparece a él en una visión, diciendo, «No temas, ven (*εηι*), y yo te elevaré». A esto, Vakkali se llena de delectación (*π×τι*); para alcanzar al Maestro, salta al aire[336] y, meditando a medida que cae, «desecha la emoción gozosa» y

[335] El *υπεκκηακα* (*υπα* + la raíz *×κσ*) corresponde al *πρεκ•ακα* (*πρα* + raíz *×κ•*) de *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.7, es decir, el «presenciador» divino e imparcial del drama cuyo escenario es todo el mundo, incluidos nuestros «sí mismos».

[336] Sobre la levitación (ligereza), ver Coomaraswamy, *Ηινδυισμ ανδ Βυδδηισμ*, 1943, nota 269, a lo cual podría agregarse mucho. Otros casos de levitación, ocasionada por la delectación en el

alcanza la meta final del Arahatta antes de descender a tierra a los pies del Buddha (*Δηαμμαπαδα Αττηακατη* IV.118 sig.). Se verá que aquí se presenta claramente la transición desde la conmoción (de la prohibición) a la delectación (de la visión), y desde la delectación a la comprensión. Finalmente, Vakkali ya no está «apegado» a la experiencia visual y más o menos «idólatra»; el soporte de contemplación estética, no es un fin en sí mismo, sino sólo un indicador, y deviene una trampa si se abusa de él[337].

Así pues, hasta aquí *σα∝ϖεγα* es un estado de conmoción, agitación, temor, pavor, pasmo, maravilla, o delectación inducido por una punzante experiencia física o mental. Es un estado de sensación, pero siempre más que una reacción meramente física. La «conmoción» es esencialmente por la aprehensión de las implicaciones de lo que, hablando estrictamente, son sólo las superficies estéticas del fenómeno que, como tal, puede ser agradable o desagradable. La experiencia completa trasciende esta condición de irritabilidad.

Buddha como soporte de contemplación, aparecen en *ςισυδδηι Μαγγα* 143-144; la misma experiencia capacita al experiente para caminar sobre el agua (*ϑτακα* II.111). Una asociación de ideas afines nos lleva a hablar de ser «transportados» de gozo. En San Mateo 14:27-28, las palabras «No temas… Ven» son casi idénticas al π λι *ειηι, μ βηαψι* en el contexto de *Δηαμμαπαδα Αττηακατη*.

[337] «¡Oh, ten cuidado!, no sea que me mal concibas en la forma humana» (P\μ×, *Δ×ω ν*, Oda XXV). Similarmente, el Maestro Eckhart, «Para ellos, su humanidad [de Cristo] es un obstáculo, mientras se aferren a ella con placer mortal»; y «Nunca llega a la verdad que subyace a todo ese hombre que se detiene en el gozo de su símbolo» (ed. Evans, I, 186, 187; cf. p. 194), y San Agustín, «Es mi parecer que los discípulos estaban absorbidos por la forma humana del Señor Cristo, y como hombres estaban sujetos al hombre por una afección humana. Pero él quería de ellos una afección divina, y hacerlos pasar de carnales a espirituales… Por lo tanto les dijo, yo os enviaré un don por el que vosotros seréis hechos espirituales, a saber, el don del Espíritu Santo… Vosotros, en verdad, cesaréis de ser carnales, si la forma de la carne es quitada de vuestros ojos, a fin de que la forma de Dios sea implantada en vuestros corazones» (*Σερμο* CCLXX.2). Por supuesto, la «forma» del Buddha que el Buddha quería que Vakkali viera era, más bien que la de la carne, la del Dhamma, «que el que la ve, Me ve» (*Σα·ψυττα Νικ ψα* III.120). Las palabras de San Agustín son paralelas a las de *Πρεμα Σ γαρα*, caps. 48 y 49, donde ρ× Κρισηνα, habiendo partido, envía a Udho a las lecheras de Βρινδ βαν con el mensaje de que no piensen más en él como un hombre, sino como Dios, siempre inmediatamente presente en ellas mismas, y jamás ausente.

Para nosotros, entonces, no será una sorpresa encontrar que somos conmovidos realmente, no sólo en conexión con objetos naturales (tales como la gota de rocío), o con eventos (tales como la muerte), sino también en conexión con obras de arte, y, de hecho, siempre que, o dondequiera que, una percepción (∀∩Φ20Φ4H) conduce a una experiencia seria. Leemos así que «el hombre de conocimiento (*πα⟩∂ιτο* = *δοχτορ*) no puede ser agitado profundamente (*σα∝ϖιφφετηεϖα*, es decir, *σα∝ϖεγα∝ καρεψψα*) por situaciones que agitan (*σα∝ϖεφανχψεσυ ⊇η□νεσυ*). Por ello, un ardiente monje maestro, que pone todas las cosas a la prueba de la presciencia, puede vivir la vida de la paz, y no ensoberbecerse, pero aquel a cuya voluntad le ha sido dado su quietus, alcanza la exhaustión del Mal»: De hecho, hay dos cosas que conducen al bienestar, al contento, y a la continencia espiritual de un monje, a saber, su premisa radical, y «el pasmo que debe sentirse en las situaciones pasmosas» (*Ιτιϖυττακα* 30). Vemos por este texto (y por *Σα·ψυττα Νικ□ψα* V.134, citado arriba) que el «pasmo» (*σα∝ϖεγα*), experimentado bajo las condiciones adecuadas, aunque todavía puede considerarse en algún sentido como una emoción, no es, en modo alguno, meramente una respuesta estética interesada, sino mucho más lo que nosotros llamamos tan torpemente la delectación de una «contemplación estética desinteresada» —una contradicción en los términos, pero «vosotros sabéis lo que quiero decir».

En particular, hay «cuatro lugares admirables donde los miembros creyentes deben conmoverse profundamente (*χατ□ρι κυλα–πυττασσα δασσανχψ□νι σα∝ϖεφανχψ□νι ⊇η□ν□νι*); son esos cuatro en los que el seglar puede decir "¡aquí nació el Buddha!" "¡aquí alcanzó el Despertar Total, y fue enteramente el Despierto!" "¡aquí puso en movimiento por primera vez la incomparable Rueda de la Ley!" y "¡aquí fue despirado, con la despiración (*νιββ□να*) que no deja ningún residuo (de ocasión de devenir)!"… Y vendrán a estos lugares, creyentes, monjes y monjas, y seglares, hombres y mujeres, y dirán así… y aquellos de éstos que mueran en el curso de su peregrinación a tales monumentos (*χετιψα*), en serenidad de voluntad (*πασαννα–χιτ□*), serán regenerados después de la muerte en el feliz mundo del cielo» (*Δχγηα Νικ□ψα* II.141, 142, cf. *Α⟩γυτταρα Νικ□ψα* I.136, II.120).

Como implican las palabras *δασσανχψα* (*δαρ♣α⟩χψα*), «bello de ver», «digno de ver», aplicadas comúnmente a las obras de arte visibles (como *♣ραϖα⟩χψα*,

«digno de oír» se dice de las obras audibles), y *χετιψα*[338], «monumento», y como también sabemos por la abundante literatura y la evidencia arqueológica, estos cuatro lugares o estaciones sagrados, estaban marcados por monumentos, por ejemplo, la Rueda de la Ley todavía existente, erigida sobre un pilar en el Parque del Ciervo de Benarés, en el sitio de la primera predicación. Además, como también sabemos, estas estaciones de peregrinación, podían ser substituidas por monumentos similares, erigidos en otra parte, o incluso construidos a una escala tan pequeña, como para ser tenidos en una capilla privada, o ser transportados, a fin de ser usados, similarmente, como soportes de contemplación. Así pues, el resultado neto es que los iconos (ya sean «anicónicos», al comienzo, o «antropomórficos», algo más tarde), que sirven como recordadores de los grandes momentos de la vida del Buddha, y que participan de su esencia, han de considerarse como «estaciones», a cuya visión puede y debe experimentarse una «conmoción» o «estremecimiento», ya sea por los monjes o ya sea por los seglares.

Σα∝ωεγα se refiere, entonces, a la experiencia que puede sentirse en la presencia de una obra de arte, cuando nosotros somos sacudidos por ella, como un caballo puede ser sacudido por un látigo. Sin embargo, se asume que, como el buen caballo, nosotros estamos más o menos entrenados, y de aquí que esté implícita una conmoción más que meramente física; el golpe tiene para nosotros un *σιγνιφιχαδο*, y la aprehensión de ese significado, en el que no sobrevive nada de la sensación física, es también una parte de la conmoción. Ciertamente, estas dos fases de la conmoción se sienten normalmente juntas como partes de una experiencia instantánea; pero pueden distinguirse lógicamente, y puesto que no hay nada peculiarmente artístico en la mera sensibilidad que todos los hombres y los animales comparten, lo que nos interesa principalmente es el último aspecto de la conmoción. En una y otra fase, los signos externos de la experiencia pueden ser emocionales, pero aunque los signos pueden ser parecidos, las condiciones que expresan son diferentes. En la primera fase, hay realmente una perturbación, en la segunda hay la experiencia de una paz que no puede describirse como una emoción, en el sentido en que el temor y el amor, o el odio, son emociones. Es por esta razón, por lo que los retóricos indios siempre han

[338] Sobre los diferentes tipos de *χετιψα*, y su función como sustitutos para la presencia visible del *Δευσ αβσχονδιτυσ*, ver el *Κ□λινγα–βοδηι ϑ□τακα* (*ϑ□τακα* IV.228) y Coomaraswamy, «La Naturaleza del Arte budista».

vacilado en reconocer la «Paz» (♣□ντι) como un «sabor» (ρασα), en una única categoría con los demás «sabores».

En la profundísima experiencia que puede ser inducida por una obra de arte (u otro recordador), nuestro ser mismo es sacudido (σα∝ωιφιτα) hasta sus raíces. El «Saboreo del Sabor», que ya no es ningún sabor, es, como lo señala el Σ□ηιτψα Δαρπα⟩α, «el hermano gemelo mismo del saboreo de Dios»; implica, como la palabra «desinteresado» implica, una anonadación de sí mismo —α σεμετιπσα λιθυεσχερε— y es por esta razón, por lo que puede describirse como «temible», aunque nosotros podríamos no querer evitarlo. Por ejemplo, es de esta experiencia que Eric Gill escribe que «Al primer impacto fui tan conmovido por el canto [Gregoriano]… como para quedar casi aterrorizado… Esto era algo vivo… supe infaliblemente que Dios existía y que era un Dios vivo» (Αυτοβιογραπηψ, Londres, 1940, p. 187). Yo mismo he sido completamente disuelto y acabado por la misma música, y tuve la misma experiencia cuando estaba leyendo en voz alta el Φεδ□ν de Platón. Eso no puede haber sido una emoción «estética», tal como podía haber sido sentida en la presencia de alguna obra de arte insignificante, sino que representa la conmoción de convicción que sólo puede desencadenar un arte intelectual, la voladura del cuerpo que libera una expresión de la verdad perfecta, y, por lo tanto, convincente. Por otra parte, el realismo en el arte religioso es sólo desagradable, y en absoluto conmovedor; y lo que se llama comúnmente pathos, en el arte, le hace reír a uno. El punto a destacar es que una propensión a ser sobrecogido por la verdad, no tiene nada que ver con la sentimentalidad; es bien sabido que el matemático puede ser sobrecogido de esta manera, cuando encuentra una expresión perfecta que subsume innumerables observaciones separadas. Pero esta conmoción sólo puede sentirse si hemos aprendido a reconocer la verdad cuando la vemos. Consideremos, por ejemplo, las abrumadoras palabras de Plotino, «¿Quieres decir que ellos han visto a Dios y no le recuerdan? Ah no, es que ellos le ven ahora y siempre. La μεμορια es para aquellos que han olvidado» (Plotino, IV.4.6). Para sentir la fuerza plena de este «rayo» (ϖαφρα)[339], uno debe haber tenido al menos un atisbo de lo que

[339] «El “rayo” es un dicho penetrante que te acierta en el ojo (ϖαφρα∝ πρατψακ•ανι•⊇ηυραμ)», Δα♣αρ⟨πα I.64; cf. Plutarco, Περιχλεσ 8, 6γΔ∀Λ<∈< ƒ< (8ϕΦΦ→ ΝΞΔγ4<, y el dicho de San Agustín «¡Oh hacha, que hiendes la roca!».

está implícito en la doctrina india y platónica de la Recordación[340]. En la pregunta, «¿El que hizo al cordero te hizo a ti?» hay una sacudida incomparablemente más fuerte que la que hay en «sólo Dios puede hacer un árbol», lo que podría haberse dicho también de una pulga o de una larva. Con Sócrates, «nosotros no podemos dar el nombre de "arte" a algo irracional» (*Γοργιασ* 465A); ni con el budista, pensar en nada sino en obras de arte significantes como «las estaciones donde debe sentirse la conmoción de pasmo».

[340] Cf. *Μεν□ν* 81C y *Φεδρο* 248C; *Χη□νδογψα Υπανι•αδ* VII.26.1 (*□τμανα / σμαραη*); también Coomaraswamy, «Recordación India y Platónica».

[***Αδδενδυμ****:* «No todos los que perciben con los ojos los productos sensibles del arte, son afectados igualmente por el mismo objeto, pero si lo conocen como el retrato exterior de un arquetipo subsistente en la intuición, *συσ χοραζονεσ σον σαχυδιδοσ* (2≅ΔΛ∃≅¬<ϑ∀4, literalmente "son turbados") y capturan la memoria de ese Original…» Plotino, II.9.16].

CAPÍTULO XIII

UN ANTIGUO PASAJE SOBRE PINTURA INDIA

El Universo es el producto del Pensamiento, o de la Imaginación Creativa. «Desde ese Éter, sólo Él, Brahma, despierta Esto, la medida de (Su) pensamiento (*χετ□–μ□τραμ*)… la confluencia es sólo un pensamiento» (*χιτταμ εϖα ηι σα·σ□ραμ*[341], *Μαιτρι Υπανι•αδ* VI.17 y 34.3). En otras palabras, su realidad, que hay que distinguir de su apariencia, es la de «la pintura del mundo (*φαγαχ–χιτρα*) pintada por el Sí mismo o Espíritu Supremo (*παραμ□τμαν*) en el lienzo de Sí mismo, y en cuya visión tiene una gran delectación» (| α≡καρ□χ□ρψα, /ϖ□τμανιρ(πανα, 95). Ciertamente, esta «delectación» está implícita en la palabra *χιτταμ* misma, que, como *μαναϛ*, tiene un sentido conativo tanto como cognitivo, como en nuestra propia expresión «tener intención de», es decir, «querer», o como cuando, inversamente, «no tener intención» expresa indiferencia. Por una parte, el concepto de la «pintura del mundo» implica la distinción platónica de los mundos inteligible y sensible —uno «allí», el otro «aquí», como lo expresan los idiomas tanto griego como sánscrito, pero que han de reunirse dentro de vosotros— y por otra, la de una creación divina *περ αρτεμ ετ εξ ϖολυντατε*. Es este último concepto el que nos interesa aquí, pues como en otras tradiciones, así en la India, la operación del artista humano se asimila a la de la Naturaleza divina. De aquí el interés del pasaje que se examina abajo, en el que, por medio de un juego de palabras *χιττα*, mente, y

[341] No debe olvidarse que aunque ésta es una postura «solipsista», en el sentido literal de la palabra, no lo es en el sentido individualista en el que se usa generalmente el término «solipsismo». En ese aspecto o medio (*α·♣α*, :≅℘Δ∀) inmanente y creativo que inteligiza (*χετανα♣ χεταν□ν□μ*, *Κα⊃ηα Υπανι•αδ* V.13, *χετ□–μ□τρα|*, *Μαιτρι Υπανι•αδ* II.5) «el Único Dios es el solo pensador» (*χετ□ κεϖαλα|*, /*ϖετ□♣ϖαταρα Υπανι•αδ* VI.11). Por consiguiente, sólo hay un mundo, a saber, el producto de un pensamiento que lo anticipa, y que se presenta real y objetivamente a nuestros sentidos; y no una pluralidad de mundos cuyo *εσσε εστ περχιπι νοβισ*. Las creaciones del artista humano son análogas; nunca existirían, objetiva y concretamente, si el artista no las hubiera imaginado y querido primero.

Σα·σ□ρα, literalmente con-fluencia, es la totalidad del modo de todos los mundos perceptibles que pueden nombrarse o sentirse (*ν□μαρ(πε*), la «tempestad del flujo del mundo» del Maestro Eckhart, la «rueda del devenir» (® ϑΔ≅Π∈Η ϑ↑Η (γ<ΞΦγΤΗ, *βηαϖα–χακρα*) de San Juan y del budismo.

χιττα (en sánscrito, *χιτρα*), a la vez pensamiento y arte, se ven como actos de imaginación creativa[342].

El texto aparece en la *Αττηασ□λινχ*, para 203 (edic. PTS., p. 64); en la traducción, p. 86, el pasaje consiste en una respuesta a la pregunta, «¿Cómo produce la mente (*χιττα*) sus diversos efectos?» con un juego de las palabras *χιττα, μεντε*, y *χιττα*, pintura; la respuesta es, «De la misma manera que el pintor crea con su imaginación (*χιντετω□*) la apariencia de muchas formas y colores en una pintura (*χιττα*)». En una medida muy amplia la traducción yerra el punto y confunde el resultado: así, el uso de la palabra «artístico» es indefinido, y no pone de relieve el paralelo entre la actividad general de la consciencia y el funcionamiento especial de la intuición estética. En cuanto al significado del interesante término *χαρα⟩α*, que designa pinturas de un tipo particular, nosotros sólo podemos estar seguros de que una pintura llamada así estaba plenamente coloreada y contenía muchas figuras o formas, de las cuales, aparentemente, las más importantes se ponían primero, y

[342] Ver mi «Picture Showmen» en *Ινδ. Ηιστ. Θτλψ* V. 1929. En la práctica budista estas exposiciones viajeras podían haber ilustrado tales textos como el *Λακκηα⟩α Συττα*, SM. II.254 sig. (*Κινδρεδ Σαψινγσ* III.128, nota 1, menciona «The Rake's Progress», lo que implica que el Comentario, que yo no he podido consultar, habla de pinturas de este tipo, tales como las que usualmente exponían los expositores de pinturas). Un texto *Δυλωα* nos informa que en las salas de baño y en los sudatorios de los monasterios han de pintarse escenas del *Δεωαδ⟨τα Σ⟨τρα*, y este Σ⟨τρα es efectivamente una descripción del reino de Yama, donde se castiga a los malhechores (ver M. Lalou, *Λα δ□χορατιον δεσ μοναστ□ρεσ βουδδηιθυεσ*, RAA. V, 1928). Incidentalmente, puede observarse que las esculturas de los basamentos ocultos de Βοροβυδ⟨ρ, que ilustran el *Καρμαωιβηα≡γα* (S. Lévi, *Τηε Καρμαωιβηανγα ιλλυστρατεδ ιν τηε σχυλπτυρεσ οφ τηε βυριεδ βασεμεντ οφ τηε Βοραβυδυρ*, Annual Bibliography of Indian Archaeology, para 1929) son de este tipo, y que éstas podrían describirse bien como *ατιχιττα*, multifarias. Además, son justamente pinturas de este tipo con las que podría haberse esperado que los Bikkhus estuvieran familiarizados.

Una referencia conexa se encontrará en el *Τηερ□γ□τη□*, 1129, donde, evidentemente, *χαρ□⟩ικα* = *χαρα⟩α χιττα*, y donde *δασσαηα* es el expositor que, como explica el Comentario (citado en *Πσαλμσ οφ τηε Βρετηρεν*, p. 419), expone el *τανταμ–βηαωα·*, que yo tomo como el hilo o la secuencia de las existencias, un significado apropiado al tema usual de las pinturas de estos expositores (cf. *πραφ□–ταντυ*, línea de descendientes, TBr. y BhP.; y *σ⟨τραμ⊃ πραφ□⁄, Ατηαρωα ςεδα Σα·ηιτ□* X.8.37-39, el hilo en el que están encordados los descendientes; *σαντ□νακα*, «linaje», *Σα·ψυττα Νικ□ψα* I.8).

