

Simbolismo y estética en el arte indio

Por Hilda CHEN-APUY

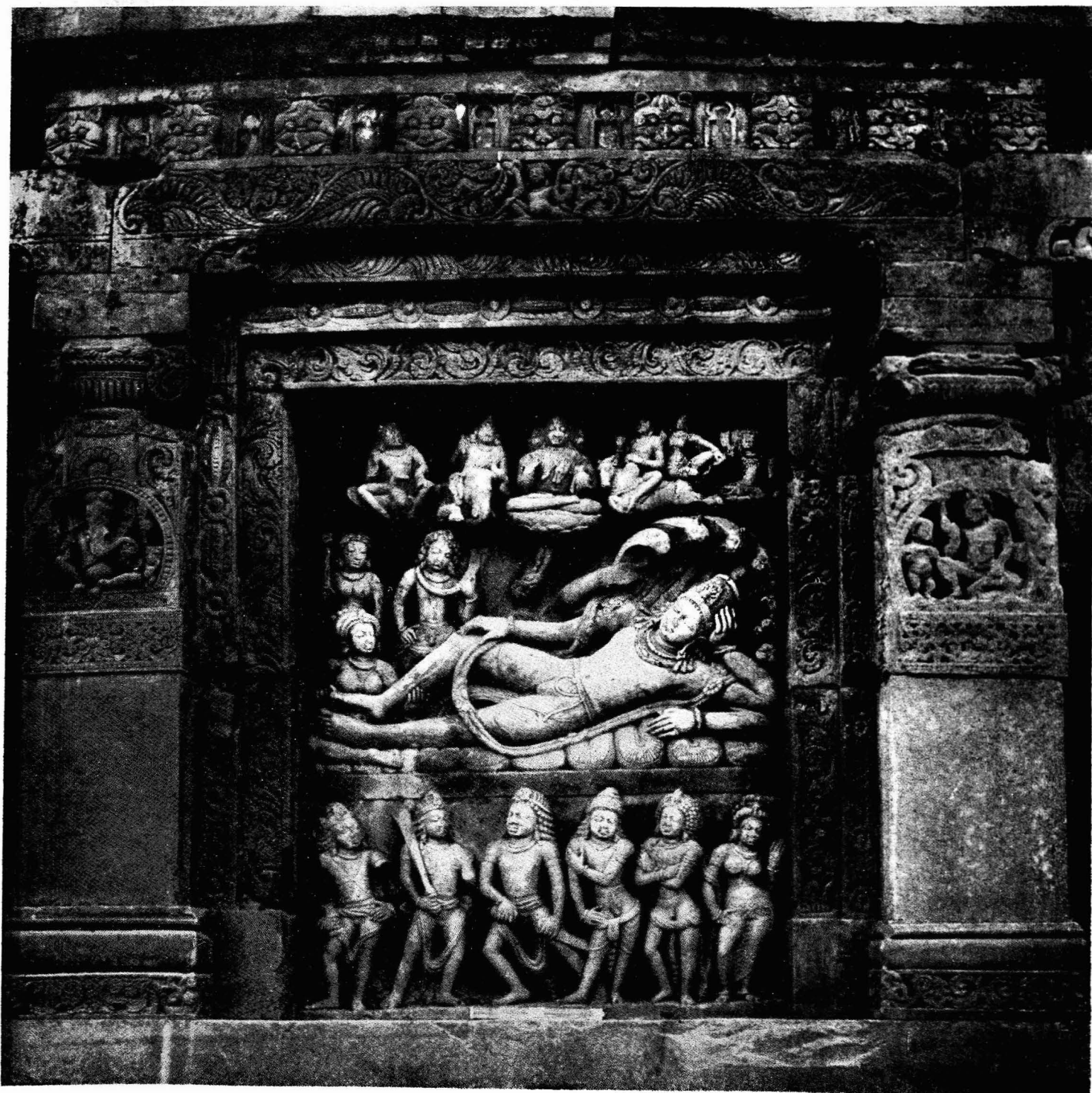
Cuando tratamos de comprender el arte de la India y los ideales que lo inspiran, nos sorprendemos por sus contrastes y, al mismo tiempo, por algunas semejanzas en las obras de los diversos periodos. En una tierra tan extensa como lo es el subcontinente indio, con una historia que se remonta a varios siglos antes de Cristo, es imposible hallar un desarrollo uniforme de la creación artística; sin embargo, hay algo puramente "indio" en las obras producidas en ese subcontinente cuando las contrastamos con el arte de otras tierras y pueblos. ¿Qué hace al arte de la India un arte distinto —a pesar de la variedad que muestra— cuando se le opone al arte de Europa, Egipto, América y otras partes de Asia? ¿Hay una tradición continua en el arte de la India? ¿Es posible hablar del arte indio como hablamos del arte griego?