Χαρα⟩α tiene también el sentido de «conducta», y este significado sería igualmente apropiado o más apropiado si cabe, puesto que las pinturas en cuestión tratan de las obras y de su recompensa.

después servían como una guía para el resto de la composición (ningún otro texto nos muestra al pintor en el acto de considerar su composición); pero es casi cierto que χαραϕα−χιττα representa el equivalente budista del término mejor conocido ψαμαπατα[2]. La teoría estética, de que la actividad creativa (intuición, χιττα−σα□□α) se completa antes de que se emprenda cualquier acto físico, es enteramente paralela a la de Croce[343]. El pasaje, como un todo, nos recuerda a otro del capítulo sexto de la Πα□χαδα♣× [344], en el que, la creencia ignorante en la realidad de los fenómenos, se iguala a la interpretación puramente convencional, como materiales, de las vestiduras pintadas en una pintura, en el mismo sentido en el que es «material» la tela sobre la que se pinta una pintura; y en ambos casos, y también en el Μαη□ψ□να Σ(τρ□λα≡κ□ρα de Aσα≡γα, XIII.17, el origen mental de las apariencias se ilustra con una comparación con la pintura.

Ofrezco ahora una traducción del pasaje de la Αττηασ□λιν×, y he intentado hacerla tan literal y tan carente de ambigüedad como para reducir al mínimo la necesidad de un examen de las palabras:

(En respuesta a la pregunta «¿cómo produce la mente sus diversos efectos?»): «Por el proceso de la pintura (χιττακαραϕα)[345]. No hay ningún tipo de arte decorativo (χιττα−καμμα) en el mundo más vario y pictórico (χιττταραα) que la pintura (χιττα). ¿Y hay algo tan variado (ατιχιττα) como el tipo de pintura llamado χαραϕα? En la (mente de los) pintores (χιττακ□ρ□)αμ)[346] surge (υππαφατι) un concepto mental (χιττασα□□α) de que tal obra, de que "Tales y tales formas

[343] Croce, →στηετιχ, traducción por Douglas Ainslie, 1909, pp. 82-84. Desde otro punto de vista, la importancia de la imagen mental, como un preliminar necesario a la ejecución, se recalca en el /υκρανν×τισ□ρα IV.70-71.

[344] El texto está editado por Venis en el Pandit, N.S. VI.1884, pp. 489-491.

[345] Más libremente, pero difícilmente en un lenguaje budista, «por la imaginación, que es lo único que contrae e identifica en la variedad eso que en realidad es Uno, o que, empíricamente, No Es». He usado la palabra «pintura» deliberadamente porque representa igualmente bien una actividad mental, y la actividad del pintor trabajando; las alusiones a las pinturas pintadas con los pinceles de la mente en las paredes del corazón no son infrecuentes en el sánscrito clásico, e.g. ςιδδηα♣□λαβηα□φικ□ I.16.

[346] El plural puede implicar la cooperación de varios pintores en una única obra, como en tiempos más recientes; o puede ser simplemente una redacción casual.

(*ρ(π□νι*) deben hacerse (*κ□ταββ□νι*)[347] de tales y tales maneras". Dibujando (*λεκη□*), imprimando (*γαηα)α*[348], literalmente "agarrando"), coloreando (*ρα□φανα*), agregando luces subidas (*υφφοτανα*), y sombreando (*ϖαττανα*)[349], etc., debidamente realizadas, de acuerdo con este concepto mental (*χιττασα□□□*), surgen (*υππαφφαντι*) las pinturas acabadas (*χιττακιριψ□*); así, en el tipo de pintura conocido como *χαρανα* resulta una cierta forma multicoloreada (*ϖιχιτταρ(πα*); entonces, pensando (*χιντετϖ□*) "Que sobre esta forma (*ρ(πα*), sea esto; que debajo, sea esto; que a ambos lados, sea esto", es así como vienen a ser igualmente, de acuerdo con la operación de la mente (*χιντιτενα καμμενα*), las restantes formas pintadas (*χιτταρ(π□νι*)».

[347] *K□τα*, «hecho», aparece en otras partes como equivalente de *λικηιτα*, e.g. *Διϖψ□ϖαδ□να*, 300, donde se pinta una Rueda de la Vida en la sala de un *δϖ□ρα–κο•⊇ηακα;* también *Τηερ×γ□τη□*, versos 225 y 293 (*κατα*).

[348] La «imprimación» es una deducción. El *Σαμαρα□γα)ασ(τραδη□ρα* LXXI. 14 tiene *βη(μι–βανδηανα* como el segundo de los «ocho miembros» de la pintura; el */ιλπαρατνα* LXIV.34 tiene *δηαϖαλιτα*, «blanqueado», es decir, imprimado. El *ςι•)υδηαρμοτταρα*, III.41.14, tiene *αϖαλιπτα*. En la *Πα□χαδα♣×* VI.3, las etapas mencionadas son sólo cuatro, a saber, el lienzo (*πα⊇α*) es *δηαυτα/*, lavado o blanqueado, *γηα⊇⊇ιτα/*, imprimado, *λ□□χηιτα/*, dibujado, y *ρα□φιτα/*, coloreado.

[349] Yo no conozco el término *υφφοτανα* en otra parte, pero el significado parece ser evidente. *ςαττανα*, que los traductores del PTS no traducen, corresponde presumiblemente a *ϖαρταν□* en el *ςι•)υδηαρμοτταρα* III.43.82, donde se dice que la buena pintura ha sido *ϖαρταν□* en todas sus partes, que una pintura que ha sido *ϖαρταν□* en una parte y no en otra no es una buena pintura, y que una pintura sin ningún *ϖαρταν□* es mediocre; en *□δεμ* III.43.5 y 6, se definen tres formas de *ϖαρταν□*, a saber, *πατρ□*, *□η□ιρικ□*, y *βινδυφ□*, como «las venas de una hoja», «sutil», y «con el pincel alzado». En el *Σαμαρα)γα)ασ(τραδη□ρα* LXXI, *ϖαρταν□* es el sexto de los «ocho miembros» de la pintura. La palabra significa «dar vida», y también «mover hacia delante», «girar», y de aquí, quizás, «redondear», «dar relieve»; en el *Κιρ□τ□ρφυν×ψα* X.12, *αλακτακα ϖαρταν□*, tenemos el sentido simple de «aplicar color», es decir, aplicar pigmento de lac a las plantas de los pies; similarmente en el *Υδαψασυνδαρ×κατη□* de Σοδδηαλα, texto p. 100, *χιτρε)α ϖαρτιτ□* significa sólo «pintado»; cf. *ϖαρτικ□*, pincel. Kramrisch, *ςι•η)υδηαρμοτταρα*, ed. p. 59, lo traduce como «sombrear», y esto sería aceptable en secuencia lógica para *υφφοτανα*, si comprendemos por sombrear ese tipo de oscuridad de las áreas que receden, o que se modelan en tono, que se encuentra efectivamente en la pintura oriental y que sirve para dar a las formas un efecto de relieve y de solidez, pero que no tiene nada que ver con los efectos de la luz (chiaroscuro).

«De esta manera, todos los diferentes (*ϖιχιττα*) tipos de arte (*σιππα*) que hay en el mundo son producidos por la mente. Y debido a su capacidad de producir efectos diferentes en la acción, la mente (*χιττα*) misma es una "pintura" (*χιττα*) — ciertamente, es incluso más variada y pictórica (*χιττταραρα*) que la pintura (*χιττα*), porque en la pintura la concepción no se realiza perfectamente (mientras que las pinturas que hace la mente no tienen falta). Así pues, ha dicho el Bienaventurado "Oh Bikkhus, ¿habéis visto una pintura del tipo llamado *χαραⱥ?*" "Sí, oh Señor". "Bikkhus, esa pintura *χαραⱥ* fue concebida por la mente. Ciertamente, oh Bikkhus, la mente es incluso más variada y pictórica (*χιττταραρα*) que esa pintura *χαραⱥ*"».

Las traducciones de pintura *χαραⱥ* por «obra maestra» o «pieza de exposición» en el PTS *Κινδρεδ Σαψινγσ* III.128 importan un significado extranjero al original. El comentario sobre *Σα·ψυττα Νικ□ψα* III.151, *χαραⱥμ ν□μα χιτταμ* explica allí que «hay heréticos brahmanes que, habiendo preparado una barraca de tela (*πα⊇α–κο⊇⊇ηακα*), y habiendo pintado (*λεκηαπιτϖ□*) en ella representaciones de todos los tipos de felicidad y de miseria conectados con la existencia en el cielo o en el infierno, toman consigo esta pintura y viajan por todas partes (*ϖι–χαραντι*), señalando: Si hacéis esto, tendréis esto; si hacéis eso, tendréis eso». En otras palabras, *χαραⱥ–χιττα* es una pintura itinerante, una exposición viajera, que trata una gran variedad de temas. En tanto que tales pinturas tratan de las circunstancias de la vida futura también se las llama comúnmente *ψαμα–πατα*, puesto que Yama es el gobernante de los muertos[2].

Υφφοτανα y *ϖαττανα*, como se interpretan arriba, corresponden exactamente a lo que se encuentra en Αφα⊇□. Como observa Goloubew, «Se ha dicho que los decoradores de Αφα⊇□ ignoraban el empleo de las sombras. Esto es inexacto. En realidad, estos artistas sombreaban a la manera de los pintores greco-romanos y sirios. La arista de la nariz, el modelado de las pupilas semicerradas, el hueco de las sienes, la prominencia del labio inferior se indican por medio de tintes profundos, mientras que resaltes discretos acusan los contornos de las orejas, el dibujo de los orificios de la nariz, la forma de la frente. En las representaciones femeninas,

semitintes apenas perceptibles hacen que destaque la redondez pletórica de los senos y la flexibilidad suave de las caderas»[350].

[350] V. Goloubew, *Αφαντα, λεσ πειντυρεσ δε λα πρεμι□ρε γροττε*, 1927, pp. 21-22. Cf. las observaciones por Binyon, en G. Yazdani, *Ανανταα*, Lám. I, 1931, p. XV.

CAPÍTULO XIV

ALGUNAS REFERENCIAS AL RELIEVE PICTÓRICO

A la pintura, considerada como una imitación, un reflejo, o una sombra de un «modelo», a menudo se le llama engañosa; en la *Maitri Upanishad* IV.2, los fenómenos sensibles se comparan a un «muro pintado, que deleita a la mente falsamente»[351]. Un aspecto evidente de este efecto ilusionista es visible en el hecho de que aunque la superficie pintada misma es plana, sin embargo por el arte del pintor nosotros la vemos en tres dimensiones. En este sentido, la escultura, el bajorrelieve y la pintura pueden considerarse como tres especies de un mismo género, puesto que en los tres hay representación del relieve (*chitraratna* I.46.1 sig.).

El objeto de la nota presente es llamar la atención sobre dos referencias clásicas tardías y varias referencias indias en las que se habla en términos casi idénticos de las representaciones del relieve en la pintura. En la mayoría de estos contextos la referencia parece ser a la representación del relieve por luces y sombras, más bien que a cualquier tipo de perspectiva lineal. Nosotros no podemos asumir ningún traspaso de las expresiones, aunque las fechas podrían permitirlo, sino asumir más bien que la manera de pintar antigua, a partir de imágenes mentales, y, por consiguiente, en la luz abstracta, debe haber afectado al espectador similarmente por todas partes.

Vitrubio (siglo I a. C.) dice que «Agatharchus, en Atenas, cuando Esquilo recitaba una tragedia, pintaba una escena, y dejaba un comentario sobre ella. Esto condujo a Demócrito y a Anaxágoras a escribir sobre el mismo tema, mostrando como, dado un centro en un lugar definido, la línea debe corresponder naturalmente

[351] La comparación es válida, porque todas las apariencias deben ser, lógicamente, apariencias de algo que no es la apariencia misma; si esto no estuviera implícito, nosotros deberíamos hablar de las «presencias» más bien que de las apariencias.

con la mirada debida al punto de vista y a la divergencia de los rayos visuales, de manera que por este engaño pueda darse una representación fiel de la apariencia de los edificios en el escenario pintado, y de manera que, aunque todo está dibujado sobre una fachada vertical plana, algunas partes se vean como alejándose, y otras como permaneciendo en frente»[352]. Longino (probablemente del siglo I d. C.) dice que en la pintura, «aunque las luces y las sombras se encuentran juntas en el mismo plano, sin embargo las luces saltan al ojo y no sólo parecen estar delante, sino también mucho más cerca»[353] (*Ον τηε Συβλιμε* XVII.2). Similarmente, y quizás alrededor de la misma época, Hermes Trismesgistus (Lib. XI.2.17A)[354] dice «por ejemplo, en las pinturas nosotros vemos que las cimas de las montañas se elevan, aunque la pintura misma es lisa y plana». Sexto Empírico (siglo II d. C.), al examinar la distinción de los sentidos entre sí, observa que «para el ojo, las pinturas parecen tener depresiones y elevaciones, pero ello no es así para el tacto» (*Πψρρηονισμ*, I.92).

En el *Μαη□ψ□να Συτρ□λα·κ□ρα* de Asa≡ga XIII.17 (siglo IV d. C.) encontramos «no hay ningún relieve en una pintura, y sin embargo nosotros lo vemos ahí». En el *Λα⟩κ□ϖατ□ρα Σ⟨τρα*[355] se alude a una pintura como «vista en relieve, aunque es realmente sin relieve». En el */ακυνταλ□* de K□λιδ□σα, VI.13, 14 (alrededor del siglo V d.C.) encontramos la metáfora vívida de los ojos del espectador que efectivamente «tropiezan en el relieve». En el *Τρι♣α•⊇ι♣□λ□κ□πυρυ•αχαριτα* de Hemacandra, I.1.360 (siglo XII) un hombre, cuyos ojos están fijos en las formas (probablemente pintadas) de una bella mujer, etc., se dice que tropieza, como si el ribete de su vestido le hubiera puesto la zancadilla; en el *Καϖψ□νυ♣□ρανα* del mismo autor, texto p. 7, «el hombre de discernimiento distingue entre lo real y lo irreal, de la misma manera que el entendido de pintura distingue entre las áreas niveladas y las áreas en relieve». En el *Ηιτοπαδε♣α*, Fábula VI (siglo XII o anterior) tenemos el siguiente verso, «los hombres ingeniosos pueden hacer aparecer altos y bajos en una superficie plana». Algo anteriormente, el *ςι•⟩υδηαρμοττ αραμ*, III.43.21, en un capítulo sobre la

[352] M. H. Morgan, *Τηε Τεν Βοοκσ ον Αρχηιτεχτυρε*, Cambridge, 1926, p. 108.

[353] Es decir, más cerca del espectador de lo que parecen estar las partes más obscuras de la pintura.

[354] Scott, Hermetica I.219.

[355] *Βιβ. Οτανιενσισ*, ed. Nanjio, Kyoto, 1923, p. 91.

pintura, había enunciado que «puede llamarse un maestro de la pintura quien puede descubrir las distinciones entre lo que está elevado y lo que está deprimido». ⎪ιϖαραμαμ⎩ρτι[356] cita un pasaje del /*ιϖαραμαμ⎩ρτι* de Bhoja al efecto de que donde hay relieve en una pintura, esto es la representación de montañas, etc., aunque no hay ningún desnivel en la pintura misma. Los tratados medievales y antiguos sobre pintura dan instrucciones para la representación del relieve en la pintura por medio de luces y de sombras[357].

[356] *ϑ. Ορ. Ρεσ.*, Madras, VII.170.

[357] Algunos de los textos mencionados aquí se examinan en mi «Technique and Theory of Indian Painting», Technical Studies, III, 1934, 75-77; y en mi *Τρανσφορματιον οφ Νατυρε ιν Αρτ*, 1935, pp. 20, 103 y notas 23 y 67.

CAPÍTULO XV

LA MENTALIDAD PRIMITIVA

El mito no es mío propio, yo lo recibí de mi madre.
Eurípides, fr. 488.

Quizás no haya un tema que se haya investigado más extensamente y malinterpretado más prejuiciadamente por el científico moderno que el del folklore. Por «folklore» entendemos ese cuerpo de cultura íntegro y consistente que no se ha transmitido en libros, sino oralmente y por la práctica, desde un tiempo más allá del alcance de la investigación histórica, en la forma de leyendas, cuentos de hadas, baladas, juegos, juguetes, oficios, medicina, agricultura, y otros ritos, y formas de organización social, especialmente las que nosotros llamamos «tribales». Este es un complejo cultural independiente de las fronteras nacionales e incluso raciales, y de notable similitud en todo el mundo[358]; se trata, en otras palabras, de una cultura de extraordinaria vitalidad. El material del folklore difiere de el de la «religión exotérica», con la que puede estar en una suerte de oposición —como lo está de una manera completamente diferente con la «ciencia»[359]— por su contenido más

[358] «Las nociones metafísicas del hombre pueden reducirse a unos pocos tipos que son de distribución universal» (Franz Boas, *Τηε Μινδ οφ Πριμιτιϖε Μαν*, New York, 1927, p. 156); «Los grandes mitos de la humanidad son casi monótonamente iguales en sus aspectos fundamentales» (D. C. Holtom, *Τηε Νατιοναλ Φαιτη οφ Θαπαν*, Londres, 1938, p. 90). El modelo de las vidas de los héroes es universal (Lord Raglan, *Τηε Ηερο*, Londres, 1936). De todos los rincones del mundo, más de trescientas versiones de un mismo cuento, se habían recogido hace ya cincuenta años (M. R. Cox, *Χινδερελλα*, Londres, 1893). Todos los pueblos tienen leyendas de la unidad original del Cielo y de la Tierra, de su separación, y de su matrimonio. Las «Rocas Entrechocantes» se encuentran en los navajos y los esquimales y también en los griegos. Los modelos del *Ηιμμελφαηρτεν* y los tipos de la *Ωυνδερτηορ* activa se encuentran igualmente por todas partes.

[359] La oposición de la religión al folklore es a menudo un tipo de rivalidad constituida entre una dispensación nueva y una tradición más antigua, donde los dioses del culto más antiguo devienen los malos espíritus del más nuevo. La oposición de la ciencia tanto al contenido del folklore como al de la religión se basa sobre la opinión de que «un conocimiento que no es empírico carece de significación». La situación más ridícula y patética aparece cuando, como ocurrió no hace mucho en Inglaterra, la Iglesia une sus manos a las de la ciencia con el propósito de retirar los cuentos de hadas

intelectual y menos moralista; y más obvia y esencialmente, por su adaptación a la transmisión vernacular[360]: por una parte, como se cita arriba, «el mito no es mío propio, *ψο λο ρεχιβ□ δε μι μαδρε*», y por otra «el paso de una mitología tradicional a una "religión" es una decadencia humanista»[361].

El contenido del folklore es metafísico. Nuestra incapacidad para reconocer esto se debe primariamente a nuestra propia ignorancia abismal de la metafísica y de sus términos técnicos. Observemos, por ejemplo, que el artesano primitivo deja en su obra alguna cosa inacabada, y que la madre primitiva no quiere oír que se alabe excesivamente la belleza de su hijo; ello es «tentar a la Providencia», y puede acarrear un desastre. A nosotros eso nos parece un disparate. Y sin embargo, en nuestra lengua vernácula sobrevive la explicación del principio implícito en ello: el artesano deja algo sin hacer en su obra por la misma razón que las palabras «estar

---

a los niños debido a que no son ciertos; la Iglesia podría haber reflexionado que aquellos que pueden hacer de la mitología y de la ciencia de las hadas nada más que literatura harán lo mismo con la escritura sagrada. «Los hombres viven de mitos… los mitos no son meras invenciones poéticas» (Fritz Marti, «Religion, Philosophy, and the College», en *Ρεϖιεω οφ Ρελιγιον*, VII, 1942, 41). «La memoria colectiva conserva… símbolos arcaicos de esencia puramente metafísica» (M. Eliade en *Ζαλμοξισ*, II, 1939, 78). «La filosofía religiosa está siempre rodeada de mitos y no puede librarse de ellos sin destruirse a sí misma y abandonar su tarea» (N. Berdyaev, *Φρεεδομ ανδ τηε Σπιριτ*, Londres, 1935, p. 69). Cf. E. Dacqué, *Δασ ϖερλορενε Παραδιεσ* (Munich, 1940).