Además de estas preguntas, existe otro problema. Los eruditos de la India generalmente encuentran el simbolismo reli-

gioso en todas las obras artísticas de su patria; algunos eruditos occidentales también descubren la relación del arte indio con las ideas filosóficas, y en general pensamos en términos de "arte hindú", "arte budista" y "arte jainista". No hay duda de que una gran cantidad de las obras de arte de la India ha sido creada en relación con el culto religioso; pero muchas de las pinturas y esculturas muestran también el gozo de la vida y actividad humanas de índole profana. Entonces, ¿es el arte de la India profano a pesar del aparente propósito religioso para el cual gran parte de él fue creado? ¿Cómo explicarnos las esculturas eróticas en los muros de algunos templos de la India?

Podría contestarse de diversas maneras a estas preguntas.

* Este ensayo fue elaborado en el Departamento de Estudios Orientales de El Colegio de México, que gentilmente ha permitido su publicación en esta Revista.



El dios Vishnú reclinado en la serpiente cósmica Ananta



“... el dios elefante Ganesa monta una rata...”

Me parece, sin embargo, que no hay una verdadera división entre lo profano y lo religioso en la India: los rituales están presentes en la vida cotidiana de cualquier hindú ortodoxo, y de la misma manera los propósitos mundanos son sancionados por el hinduismo: *Artha* y *Kāma* tienen su lugar en la vida hindú, aunque subordinados a *Dharma* y *Moksa*; y aunque se supone que la liberación es el fin más noble en la vida del individuo, se sobreentiende que el ascetismo es posible sólo para unos pocos, y no para la mayoría. La aceptación de una vida mundana para la mayor parte de los hindúes se completa con la idea de la transmigración de las almas, que permite la esperanza de un perfeccionamiento gradual que puede ser alcanzado a través de una serie indefinida de reencarnaciones.

Hay otro factor que debemos tener presente cuando tratamos de entender el arte de la India, y es el ambiente en el cual se ha desarrollado: una tierra sujeta a drásticos cambios debidos al “monzón” o estación de lluvias. La naturaleza es suprema y los hombres tienen que adaptarse al calor enervante, a la sequía, o al despertar de la vida animal y vegetal durante la época de las lluvias. ¿Es entonces el hombre el amo o el esclavo de la naturaleza? El gran orientalista francés René Grousset explica el carácter de la cultura de la India como una reacción al ambiente geográfico, en un intento por conquistar la naturaleza o de explicársela por medio de la especulación intelectual. Esta especulación acerca de la realidad absoluta tiene su paralelo en los ascetas que abandonan el mundo para retirarse a los bosques. Pero sea como fuere, tenemos que aceptar que la llegada de las lluvias trae un milagroso despertar de todas las formas de vida, y con ese despertar de la vida animal y vegetal, una exaltación semejante en los seres humanos. Sin embargo, como bien sabemos, la estación de las lluvias es a la vez la estación de las epidemias, y esta unión de creación y destrucción se refleja en el simbolismo religioso de los diferentes aspectos de la divinidad. Esta comprensión cíclica de la naturaleza, de la vida humana y de la divinidad, nos impresiona como algo peculiar de la cultura de la India.

De este modo, en el arte de esa tierra hallamos la afirmación de los placeres de la vida, pero también encontramos el ideal de trascender este mundo. Quizás los artistas no han tenido una idea clara de ese dualismo, pero consciente o subconscientemente han reflejado fines opuestos en sus obras, y han retratado los diferentes aspectos del carácter indio, sus propósitos, íntimos deseos y la vida de cada época. En una tierra donde la naturaleza parece ser la que domina sobre todos los seres, ha

existido el ideal de conquistarla, aceptándola y amándola, pero con un deseo nunca olvidado de elevarse sobre ella y de vencerla.

SIMBOLISMO

Aunque no todo lo que los artistas indios han creado es necesariamente simbólico, sin embargo, el estudio de algunos de los símbolos propios de ese arte es indispensable para la adecuada comprensión de la obra artística de la India. Algunos de estos símbolos pueden encontrar su antecedente en épocas más antiguas, como en la cultura del Valle del Indo o en características del arte mesopotámico; sin embargo, en la época histórica de la India, un simbolismo propio se desarrolla y sirve de inspiración a los artistas que esculpen las obras iconográficas. Ese lenguaje simbólico tiene su belleza y da un sabor peculiar a muchas de las obras que aparecen en las diversas épocas de la historia artística india.

Yaksas o genios, con sus respectivas consortes; *nāgas* y *nāginis*, o serpientes reales, divinidades de los grandes ríos, *vaksa devata* o diosas de los árboles; elefantes sagrados, etcétera, forman parte de los símbolos propios de este arte. En forma resumida trataré de analizar algunos de los símbolos principales.

En una tierra en la cual el agua es de suprema importancia —ya que en la época de sequía y calor su presencia o ausencia es condición de vida o muerte— la mitología tiene que enriquecerse con la personificación de ese poder vital que se encuentra en el agua. De ahí que dioses tan importantes como Vishnú y su consorte Laksmi sean asociados a ella.

Una de las formas iconográficas más interesantes y que ha servido de inspiración a escultores de la India, es la de Vishnú reclinado en la serpiente cósmica Ananta (sin fin), la cual forma una especie de lecho para el dios que reposa, cuando un ciclo de existencia ha llegado a su fin y la sustancia cósmica descansa en esa noche del universo que es la “no existencia”: *asat*. El dios reposa en la quietud sobre la serpiente que también es Vishnú, y flota sobre el océano divino, tres manifestaciones de la sustancia imperecedera, plena de energía cósmica. Del cuerpo del dios surge un loto con mil pétalos de oro radiante como el sol, y en la corola de la flor, Brahma, el dios creador del universo. Ese loto es la entrada a la entraña del universo, y en su simbolismo, es el órgano generador de la sustancia cósmica. Este loto representa a su vez a la diosa de la tierra o diosa madre, por medio de la cual el Absoluto precede al ciclo de la creación.

La diosa madre o Padmā (loto) es también llamada Shri y Laksmi, la bienamada esposa de Vishnú. Vishnú reclinado en Ananta aparece como una graciosa figura, en fácil posición de descanso, cual si soñara en sí mismo todo el proceso de la creación. La diosa Laksmi está a sus pies, como esposa fiel y devota. Los capuchones de la serpiente cósmica protegen los hombros y la cabeza del dios. Amanta es también Sesa, residuo, o sea lo que permanece después de la creación de la tierra, de todos los seres, y de las diversas regiones celestiales o infernales. Sesa, parte de la sustancia divina que es el cuerpo de Vishnú, es el rey de todas las serpientes.

Y entramos así al simbolismo de este animal que tiene un lugar importante en la iconografía de la India y de los lugares que han recibido la influencia de esta cultura. Las serpientes simbolizan las aguas vivificadoras, y a menudo son representadas con figura humana, y se les reconoce por el halo de capuchones de cobra, formando parte de su cuerpo y protegiéndoles la cabeza. Son los *nāgas* —príncipes serpientes— y las *nāginis*, sus consortes. Se supone que son seres superiores a los hombres, y que habitan los paraísos subacuáticos, en el fondo de los ríos, lagos y mares, y que sus palacios resplandecen de piedras preciosas y perlas. Son los guardianes de la fuente de energía que se manifiesta en las aguas, y también protegen las riquezas del mar. Es tal su importancia que incluso el tener una *nāgini* o un *nāga* en el árbol genealógico resulta motivo de orgullo. En las leyendas las princesas-serpientes aparecen como mujeres de gran encanto e ingenio.

En la escultura clásica de la India los *nāgas* aparecen con figura humana en actitud devota o meditativa, y a menudo sus figuras sirven de guardianes (*dvārapāla* a las entradas de los santuarios hindúes y budistas. Las representaciones en ambos casos son en esencia iguales. Algunas de las más bellas figuras de *nāgas* en su función de *dvārapāla* se encuentran en el arte budista de Ceilán, al pie de las gradas de stupas como la Ruanweli Dāgaba en Anurādhapura, o en otras en Polonnaruwa.

Los budistas no sienten repulsión en asociar al Buda con las serpientes. Los *nāgas* también sienten el llamado divino, y están dispuestos a servir al gran Maestro. Incluso en las leyendas relacionadas con Gautama se dice que cuando el Buda empezó

a predicar su doctrina, comprendió que los hombres no estaban preparados para aceptarla en su totalidad; en consecuencia entregó a una audiencia de *nāgas* lo más profundo de su doctrina para que la conservaran hasta que la humanidad estuviera en capacidad de recibirla. No fue sino hasta pasados siete siglos que el gran sabio budista Nāgārjuna, o Arjuna de los Nāgas, fue iniciado por los reyes-serpientes en la verdad que ellos habían mantenido secreta.

Otra asociación del Buda con las serpientes se cuenta en la leyenda de la serpiente Muchalinda, una cobra que protegió a Gautama de la lluvia y el viento con su cuerpo mientras éste permanecía en meditación. Cuando la tormenta cesó, Muchalinda se transformó en un hermoso joven que con las manos juntas se inclinó en signo de veneración ante el Buda.

Este simbolismo de la serpiente ha sido relacionado con el arte de Mesopotamia, pues se cree que es allí donde se encuentra su antecedente. En la copa ritual del Rey Gudea de Lagash (cerca de 2.600 a.C.) aparece un par de serpientes entrelazadas frente a frente. En esta obra sumeria también aparecen dos monstruos en forma de aves con patas de león y pezuñas de águila. Según la interpretación que el gran indólogo Heinrich Zimmer ha dado, tales figuras aladas representan el firmamento, en tanto que las serpientes son el elemento fertilizante de las aguas terrestres. La serpiente se arrastra por la tierra como los ríos; habita en los huecos y surge como una fuente. Es por eso que personifica al agua que brota de la tierra. Además, la serpiente representa también la fuerza vital y tenaz, que se resiste a morir, y se rejuvenece con cada cambio de piel.