[360] Deben destacarse aquí las palabras «adaptación a la transmisión vernacular». La escritura registrada en una lengua sagrada no está adaptada así; y el resultado que se obtiene es totalmente diferente cuando las escrituras escritas originalmente en una lengua sagrada tal se hacen accesibles a las «muchedumbres inenseñadas» con una traducción, y se sujetan a un «libre examen» incompetente. En el primer caso, hay una transmisión fiel de un material que siempre es inteligible, aunque no sea necesariamente completamente comprendido siempre; en el segundo, los errores y los malentendidos son inevitables. En conexión con esto puede observarse que la «escolarización», concebida hoy día como casi sinónima de «educación», es en realidad de mucha mayor importancia desde un punto de vista industrial que desde un punto de vista cultural. Lo que sabe y comprende un campesino indio asiático iletrado o un campesino indio americano igualmente iletrado estaría enteramente más allá de la comprensión del producto obligatoriamente educado de las escuelas públicas americanas.

[361] J. Evola, *Ριϖολτα χοντρα ιλ μονδο μοδερνο*, Milán, 1934, p. 374, nota 12. «Para los primitivos, el mundo mítico existía realmente. O más bien todavía existe» (Lucien Lévy-Bruhl, *ΛΠΕξπ□ριενχε μψστιθυε ετ λεσ σψμβολεσ χηεζ λεσ πριμιτιφσ*, París, 1938, p. 295). Se podría agregar que existirá siempre en el ahora eterno de la Verdad, inafectado por la verdad o el error de la historia. Un mito es verdadero ahora, o nunca fue verdadero.

acabado» pueden significar ya sea ser perfecto o ya sea morir[362]. La perfección es la muerte: cuando una cosa se ha realizado completamente, cuando todo lo que tenía que hacerse se ha hecho, cuando la potencialidad se ha reducido completamente a acto (*κ♦τακ♦τψα ⁄*), eso es el fin: aquellos a quienes los dioses aman mueren jóvenes. Esto no es lo que el artesano desea para su obra, ni la madre para su hijo. Puede ocurrir que el artesano o la madre campesina ya no sean conscientes del significado de una precaución que puede haber devenido una mera superstición; pero, ciertamente, nosotros, que nos llamamos a nosotros mismos antropólogos, deberíamos haber sido capaces de comprender cual era la única idea que podía haber hecho surgir una tal superstición, y deberíamos habernos preguntado si la campesina, con su observancia efectiva de la precaución, está defendiéndose o no de una peligrosa sugestión a la que nosotros, que hemos hecho de nuestra existencia un sistema más estrechamente cerrado, podemos ser inmunes.

Como una cuestión de hecho, la destrucción de las supersticiones implica invariablemente, en un sentido u otro, la muerte prematura del pueblo, o en todo caso el empobrecimiento de sus vidas[363]. Para tomar un caso típico, el de los aborígenes australianos, D. F. Thompson, que ha estudiado recientemente sus notables símbolos iniciatorios, observa que su «mitología apoya la creencia en una visitación ritual o sobrenatural que sobreviene a aquellos que desprecian o desobedecen la ley de los ancianos. Cuando esta creencia en los ancianos y su poder —a quienes, bajo las condiciones tribales, yo no he tenido nunca noticia de que se les maltratara— muere, o declina, como ocurre con la "civilización", el caos y la muerte racial se siguen

[362] De la misma manera que el sánscrito *παριν*ι*ρ*ω*να* es a la vez «estar completamente despirado» y «ser perfecto» (cf. Coomaraswamy, «Some Π□λι Words»). El *παριν*ι*ββ*□*να* del Buddha es un «acabar» en ambos sentidos.

[363] La vida de los pueblos «civilizados» ya ha sido empobrecida; y su influencia sólo puede tender a empobrecer a aquellos a quienes alcanza. El «peso del hombre blanco», del que habla con tanta unción, es el peso de la muerte. Para la pobreza de los pueblos «civilizados», cf. Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality», *Ϳουρναλ οφ Πηψλοσοπηψ*, XXXIX, 1942, 533 sigs.; Eric Meissner, *Γερμανψ ιν Περιλ* (Londres, 1942), págs. 41, 42; Floryan Znaniecki, como lo cita A. J. Krzesinski, *Ισ Μοδερν Χυλτυρε Δοομεδ?* (New York, 1942), p. 54, nota 8; W. Andrae, *Δι*ε *ιονισχηε Σ*□*υλε: Βαυφορμ οδερ Σψμβολ?* (Berlín, 1933), p. 65 —«*μεηρ υνδ μεηρ εντλεερτ*». [El texto del que se ha tomado esta cita está reseñado, con una traducción de pasajes claves, en Coomaraswamy, cf. «Walter Andrae's *Δι*ε *ιονισχηε Σ*□*υλε: Βαυφορμ οδερ Σψμβολ?:* A Review».—ED.]

inmediatamente»[364]. Los museos del mundo están llenos de las artes tradicionales de innumerables pueblos cuyas culturas han sido destruidas por el siniestro poder de nuestra civilización industrial: pueblos que han sido forzados a abandonar sus propias técnicas altamente desarrolladas y bellas y sus diseños plenamente significantes para poder conservar sus propias vidas trabajando como mano de obra alquilada en la producción de materias primas[365]. Al mismo tiempo, los eruditos modernos, con algunas honorables excepciones[366], han comprendido tan escasamente el contenido del folklore como los antiguos misioneros comprendían lo que consideraban sólo como las «invenciones bestiales de los paganos»; Sir J. G. Frazer, por ejemplo, cuya vida ha estado dedicada al estudio de todas las ramificaciones de la creencia y de los ritos populares folklóricos, al final de todo ello, sólo tiene que decir, en un tono de orgullosa superioridad, que fue «conducido, paso a paso, a examinar, como desde una espectacular altura, como desde algún Pasga de la mente, una gran parte de la raza humana; fui engañado, como por algún sutil encantador, a instruir el proceso de lo que yo no podía considerar sino como una oscura, una trágica crónica del error y de la locura humana, del esfuerzo infructuoso, del tiempo

[364] *Ιλλυστρατεδ Λονδον Νεωσ*, 25 de Febrero de 1939. Una civilización tradicional presupone una correspondencia de la naturaleza más íntima del hombre con su vocación particular (ver René Guénon, «Initiation and the Crafts», *Θουρναλ οφ τηε Ινδιαν Σοχιετψ οφ Οριενταλ Αρτ* VI, 1938, 163-168). La ruptura traumática de esta armonía envenena las fuentes mismas de la vida y crea innumerables desajustes y sufrimientos. El representante de la «civilización» no puede comprender esto, debido a que la idea misma de vocación ha perdido su significado y ha devenido para él una «superstición»; puesto que él mismo es un tipo de esclavo económico, el hombre «civilizado» puede ser puesto, o ponerse a sí mismo, en cualquier tipo de trabajo que la ventaja material parezca exigir o que la ambición social sugiera, con un total menosprecio de su carácter individual, y no puede comprender que robar a un hombre su vocación hereditaria es arrebatarle precisamente su «modo de vida» de una manera mucho más profunda que en un sentido meramente económico.

[365] Ver Coomaraswamy, «Notes on Savage Art», 1946, y «Symptom, Diagnosis, and Regimen»; cf. Thomas Harrisson, *Σαϖαγε Χιϖιλιζατιον* (New York, 1937).

[366] Por ejemplo, Paul Radin, *Πριμιτιϖε Μαν ασ Πηιλοσοπηερ* (New York, 1927); Wilhelm Schmidt, *Οριγιν ανδ Γροωτη οφ Ρελιγιον*, 2ª ed. (New York, 1935), y *Ηιγη Γοδσ ιν Νορτη Αμεριχα* (Oxford, 1933); Karl von Spiess, *Μαρκστεινε δερ ζολκσκυνστ* (1937), y *ζομ Ωεσεν δερ ζολκσκυνστ* (1926); Konrad Th. Preuss, *Λεηρβυχη δερ ς□λκερκυνδε* (Stuttgart, 1939), para mencionar sólo aquellos que conozco mejor. C. G. Jung está fuera de litigio aquí por su interpretación de los símbolos como fenómenos psicológicos, lo que es una exclusión profesa y deliberada de toda significación metafísica.

malgastado y de las esperanzas sofocadas»[367] —¡palabras que suenan mucho más como si se tratara de la instrucción del proceso de la civilización europea moderna que como una crítica de una sociedad salvaje!

La característica distintiva de una sociedad tradicional es el orden[368]. La vida de la comunidad como un todo y la del individuo, cualquiera que sea su función, se conforma a modelos reconocidos, cuya validez nadie cuestiona: el criminal es el hombre que no *σαβε* como comportarse, más bien que un hombre que no quiere comportarse[369]. Pero un tal no querer comportarse es muy raro, donde la educación y

[367] *Αφτερματη* (Londres, 1936), prefacio. Olivier Leroy, *Λα Ραισον πριμιτιωε, εσσαι δε ρ□φυτατιον δε λα τη□οριε δε πρ□λογισμε* (París, 1927), nota 18, observa que Lévy-Bruhl «fue movido a las investigaciones etnológicas por la lectura del libro *Γολδεν Βουγη*. Ningún etnólogo, ningún historiador de las religiones, me contradirá si digo que era un peligroso comienzo». Nuevamente, «la noción que Lévy-Bruhl se hace del "primitivo" ha sido descartada por todos los etnógrafos… su poca curiosidad de los salvajes ha escandalizado a los etnógrafos» (J. Monneret, *Λα Πο□σιε μοδερνε ετ λε σαχρ□*, París, 1945, págs. 193, 195). El título mismo de su libro *Ηοω Νατιωεσ Τηινκ*, le traiciona. Si él hubiera sabido *θυ□* piensan los «nativos» (es decir, sobre los europeos), podría haberse sorprendido.

Otra exhibición del complejo de superioridad se encontrará en las páginas de conclusión de Sidney Hartland, *Πριμιτιωε Πατερνιτψ* (Londres, 1909-1910); su opinión de que cuando se hayan desechado «las reliquias de la ignorancia primitiva y de la especulación arcaica», sobrevivirán las «grandes historias» del mundo, es a la vez absurda y sentimental, y se apoya en la asumición de que la belleza puede divorciarse de la verdad en la que se origina, y en una noción de que el único fin de la «literatura» es divertir. *Τηε Γολδεν Βουγη* es la tesis de un doctor glorificado. El único valor que sobrevivirá de Frazer será documental; sus elucubraciones se olvidarán completamente.

[368] «Lo que nosotros entendemos por una civilización normal es la que se apoya en los principios, en el verdadero sentido de esta palabra, y en la que todo está ordenado en una jerarquía consistentes con estos principios, de manera que todo se ve como la aplicación y la extensión de una doctrina pura y esencialmente intelectual o metafísica: eso es lo que nosotros entendemos cuando hablamos de una "civilización tradicional"» (René Guénon, *Οριεντ ετ οχχιδεντ*, París, 1930, p. 235).

[369] El pecado, sánscrito *απαρ□δδηα*, «fallar el blanco», cualquier desviación de «el orden hacia el fin», es una suerte de torpor debido a la falta de pericia. Hay un ritual de la vida, y lo que importa en el cumplimiento de un rito es que lo que se hace debe hacerse correctamente, en «buena forma». Lo que no es importante es cómo se *σιεντε* uno respecto a la obra que ha de hacerse o a la vida que ha de vivirse: puesto que todas esas sensaciones son tendenciosas y auto-referentes. Pero si, además del cumplimiento *χορρεχτο* del rito o de cualquier acción, uno también comprende su forma, si todas las acciones de uno son conscientes y no meramente reacciones instintivas provocadas por el placer o el dolor, ya sean anticipadas o sentidas, esta consciencia de los principios subyacentes es inmediatamente dispositiva a la liberación espiritual. En otras palabras, siempre que la acción misma

la opinión pública tienden a hacer simplemente grotesco todo lo que no debe hacerse, y donde, también, el concepto de vocación implica un honor profesional correspondiente. La creencia es una virtud aristocrática: «la increencia es para las turbas». En otras palabras, la sociedad tradicional es una sociedad unánime, y como tal completamente diferente de una sociedad proletaria e individualista, en la que los problemas de conducta mayores se deciden por la tiranía de una mayoría y los problemas de conducta menores por cada individuo por sí solo, y no hay ningún acuerdo real, sino sólo conformidad o inconformidad.

A menudo se supone que en una sociedad tradicional, o bajo condiciones tribales o de clan, que son aquellas en las que la cultura del pueblo floreció máximamente, al individuo se le compele arbitrariamente a conformarse a los modelos de vida que él sigue efectivamente. Sería más verdadero decir que bajo estas condiciones el individuo está desprovisto de ambición social. Está muy lejos de ser cierto que en las sociedades tradicionales el individuo está regimentado: sólo en las democracias, soviets, y dictaduras es donde se impone al individuo un modo de vida desde fuera[370]. En la sociedad unánime el modo de vida es auto-impuesto en el sentido de que «el fatum [destino] está en las cosas creadas mismas», y ésta es una de las muchas maneras en las que el orden de la sociedad tradicional se conforma al orden de la naturaleza: es en las sociedades unánimes donde se provee mejor a la posibilidad de la realización de sí mismo —es decir, la posibilidad de trascender las

es correcta, la acción misma es simbólica y proporciona una disciplina, o una vía, con cuyo seguimiento debe alcanzarse la meta final; por otra parte, quienquiera que actúa informalmente tiene opiniones suyas propias y, «conociendo sólo lo que quiere», está limitando su persona a la medida de su individualidad.

[370] Una democracia es un gobierno de todos por una mayoría de proletarios; un soviet, un gobierno por un pequeño grupo de proletarios; y una dictadura, un gobierno por un solo proletario. En la sociedad tradicional y unánime hay un gobierno por una aristocracia hereditaria, cuya función es mantener un orden existente, basado en los principios eternos, más bien que imponer las opiniones o la voluntad arbitraria (en el sentido más técnico de las palabras, una voluntad *τιρ□νιχα*) de un «partido» o de un «interés».

La teoría «liberal» de la lucha de clases da por establecido que no puede haber ningún interés común en las diferentes clases, las cuales deben oprimir o ser oprimidas entre sí; las teorías clásicas del gobierno se basan en un concepto de justicia imparcial. Lo que el gobierno de la mayoría significa en la práctica es un gobierno en los términos de un «equilibrio de poder» inestable; y esto implica un tipo de lucha interna que corresponde exactamente a las guerras internacionales que resultan del esfuerzo por mantener equilibrios de poder a una escala todavía más grande.

limitaciones de la individualidad. Como ha dicho Jules Romains, es aquí donde encontramos «la variedad más rica posible de estados de consciencia individual, en una armonía a la que hacen valiosa su riqueza y densidad»[371], palabras que son peculiarmente aplicables, por ejemplo, a la sociedad hindú. Por otra parte, en los diferentes tipos de gobierno proletario, siempre nos encontramos con la intención de lograr una uniformidad rígida e inflexible; todas las fuerzas de la «educación»[372], por ejemplo, están dirigidas a este fin. Lo que se construye es un tipo nacional más que un tipo cultural, y a este tipo único se espera que todo el mundo se conforme, al precio de ser considerado una persona peculiar o incluso un traidor si no lo hace. Es de Inglaterra de donde el Earl de Portsmouth observa, «lo que se necesita rescatar ahora es la riqueza y el genio de la variedad de nuestras gentes, tanto en el carácter como en las manos»[373]: ¡lo cual no podría decirse de los Estados Unidos! La explicación de esta diferencia ha de encontrarse en el hecho de que el orden que se impone al individuo desde fuera y en toda forma de gobierno proletario es un orden *σιστεμ□τιχο*, no una «forma», sino una «fórmula» rutinaria, y hablando generalmente un modelo de vida que ha sido concebido por un solo individuo o por alguna escuela de pensadores académicos (los «marxistas», por ejemplo); mientras que el modelo al que se conforma la sociedad tradicional por su propia naturaleza, puesto que es un modelo metafísico, es una forma consistente pero no sistemática, y por consiguiente puede proveer a la realización de muchas más posibilidades y al funcionamiento de muchos más tipos de caracteres individuales de los que pueden estar incluidos dentro de los límites de cualquier sistema.

[371] «Cuanto más fuerte y más intenso es lo social, tanto menos opresivo y externo es» (G. Gurvitch, «Mass, Community, Communion», *θουρναλ οφ Πηιλοσοπηψ*, XXXVIII, 1941, 488). «En un feudalismo e imperialismo medieval, o en cualquier otra civilización del tipo tradicional, la unidad y la jerarquía pueden co-existir con un máximo de independencia, de libertad, de afirmación, y de constitución individual» (J. Evola, *Ριϖολτα*, p.112). Pero: «El servicio hereditario es completamente incompatible con el industrialismo de hoy, y es por eso por lo que el sistema de castas se pinta siempre con colores tan sombríos» (A. M. Hocart, *Λεσ Χαστεσ*, París, 1938, p. 238).

[372] «La educación obligatoria, cualquiera que sea su utilidad práctica, no puede colocarse entre las fuerzas civilizadoras de este mundo» (Meissner, *Γερμανψ ιν Περιλ*, p. 73). La educación en una sociedad primitiva no es obligatoria, sino inevitable; debido justamente a que allí el pasado es «presente, experimentado y sentido como una parte efectiva de la vida diaria, y no sólo enseñado por maestros de escuela» (*□δεμ*). Para el hombre típicamente moderno, haber «roto con el pasado» es un fin en sí mismo; cualquier cambio es un «progreso» mejorativo, y la educación es típicamente iconoclasta.

[373] G. V. W. Portsmouth, *Αλτερνατιϖε το Δεατη* (Londres, 1943), p. 30.

En el nivel popular, la unidad efectiva del folklore representa precisamente lo que la ortodoxia de una elite representa en un entorno relativamente versado. Por otra parte, la relación entre la metafísica popular y la metafísica versada es análoga y parcialmente idéntica a la de los misterios menores y mayores. En una medida muy amplia ambas metafísicas emplean los mismos símbolos, símbolos que se toman más literalmente en un caso, mientras que en el otro se comprenden parabólicamente; por ejemplo, los «gigantes» y los «héroes» de la leyenda popular son los titanes y los dioses de la mitología más versada, las botas de siete leguas del héroe corresponden a las zancadas de un Agni o de un Buddha, y «Pulgarcito» no es otro que el Hijo a quien el Maestro Eckhart describe como «pequeño, pero poderoso». *Ασ□ πυεσ, μιεντρασ σε τρανσμιτα ελ ματεριαλ δελ φολκλορε, εσταρ□ δισπονιβλε ελ τερρενο σοβρε ελ θυε πυεδε εδιφιχαρσε λα συπερεστρυχτυρα δε λα πλενα χομπρενσι□ν ινιχιατορια.*

Consideremos ahora la «mentalidad primitiva» que tantos antropólogos han estudiado: es decir, la mentalidad que se manifiesta en los tipos de sociedades normales que hemos estado considerando, y a los que nos hemos referido como «tradicionales». Primero deben zanjarse dos cuestiones estrechamente conexas. En primer lugar, ¿hay una cosa tal como una mentalidad «primitiva» o «alógica» distinta de la del hombre civilizado y científico? Los antiguos «animistas» daban por establecido que la naturaleza humana es constante, de manera que «si nosotros estuviéramos en la situación de los primitivos, y nuestra mente fuera lo que ahora es, nosotros pensaríamos y actuaríamos como ellos lo hacían»[374]. Por otra parte, para los antropólogos y psicólogos del tipo de Lévy-Bruhl, puede reconocerse una distinción casi específica entre la mentalidad primitiva y la nuestra[375]. La explicación de la

[374] G. Davy, «Phychologie des primitifs d'après Lévy-Bruhl», *ϑουρναλ δε πσψχηολογιε νορμαλε ετ πατηολογιθυε*, XXVII (1931), 112.