En la India el antagonismo de pájaro y serpiente halla su expresión en el pájaro mítico Garuda, devorador de serpientes. Garuda es representado con alas, brazos humanos, patas de buitre y nariz en forma de pico curvo. Simboliza la fuerza del sol que devora las aguas. Como el enemigo implacable de las serpientes se supone que tiene poderes mágicos contra el efecto de su veneno, y de allí que se le venera en algunos lugares como salvador de las víctimas de mordeduras de serpientes.

Pero Garuda es también el vehículo o *vāhana* de Vishnú. El dios supremo monta sobre los hombros de su *vāhana*, mientras en su mano levantada lleva el disco del sol o la *cakra* que arroja a sus enemigos. De este modo en la iconografía hindú Vishnú no se asocia únicamente con la serpiente Ananta o Sesa, símbolo de las aguas, sino también con Garuda, su incan-

sable enemigo; porque Vishnú es el principio eterno, en él puede unirse lo antagónico, el ciclo de creación y destrucción.

Ahora bien, Vishnú puede ser multiplicidad, vencer la fuerza del agua representada por la serpiente. En su *avātara* como jabalí, el dios logra salvar a la tierra recién nacida. Ésta, como un loto sobre la quietud de las aguas de la creación, flota suavemente; pero las fuerzas antagónicas que van unidas al proceso de la evolución aparecen en la forma de una serpiente gigantesca que, en el eterno drama del juego de fuerzas opuestas, sumerge a la joven diosa en el océano cósmico. La serpiente, fuerza primitiva, sostenedora y destructora de la vida, puede hacer devolver la creación a su momento primigenio, cuando todo era quietud y silencio, a la noche cósmica en que Vishnú reposaba. Pero el dios, como principio regulador, aparece en el jabalí divino que se sumerge en la profundidad de las aguas para salvar a la joven Tierra que surge radiante de belleza en el amanecer de la creación. La gran serpiente vencida por Vishnú implora el perdón del dios con sus manos unidas en actitud de ruego. Este tema puede verse en un relieve en Udayagiri, Madhya Pradesh, del siglo V de nuestra era.

Vishnú aparece así como el dios que mantiene y conserva, como el moderador de fuerzas antagónicas y activas en el proceso vital del universo.

Hemos mencionado ya a Garuda como vehículo o *vāhana* de Vishnú. Pero no sólo este dios tiene su montura; también los demás dioses de la mitología hindú aparecen montados sobre un animal que se asocia siempre a ellos. Según algunos eruditos, esta fórmula iconográfica es de origen pre-ario. También se cree que sea de origen mesopotámico. Sea como fuere, en la iconografía hindú encontramos que los otros dioses principales, Siva y Brahma, usan como monturas al toro Nandi y al cisne, respectivamente. El vehículo o *vāhana* indica la esfera de la influencia del dios, el elemento o el aspecto sobre el cual tiene poder. En realidad es una especie de duplicado de la energía de la divinidad. Así Siva, dios que destruye pero que también se asocia con las fuerzas creadoras —no en vano se le venera en el *lingam* o símbolo fálico— va asociado al toro; su consorte Durgā monta el león, símbolo de fuerza; su hijo, el dios elefante Ganesa, monta una rata. Esta combinación de elefante y rata parece ilógica a primera vista, pero Ganesa es el dios que vence los obstáculos, como lo hace el elefante en la selva; y también la rata, en su pequeñez, es vencedora de obstáculos. Ambos animales representan el mismo poder del dios.

En cuanto a Brahma, montado en el cisne, se convierte en el símbolo de la libertad espiritual. Este animal puede nadar en el agua sin estar ligado a ella; puede volar libremente por el espacio abierto de un lugar a otro. Como los ascetas que han roto sus lazos con su familia, es ambulante, sin estar atado ni al agua ni al cielo. Por eso es el símbolo de la liberación espiritual. De allí que los ascetas que han alcanzado un alto grado de santidad reciben el título de *paramahansa*: *parama* = el más alto; *hansa* = cisne. Pero ya hemos dicho que Brahma también aparece en la iconografía hindú sentado en el loto que surge del cuerpo de Vishnú reposando en Ananta. El loto es la diosa Tierra o Laksmi, diosa de la prosperidad, de la fortuna, de la humedad. De ella surgen las grandes montañas, moradas de dioses y de santos: los Himálaya, el monte Kailāsa, el monte Meru. De los Himálaya bajan los ríos sagrados Ganges, Yamunā y el desaparecido Sarasvati, considerados como diosas.

Así como las divinidades antes nombradas tienen su respectiva montura, también la diosa Padmā (Loto) o Laksmi, se yergue o está sentada en la flor que es su réplica. El loto es signo de su presencia, y a veces se la representa con la flor en la mano (*padmapāni* = loto en la mano). Esta forma iconográfica fue copiada por los budistas de la Escuela Mahāyāna, dando origen al Avalokitesvara-Padmapāni, el más famoso Bodhisattva, cuyo culto se extendió a China y Japón, en donde se convirtió en la divinidad femenina Kwan Yin (en Japón, Kwannon).