[375] Para una refutación general del «prelogismo», ver Leroy, *Λα Ραισον πριμιτιπε*, y W. Schmidt, *Τηε Οριγιν ανδ Γροωτη οφ Ρελιγιον*, pp. 133, 134. Leroy, por ejemplo, al examinar la «participación» de la realeza en la divinidad, observa que todo lo que han hecho Lévy-Bruhl y Frazer es llamar «primitiva» a esta noción debido a que tiene lugar en las sociedades primitivas, y llamar «primitivas» a estas sociedades debido a que mantienen esta idea primitiva. Las teorías de Lévy-Bruhl están ahora completamente desacreditadas, y la mayoría de los antropólogos y psicólogos sostienen que el equipamiento mental del hombre primitivo era exactamente el mismo que el nuestro. Cf. Radin, *Πριμιτιπε Μαν ασ Πηιλοσοπηερ*, p. 373, «en capacidad para el pensamiento lógico y simbólico,

posibilidad de desacuerdo en una materia tal tiene mucho que ver con la creencia en el progreso, creencia por la cual, de hecho, están distorsionadas todas nuestras concepciones de la historia y de la civilización[376]. Se da por supuesto demasiado expeditivamente que nosotros hemos progresado, y que cualquier sociedad salvaje contemporánea nuestra representa fielmente en todos los respectos la presunta mentalidad primitiva, pasando por alto que muchas características de esta mentalidad primitiva pueden estudiarse en casa tan bien o mejor que en una jungla africana: el punto de vista del cristiano o del hindú, por ejemplo, está en muchos respectos más cerca del punto de vista del «salvaje» que del de la burguesía moderna. De hecho, la única distinción real que puede hacerse entre dos mentalidades es la distinción entre una mentalidad moderna y una mentalidad medieval u oriental; y ésta no es una distinción específica, sino una distinción entre enfermedad y salud. Se ha dicho de Lévy-Bruhl que es un maestro consumado en abrir lo que es para nosotros un «mundo casi inconcebible»: como si no hubiera nadie entre nosotros para quienes la mentalidad reflejada en nuestro propio entorno inmediato no fuera igualmente «inconcebible».

---

no hay ninguna diferencia entre el hombre civilizado y el hombre primitivo», y como lo cita Schmidt, *Οριγιν ανδ Γροωτη οφ Ρελιγιον*, pp. 202, 203; y Boas, *Της Μινδ οφ Πριμιτιωε Μαν*, p. 156.

[376] Cf. D. B. Zema sobre «Progreso» en el *Διχτιοναρψ οφ Ωορλδ Λιτερατυρε* (New York, 1943); y René Guénon, *Εαστ ανδ Ωεστ* (Londres, 1941), cap. 1, «Civilization and Progress». René Guénon observa: «La civilización del Occidente moderno aparece en la historia como una verdadera anomalía: entre todas aquellas que nosotros conocemos más o menos completamente, esta civilización es la única que se ha desarrollado a lo largo de líneas puramente materiales, y este desarrollo monstruoso, cuyo comienzo coincide con el así llamado Renacimiento, ha estado acompañado, como ciertamente tenía que estarlo, por un correspondiente *ρετροχεσο* intelectual». Cf. Meissner, *Γερμανψ ιν Περιλ*, pp. 10-11: «La manera más corta de contar el caso es ésta: durante los últimos siglos una vasta mayoría de cristianos han perdido sus hogares en todo el sentido de la palabra. El número de aquellos que son arrojados al desierto de una sociedad deshumanizada aumenta constantemente… podría llegar el tiempo, y más pronto de lo que pensamos, en que el hormiguero de la sociedad, preparado para la perfección total, merezca sólo un veredicto: *ιναπροπιαδο παρα ηομβρεσ*». Cf. Gerald Heard, *Μαν τηε Μαστερ* (New York, 1941), p. 25, «Por hombres civilizados nosotros entendemos ahora hombres industrializados, sociedades mecánicas… Cualquier otra conducta… es el comportamiento de un ignorante, de un simple salvaje. Haber llegado a esta pintura de la realidad es ser verdaderamente avanzado, progresista, civilizado». «En nuestra presente generación, donde el énfasis principal y casi exclusivo se pone en la mecánica y en la ingeniería o en la economía, la comprensión de los pueblos ya no existe, o todo lo más en casos muy raros. De hecho nosotros no queremos conocernos unos a otros como hombres… Eso es justamente lo que nos introdujo en esta monstruosa guerra» (W. F. Sands en *Χομμονωεαλ*, 20 de Abril de 1945).

Así pues, vamos a considerar la «mentalidad primitiva» como la describen, muy a menudo casi exactamente, Lévy-Bruhl y otros psicólogos-antropólogos. Se caracteriza en primer lugar por una «ideación colectiva»[377]; las ideas se tienen en común, mientras que en un grupo civilizado, cada uno tiene sus propias ideas[378]. Por ejemplo, aunque pude ser infinitamente variada en detalles, la literatura folklórica trata de la vida de los héroes, en todos los cuales se encuentran esencialmente las mismas aventuras y se exhiben las mismas cualidades. Ni por un momento se sospecha que una posesión de ideas en común no implica necesariamente la «imaginación colectiva» de estas ideas. Se argumenta que lo que es verdadero para la mentalidad primitiva no tiene ninguna relación con la experiencia, es decir, con una experiencia «lógica» tal como la nuestra. Sin embargo, es «fiel» a lo que el primitivo «experimenta». En tales casos la crítica implícita es exactamente paralela a la del historiador del arte que critica el arte primitivo porque no es «fiel a la naturaleza»; y a la del historiador de la literatura que pide a la literatura un psicoanálisis del carácter

[377] La «ideación colectiva» del antropólogo no es nada sino el unanimismo de las sociedades tradicionales que se ha examinado arriba; pero con esta importante distinción, a saber, que el antropólogo entiende que su «ideación colectiva» no implica sólo la posesión común de ideas, sino también la «originación colectiva» de estas ideas: donde la asumición es que hay realmente tales cosas como creaciones populares e invenciones espontáneas de las masas (y como ha observado René Guénon, «la conexión de este punto de vista con el prejuicio democrático es evidente»). En realidad, «la literatura del pueblo no es su producción propia, sino que viene a ellos desde arriba… el cuento folklórico no es nunca de origen popular» (Lord Raglan, *Τηε Ηερο*, p. 145).

[378] De la misma manera que uno no tiene un aritmética privada, así también, en una sociedad normal, uno no «piensa por uno mismo» [cf. San Agustín, *Δε ορδινε* II.48]. En una cultura proletaria uno no piensa en absoluto, sino que sólo mantiene una variedad de prejuicios, en su mayor parte de origen periodístico y propagandístico, aunque atesorados como «opiniones propias» de uno. Una cultura tradicional constituye un depósito de ideas, en el que es imposible una propiedad privada. «Donde el Dios (sc. Eros) es nuestro maestro, todos nosotros venimos a pensar igualmente» (Jenofonte, *Οεχονομιχυσ* XVII.3); «Lo que realmente une a los hombres es su cultura —las ideas y modelos que tienen en común» (Ruth Benedict, *Παττερνσ οφ Χυλτυρε*, Boston, 1934, p. 16). En otras palabras, la religión y la cultura son normalmente indivisibles: y donde cada uno piensa por sí mismo, no hay ninguna sociedad (*σ□ηιτψα*) sino sólo un agregado. Sólo la Razón *χομ□ν* y divina es el criterio de la verdad, «pero la mayoría de los hombres vive como si poseyeran una inteligencia privada suya propia» (Heráclito, *Φραγμεντο* 92). «En la medida en que nosotros participamos en la memoria de esa Razón [común y divina], hablamos la verdad, pero siempre que estamos pensando por nosotros mismos (∅*4ςΦΤ:γ<) mentimos» (Sextus Empiricus, sobre Heráclito, en *Αδϖερσυσ δογμ□τιχοσ* I.131-134).

individual. El primitivo no estaba interesado en tales trivialidades, sino que pensaba en tipos. Por otra parte, éste era su medido de «educación»; pues el tipo puede ser imitado, mientras que el individuo sólo puede ser remedado.

La siguiente característica de la mentalidad primitiva, y la más famosa, ha sido llamada «participación», o más específicamente, «participación mística». Una cosa no es sólo lo que ella es visiblemente, sino también lo que ella representa. Los objetos naturales o artificiales no son para el primitivo, como pueden ser para nosotros, símbolos arbitrarios de alguna otra realidad tal vez más alta, sino manifestaciones efectivas de esta realidad[379]: el águila o el león, por ejemplo, no son tanto un símbolo o imagen *δελ* Sol como *ελ* Sol mismo en una semejanza (puesto que la forma es más importante que la naturaleza en la que puede manifestarse); y de la misma manera cada cosa *εσ* el mundo en una semejanza, y cada altar está situado en el centro de la tierra; se debe sólo a que nosotros estamos más interesados en lo que las cosas son que en lo que significan, más interesados en los hechos particulares que en las ideas universales, por lo que esto nos resulta inconcebible. Así pues, descender de un animal tótem, no es lo que al antropólogo le parece ser, es decir, una absurdidad literal, sino un descenso del Sol, el Progenitor y Praj□pati de todo, en esa forma en la que se reveló, en visión o en sueño, al fundador del clan. El mismo razonamiento ratifica la comida eucarística; el Padre-Progenitor es sacrificado y compartido por sus descendientes, en la carne del animal sagrado: «Tomad y comed, esto es mi cuerpo»[380]. De manera que, como Lévy-Bruhl dice de tales símbolos,

[379] Cf. «La lujuria del chivo es la largueza de Dios… Cuanto ves un Águila, ves una porción del Genio» (William Blake). «El caballo sacrificial es un símbolo (*ρ⟨πα*) de Πραφ□πατι, y consustancial con Πραφ□πατι (*πρ□φ□πατψα*)», de manera que lo que se le dice al caballo se le dice a Πραφ□πατι «cara a cara» (*σ□κ•□τ*), y así, «verdaderamente, Le obtiene visiblemente» (*σ□κ•□τ*, *Ταιττιρ×ψα Σα·ιτ□* V.7.1.2). «Un día presencié una representación del P□μλιλ□. Vi que los actores era realmente Σιτ□, P□μα, Λακ•μα⟩α, Ηανυμ□ν, y Βιβηι•ανα. Entonces adoré a los actores y actrices, que representaban aquellos papeles» (⌡ ρ× P□μακρισηνα). «El niño vive en la realidad de su imaginería, como lo hacían los hombres de los antiguos tiempos prehistóricos» (R. R. Schmidt, *Δαων οφ τηε Ηυμαν Μινδ*, Londres 1936, p. 7), ¡pero el esteta de la actualidad vive del fetiche!

[380] En la afirmación, «en algunos casos nosotros no podemos decir fácilmente si el nativo piensa que está en la presencia real de un ser (habitualmente invisible), o en la de un símbolo», (Lévy-Bruhl, *ΛΠΕξπ□ριενχε μψστιθυε*, p. 206), «nosotros» sólo puede referirse a mentalidades profanas tales como las que entienden nuestros autores cuando hablan del hombre «civilizado» o «emancipado» o de ellos mismos. Para un católico o hindú no sería verdadero decir que «esta peculiaridad de los símbolos de los primitivos nos crea una gran dificultad», y uno se pregunta por qué nuestros autores están tan

«muy a menudo su propósito no es “representar” a su prototipo para el ojo, sino facilitar una participación», y que «si su función esencial es “representar”, en el sentido pleno de la palabra, a seres u objetos invisibles, y hacer su presencia efectiva, se sigue que ellos no son necesariamente reproducciones o semejanzas de estos seres u objetos»[381]. Así pues, el propósito del arte primitivo, que es enteramente diferente de las intenciones estéticas o decorativas del «artista» moderno (para quien los motivos antiguos sobreviven sólo como «formas de arte» sin significado), explica su carácter abstracto. «Nosotros, los hombres civilizados, hemos perdido el Paraíso del “Alma de la imaginería primitiva [*Υρβιλδσεελε*]”. Nosotros ya no vivimos entre las imágenes que habíamos modelado dentro: hemos devenido meros espectadores, que las reflejamos sólo desde fuera»[382].

La intelectualidad superior del arte primitivo y «folklórico» es confesada a menudo, incluso por aquellos que consideran como un progreso deseable la «emancipación» del arte de sus funciones lingüísticas y comunicativas. Así W. Deonna escribe, «El primitivismo expresa por el arte las ideas», pero «el arte evoluciona… hacia un naturalismo progresivo», que ya no representa las cosas «tales como se conciben» [yo diría más bien, «tales como se comprenden»], sino «tales como se ven»; sustituyendo así «la abstracción» por «la realidad»; y esa evolución, «del idealismo hacia un naturalismo» en el que «la forma [*σχ*. la figura] tiende a

perplejos con el «salvaje», y no con el metafísico contemporáneo. Más verdaderamente, uno no se plantea que ello se debe a que se asume que la sabiduría nació con *νοσοτροσ*, y a que el salvaje no distingue entre la apariencia y la realidad; y a que nosotros preferimos describir los cultos religiosos primitivos como una «adoración de la naturaleza» —nosotros, que somos ciertamente adoradores de la naturaleza, y a quienes se aplican preeminentemente las palabras de Plutarco, a saber, que los hombres se han cegado tanto con sus poderes de observación que ya no pueden distinguir entre Apolo y el Sol, entre la realidad y el fenómeno.

[381] Lévy-Bruhl, *ΛΠΕξπεριενχε μψστιθυε*, pp. 174, 180. Lévy-Bruhl parece haber sido completamente ignorante de la doctrina platónico-aristotélica-cristiana de la «participación» de las cosas en sus causas formales. Sus propias palabras, «no necesariamente… semejanzas», son notablemente ilógicas, puesto que está hablando de prototipos «invisibles», y es evidente que estos invisibles no tienen ninguna apariencia que pueda imitarse visualmente, sino sólo un carácter del que puede haber una representación por medio de símbolos (∩Φ≅H) adecuados; cf. Romanos 1:20, «puesto que las cosas invisibles… se comprenden por las cosas que han sido hechas».

[382] Schmidt, Dawn of the Human Mind, p. 7.

predominar sobre la idea», es lo que el genio griego, «más artista que todos los demás», llevó a cabo finalmente[383].

Haber perdido el arte de pensar en imágenes es precisamente haber perdido la lingüística propia de la metafísica y haber descendido a la lógica verbal de la «filosofía». La verdad es que el contenido de una forma «abstracta» —o más bien principial— tal como la rueda del sol neolítica (en la que *νοσοτροσ* vemos sólo una evidencia del «culto de las fuerzas naturales», o como máximo una «personificación» de estas fuerzas), o el del correspondiente círculo con el centro y los radios o rayos, es tan rico que sólo podría exponerse plenamente en muchos volúmenes, e incorpora implicaciones que sólo con dificultad pueden expresarse en palabras, si es que pueden expresarse; la naturaleza misma del arte primitivo y folklórico es la prueba inmediata de su contenido esencialmente intelectual. Esto no se aplica sólo a las representaciones diagramáticas: en realidad no se hacía nada para el uso que no tuviera un significado tanto como una aplicación: «Las necesidades del cuerpo y del espíritu se satisfacían juntas»[384]; «lo físico y lo espiritual todavía no se habían separado»[385], «la forma significante, en la que lo físico y lo metafísico formaban originalmente una polaridad equilibrada, se ha vaciado incesantemente en su vía de descenso hasta nosotros; nosotros decimos entonces que se trata de un "ornamento"»[386]. Lo que nosotros llamamos «invenciones» no son nada sino la aplicación de principios metafísicos conocidos a fines prácticos; y es por eso por lo que la tradición atribuye siempre las invenciones fundamentales a un héroe ancestral de la cultura (en último análisis, siempre un descendiente del Sol), es decir, a una revelación primordial.

---

[383] W. Deonna, «Primitivisme et classicisme», *Βυλλετιν δε λ∏Οφφιχε Ιντερνατιοναλε δεσ Ινστιτυτσ δ∏Αρχη□ολογιε ετ δ∏Ηιστοιρε δ∏Αρτ* IV, nº 10 (1937). Para los mismos hechos pero con una conclusión contraria ver A. Gleizes, *ςερσ υνε Χονσχιενχιε πλαστιθυε; λα φορμε ετ λ∏ηιστοιρε* (París, 1932).

[384] Schmidt, *Δαων οφ τηε Ηυμαν Μινδ*, p. 167. ¿Era ya el «hombre primitivo» un platónico, o era Platón un hombre primitivo cuando hablaba como legítimas de esas artes «que cuidarán al mismo tiempo de los cuerpos y de las almas de sus ciudadanos» (*Ρεπ□βλιχα* 409E-410A), y cuando decía que «el único medio de salvación de estos males no es ejercitar el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma» (*Τιμεο* 88BC)?

[385] Hocart, *Λεσ Χαστεσ*, p. 63. Bajo estas condiciones, «Cada ocupación era un sacerdocio» (p. 27).

[386] Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε*, p. 65.

En estas aplicaciones, por muy utilitario que fuera su propósito, no había ninguna necesidad de sacrificar la claridad de la significación original de la forma simbólica: al contrario, la aptitud y la belleza del artefacto expresa y depende al mismo tiempo de la forma que subyace en él. Podemos ver esto muy claramente, por ejemplo, en el caso de una invención tan antigua como la del «imperdible», que es simplemente una adaptación de una invención aún más antigua, la del alfiler recto o la aguja, que tiene en una extremidad una cabeza, anillo, u ojo, y en la otra una punta; se trata de una forma que como un «alfiler» penetra y sujeta directamente materiales, y como una «aguja» los sujeta dejando tras de sí como su «rastro» un hilo que se origina en su ojo. En el imperdible, el tallo originalmente recto del alfiler o de la aguja se vuelve sobre sí mismo de manera que su punta pasa nuevamente a través del «ojo» donde se sujeta firmemente, al mismo tiempo que sujeta cualquier material que ha penetrado[387].

Quienquiera que esté familiarizado con el lenguaje técnico del simbolismo iniciatorio (en el caso presente, el lenguaje de los «misterios menores» del artesanado) reconocerá en seguida que el alfiler recto o la aguja es un símbolo de la generación, y que el imperdible es un símbolo de la regeneración. El imperdible es, además, el equivalente del botón, que sujeta cosas y está sujeto a ellas por medio de un hilo que pasa a través de sus perforaciones y que retorna a ellas, correspondiendo sus perforaciones al ojo de la aguja. La significación del alfiler de metal, y la del hilo que deja atrás la aguja (ya sea que esté o no asegurado a un botón que corresponde al ojo de la aguja) es la misma: es la del «hilo del espíritu» (*σ⟨τρ□τμαν*) por el que el Sol conecta todas las cosas y las sujeta a sí mismo; él es el bordador y el sastre primordial, que teje con un hilo vivo[388] el tejido del universo, al cual son análogos nuestros vestidos.

[387] Es notable que en el lenguaje quirúrgico francés la palabra *φιβυλε* (fíbula) significa *συτυρα*.

[388] «El Sol es el amarre (*□σα□φαναμ*, se podría decir incluso el «botón») a quien estos mundos están atados por medio de los cuadrantes… Él encorda estos mundos a Sí mismo con un hilo; el hilo es el Viento del Espíritu» (*/αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VI.1.1.17 y VIII.7.3.10). Cf. *Ατηαρπα ϛεδα Σα·ηιτ□* IX.8.38, y *Βηαγαπαδ Γ×τ□* VII.7, «Todo "esto" está encordado en Mí como una hilera de gemas en un hilo». Para la doctrina del «hilo del espíritu», cf. también Homero, *Ιλ□αδα* VIII.18 sigs.; Platón *Τεετετο* 153 y *Λεψεσ* 644; Plutarco, *Μοραλια* 393 sigs.; Hermes, *Λιβελλυσ* XVI.5.7; San Juan 12:32; Dante, *Παραδισο* I.116; P⟨μ×, *Δ×ω□ν*, Oda XXVIII, «Él me dio la punta de un hilo…»; Blake, «Yo te doy la punta de una cuerda de oro…». Nosotros hablamos todavía de las substancias

Para el metafísico es inconcebible que formas tales como ésta, que expresa con precisión matemática una doctrina dada, pueda haber sido «inventada» sin un conocimiento de su significación. Es cierto que el antropólogo creerá que tales significados son meramente «leídos en» las formas por el simbolista sofisticado (también se podría pretender que una fórmula matemática pueda haber sido descubierta simplemente por azar). Pero que un imperdible o un botón carezcan de significado, y sean para nosotros una mera conveniencia, es simplemente la evidencia de nuestra ignorancia profana y del hecho de que tales formas se han «vaciado cada vez más de contenido [*εντλεερτ*] en su vía de descenso hasta nosotros» (Andrae); el erudito del arte no está «leyendo en» estas formas inteligibles un significado arbitrario, sino simplemente está leyendo su significado, pues éste es su «forma» o su «vida», y está presente en ellas independientemente de que los artistas individuales de un período dado, o nosotros mismos, lo hayan sabido o no. En el caso presente, la prueba de que se había comprendido el significado del imperdible, puede señalarse en el hecho de que las cabezas u ojos de las fíbulas prehistóricas están decoradas regularmente con un repertorio de distintos símbolos solares[389].