De la misma manera que el "loto en la mano" llega a desligarse de la representación de Laksmi pasando a otras divinidades, también el pedestal en forma de loto es utilizado en la representación de Parjñā Pāramitā, divinidad del Budismo Mahāyāna, diosa que representa la "culminación de la virtud de la sabiduría trascendental que ilumina". Como Laksmi es la consorte de Vishnú, Prajñā Pāramitā es el aspecto femenino del Buda Universal.

Al hablar de los animales que sirven de apoyo a los dioses no se puede dejar de mencionar al elefante. Según las leyendas, Airāvata, elefante divino, llegó a ser el vehículo de Indra, dios del firmamento, dispensador de la lluvia. Airāvata, el primer elefante de la creación, nació de la cáscara de un huevo en la



El Siva-Nataraja: Éxtasis y unión

mano derecha de Brahma. De allí también surgieron luego otros siete elefantes. Después, de la otra mitad de la cáscara, en la mano izquierda del dios nacieron ocho elefantes hembras, y formaron así las ocho parejas que constituyeron los antepasados de los demás elefantes celestiales y terrestres. Se convirtieron además en los sostenes del universo. Como caríatides han sido usados también en el arte de la India. Esto se puede ver en el gran templo de Siva en Ellora, que data del siglo VIII de nuestra era.

El elefante es, sin duda alguna, uno de los elementos decorativos que con más amor han esculpido y pintado los artistas de la India. En los relieves de los templos aparece siempre, y también como punto de apoyo para muchas figuras. Sea que mantenga siempre su simbolismo, o que se le represente como simple elemento de decoración en el conjunto, es difícil que se le olvide o se le represente mal. De especial valor han sido en la India los elefantes blancos, porque se creyó que tenían la propiedad de atraer las nubes, y en consecuencia, la lluvia. En cierto modo, eran como nubes caminando sobre la tierra que atraían a sus parientes celestiales.

Airāvata, el elefante divino *vāhana* de Indra, dio como resultado el que también para montura de los reyes se utilizara a sus parientes, los elefantes terrestres. Se les usó en procesiones oficiales y en la guerra.

El elefante ha sido además asociado al budismo, especialmente en los cuentos llamados *Jātakas*. También se le relaciona con la diosa *Yaksmi*: en representaciones iconográficas aparecen dos elefantes con sus trompas levantadas derramando agua sobre esta diosa de la fertilidad; por lo tanto el culto del elefante proporciona las bendiciones que pueden dar prosperidad y fortuna.

Quizás una de las más bellas representaciones del dios Siva, en la cual podemos ver la importancia de los símbolos en el arte de la India, es la de *Natarāja* o Siva como Señor de la Danza. Esta figura es propia del arte del sur de la India, en donde el gran *Yogī*, creador y destructor, empezó a ser muy venerado desde el siglo VIII de nuestra era. La popularidad de este culto llegó casi a suprimir los cultos budista y jainista en el curso de pocos siglos.

El *Siva-Natarāja* aparece corrientemente en imágenes de metal y algunas de piedra, y es tal vez el más bello icono de los bronzes del sur de la India del siglo X al XII de nuestra era.

La danza de Siva llega a ser para la imaginación hindú el compendio de todas las fuerzas cósmicas, la representación de la energía divina en el universo en su perenne proceso de transformación. En la danza, como puede observarse en muchas culturas antiguas, se puede llegar al éxtasis y a la realización de la propia naturaleza para unirse con las fuerzas de la divinidad. Por lo tanto, la danza podía relacionarse con el dios que simboliza la máxima austeridad y ascetismo; la danza es también una forma de yoga, de disciplina espiritual. Así, el Gran *Yogī Siva*, es consecuentemente el dios de la danza. En ella el dios crea y destruye, y resume todas las fuerzas del universo en su danza eterna.

De acuerdo con la tradición hindú el icono de *Natarāja* es toda una alegoría compleja. En su mano derecha superior lleva un pequeño tambor, instrumento del ritmo. A ello va asociado el sonido, instrumento del habla, de la revelación de la verdad divina. Además, el sonido se asocia en la India al éter que es la sustancia primera, manifestación de la sustancia divina. De acuerdo con la tradición hindú de ella surgieron luego los demás elementos, aire, fuego, agua y tierra. De este modo, el sonido y el éter fueron los primeros momentos de la creación, la energía creadora del Absoluto.

La mano superior izquierda, en la *ardhacandra-mudrā*, o posición de media luna, lleva una llama, porque el fuego es el elemento destructor, ya que se supone que al final de cada *kalpa* (4.320,000.000 de años) el fuego destruirá la creación para que vuelva a la quietud, al vacío, al no-ser, en el eterno ritmo de creación y destrucción, de existencia y no-existencia. En las manos superiores del dios está explicado ese equilibrio eterno, el juego cósmico de la divinidad.

En la mano derecha inferior vemos el gesto de no temer, o *abhaya-mudrā*, que otorga la protección y la paz; la izquierda inferior señala hacia el pie izquierdo levantado. Ese gesto simboliza la liberación que puede encontrar el devoto de Siva. La mano imita el tronco de un elefante y puede asociarse al hijo de Siva, el dios elefante *Ganesa*, el que quita los obstáculos.

Natarāja aparece también realizando su danza sobre el cuerpo de un demonio en forma de enano. Este demonio es el símbolo de la ignorancia humana, cuya conquista es necesaria para alcanzar la sabiduría que libera, que nos libra de todas las ataduras.

El círculo de fuego que rodea al dios se supone que representa el proceso vital del universo y de sus criaturas: *Prakṛti* o la naturaleza activada por la danza de Siva. Pero también se dice que significa a la vez el conocimiento de la verdad que surge de la personificación de lo divino.

Esta imagen del dios de la danza resume en sí el simbolismo y el ideal de belleza sobrehumana creados por la mente y la intuición artística hindúes, en una pureza de forma pocas veces alcanzada en el arte de la India. En su danza Siva aparece en un escenario sin lugar ni tiempo, porque es en el universo lo mismo que en lo recóndito del corazón de sus devotos, y en este instante o en la eternidad, que *Natarāja* realiza su frenético acto de creación y destrucción.

IDEAS ESTÉTICAS

Tratar de las ideas estéticas en el arte de la India es una empresa bastante difícil, ya que debemos comprender no sólo lo que los *Silpa Śāstras* o textos usados por los artesanos nos indican, sino también la actitud misma del pueblo de la India ante la vida, la religión, el amor y la muerte expresada en muchas obras. Esas ideas estéticas aparecen relacionadas con otras artes como la poesía y la danza, de modo que un estudio exhaustivo de este tema requeriría no sólo un conocimiento profundo y extenso a la vez, sino además el tiempo necesario para meditar sobre una teoría del arte en su totalidad. Lo que a continuación expondré es apenas un modesto asomo a campo tan vasto e interesante.

El arte de la India nos asombra y nos intriga cuando por primera vez tenemos contacto con él. Las normas que lo rigen, las ideas que lo animan son tan distintas de lo occidental en la mayoría de los casos, que es necesario penetrar un poco en su estudio antes de tener alguna comprensión de obras tan ricas en su forma y en su contenido. Sin caer en la exageración de considerar que todo lo que produjeron los artistas de esa tierra tiene un sentido religioso, no podemos, sin embargo, desligar la producción artística de los sentimientos y creencias del hinduismo, budismo y jainismo. Pero a la vez debemos tomar en cuenta los ideales y costumbres de cada época y los intereses que animaban a las gentes a las cuales iba dirigida la producción de los artistas.

Comparando la pintura y la escultura de la India con el arte clásico europeo, nos llama la atención la diferente manera de concebir las composiciones pictóricas o escultóricas ya sea en *Ajantā* en *Amarāvati*, *Māmallapuram*, o cualquiera de los otros lugares de gran valor artístico en la India antigua y medieval. Si observamos las pinturas de las cuevas de *Ajantā*, nos impresionan el alto valor estético de esas obras, pero también el modo distinto de tratar la composición de los grupos. Sentimos que en esas pinturas no han buscado los artistas al crear obras "cerradas", sino que hallamos un dinamismo inquietante en composiciones "abiertas" que nos hacen pensar en un paralelismo con el sentido de lo infinito propio del pensamiento indio, a diferencia del pensamiento griego, en el cual no había campo sino para el concepto de lo finito. Esta vocación de la India para concebir lo infinito en su filosofía, en su matemática, en su religión, nos parece presente también en sus obras artísticas: siempre hay algo que no está dado en la escultura o en la pintura, porque el espectador debe completarlo: no se nos da absolutamente todo, y queda lugar para la imaginación. Esta condición la encontramos en algunas de las grandes obras artísticas de la India; por ejemplo, en los grupos pintados en los muros de *Ajantā* el cuadro no se cierra, no se enmarca, como tampoco se enmarcan o se limitan muchos de los relieves escultóricos. Aun en obras tan clásicas como el famoso *Buda* de *Sārnāth*, sentado en la posición del loto, en el cual podríamos creer que nada falta para cerrar una composición tan perfecta, los ojos entrecerrados de la imagen, mirando hacia adentro, nos lanzan hacia algo profundo, sin fin, cual es la meditación del "Despertado" (o "Iluminado") en la perfección de lo que no puede expresarse. Sus manos, en el gesto de predicación, también sugieren el mensaje budista; y aunque la imagen aparece en una posición de profunda serenidad, los detalles de la escultura nos llevan fuera del límite de la piedra. Esta obra maestra de la escultura de la época *Gupta*, en su clasicismo, tiene rasgos auténticamente indios que la hacen incomparable. Algo semejante podríamos decir del *Bodhisattva Padmapāni* de la Cueva N^o 1 de *Ajantā*, que en su infinita piedad mira hacia abajo, hacia los seres que él debe ayudar.