Puesto que las artes simbólicas del pueblo no se proponen contarnos lo que las cosas parecen, sino que su intención es remitirnos con sus alusiones a las ideas implícitas en estas cosas, podemos describirlas como teniendo una cualidad algebraica (más bien que «abstracta»), y en este respecto como esencialmente diferentes de los propósitos realistas y verídicos de un arte profano y aritmético, cuyas intenciones son contarnos lo que las cosas parecen, expresar la personalidad del artista, y evocar una reacción emocional. Nosotros no llamamos al arte folklórico «abstracto» porque en él no se llega a las formas por un proceso de omisión; ni lo llamamos «convencional», puesto que no se ha llegado a sus formas por experimentación y acuerdo; ni lo llamamos tampoco «decorativo» en el sentido moderno de la palabra, puesto que no carece de significado[390]; hablando propiamente

vivas como «tejidos». Ver también Coomaraswamy. «The Iconography of Dürer's "Knoten" and Leonardo's "Concatenation"», 1944, y «Spiritual Paternity and the Puppet-Complex», 1945.

[389] Ver Christopher Blinkenberg, *Φιβυλεσ γρ□χθυεσ ετ οριενταλεσ,* Copenhague, 1926. La ornamentación de estas fíbulas forma una verdadera enciclopedia de símbolos solares.

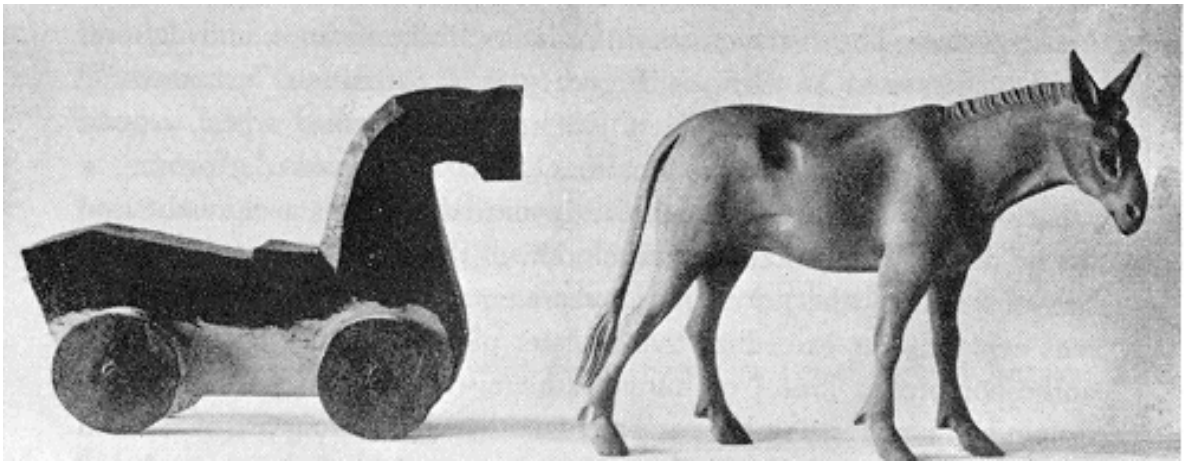
[390] Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

es un arte principial, y sobrenatural más bien que naturalista. Así pues, la naturaleza del arte folklórico es ella misma la demostración de su intelectualidad: ciertamente, es una «herencia divina». En las figuras 5 y 6 ilustramos dos ejemplos del arte folklórico y uno del arte burgués. La informalidad, insignificancia y fealdad características de éste último serán evidentes. La figura 5 es un «ornamento»[391] sármata, probablemente la jaez de un caballo. Hay una rueda central de seis radios, a cuyo alrededor rotan cuatro protomas equinos, dispuestos también a modo de rueda, formando un verticilo o *σϖαστικα;* y es abundantemente claro que esto es una representación de la «procesión» divina, la revolución del Sol Supernal en un carro de cuatro caballos y de cuatro ruedas; una representación tal como ésta tiene un contenido que excede evidentemente en mucho al de las representaciones pictóricas más recientes de un «Sol» antropomórfico, o atleta humano, subido en un carro tirado efectivamente por cuatro caballos encabritados. Las otras dos ilustraciones son de juguetes modernos indios de madera: en el primer caso reconocemos un arte formal y metafísico, y un tipo que puede cotejarse a todo lo largo de una tradición milenaria, mientras que en el otro el efecto de la influencia europea ha llevado al artista no a «imitar a la naturaleza en su manera de operación», sino simplemente a imitar a la naturaleza en sus apariencias; ¡si hay que llamar «ingenuo» a uno u otro de estos tipos de arte, ese no es precisamente el arte tradicional del pueblo!

[391] Reproducido con permiso de los Trustees of the Bristish Museum.



Φιγυρα 5. Ορναμεντο (?) Σ□ρματα



Φιγυρα 6. Χαβαλλο ψ Βυρρο: Αρτε φολκλ□ριχο ψ Αρτε βυργυ□σ

Los pronunciamientos característicos de los antropólogos sobre la «mentalidad primitiva», de los que pueden citarse unos pocos, a menudo son muy notables, y puede decirse que no representan lo que los escritores intentaban, es decir, la descripción de un tipo de consciencia y de experiencia inferior a la del hombre «civilizado», sino intrínsecamente superior, y que se aproxima a eso que estamos

acostumbrados a considerar como «primordial». Por ejemplo, «La mente primitiva experimentaba la vida como un todo… El arte no era para la delectación de los sentidos»[392]. De hecho, el Dr. Macalister compara lo que él llama el «Ascenso del Hombre» a la *Οδε ον τηε Ιντιματιονσ οφ Ιμμορταλιτψ* de Wordsworth, sin darse cuenta de que el poema es la descripción del descenso o la materialización de la consciencia[393]. Schmidt observa que «En las costumbres populares "paganas", en las "supersticiones" de nuestro pueblo, están todavía vivas las aventuras espirituales de los tiempos prehistóricos, y la imaginería de la intuición primitiva; *υνα ηερενχια διϖινα⊃* Originalmente cada tipo de alma y de mente corresponde al organismo fisiológico que le es propio… El mundo se concibe como un compañero del ser vivo, que es inconsciente de su individualidad; como una porción esencial del Ego; y se representa como afectado por el esfuerzo y el sufrimiento humano… El hombre de la naturaleza vive su vida en imágenes. Junta en su concepción como una serie de realidades. Por consiguiente, sus visiones no son sólo reales; forman su conocimiento objetivo dentro de un mundo más grande… El talento, en el hombre de comprensión, sólo está más o menos obstruido. Las naturalezas artísticas, poetas, pintores, escultores, músicos, veedores, que ven a Dios cara a cara, permanecen toda su vida idénticamente arraigadas en sus creaciones. En ellos vive el alma del pueblo, de disolventes imágenes, en su forma creativa más perfecta… El hombre natural, para quien la visión y el pensamiento son idénticos… El hombre de la magia… permanece todavía en un mundo presente que incluye la totalidad del tiempo primaeval… [Por otra parte] el hombre emancipado, vehículo de un alma… diferencia la unidad somato-psíquica mágica original… lo Exterior y lo Interior, el

[392] Earl Baldwin Smith, *Εγψπτιαν Αρχηιτεχτυρε* (New York, 1938), p. 27. «Fue un tremendo descubrimiento —cómo excitar las emociones por las emociones mismas» (A. N. Whitehead). ¿Lo fue realmente? ¡«No, ni aunque todos los bueyes y caballos del mundo, en su persecución del placer, proclamaran que tal es el criterio» (Platón, *Φιλεβο* 67)!

[393] Prefacio a Schmidt, *Δαων οφ τηε Ηυμαν Μινδ.* La identificación virtual habitual de la «infancia de la humanidad» con la infancia del individuo, la de la mente del hombre de Cromañón con su «frente plenamente desarrollada» (Schmidt, p. 209), con la del niño todavía subhumano, es ilógica. «Puesto que estamos obligados a creer que la raza del hombre es de una única especie, se sigue que el hombre tiene una historia igualmente larga detrás de él» (Benedict, *Παττερνσ οφ Χυλτυρε* p. 18). Que el niño pueda usarse en algunos respectos como un símbolo adecuado del estado primordial, en el sentido de que «de tales es el Reino de los Cielos», es una cuestión complemente diferente.

Mundo y el Ego, deviene una dualidad en la consciencia»[394]. ¿Podría decirse más en apoyo de la proposición del desaparecido John Lodge, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora, *θυελλε δ□γρινγολαδε*»?

Si es difícil para nosotros comprender la creencia primitiva en la eficacia de los ritos simbólicos, ello se debe en gran medida a nuestro limitado conocimiento de los prolongamientos de la personalidad, lo que nos obliga a pensar en los términos de una causalidad puramente física. Nosotros pasamos por alto que aunque podamos creer que el rito anticipatorio no tiene ningún efecto físico en la dirección deseada, el rito mismo es la expresión formal de una voluntad dirigida hacia este fin, y que esta voluntad, liberada por el cumplimiento del rito, es también una fuerza efectiva, por la que el entorno en su totalidad debe ser afectado en alguna medida. En todo caso, el rito de la «magia mimética» preliminar es una representación actuada de la «causa formal» de la operación subsecuente y, ya se trate del arte de la agricultura o del arte de la guerra, el artista tiene un derecho a esperar que la operación efectiva, si se lleva a cabo con esta disposición, será fructífera. Sin embargo, lo que a nosotros nos parece extraño, es que para la mentalidad primitiva el rito es una «prefiguración», no meramente en el sentido de un modelo de acción que ha de seguirse, sino en el sentido de una anticipación en la que el futuro deviene una realidad ya existente virtualmente, de manera que «los primitivos sienten que el acontecimiento futuro es ya actualmente presente»: la acción de la fuerza liberada es inmediata, «y si sus efectos aparecen después de algún tiempo, no obstante se imaginan —o, más bien, en

[394] Schmidt, *Δαων οφ τηε Ηυμαν Μινδ*, págs. 1, 13, 89, 126, 212 sigs.; las bastardillas son mías. La sentencia final contrasta agudamente con la famosa plegaria de Platón, «concédeme que yo devenga bello dentro, y que mi exterior y mi interior estén en íntimo acuerdo» (*Φεδρο* 278C); cf. *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* VI.5 y 6, sobre la amistad o enemistad entre el «sí mismo» empírico y el «sí mismo» esencial. Schmidt está refiriéndose, por supuesto, a la clara distinción entre el sujeto y el objeto que presupone el «conocimiento» ordinario; es precisamente este tipo de «conocimiento» el que, desde el punto de vista de la metafísica tradicional, es una *ιγνορανχια*, y moralmente un «pecado original» cuya recompensa es la muerte (Génesis 3); cf. Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio», nota 20.

Las notables expresiones de Schmidt equivalen a la definición del «hombre de entendimiento», moderno y civilizado, como una personalidad atrofiada, fuera de contacto con su entorno. Que él también considere esto como un *ασχενσο* del hombre sólo puede significar que considera a los «veedores, que ven a Dios cara a cara» y en quienes sobrevive el alma del pueblo, como perteneciendo a un tipo de humanidad estrictamente atávico e inferior, y que considera la «herencia divina» como algo de lo que hay que desembarazarse tan pronto como sea posible.

su caso, se sienten— como producidos inmediatamente»[395]. Lévy-Bruhl prosigue señalando muy justamente que todo esto implica una concepción del tiempo y del espacio que no es «racional» en nuestro sentido de la palabra: una concepción en la que el pasado y el futuro, la causa y el efecto, coinciden a la vez en una experiencia presente. Si nosotros elegimos llamar a esto una posición «impráctica», no debemos olvidar que al mismo tiempo «los primitivos hacen uso constantemente de la conexión real entre la causa y el efecto… a menudo muestran una ingenuidad que implica una observación muy exacta de esta conexión»[396].

Ahora bien, es imposible no sorprenderse ante el hecho de que es precisamente un estado de ser, en el que «todo donde y todo cuando tienen su foco» (Dante), el que, para el teólogo y el metafísico, es «divino»: que en este nivel de referencia «todos los estados del ser, vistos en el principio, *σον* simultáneos en el ahora eterno», y que «el que no puede escapar del punto de vista de la sucesión temporal para ver todas las cosas en su simultaneidad es incapaz de la menor concepción del orden metafísico»[397]. Decimos que lo que a «nosotros» nos parece irracional en la vida de los «salvajes», y que puede ser impráctico, puesto que los incapacita para competir con nuestra fuerza material, representa los vestigios de un estado primordial de comprensión metafísica, y que si el salvaje mismo ya no es, hablando generalmente, un comprehensor de su propia «herencia divina», esta ignorancia por su parte no es más vergonzosa que la nuestra que no reconocemos la naturaleza intrínseca de su «conocimiento», y que no lo comprendemos mejor que él. No decimos que el salvaje moderno ejemplifica el «estado primordial» mismo, sino que sus creencias, y todo el contenido del folklore, dan testimonio de ese estado. Decimos que el hombre verdaderamente primitivo —«antes de la Caída»— no era en modo alguno un filósofo o un científico, sino un ser enteramente metafísico, en plena posesión de la *φορμα ηυμανιτατισ* (de la que nosotros sólo lo estamos muy parcialmente); que, en la excelente frase de Baldwin Smith, «experimentaba la vida como un todo».

---

[395] Lucien Lévy-Bruhl, *Λα Μενταλιτ πριμιτιωε* (París, 1922), págs. 88, 290. El problema del uso de ritos aparentemente inefectivos para el logro de fines puramente prácticos es examinado razonablemente por Radin, *Πριμιτιωε Μαν ασ Πηιλοσοπηερ*, págs. 15-18.

[396] Lévy-Bruhl, *Λα Μενταλιτ πριμιτιωε*, p. 92.

[397] René Guénon, *Λα Μταπηψσιθυε οριενταλε* (París, 1939), págs. 15, 17.

Tampoco puede decirse que los «primitivos» son siempre inconscientes de las fuentes de su herencia. Por ejemplo, el «Doctor Malinowski ha insistido en el hecho de que, en la manera de pensar de los nativos trobriandeses, la magia, agraria u otra, no es una invención humana. Desde tiempos inmemoriales, forma una parte de la herencia que se transmite de generación en generación. Como todas las instituciones sociales apropiadas, fue creada en la edad del mito, por los héroes que fueron los fundadores de la civilización. De aquí su carácter sagrado. De aquí también su eficacia»[398]. Mucho más raramente, un arqueólogo tal como Andrae tiene el coraje de expresar como su creencia propia que «cuando sondeamos el arquetipo, el origen último de la forma, entonces descubrimos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo», y de afirmar que «las formas sensibles [del arte], en las que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros»[399].

La mención de los isleños trobriandeses arriba nos lleva a referirnos a un tipo más de lo que a primera vista parece implicar una falta de observación casi increíble. Los isleños trobriandeses, y algunos australianos, se tienen como desconocedores de la conexión causal entre el intercurso sexual y la procreación; se dice que creen que el espíritu de los niños entra en las matrices de las mujeres en ocasiones apropiadas, y que el intercurso sexual sólo no es un determinante del nacimiento[400]. Es, ciertamente, implausible que los nativos, «cuya dotación aborigen es tan buena como la de cualquier europeo, si no mejor»[401], sean desconocedores de cualquier conexión entre el intercurso sexual y la preñez. Por otra parte, está claro que su interés no está en lo que pueden llamarse las causas mediatas de la preñez, sino en su causa primera[402]. Su posición es esencialmente idéntica a la de la tradición universal para la

[398] Lévy-Bruhl, *Λ∏Εξπ□ριενχε μψστιθυε*, p. 295.

[399] Andrae, *Διε ιονισχηε Σ□υλε*, «Schlusswort» [cf. nota 6, *συπρα* –ED.].

[400] M. F. Ashley Montagu, *Χομινγ ιντο Βειν*γ *αμονγ τηε Αυστραλιαν Αβοριγινεσ* (Londres, 1937); B. Malinoswki, *Τηε Σεξυαλ Λιφε οφ Σαπαγεσ* (Londres, 1929). Cf. Coomaraswamy, «Spiritual Paternity and the Puppet-Complex», 1945.

[401] Montagu, Coming into Being.

[402] «Dios, el detentador de todo el poder generativo» (Hermes, *Ασχλεπιοσ* III.21); «el poder de la generación pertenece a Dios» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.45.5); «ex quo omnis paternitas in coelis et terra nominatur» (Efesios 3:14). En las encantaciones Gaélicas (ver A. Carmichael, *Χαρμινα γαδελιχα*, Edimburgh, 1928), Cristo y la Virgen María son invocados continuamente como deidades progenitivas, dadores de crecimiento en el ganado o en el hombre; las expresiones son casi

cual la reproducción depende de la presencia activadora de lo que el mitólogo llama un «espíritu de la fertilidad» o «deidad progenitiva», y que, de hecho, es el Eros Divino, el K□μαδεϖα y Gandharva indio, el Sol espiritual de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1, la vida de todo y la fuente de todo ser; la vida se transmite en *συ* «conexión con el campo»[403], del mismo modo que el «sembrador» humano planta en *συ* «campo» los elementos del vehículo corporal de la vida. De manera que como lo expresa el *Μαφφηιμα Νικ□ψα*, I.265-266, se requieren tres cosas para la concepción, a saber, la conjunción del padre y de la madre, el período de la madre, y la presencia del Gandharva[404]: de las cuales tres cosas las dos primeras pueden llamarse las causas dispositivas y la tercera la causa esencial. Vemos ahora el significado de las palabras de *Β♦ηαδ□ρα⟩ψακα Υπανι•αδ* III.9.28.5, «No digáis

verbalmente idénticas a las de */γ ςεδα Σα·ηιτ□* VII.102.2, «Parjanya, que pone la semilla en las plantas, las vacas, las yeguas, las mujeres». «No llaméis a ningún hombre vuestro padre sobre la tierra: pues uno es vuestro padre, que está en el cielo» (San Mateo 23:9).

[403] «El Sol es el *□τμαν* de todo lo que es inmóvil o móvil», */γ ςεδα Σα·ηιτ□* I.115.1, «Toda cosa viva que nace, ya sea inmóvil o móvil, sabe que ella es por la unión del Conocedor del Campo y del Campo mismo», *Βηαγαϖαδ Γ×τ□* XIII.26. «Es porque Él "besa" (insufla) a todos sus hijos por lo que cada uno puede decir "yo soy"», */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* VII.3.2.12; «la Luz es el poder progenitivo» *Ταιττιρ×ψα Σα·ηιτ□* VII.1.1.1; cf. San Juan 1:4, «la vida era la luz de los hombres»; «cuando el padre le emite así como semilla dentro de la matriz, es realmente el sol quien le emite como semilla dentro de la matriz»; *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.10.4. Se encontrarán más referencias a la paternidad solar en */αταπατηα Βρ□ημα⟩α* I.7.2.11 (el Sol y la Tierra son los padres de todos los seres nacidos); Dante, *Παραδισο* XXII.116 (el Sol es «el padre de cada vida mortal»); San Buenaventura, *Δε ρεδυχτιονε αρτιυμ αδ τηεολογιαμ*, 21; *Ματηναω×* I.3775; Plutarco, *Μοραλια* 368C, N™H… (¯<4:≅<.

En conexión con el «Conocedor del Campo» puede observarse que su «conjunción» (*σαμψογα*) con el «Campo» no es meramente cognitiva sino erótica: puesto que el sánscrito *φ□□*, en su sentido de «reconocer como propio de uno», o de «poseer», corresponde al latín *γνοσχερε* y al inglés [y español] «conocer» en la expresión Bíblica «Jacob conoció a su esposa». Ahora bien, la manera solar de «conocer» (en todos los sentidos) es por medio de sus rayos, que son emitidos por el «Ojo»; y de aquí que en el ritual, donde el sacerdote representa a Πραφ□πατι (el Sol en tanto que Padre-Progenitor), el sacerdote «miraba» formalmente a la esposa del sacrificador, «para inseminarla»; un rito metafísico que el antropólogo llamaría un ejemplo de «magia de la fertilidad». Ver también Coomaraswamy, «The Sunkiss», 1940.

[404] Para «estar presente» se emplea también el equivalente π□λι del sánscrito *πρατψ–υπαστη□*, «estar sobre»; y ésta es la expresión tradicional de acuerdo con la cual se dice que el Espíritu «toma su sede sobre» el vehículo corporal, que, por consiguiente, es llamado *αδηι•⊇η□ναμ*, «terreno de soporte» o «plataforma». El Gandharva es, originalmente, el Eros Divino y el Sol.

"del semen", sino "de lo que está vivo [en el semen]"»: «Es el Espíritu Providente [*πραφ□□τμαν*, es decir, el Sol] quien aprehende y erige la carne» (*Καυ•ιτακ× Υπανι•αδ* III.3); «El poder del alma, que está en el semen por la virtud del espíritu encerrado en él, modela el cuerpo» (*Συμμα Τηεολογιχα* III.32.11). Así pues, al creer con Schiller que «es el Espíritu el que modela el cuerpo para sí mismo» (*Ωαλλενστειν*, III.13), el «primitivo» está de acuerdo con una tradición unánime y con la doctrina cristiana: «Spiritus est qui vivificat: caro non prodest quicquam» («es el espíritu el que vivifica; la carne no vale de nada», San Juan 6:63)[405].

Se verá que el punto de vista trobriandés, de que el intercurso sexual solo no es un determinante de la concepción, sino sólo su ocasión, y que el «espíritu de los niños» entra en la matriz, es esencialmente idéntico a la doctrina metafísica de los filósofos y de los teólogos. La noción de que las «antiguas ideas folklóricas» se introducen en los contextos escriturarios, que se contaminan así con las supersticiones populares, invierte el orden de los acontecimientos; la realidad es que las ideas del folklore son la forma en la que los pueblos reciben y transmiten las doctrinas metafísicas. En su forma popular, una doctrina dada puede no haber sido comprendida siempre, pero mientras la fórmula se transmita fielmente permanece comprensible; en su mayor parte, las «supersticiones» no son meras ilusiones, sino fórmulas cuyo significado se ha olvidado y que, por consiguiente, se llaman insignificantes —a menudo, ciertamente, debido a que se ha olvidado la doctrina misma.

La doctrina de Aristóteles de que «el hombre y el Sol generan al hombre» (*Φ□σιχα* II.2)[406], la de *ϑαιμιν×ψα Υπανι•αδ Βρ□ημα⟩α* III.10.4 y la del *Μαφφημα Νικ□ψα*, puede decirse que combinan las teorías científicas y

[405] Que San Juan esté hablando con referencia a una regeneración no excluye en modo alguno la aplicación a una generación; pues como insiste la teoría exegética, el sentido literal de las palabras de la escritura es también verdadero siempre, y es el vehículo de la significación trascendental.

[406] A la que corresponden también las palabras de una encantación Gaelica, «del seno del Dios de la vida, y de los cursos juntos» (Carmichael, *Χαρμινα γαδελιχα*, II.119). En Egipto, similarmente, «la vida era una emanación de la luz progenitiva y de la palabra creativa… El Sol, Râ, era el creador sobre todos los demás, y el medio de su poder creativo era su ojo, el "Ojo de Horus", y su voz, la "voz del cielo, el rayo"»; el Faraón era considerado como nacido, literalmente, del Sol y de una madre humana (Alexandre Moret, *Δυ Χαραχτ□ρε ρελιγιευξ δε λα ροψαυτ□ πηαραονιθυε*, París, 1902, págs. 40, 41).

metafísicas del origen de la vida: y esto ilustra muy bien el hecho de que los puntos de vista científico y metafísico no son en modo alguno contradictorios, sino más bien complementarios. La debilidad de la posición científica no es que los hechos empíricos estén desprovistos de interés o utilidad, sino que estos hechos se consideran como una refutación de la doctrina intelectual. En realidad, nuestro descubrimiento de los cromosomas no explica en modo alguno el origen de la vida, sino que sólo nos dice más sobre su mecanismo. El metafísico, lo mismo que el primitivo, puede carecer por completo de curiosidad sobre los hechos científicos; éstos no pueden desconcertarle, pues como máximo sólo pueden mostrar que Dios se mueve «de manera aún más misteriosa de lo que hasta aquí habíamos supuesto».

Hemos tocado sólo unos pocos de los «motivos» del folklore. El punto principal que hemos querido mostrar es que el cuerpo integral de estos motivos representa un tejido consistente de doctrinas intelectuales interrelacionadas que pertenecen más a una sabiduría primordial que a una ciencia primitiva; y que para esta sabiduría sería casi imposible de concebir un origen popular, o incluso, en cualquier sentido común del término, un origen humano. La vida de la sabiduría popular recede hasta un punto en el que deviene indistinguible de la tradición primordial misma, con cuyas huellas estamos más familiarizados en las artes sacerdotal y real; y sólo en este sentido, y en modo alguno con cualesquiera implicaciones «democráticas», el saber del pueblo, expresado en su cultura, es realmente la palabra de Dios —*ϛοξ ποπυλι ϖοξ Δει*[407].

[407] La incomprensión del pueblo es accidental más bien que esencial; «ellos comprenden por la fe» debido a que no son escépticos, ni moralistas. Por otra parte, el artista literario (Andersen, Tennyson, etc.) que no tiene escrúpulos a la hora de modificar su narrativa por razones estéticas o morales, a menudo la distorsiona (cf. Plutarco, *Μοραλια* 358F, sobre «los infundados pensamientos primeros de los poetas y literatos»); y así, en la transición «del ritual al romance», a menudo tenemos que preguntar, «¿hasta dónde comprendía realmente su material tal o cual autor?».

CAPÍTULO XVI

NOTAS SOBRE EL ARTE SALVAJE

> «Para el hombre primordial, en quien habitaba el Pensamiento, este Universo era todo un Templo; La Vida por todas partes, era un Culto» —Th. Carlyle, *Παστ ανδ Πρεσεντ*, cap. 12).

«¿Qué tiene que ofrecer Nueva Guinea al ojo del artista y del amante del trabajo físico?»[408]. «Es evidente que en Nueva Guinea el arte no está divorciado de la vida diaria; sólo para una comprensión adecuada del trabajo nativo de la talla en madera en los edificios ya es esencial tener en cuenta el sistema de su economía agrícola, de su jefatura, de su organización de clan, de la disposición del poblado, de las ideas totémicas, y de las prácticas rituales del pueblo… el principio general del arte tribal como una expresión de los complejos sociales es de importancia básica». «¿Cuál es la postura del artista nativo en relación a su conformidad hacia el estilo local?». «En casi todo el arte "salvaje" el artista es esencialmente y ante todo un artesano. Las cosas que hace… se hacen para ser usadas por alguien… el hecho de que las cosas se hagan así por un hombre para su propio uso, o a la orden directa de un cliente, no meramente con la esperanza de atraer a un comprador, tiende a mantener al artista cercano a las formas que la experiencia ha probado que funcionan… El artesano superior recibe su parte de admiración y recompensa, pero no hay ninguna separación ego-consciente entre sí mismo y sus productos y la esfera de la vida utilitaria, ningún divorcio entre el artista y su público, ningún "hombre de la calle" que contempla la estética pura de su tribu como un misterio esotérico. Puede haber misterios, en lo que concierne a los secretos del oficio, que se transmiten en las familias y que se refuerzan con encantamientos mágicos, pero esto es una característica de la cultura general de la tribu, en la que el ciudadano ordinario tiene su propia parte de derechos y de privilegios privados. Por otra parte, no hay ningún sentimiento comunitario vago de estar trabajando para el bien público. Hay un sentido de responsabilidad hacia otros, y un incentivo a hacer un buen trabajo, pero estos están motivados por el orgullo personal, la rivalidad

[408] *Αρτ ανδ Λιφε ιν Νεω Γυινεα*. Por Raymond Firth, Londres y Nueva York, The Studis Publications, Inc., 1936, 126 pp.; muchas ilustraciones.

social y un deseo de ganancia económica. Un hecho interesante es que esta deferencia hacia el estilo tradicional y hacia las opiniones de los demás no parece haber inhibido al artista. Es como si, liberado de la necesidad de tener que crear siempre algo de un diseño nuevo para capturar la atención pública, el artista pudiera concentrarse en el desarrollo de las variaciones dentro de los límites tradicionales y en el refinamiento de su técnica. Es cierto que cuando la cultura de estos pueblos ha sido trastornada por la influencia europea, en la mayoría de los casos la cualidad de su arte ha comenzado a declinar… aunque las agencias europeas han proporcionado a los artesanos herramientas mucho más eficientes que las de antes. Aunque se han introducido menos elementos de diseño, por ejemplo, en las tallas de madera, la obra deviene más insípida, menos audaz, el relieve es más chato, la ejecución es más descuidada y los tipos de diseño y de manufactura más difíciles tienden a desaparecer».

El dr. Raymond Firth prosigue examinando el carácter del arte en relación con el «espacio» moderno del arte abstracto y el interés igualmente moderno en el psicoanálisis del arte —«Se da por suficiente el dogma freudiano de igualar al salvaje con el niño, se alega que el primitivo está libre de las cadenas que apresan al hombre civilizado, y que es capaz de expresar directamente en su arte sus impulsos instintivos. La cuestión no es tan simple. Una máscara melanesia es, por supuesto, el producto de una mentalidad individual, con muchos elementos entretejidos. Pero no es simplemente la proyección de un inconsciente crudo sobre el material. Es ampliamente la expresión abierta de la adhesión consciente a una tradición cultural que incorpora un estilo de artesanía, y una manera de representar las ideas religiosas y sociales prescritas específicamente. En la época actual el surrealismo parece ser psicológicamente muy interesante[409] pero estéticamente desdeñable, y es dudoso que pueda aportar nunca nada a nuestra comprensión del arte primitivo. De hecho, en un contexto tal como el surrealismo, a los objetos de la artesanía nativa se les roba su verdadero significado y se les dota de un orden de valores completamente extraños». No se podría encontrar una ilustración mejor que ésta proporcionada por el dr. Firth, de la superioridad del acercamiento antropológico al acercamiento psicológico y estético a un arte que no nos es familiar. La distancia ha sido definida admirablemente por Herbert Spinden[410]. «La evaluación de los especímenes

[409] Es decir, como la patología es interesante para el paciente que «disfruta de una salud pobre».

[410] *Βροοκλψν Μυσευμ Θυαρτερλψ*, Octubre, 1935, pp. 168, 169.

primitivos por los estetas y los etnólogos descubre principios de crítica diferentes. El interés estético se limita a menudo a lo que una pieza escultórica de arte negro, por ejemplo, provoca en el ojo de un hombre blanco, a saber, como mueve sus emociones y su imaginación, que tiene que ofrecer como demostración de nuevas formas y planos a las personas expertas en la técnica del tallado… El trabajador del campo, por otra parte… se ha interesado…en las afirmaciones de los artistas nativos concernientes al uso y al significado[411]… La diferencia entre estas dos líneas de interés es completamente comprensible y equivale a esto: ¿el arte del pueblo primitivo ha de considerarse como una rareza del hombre blanco o como una cultura del hombre negro?».

De la misma manera para el arte de las islas Marquesas[412]. «En las islas Marquesas, de hecho, no se podrían separar las manifestaciones estéticas de los indígenas de la trama entera de su civilización; no se pueden considerar sus artes como fenómenos independientes». Si tenemos presente también la belleza física y la salud perfecta del isleño de los mares del sur antes de la llegada de los hombres blancos, uno no puede no maravillarse ante la impertinencia y la irrelevancia de nuestras interpretaciones psicológicas y estéticas de su arte; ciertamente, parece que tales acercamientos están tan lejos como es posible de nuestro pretendido ideal de objetividad científica.

Aquí, en las islas Marquesas, sobrevivía en toda su fuerza la concepción de la manufactura como un rito, conscientemente imitativo del trabajo formativo del Padre por quien le fue dada forma en el comienzo al material terrenal y femenino. Cuando se comenzaba la obra, un coro de ancianos o de ancianas «salmodiaban las encantaciones sagradas que contaban el génesis y el crecimiento del mundo y de los hombres… ¿Se trataba de construir una casa? Los materiales personificados eran invitados a colaborar… ¿Se construía una piragua? Se recapitulaba el proceso de cabo a rabo, exactamente tal como lo había seguido Motuhaiki, el primer constructor de piraguas… La salmodia se termina confiriendo solemnemente su nombre a cada parte de la piragua… Estas encantaciones causativas pasaban por ser no menos

[411] Cf. Margaret Mead, «Art and Reality from the Standpoint of Cultural Anthropology», *Χολλεγε Αρτ Θουρναλ*, II, 1943. p. 119.

[412] *ΛΠΑρτ δεσ Ιλλεσ Μαρθυισεσ*. Por Willowdean C. Handy, con una Introducción por E. S. Craighill Handy. París, Les Editions d'art et d'Histoire, 1938, 55 pp.; 24 figuras y 19 láminas.

importantes que el trabajo propiamente dicho[5a]. Además… era indispensable aislar la obra de toda influencia contaminante, a fin de conservar intacta la atmósfera sobrenatural engendrada por la encantación. Así pues, se levantaba una casa especial para ejecutar en ella el trabajo. Estaba cercada de *ταπυ⊃* Este local sagrado, donde los obreros y sus ayudantes se alojaban y trabajaban, se consagraba de todo corazón y muy solemnemente a la obra emprendida, concentrándose sobre cada tarea única, y cerrando tanto como fuera posible sus sentidos a las distracciones del mundo exterior… ellos… observaban una continencia rigurosa durante todo la duración del trabajo; se cocinaban incluso su propia comida, a fin de evitar que las manos no consagradas tocasen su alimento». Al cierre de la operación tanto el artista como el artefacto tenían que ser formalmente desacralizados y así retornaban desde este «nivel trascendente» al de las actividades seculares. Incluso las artes menores se practicaban así en un recinto sagrado. En todo esto está perfectamente claro que de la misma manera que en la India (y en otras partes) el artista operaba como un yoguin iniciado, que sólo retornaba a su sí mismo mundano cuando se había completado la tarea; hay un vínculo inseparable entre el arte y el sacrificio. Toda esta teoría de la creación artística pertenece a una metafísica universal, metafísica que en todos sus detalles no es en absoluto menos importante que los diseños formales mismos para una investigación de los orígenes.

No podemos dejar de relacionar el carácter del arte mismo con las condiciones bajo las cuales se producía. Nosotros no debemos pasar por alto estas condiciones. Por extraño que pueda parecernos, «en medio de esta atmósfera religiosa, las artes y los oficios se ejercían con un espíritu muy sano, muy natural, en modo alguno áspero. Todo trabajo era una empresa comunal, que exigía la cooperación de muchos hombres de la tribu; y ellos participaban en ella con un espíritu de fiesta… Por extrañas que puedan parecernos las convenciones de la magia, del *ταπυ,* y del trabajo comunal, no obstante podemos estimar sus ventajas prácticas. El sistema tenía por efecto establecer una regla de trabajo; un esfuerzo concentrado, sostenido desde el comienzo de la fabricación hasta su acabado era seguido de un reposo y de una distensión. Puesto que todo estaba dispuesto para el bien de su trabajo, el

[5a] Sobre el canto mientras se trabaja, una vez universal, pero apenas posible en las sociedades industriales, cf. San Agustín, *Δε οπ. μοναχη.* C. 21, donde dice que los monjes que trabajan manualmente «pueden cantar himnos divinos mientras trabajan con sus manos, como los artesanos que dan sus lenguas al relato de historias, sin retirar sus manos de su trabajo».

artesano no era apartado de su actividad por ningún esfuerzo exterior, por ninguna distracción: su profesión, reconocida como parte integrante de la actividad comunal, le garantizaba la seguridad económica y un rango honrado en el seno de la tribu; y, sin discutir la eficacia de la magia, debemos reconocer la excelencia de la educación profesional, que permitía al artista representarse exactamente su obra antes de emprender su ejecución… Puesto que los procedimientos de todo arte estaban determinados ritualmente, y los diseños particulares estaban fijados por la tradición, la capacidad de un artista se medía esencialmente en la exactitud de su saber y de su ejecución… Aún en nuestros días, aunque las encantaciones están prohibidas (!)[413] y olvidadas, y aunque se embrollan el nombre y la aplicación de los diseños, ocurre que el artesano, por poco cuidadoso y por poco animoso que sea, tira enfadado una escudilla porque estos útiles groseros —las mitades de un par de cinceles— han desviado y echado a perder la perfección de la obra. La obligación de una memoria segura y de una mano experta ha hecho que la perfección técnica permanezca el ideal del artesano de las Marquesas[414]… Formados en la escuela práctica del aprendizaje, estos maestros recibían cada uno el título de *τυηυνα* con el sufijo de su arte… Muchos de entre ellos, muy versátiles, conocían varias artes, o incluso todas las artes, y se les daba el título de *τυηυνα νυι*, es decir, gran maestro. Estas profesiones eran accesibles a todos los hombres, y algunas de entre ellas igualmente a las mujeres… Las obras de estos habilísimos *τυηυνα* embellecían los objetos más ordinarios de la vida corriente no menos que los ornamentos más estimados o los símbolos más venerados. Cada hogar estaba en medida de subvenir al menos en parte a su equipamiento, y gracias a una práctica perfeccionada del intercambio de regalos, podía adquirir toda especie de objetos fabricados en el archipiélago».

Es más bien difícil ver en qué respecto podrían haberse mejorado maneras de vivir y propósitos de vida tales como estos, ya sea desde el punto de vista del productor o ya sea desde el punto de vista del cliente, cuando ambos estaban igualmente interesados en la cualidad del producto: o en qué respecto estas condiciones de vida no eran incomparablemente superiores a cualesquiera de las condiciones de vida no eran incomparablemente superiores a cualesquiera de las condiciones aceptadas por las democracias industriales o los imperialismos

[413] «Prohibidas» por los ignorantes y bárbaros agentes de la «civilización», como los que aquí en América han intentado suprimir las artes rituales de los propios indios americanos.

[414] Como tal era todavía el caso en Ceilán hace sólo treinta años.

totalitarios de hoy; por otra parte, estas reflexiones no pueden disociarse tampoco de un recuerdo desconcertante del hecho de que en las islas Marquesas, «toda su técnica forma parte de sus relaciones con lo sobrenatural».

Pero en 1842 los franceses tomaron posesión de las islas: su cultura fue sometida; y ahora, como observa Mr. Handy, «los isleños, que antaño eran los más bellos y los más viriles de la Polinesia tropical, y que podían contar alrededor de 75.000 almas, no son más que un puñado de hombre», y Mr. Handy continúa «Aunque los aspectos exteriores de su cultura se hayan borrado casi completamente bajo la acción devastadora del hombre blanco, ello no impide que muchos isleños de las Marquesas, tomados individualmente, sean todavía hoy la encarnación misma de aquellas ideas que engendraron una escultura impresionante y arte decorativo pleno de verdor en la época de su vitalidad pasada». Así pues, si sobrevive algo, es *α πεσαρ δε* todas esas actividades modernas a las que a veces se llama «educativas» y «civilizadoras». Los isleños de las Marquesas serían menos que hombres si aún ahora no pudiera decirse de ellos que «desprecian profundamente a las instituciones extranjeras, ya sean administrativas, comerciales o religiosas»[415].