En la gracia con que está concebida esta imagen, en el ritmo sutil de la figura, en el bello ladear de la cabeza, en la pureza del dibujo, es una obra que puede recordarnos al gran pintor renacentista *Boticelli*; pero en la pintura del florentino, las normas renacentistas lo llevan a composiciones cerradas, como



"...un dinamismo inquietante en composiciones 'abiertas'..."

la del Nacimiento de Venus, cuya hermosa figura central nos hace recordar a este hermoso Bodhisattva de Ajantā; pero hasta allí la semejanza, porque las diferencias son innumerables. Comparando la composición de ambas obras vemos que diversas figuras rodean al Bodhisattva y llenan el espacio, con un sentido de ritmo y movimiento que hacen de esta obra algo muy distinto de la pintura europea. En la obra de Botticelli el movimiento de las figuras a los lados de la Venus va en forma circular, creando así una composición cerrada.

Es muy probable que los artistas que esculpieron o pintaron en los templos de la India no hayan tenido conciencia clara de este sentido dinámico y abierto de muchas de sus composiciones, pero aun las ideas de la transmigración de las almas pueden considerarse como un estímulo más en un ideal estético que llevaba hacia lo infinito, hacia lo abierto; para el hindú, budista o jainista, esta vida no está encerrada entre los dos momentos del nacer y el morir: la vida presente es una entre muchas del largo peregrinar de las almas a través de innumerables vidas. Un momento, cualquier momento, no es sino parte de un proceso cuyo principio y cuyo fin no se puede vislumbrar fácilmente. De esta manera, pensadores, místicos, matemáticos y artistas se unieron en la India en una fraternal comprensión de un universo que se transforma, pero cuyas fronteras no pueden ni siquiera concebirse.

En cuanto a los ideales de belleza, los artistas de la India tuvieron también metas distintas de las de los artistas griegos: la belleza de sus imágenes no debía necesariamente ser el compendio de todas las bellezas humanas, porque la idealización del dios o de la diosa, del hombre o de la mujer, más

que sintetizar las perfecciones humanas debía incorporar todo lo bello de la naturaleza. El poeta Kālidāsa, al describir la hermosura de la diosa Pārvati, dice que sus miembros fueron creados por Dios en consonancia con todo lo que es bello en la naturaleza; en su poema Megadhūta, la gracia del cuerpo de la mujer amada se parece a las enredaderas; sus ojos, a los del ciervo; su rostro, a la luna; su cabello, a las plumas del pavo real; los movimientos de sus ojos, al movimiento del río, etcétera.

Así como en la literatura de la India la belleza se inspira en todas las gracias de la naturaleza, también los pintores y escultores se inspiraron en ella para representar sus figuras; hay un hermanarse de lo humano con lo vegetal y lo animal, porque el hombre no es un ser único, prototipo de belleza. También aquí vemos la influencia de las ideas de la transmigración de las almas. Toda la creación en sus diversos aspectos participa del elemento divino, y quizás esto haya hecho a los escultores representar a los animales con tanta ternura, como podemos ver en los relieves de Māmallapuram, o en cualquiera de las obras maestras de la escultura india: monos, elefantes, y otros animales tienen tanta vida como las flores, las plantas, los hombres y los dioses.

En un texto literario del siglo XIV de nuestra era, el *Sahitya Darpana* de Visvanātha, se dice que "el arte es una exposición informada por la belleza ideal". El cuerpo es la exposición, mientras que "*Rasa*" es el alma de la obra de arte, pero ambas van unidas y no pueden separarse. Y aquí entramos al problema fundamental de la estética de la India, o sea la teoría de "*rasa*".

La palabra "*rasa*" significa "gusto; esencia", pero según A.



Mithuna erótica: "esa actitud positiva del hinduismo..."

K. Coomaraswamy puede también interpretarse como "belleza ideal". La experiencia estética se considera como el experimentar o gustar de esa esencia que es el "rasa". Esa palabra se usa en relación a ocho o nueve condiciones emotivas: amor, alegría, pena, cólera, energía o vigor, temor, repugnancia, sorpresa e indiferencia a los objetos mundanos. En consecuencia se clasifican los "rasa" o gustos en erótico, cómico, patético, furioso, heroico, terrible, repulsivo, maravilloso y tranquilo.

La persona que experimenta el "rasa" es "rasika", y la obra de arte es "rasavat".

Ahora bien, el rasa no es una cualidad objetiva en la obra de arte, sino más bien una actividad espiritual que nos lleva a una verdadera identificación con el objeto. Así como el artista por medio de la intuición se identificó con el objeto que iba a reproducir, también el espectador debe identificarse con la obra de arte. En cierto modo, esta teoría artística nos recuerda la teoría del "Einfühlung" en la estética occidental; es decir, la simpatía del espectador ante la obra de arte.

Esta identificación desinteresada sólo es posible en el espectador capacitado, que posee la necesaria sensibilidad para llegar al éxtasis estético. Pero tal capacidad supone una superioridad espiritual basada en la pureza, según A. K. Coomaraswamy.