De la misma manera, las artes de los indios Pueblo de Norteamérica son artes rituales, y su motivación es religiosa. Si esta motivación se pierde, también se perderán las artes; pues la única motivación sustitutiva a la vista es la ganancia comercial»[416]. Como comenta un reseñador, las innovaciones aparentemente inofensivas y útiles, tales como la irrigación, la limpieza del páramo o nuevos emplazamientos para las casas, pueden implicar la desintegración de la cultura Pueblo. Ciertamente, los pueblos «progresan» (en el sentido corriente e inmoral de la palabra) hacia su destrucción, y usualmente, sólo cuando se ha perdido todo, se dan cuenta de que han vendido un derecho de nacimiento por un plato de rancho. ¿Y qué es un «plato de rancho»?; un «plato de rancho» es que nada sino «el nivel de vida americano» venga a ocupar el lugar de su cultura, con su motivación religiosa.

[415] «Die polynesische Kultur irt auf den Marquesas mit dem Jahr 1900 praehistorisch gewarden» (Karl von den Steinen, *Διε Μαρθυεσανερ υνδ ιηρερ Κυνστ,* 1925, p. 33)

[416] Elsie Parsons, *Πυεβλο Ινδιαν Ρελιγιον,* 1935, p. 1142.

Escribiendo sobre las Nuevas Hébridas, Tom Harrison dice[417]: «Ningún hombre es incapaz de tallar, danzar y contar historias. El impulso hacia la forma de arte es tradición, vía ritual (y religión). El objeto de la forma de arte es la satisfacción[418] de una función o del ritual… Cosas intangibles cooperan en todos los esfuerzos de la hechura. Un hombre no talla una figura de pájaro; más bien, participa en la talla[419].

A sus propios ojos, el arte de la danza es el más alto… Nunca se danza independientemente del ritual. La música se usa exclusivamente con la danza, no como una cosa en sí misma[420].

Los cantos son una forma de contar historias. Las palabras son un arte nativo con un intrincado modelo circular. La disposición y el contenido en los miles de mitos que cada niño aprende (a menudo palabra a palabra, y una historia puede durar horas) son una biblioteca entera… los que escuchan están como atrapados en una red tejida de palabras… …Los nativos aprenden a escribir fácilmente bajo el impacto blanco. Lo consideran como un ejercicio curioso e inútil. Dicen: "¿No puede un hombre recordar y hablar?"[421].

Las herramientas sin simplísimas. Estos acientíficos no las han querido mejores. Durante siglos ese fue su logro, en lento crecimiento desde raíces firmes. Los implementos de piedra impusieron su simplicidad sobre las cosas hechas. El hebridano raramente elabora mucho los objetos materiales; su labor la reserva para las ideas, para las danzas y los dibujos en la arena[422]… El hebridano contempla hacia adentro…

Los niños se educan escuchando y observando… Aprenden a hacer los muchos e intrincados laberintos de dibujo de línea continua en la arena, que son tan necesarios

[417] *Σαϖαγε Χιϖιλιζατιον,* Londres, 1937, pp. 45, 161, 351 sig.

[418] Cf. *Αλα·κ□ρα*, «ornamento», examinado en el capítulo III

[419] Sobre la «participación», ver el capítulo IX.

[420] Cf. W. Spiess y B. de Zoete, *Δανχε ανδ Δραμα ιν Βαλι* (uno de los mejores testimonios que se hayan escrito sobre una cultura «normal» y «sin explotar»; cf. también mi «Am I my Brother's Keeper?» y mi «The Bugbear of Literacy», publicados en *Ασια ανδ τηε Αμεριχασ*, 1943 y 1944.

[421] Cf. Platón, *Φεδρο* 275, «Pues esta invención producirá olvido en las mentes de aquellos que aprendan a usarla, porque no ejercitará su memoria… leerán muchas cosas sin instrucción, y por consiguiente les parecerá que saben mucho».

[422] Para reproducciones de estos dibujos maravillosos ver A. B. Deacon, «Geometrical Drawings from the Islands of the New Hebrides», en *Θ. Ροψ. Αντηρο. Ινστ,* LXIV, 1934, y algunos republicados en la obra de Tom Harrisson, *Σαϖαγε Χιϖιλιζατιον.*

para el conocimiento ahora y en lo venidero. Estos deben aprenderse a la perfección, con sus historias y sus certezas —nadie puede olvidar».

¿Qué ha hecho *νυεστρα* civilización por estos pueblos? «La mayoría de los observadores están de acuerdo en que el salvajismo nativo aumentó debido al impacto blanco»: «un odio inquebrantable por el blanco sobrevive aún hoy en Malekula».

CAPÍTULO XVII

SÍNTOMA, DIAGNOSIS, Y RÉGIMEN

Las características prominentes de nuestro mundo en un estado de caos son el desorden, la incertidumbre, la sentimentalidad, y la desesperación. Nuestra confortable fe en el progreso se ha desmoronado, y ya no estamos tan completamente seguros de que el hombre pueda vivir sólo de pan. Es un mundo de «realidad empobrecida», un mundo en el que nosotros seguimos viviendo como si la vida fuera un fin en sí misma y no tuviera ningún significado. Como artistas y estudiosos del arte, y como conservadores de museos, nosotros somos una parte de este mundo y en parte responsables de él. Nuestro punto de vista es uno de sus síntomas —una palabra siniestra, pues el síntoma implica la enfermedad. Sin embargo, los síntomas proporcionan una base para la diagnosis, nuestro único recurso cuando se ha descuidado la prognosis. Describamos los síntomas, preguntemos de qué condición mórbida son ellos un indicio, y prescribamos un remedio.

Las anormalidades sintomáticas según nuestro punto de vista colegiado incluyen la asumición de que el arte es un comportamiento esencialmente estético, es decir, sensacional y emocional, una pasión que se sufre más bien que un acto que se cumple; nuestro interés dominante en el estilo, y nuestra indiferencia hacia la verdad y hacia el significado de las obras de arte; la importancia que damos a la personalidad del artista; la noción de que el artista es un tipo especial de hombre, contraria a la de que todo hombre es un tipo especial de artista; la distinción que hacemos entre arte fino y arte aplicado, y la idea de que la naturaleza a la que el arte debe ser fiel no es la Naturaleza Creativa, sino nuestro propio entorno inmediato, y más especialmente, nosotros mismos.

Dentro y fuera de las salas de clase, nosotros usamos mal las palabras, tales como «forma», «ornamento», «inspiración», e incluso «arte». Nuestras preocupaciones naturalistas y nuestro prejuicio histórico nos hacen imposible penetrar las artes del pueblo y del hombre primitivo, cuyos diseños admiramos pero cuyos significados ignoramos debido a que los términos abstractos del mito son enigmáticos para nuestro acercamiento empírico. Nuestros artistas están «emancipados» de cualquier

obligación hacia las verdades eternas, y han abandonado a los mercaderes la satisfacción de las necesidades presentes. Nuestro arte abstracto no es una iconografía de las formas trascendentales, sino la pintura realista de una mentalidad desintegrada. Nuestro jactancioso nivel de vida es cualitativamente indigno de consideración, por muy imponente que sea cuantitativamente. Y lo que es, quizás, el síntoma más significativo y la evidencia de nuestra enfermedad es el hecho de que hemos destruido los fundamentos vocacionales y artísticos de todas las culturas tradicionales que nuestro contacto ha infectado.

Llamamos anormales a estos síntomas porque, cuando se ven en su perspectiva histórica y mundial, las asumiciones de las que son una consecuencia son efectivamente peculiares, y opuestas casi en cada detalle a las de las demás culturas, y particularmente a las de las culturas cuyas obras más admiramos. Que nosotros admiremos la construcción románica —una «arquitectura sin desagüe»— al mismo tiempo que despreciamos el espíritu de la «Edad Obscura» es completamente anómalo; nosotros no vemos que puede ser la deficiencia de nuestra mentalidad el que nuestra construcción sea un «desagüe sin arquitectura».

Todos estos síntomas apuntan a una enfermedad profundamente arraigada: en primer lugar, la diagnosis debe ser la de ignorancia. Por ignorancia, por supuesto, nosotros no entendemos una ignorancia de los hechos, de los que nuestras mentes están atestadas, sino una ignorancia de los principios a los que todas las operaciones pueden reducirse, y deben reducirse si han de ser comprendidas. La nuestra es una cultura nominalista; para nosotros, nada que nosotros no podamos agarrar con nuestras manos, u «observar» de cualquier otro modo, es «real». Nosotros entrenamos al artista, no para pensar, sino para observar; el nuestro es «un rencor despectivo de la inmortalidad». En el séquito de esta ignorancia fundamental sigue el egotismo (*χογιτο εργο συμ*, *αηα∝κ□ρα*, ≅∩0Φ4H), la codicia, la irresponsabilidad, y la noción de que el trabajo es un mal y la cultura un fruto de la ociosidad, mal llamada «pasatiempo». Los griegos distinguían muy acertadamente entre el «pasatiempo» (ΦΠ≅8Z) y una «cesación» (B∀¬Φ4H); pero nosotros, que confundimos estos dos, y que encontramos la noción de un «trabajo de pasatiempo», es decir, un trabajo que requiere nuestra atención indivisa (Platón, *Ρεπ□βλιχα* 370B), muy extraña, estamos no obstante acertados al llamar a nuestras fiestas «vacaciones», es decir, tiempos de vacuidad.

La nuestra es, además, una enfermedad de esquizofrenia. Nosotros somos capaces de formular sobre una obra de arte dos preguntas *σεπαραδασ*, «¿Para qué es?» y «¿Qué significa?». Es decir, de separar la figura de la forma, el símbolo de la referencia, y la agricultura de la cultura. El hombre primitivo, cuyo trabajo manual muestra un «equilibrio polar de lo físico y lo metafísico», no hubiera podido formular estas preguntas por separado. Aún hoy día el indio americano no puede comprender por qué nos interesan sus cantos y su ritual, si nosotros no podemos usar su contenido espiritual. Platón consideraba indigno de los hombres libres, y la habría excluido de su estado ideal, la práctica de cualquier arte que sirviera sólo a las necesidades del cuerpo. Y hasta que nosotros no pidamos al artista y al manufacturero, que son naturalmente uno y el mismo hombre, productos diseñados para servir a las necesidades del cuerpo y del alma a uno y el mismo tiempo, el artista permanecerá un playboy, el manufacturero un proveedor, y el trabajador un snob que no anhela nada mejor que una porción más grande de las migajas que caen de la mesa del rico.

Pasamos ahora al régimen. Administrar una medicina puede requerir coraje cuando la tarea del médico depende de la buena voluntad del paciente. Cuestionar la validez de la distinción entre arte fino y arte aplicado, o entre el artista y el artesano, es cuestionar la validez de «ese monstruo de desarrollo moderno, el estado financiero-comercial», del que dependen ahora para su subsistencia tanto el artista como el maestro. No obstante, al dirigirse a un cuerpo de educadores y de conservadores, se debe insistir en su responsabilidad con respecto a la enseñanza de la verdad sobre la naturaleza del arte y la función social del artista.

Esto implicará, entre otras cosas, la repudiación de la opinión de que el arte es en algún sentido especial una experiencia estética. Las reacciones estéticas no son nada más que la «irritabilidad» del biólogo, que nosotros compartimos con la ameba. Pues mientras nosotros hagamos del arte una experiencia meramente estética o podamos hablar seriamente de una «contemplación estética desinteresada», será absurdo pensar en el arte como algo que pertenece a las «cosas más elevadas de la vida». La función del artista no es simplemente agradar, sino presentar un «algo que debe conocerse» de tal manera que deleite cuando se vea o se escuche, y expresarlo de tal modo que sea convincente. Debemos dejar claro que no es el artista, sino el hombre, el que tiene a la vez el derecho y el deber de elegir el tema; que el artista no tiene

licencia para decir algo que en sí mismo no merece ser dicho, por muy elocuentemente que lo diga; y que sólo por su sabiduría como hombre puede el artista saber lo que merece ser dicho o hecho. El arte es un tipo de conocimiento con el que nosotros sabemos *χ□μο* hacer nuestro trabajo (*Συμμα Τηεολογιχα* I.2.57.3), pero no nos dice *λο θυε* nosotros necesitamos, y por consiguiente *λο θυε* debemos hacer. Así pues, debe haber una censura de la manufactura; y si nosotros repudiamos una censura ejercida por «guardianes», es incumbencia nuestra enseñar a nuestros pupilos, ya sean manufactureros o clientes, que es responsabilidad suya ejercer una censura colectiva, no sólo de las calidades, sino así mismo de los tipos de manufactura[423].

Nuestra obligación requiere al mismo tiempo un cambio de método radical en nuestra interpretación del lenguaje del arte. Nadie negará que el arte es un medio de comunicación mediante signos o símbolos. Nuestros métodos de análisis vigentes son interpretaciones de estos signos en su sentido invertido, es decir, como expresiones psicológicas, como si el artista no tuviera nada mejor que hacer que una exposición de sí mismo a su vecino o de su vecino a sí mismo. Pero las «personalidades» son interesantes sólo para sus poseedores, o, como mucho, para un estrecho círculo de amigos; y no es la voz del artista sino la voz del monumento, la demostración de un *θυοδ ερατ δεμονστρανδυμ*, lo que nosotros queremos escuchar[424].

El historiador del arte no es un hombre tan completo como el antropólogo. El primero es muy a menudo indiferente a los temas, mientras que el segundo está buscando algo que no está en la obra de arte como si estuviera en un lugar, ni en el artista como si fuera una propiedad privada, sino hacia lo cual una obra de arte es un indicador. Para él, los signos, que constituyen el lenguaje de un arte significante, están llenos de significados; en primer lugar, preceptivos, que nos mueven a hacer esto o aquello, y en segundo lugar, especulativos, es decir, referentes de la actividad

[423] «El error crucial es sostener que nada es más importante que nada, que no puede haber ningún orden de bienes, y ningún orden en el reino intelectual», R. M. Hutchins, *Εδυχατιον φορ Φρεεδομ* (Baton Rouge, La., 1943), p. 26.

[424] «Un pensamiento ha guiado la mano del artesano o del artista: pensamiento de utilidad… pensamiento religioso… lo que el arqueólogo busca en el monumento, es la expresión de un pensamiento». G. de Jerphanion, *Λα ςοιξ δεσ μονυμεντσ* (París, 1930), págs. 10-16.

hacia su principio. Esperar menos que esto del artista es construirle una torre de marfil. Un habitáculo tal puede convenirle por el momento; pero en tiempos de fuerza mayor nosotros ya no podemos proporcionar tales lujos; y si permanece en su torre, holgándose en su irresponsabilidad, e incluso si muriera de indigencia, puede ser que nadie lo lamente ni le honre. Pues si el artista no puede interesarse en algo más grande que él mismo o su arte, si el patrón no le pide productos hechos bien y verdaderamente para el buen uso de la totalidad del hombre, hay poca perspectiva de que el arte afecte alguna vez de nuevo a las vidas de algo más que esa fracción infinitesimal de la población que se preocupa del tipo de arte que tenemos, y que sin ninguna duda, merecemos. No puede haber ninguna restauración del arte a su posición verdadera, como el principio del orden que gobierna la producción de utilidades, si no hay un cambio de mente, tanto por parte del artista como por parte del cliente, suficiente para llevar a cabo una reorganización de la sociedad sobre la base de la vocación, esa forma en la que, como decía Platón, «se hará más, y se hará mejor, y más fácilmente que de cualquier otra manera».

CAPÍTULO XVIII

WALTER ANDRAE: SOBRE LA VIDA DE LOS SÍMBOLOS

En años recientes han aparecido indicaciones de una nueva orientación en el estudio arqueológico en campos de investigación ampliamente separados. En conexión con el */γ ςεδα*, por ejemplo, se ha comprendido que casi todo lo que puede esperarse de un análisis puramente filológico o antropológico ya se ha llevado a cabo, y que no obstante todavía estamos muy lejos de comprender lo que los Vedas *σον*. Por otra parte, en el juego del puzzle de la pintura (la historia del arte en los términos del estilo y de la atribución personal) se está comenzando a comprender que se avecina algo como un final, que puede que no pase mucho tiempo antes de que estemos en posición de etiquetar todos nuestros especímenes de museo con tanta exactitud como puede ser viable, y que sin embargo cuando todo esté dicho y hecho, se haya hecho muy poco progreso hacia el fin humano de ayudar al estudiante a experimentar por sí mismo las instituciones expresadas en el arte antiguo. El estudio del arte medieval es todavía casi enteramente un problema de «influencias» deshilvanadas; sin embargo, a pocas mentes se les ha ocurrido que podría ser iluminador indagar qué valores daban efectivamente al arte aquellos por quienes y para quienes se hizo. Y en lo que concierne al arte contemporáneo, se ha reconocido una y otra vez que su carácter privado y la indiferencia de sus temas han separado tan efectivamente al arte de la vida real, al artista del hombre, que hoy día difícilmente podemos esperar encontrarnos con el trabajador que es a la vez un artista *ψ* un hombre[425]. A causa de su irrealidad fundamental el estudio del arte ha comenzado a ser un incordio

Aquí y allí, en los últimos años, un viento desconcertante ha removido los huesos secos, para gran alarma de la erudición ortodoxa, que a nada teme tanto como a un movimiento de vida entre las reliquias que se han catalogado y arrinconado tan

[425] Cf. Otto Rank, *Αρτ ανδ Αρτιστ* (New York, 1932), p. 428, «Desde los días del renacimiento, no puede haber ninguna duda de que las grandes obras de arte se compraban al costo del sustento ordinario. Sea cual fuere nuestra actitud hacia este hecho y la interpretación de este hecho, es cierto al menos que el individualista moderno debe abandonar este tipo de creación artística si tiene que vivir tan esforzadamente como es aparentemente necesario».

asépticamente en nuestros osarios arqueológicos. Ha comenzado a comprenderse que, cualquiera que pueda ser el caso del arte contemporáneo, el arte en todo el mundo no se concibió como un espectáculo para hombres de negocios aburridos, sino como un lenguaje para la comunicación de ideas; y que la figura y el color de un icono, las relaciones de masas en un aforismo penetrante, el *χ□μο* de lo que se ha dicho, no ha dependido de vagos e indefinibles «impulsos estéticos», sino directamente de lo que tenía que decirse. Este era el punto de vista medieval, que juzgaba la «verdad» de una obra de arte únicamente según el grado de correspondencia entre la obra misma y su forma esencial como ella existía en el espejo del intelecto del artista. Contra nuestra demanda de novedad se levanta nuevamente el punto de vista medieval, que afirma que la noción de una propiedad en las ideas representa una contradicción en los términos; y nosotros mismos hemos comenzado a ver que si bien no puede haber y nunca ha habido una propiedad privada en las ideas, sólo cuando el individuo ha poseído plenamente una idea puede expresarla bien y verdaderamente, que «para expresarse adecuadamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma», y que, como se sigue de ello, nosotros no podemos juzgar ninguna obra de arte a menos que poseamos también su forma y su *ραζ□ν δε σερ*. Y aunque entre nosotros hoy, ya no es cierto que «lo que importa es la representación», sino más bien la «estrella», de manera que nosotros compramos nombres más bien que cuadros, estamos obligados a admitir que cuanto más retrocedemos hacia los «primitivos» (a quienes afectamos admirar muchísimo), tanta menos significación puede atribuirse al «nombre», si es que pueden encontrarse nombres. Sospechamos que nuestro propósito de estudiar la *Διϖινα χομμεδια* como «literatura», a pesar de que el autor (que lo sabía mejor) afirmaba llanamente el motivo puramente práctico de su obra, puede ser un tanto ridículo.

En otras palabras, ha comenzado a entenderse que los problemas de la composición y del color no pueden comprenderse si los abstraemos de sus razones determinantes, a saber, los significados o el contenido que tenía que expresarse. Estudiar las formas del arte en y por sí mismas sólo, y no en conexión con los fines determinantes en relación con los que funcionaban como medios, es simplemente caer en «juegos florales» mentales. La «historia del diseño», por ejemplo, permanece un ejercicio absolutamente estéril cuando se abstrae de la vida intelectual que es la única que puede explicar y dar respuestas a los hechos del diseño. Si nosotros estamos satisfechos sólo con los hechos, y con nuestras «reacciones» a ellos, ello se

debe a que hemos llegado a considerar el arte únicamente en los términos de la tapicería (sólo como «decoración»); pero, por decir lo menos, es un procedimiento pueril e incientífico convertir una cortedad tal en una disciplina que trata las artes de otras edades mucho menos sentimentales que la nuestra. Si alguien duda de la sentimentalidad de nuestra moderna aproximación a las obras de arte, bastará citar el reciente dicho de un profesor de historia del arte de la universidad de Chicago, «Es inevitable que el artista sea ininteligible debido a que su naturaleza sensitiva, inspirada por la fascinación, el desatino, y la excitación, se expresa a sí misma en los profundos e intuitivos términos de la inefable maravilla»[426]. El patrón de arte medieval o asiático habría considerado al trabajador que «perorara así de campos verdes» como un simple idiota.

La nueva tendencia de que hablamos arriba encuentra una expresión clara y definida en la obra de Andrae, que trata el capitel jónico y el desarrollo de la forma de la voluta. La mayor parte del libro se ocupa de una investigación estrictamente arqueológica de los prototipos, cuyo origen asiático-occidental, antes de que el motivo fuera adoptado por el arte griego como una «forma arquitectónica», se establece definitivamente[427]. Toda la *ϖιδα* del motivo pertenece a esta prehistoria, pues la forma misma, como aparece en el arte griego, por muy elegante que sea, ya está muerta; y como aparece en el arte pseudo-griego moderno, a saber, en la construcción pública contemporánea, no está meramente muerta sino que es realmente ofensiva. Hemos mostrado a menudo que lo mismo se aplica al motivo del «huevo y dardo» clásico que es realmente una forma de pétalo de loto (que

[426] E. F. Rothschild, The Meaning of Unintelligibility in Modern Art (Chicago, 1934), p. 98.

[427] Se ha comprendido ahora que los orígenes de la ciencia griega, la edad heroica que se extiende hasta la mitad del siglo quinto a. C., son igualmente de origen asiático; ver Abel Ray, *Λα ϑευνεσσε δε λα σχιενχε γρεχθυε* (París, 1933), y la reseña por George Sarton en *Ισισ*. Las fuentes asiático occidentales de la mitología griega están deviniendo también cada vez más evidentes; Henri Frankfort, por ejemplo, considera los orígenes orientales de Heracles como más allá de toda posibilidad de duda (*Ιραθ Εξχαϖατιονσ οφ τηε Οριενταλ Ινστιτυτε, 1932/33*, Chicago, 1934, p. 55); cf. Clark Hopkins, «Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story», *Αμεριχαν ϑουρναλ οφ Αρχηαεολογψ*, XXXVIII (1934), 341-358. Si no se admite lo mismo para la filosofía (ver T. Hopfner, *Οριεντ υνδ γριεχηισχηε Πηιλοσοπηιε*, Leipzig, 1925) ello se debe principalmente a que no se ha comprendido la naturaleza de la «filosofía» oriental; puede esperarse una conclusión diferente cuando el problema se plantee no con respecto a la *φιλοσοφ□α σιστεμ□τιχα* en el sentido moderno, sino con referencia a los comienzos de la *μεταφ□σιχα* griega.

representa la base chthónica de la existencia, y que retiene esta significación en el arte indio hasta el presente día) que, al entrar en el repertorio griego (probablemente por la misma ruta que el capitel jónico mismo), devino un mero ornamento, y como tal ha sobrevivido en la tapicería arquitectónica europea hasta ahora.

Más específicamente, Andrae rastrea la prehistoria del capitel de voluta, en sus dos cursos paralelos: por una parte, en el uso como un elemento constructivo en la arquitectura, y por otra, en su aspecto de jeroglífico. En la arquitectura nos encontramos primero con un simple haz de caña, cuya cima se curva pronto para formar una «cabeza» espiral, y entonces a esto se le agrega una «gavilla»; dos de tales formas funcionan como largueros, mientras que la unión arriba de las «gavillas» forma un lintel o arquitrabe; una repetición de la forma establece entonces el uso de la columna proto-jónica en columnatas, igualmente en el arte griego y aqueménida. Paralelamente a este desarrollo tiene lugar el uso del motivo como un símbolo en la escritura y en la iconografía; primero de todo, los montantes emparejados de la puerta se unen para representar «una combinación de los elementos polares, a saber, el macho y la hembra, de la naturaleza humana» (que corresponden al *πρινχιπιυμ χονφυνχτιωυμ* de donde procede la generación y la natividad del Ejemplar, *Συμμα Τηεολογιχα* I.27.2C, y al concepto indio *αρδηανρ×* en todas sus ramificaciones); entonces las volutas se doblan o triplican, y finalmente se sobremontan por un único círculo terminal, representándose así cuatro niveles de referencia distintos; entonces este círculo terminal rompe en una flor («palmácea») que se abre debajo y hacia la imagen alada del Sol Supernal que se muestra como posado en el cenit encima de ella; y en esta última forma, se ve claramente que el pilar de voluta y el Árbol de la Vida asirio, con sus símbolos del Cielo arriba y de la Tierra abajo, son afines en la forma y coincidentes en la referencia. Es muy cierto que desarrollos tales como éstos no se explicarán por la «naturaleza-sensitiva» del artista ni por un «impulso estético» ciego, sino que más bien, como lo expresa la estética escolástica, es por el poder de su intelecto y de su voluntad como el artista deviene la causa del devenir de las cosas que se hacen por arte; puesto que el artista (ya sea un individuo o una raza) «opera por una palabra concebida en su intelecto (*περ ωερβυμ ιν ιντελλεχτυ χονχεπτυμ*) y movida por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse» (*Συμμα Τηεολογιχα* I.45.6C).

Así pues, como se indica en el prefacio, la intención del libro no es tanto juntar los hechos (lo que se hace con toda la erudición requerida, como podía esperarse de un arqueólogo cumplido como Andrae, ya bien conocido por su trabajo en el campo asirio) como descubrir una clave para su significación, clave sin la que deben permanecer nada más que como una colección de datos, conectados sólo por una secuencia de tiempo observado, más bien que por una lógica inherente. Es en la conclusión donde Andrae expone más plenamente la disposición requerida, y es ciertamente notable con qué penetración ha establecido aquí la idea del símbolo como una cosa viva, que tiene un poder en sí mismo que puede sobrevivir a las vicisitudes sin importar cuales sean; ciertamente, la noción es bastante familiar en la exégesis metafísica, pero nunca antes, hasta donde nosotros sabemos, se había establecido con tanta firmeza por un arqueólogo profesional. Como caso a propósito, podríamos tomar el del Árbol de Isaí, un motivo que ya se encontraba y se usaba en el *γ ςεδα*, y que sobrevive en el ornamento y la iconografía indios hasta ahora, pero que apareció por primera vez en el arte cristiano sólo en el siglo once, donde no necesitamos asumir necesariamente un origen indio, sino que podemos considerarlo más bien como espontáneo; pues, en tales casos, el hecho es que las conexiones efectivas por las que puede transmitirse un motivo, que puentea grandes intervalos de tiempo o de espacio, no pueden devenir nunca el tema de una demostración histórica, por la simple razón de que la transmisión se cumple por medios orales y no por medios publicados. Vamos a citar la tesis del autor en sus propias palabras:

> La humanidad…intenta incorporar en una forma tangible o en todo caso perceptible, podemos decir que intenta materializar, lo que es en sí mismo intangible e imperceptible. Hace símbolos, caracteres escritos, e imágenes de culto de substancia terrenal, y ve en ellas y a través de ellas la substancia espiritual y divina que no tiene semejanza y que no podría verse de otro modo. Sólo cuando uno ha adquirido el hábito de esta manera de ver las cosas pueden comprenderse los símbolos y las imágenes; pero no cuando estamos habituados a la estrechez de miras que nos remite siempre a una investigación de los aspectos exteriores y formales de los símbolos e imágenes y que nos hace valorarlos más, cuanto más complicados o plenamente desarrollados son. El método formalista conduce siempre a un vacío. Aquí estamos tratando sólo el fin, no el comienzo, y lo que encontramos en este fin es siempre algo difícil y opaco, que no arroja ya ninguna luz sobre el camino. Sólo por un vislumbre tal de lo espiritual puede

alcanzarse la meta última, cualesquiera que sean los medios o métodos de investigación a que se recurra. Cuando sondeamos el arquetipo, entonces encontramos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo[428]. Esto no significa que nosotros, modernos, necesitemos perdernos en una especulación irrelevante, pues cada uno de nosotros puede experimentar microcósmicamente, en su propia vida y cuerpo, el hecho de que ha vagado perdido desde lo más alto, y de que *χυαντα μ□σ* hambre y sed del símbolo y de la semejanza aprende a sentir, tanto más *προφυνδαμεντε* la siente; es decir, con sólo que retenga el poder de guardarse contra el endurecimiento y la petrificación interior, en la que todos estamos en peligro de perdernos.

Ciertamente, el método formalista sólo puede justificarse en proporción a como nosotros nos hemos alejado de los arquetipos hasta el presente día. Las formas sensibles, en las que hubo una vez un equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico, se han vaciado cada vez más de contenido en su vía de descenso hasta nosotros. Es así como nosotros decimos, esto es un «ornamento»; y como tal, ciertamente, puede ser tratado e investigado a la manera formalista. Y esto es lo que ha ocurrido constantemente en lo que se refiere a todo ornamento tradicional, sin exceptuar el presunto «ornamento» que se representa en el bello modelo del capitel jónico… Aquel a quien parezca extraño este concepto del origen del ornamento, debería estudiar aunque solo sea una vez las representaciones de los milenios cuarto y tercero a. C. en Egipto y Mesopotamia, contrastándolos con lo que en nuestro sentido moderno se llaman justamente «ornamentos». Se encontrará que difícilmente puede encontrarse allí ni siquiera un solo ejemplo. Todo lo que podría parecer tal, es una forma técnica drásticamente indispensable, o es una forma expresiva, la imagen de una verdad espiritual. Incluso el presunto ornamento de la pintura y el grabado de la alfarería, que se remonta hasta el período neolítico en Mesopotamia y en otras partes, está en su mayor parte controlado por la necesidad técnica y simbólica…[429]

[428] Cf. René Guénon, «Du Prétendu “Empirisme” des anciens». *Λε ζοιλε δ∏Ισισ*, CLXXV (1934).

[429] Cf. C. G. Jung, *Μοδερν Μαν ιν Σεαρχη οφ α Σουλ* (Londres, 1933), p. 189, «la llamada rueda del sol… puesto que data de un tiempo en que nadie había pensado en las ruedas como un invento mecánico… no puede haber tenido su fuente en ninguna experiencia del mundo externo. Es más bien un símbolo que representa un acontecimiento psíquico; cubre una experiencia del mundo interior, y sin ninguna duda es una representación tan vívida como los famosos rinocerontes con los pájaros sobre su lomo».

El que se maravilla de que un símbolo formal pueda permanecer vivo, no sólo durante milenios, sino de que, como nosotros todavía aprenderemos, pueda surgir a la vida de nuevo después de una interrupción de miles de años, debería acordarse de que el poder del mundo espiritual, que forma una parte del símbolo, es eterno; [y que sólo] la otra parte es material, terrenal, e impermanente… Deviene entonces un problema indiferente si los antiguos, en nuestro caso los primeros jonios, eran conscientes de todo el contenido del antiguo símbolo de la humanidad que el oriente les había dado, o si querían o no poner en obra sólo alguna parte de ese contenido en su fórmula…

Desde el momento en que se olvidó el profundo significado simbólico de la columna jónica, desde el momento en que se cambió en arquitectura y arte, su veracidad tocó a su fin… ¿Estaba muerta entonces la columna jónica, debido a que se había perdido su significado vivo, debido a que se negaba que ella fuera la imagen de una verdad espiritual? Pienso que no… Algún día la humanidad, hambrienta de una expresión concisa e integral de sí misma, aprehenderá nuevamente esta forma inviolada y sagrada, y con ella alcanzará esos poderes de los que está necesitada, la biunidad de su propia superestructura, el perfeccionamiento de lo excesivamente terrenal en la libertad de los mundos espirituales…

¿Cuál es la significación para nuestros días de todas las investigaciones de las nobles formas de la antigüedad y de toda su identificación en nuestros museos, si no es como guías, indispensables para la vida, en la senda a través de nosotros mismos y hacia adelante en el futuro?… Nuevamente se pronuncia la llamada para los hombres formativos en general y para el artista creativo en particular: mantener la transparencia del material, a fin de que pueda saturarse del espíritu. Sólo se puede obedecer este mandato si uno mismo mantiene su propia transparencia — y ésta es la roca sobre la cual la mayor parte de nosotros somos propensos a estrellarnos. Todo el mundo llega a un punto en su vida en que comienza a endurecerse, y — o bien se congela efectivamente, o por un esfuerzo sobrehumano debe recobrar por sí mismo lo que poseía sin mengua en su infancia y que le ha sido quitado cada vez más en su juventud: a fin de que las puertas del mundo espiritual se abran para él, y el espíritu encuentre su camino entre el cuerpo y el alma[430].

[430] [En este punto se ha suprimido de nuestra versión del texto una discusión de A. Roes, *Γρεεκ Γεομετριχ Αρτ, Ιτσ Σψμβολισμ ανδ Ιτσ Οριγιν* (Oxford, 1933). AKC apreciaba mucho ese estudio,

Del mismo modo que hemos hablado de una tendencia en la arqueología, permítasenos aludir como conclusión a algunas otras obras recientes en las que se ha estudiado el significado o la vida interior de algunos motivos formales para encontrar la clave efectiva de su «historia». Mus, por ejemplo, al examinar el origen del tipo del «Buddha Coronado», encontró necesario hacer un estudio intensivo de la ontología del Μαη□ψ□να, y en un tratamiento magistral del esquema del Barabudur, examinar detenidamente la metafísica tradicional del espacio y la doctrina tradicional del eje del universo[431]. Carl Hentze, *Μψτηεσ ετ σψμβολεσ λυναιρεσ* (Anvers, 1932), examina los orígenes de la escritura desde un punto de vista similar, observando con respecto a sus símbolos más antiguos que «su significado se ha de encontrar siempre en uno y el mismo ambiente de ideas, el de un culto, y esa es la fuente más remota de la escritura»; y cuando procede a decir «el signo puede considerarse como una traducción de la idea "para evocar la especie y asegurar su multiplicación"», esto es de un grandísimo interés debido a la analogía que presenta con la antigua noción neo-platónica y escolástica de que la forma, especie, o idea son igualmente, en la naturaleza y en el arte, las causa eficiente del devenir de la cosa misma; pues el símbolo prehistórico no es inmediatamente la pintura de la cosa inferida, sino más bien la de la idea de la cosa que es su forma o

pero su examen de él concierne en su mayor parte al detalle histórico-artístico y agrega poco al argumento derivado de Andrae.- ED.].

[431] Cf. Paul Mus, «Le Buddha Paré: son origine indienne», *Βυλλετιν δε λΠ□χολε Φραν□αισε δΠΕξτρ□με Οριεντ* XXVIII (1928), y «Βαραβυ∂υρ, les origines du στ\πα et la transmigration, essai d'archéologie religieuse comparée», *Βυλλετιν δε λΠ□χολε Φραν□αισε δΠΕξτρ□με Οριεντ* XXXII (1932). Concerniente al último título, el autor observa en una nota, «No hay que decir que la orientación de la presente obra es estrictamente arqueológica… Arquitectónicamente, el Βαραβυ∂υρ es muy simple de captar a primera vista… Toda la dificultad, lejos de depender de principios de construcción difíciles, depende, al contrario, del hecho de que no hay manera de hacer uso de estos principios en la interpretación. *Λα ορδεναχι□ν δε λασ παρτεσ εστ□ δετερμιναδα πορ ιδεασ αβστραχτασ* y tiene en vista fines mágicos, y éstos, que son el tema esencial de nuestra investigación, son completamente extraños a la técnica de construcción actual. Nosotros deberíamos decir más bien que estas ideas y fines son el contexto del (*χοντορνο*) y que lo sobrepasan (*λο ελυδεν*), y esto no es ninguna exageración, pues el diseño permanece ininteligible para quienquiera que no ha estudiado los textos Μαη□ψ□νασ donde pueden encontrarse las explicaciones de sus peculiaridades». *Λο ελυδεν* en el pasaje precedente corresponde exactamente a *σΠασχονδε* en Dante, *Ινφερνο* IX.62, y a *ϖαρφιταμ* en *Λα)κ□ϖατ□ρα Σ(τρα* II.118.

ραζ□ν δε σερ. O considérese el *Τριπιτακα ιν Χηινεσε, Πιχτυρε Σεχτιον*, ed. Takakusu and Ono (Tokyo, 1933); cuan poco podríamos decir nosotros de una historia del arte que está tan ricamente representada aquí, en el sentido de la explicación (¿y no es la función de la historia «explicar» los acontecimientos?) por no decir nada de las reproducciones «documentadas» con extensos extractos del Shingon y de otros textos budistas que son su contexto trascendente. Nosotros mismos hemos seguido la misma línea en nuestro *Ελεμεντσ οφ Βυδδηιστ Ιχονογραπηψ.*

Ciertamente, aquellos que intentan tratar los problemas sin resolver de la arqueología, con un análisis y exégesis de los significados y de los contextos, pueden esperar ser acusados de «leer dentro» de su material significados que no están ahí. Ellos responderán que el arqueólogo o el filólogo que no es también un metafísico, más pronto o más tarde, debe encontrarse inevitablemente ante un muro liso que no puede penetrar; y como Ogden y Richards lo han expresado tan bien, esos «símbolos no pueden estudiarse independientemente de las referencias que simbolizan». Aquí puede darse una palabra de advertencia: el estudio del simbolismo se ha desacreditado, debido precisamente a que, al trabajar desde un punto de vista profano, la interpretación de los símbolos mediante un trabajo de conjetura, ha devenido el oficio del seudoarqueólogo. Así pues, reconozcamos que, como Mâle lo expresó tan bien en conexión con el arte cristiano, el simbolismo es un *χαλχυλυσ;* el erudito en este campo necesita ser un matemático más bien que un asceta, y sus ecuaciones no pueden exponerse sin las documentaciones más exactas y del máximo alcance, para lo cual puede requerirse un conocimiento de las diversificadísimas formas de la tradición simbólica común.

Si la arqueología se ha considerado como una ciencia seca, y el museo como un mausoleo (y éstos son sentimientos ampliamente extendidos entre los estudiantes más jóvenes de la historia del arte, cuyo interés a menudo se mantiene vivo debido solamente a una sustitución de la historia del arte por la historia de los artistas, o por masas de verborrea en las que se les da a entender que la apreciación del arte debe ser más bien una reacción funcional que un acto intelectual), ¿qué más podría haberse esperado? Lo que se requiere es una reanimación intelectual de nuestra disciplina, para que esos cursos académicos sobre la historia del arte que son ahora sistemas de retórica cerrados puedan ser informados con un valor y una significación

humanos, y para que pueda darse a los estudiantes, por encima de las tareas mecánicas que son el prerequisito de la erudición, pero que no son el fin último de la erudición, un sentido de las fuerzas vivas que operan en los materiales que tienen delante, y puedan darse cuenta de que el verdadero fin de la erudición no se alcanza con la información, sino que debe cumplirse dentro de sí mismo, en una reintegración de sí mismo en los modos del ritmo. Éste era precisamente el propósito de aquellas antiguas iniciaciones y misterios con los que se originaron todas esas formas de arte simbólico que todavía sobreviven en el «diseño» y el «ornamento», pero que ya no son para nosotros soportes de contemplación y medios de regeneración, sino sólo las chorreras y faralaes de la vida confortable.