Esta teoría del arte basada en el concepto de "rasa" debe haber estado ya completa hacia fines del siglo X d.C., pero es posible que sus orígenes sean más antiguos puesto que la teoría de "rasa" se enuncia ya en el Nāṭya Sāstra de Bharata, que puede ser bastante anterior a esa época.

La comprensión de esta teoría del rasa es de suma importancia no sólo para la poesía y el drama, sino también para las artes plásticas, la danza y la música. El rasa tiene que ser experimentado, e incluso se le compara al éxtasis producido por la comprensión de lo Absoluto o Brahman.

Otro aspecto importante en el arte de la India es el ritmo, la fuerza vital, la alegría del espíritu. El amor a un sentido de armonía, de ritmo cósmico, si se quiere, es aparente en las obras artísticas de la India. Este ritmo está expresado en los templos lo mismo que en los relieves y pinturas. Aun en los frisos esculpidos en las paredes de los templos hay un ordenamiento rítmico a pesar de lo sobrecargado de algunos ejemplos de ese arte. Hay una multiplicidad que sin embargo no es un amontonarse de las figuras, aunque los vacíos sean casi

inexistentes. Y con pocas excepciones, las figuras no son estáticas sino que parecen moverse y vivir; esta característica es la que hace de la escultura y la pintura de la India —por lo menos de gran parte de ellas— artes bastante relacionadas con la danza. En las formas artísticas hindúes el universo encuentra su representación dinámica.

Finalmente, en este breve asomo a las normas e ideales que han regido el arte de la India, es necesario mencionar un aspecto que llama la atención a los occidentales, o sea, el erotismo de algunas esculturas de templos medievales de la India.

Para explicar esto debemos recordar que lo sexual ha jugado su papel en el simbolismo religioso indio. La representación de *mithunas* en posiciones amorosas no sorprende a los hindúes, como tampoco el *lingam* o símbolo fálico, venerado en los templos de Siva. Recordemos también que el amor es aceptado como función lícita dentro de la fórmula "dharma-artha-kāma-moksa"; y el arte no podía dejar de reflejar esa actitud positiva del hinduismo que comprende las necesidades de la naturaleza humana. Ya en las *Upanishads* el éxtasis físico de la unión amorosa sirvió de ejemplo para explicar el regocijo del conocimiento de Brahman. En la *Brhadananyaka Upanishad* se dice: "Como el hombre unido a su amada no es consciente ni de lo interno ni de lo externo, así es cuando el ser mortal abrazado por el Absoluto no conoce ni lo que está dentro ni lo que está fuera. Esa es su forma."

Los artistas de la India, cualesquiera que fuesen sus razones, esculpieron con deleite todas las formas vitales, y el amor tuvo su lugar en la representación de los dioses en amorosa contemplación o abrazo de la amada; músicos y ninfas celestiales cantaron en la piedra su himno al amor, y es en esos muros de los templos en donde vemos con claridad la íntima unión de lo humano y lo celestial; de todas las características de la tolerancia y la comprensión de las religiones de la India, que no se avergonzaron de dar cabida a cuanto es propio del hombre. En el unirse de los cuerpos, sin embargo, hay la misma vitalidad que en las enredaderas y plantas que se enlazan entre sí.

El arte de la India, en una línea que se proyecta desde hace unos cuatro mil años, ha seguido su curso con sus melodías principales que se descomponen en múltiples variaciones; como su música llena de sutiles matices, de un refinamiento que no percibe el oído occidental no acostumbrado a ese arte; como sus grandes ríos sagrados que fluyen incansables y refrescan y purifican a los peregrinos que se bañan en sus aguas: arte para el ayer, el hoy y el mañana; arte rico y pleno de amor a la vida, pero que busca trascender nuestra mísera carne, nuestras limitaciones, nuestra ignorancia, en las grandes obras maestras que aspiran a lo universal e imperecedero.

BIBLIOGRAFÍA

1. H. Zimmer, *The Art of Indian Asia*, New York, 1960.
2. H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1962.
3. A. K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, New York, 1957.
4. A. K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Ancient Asiatic Art* (ensayo incluido en el libro *The Hindu Vies of Art* de M. R. Anand. Bombay, 1957).
5. A. K. Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, 1956.
6. S. N. Dasgupta, *The Fundamentals of Indian Art*, Bombay, 1954.
7. H. Goetz, *The Art of India*, New York, 1959.
8. B. Rowland, *The Art and Architecture of India*, London, 1956.
9. A. Basham, *The wonder that was India*, New York, 1959.
10. P. Brown, *Indian Painting*, Calcuta, 1953.
11. J. M. Rivière, *El Arte y la Estética del Budismo*, México, 1958.
12. R. Grousset, *La face de l'Asie*, Paris, 1955.
13. C. Sivaramanurti, *Indian Sculpture*, New Delhi, 1961.
14. J. Auboyer, *Les arts de l'Extrême Orient*, Paris, 1949.