

ESTUDIOS AFINES

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, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?* 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, *artha*, habría sido inconcebible para el hombre primitivo o en cualquier cultura tradicional¹.

Sabemos que en la filosofía tradicional la obra de arte es un recordador; la convocación de su belleza es hacia una tesis, hacia algo

* [Publicado por primera vez en el *Art Bulletin*, XXI (1939), este ensayo se incluyó subsecuentemente en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

¹ 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» (*Kultur und Religion des primitiven Menschen*, 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, *gesondert und geschlossen* desde un principio unificante.

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 insignificantes, 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 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» (*Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 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» (*ídem*, 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 *artificium*, «cosa hecha por arte», «obra de arte», y en nuestro «artificial», que significa «falso», y que originalmente era *artificialis*, «de o para el trabajo».

La palabra sánscrita *alaṃkāra*² 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 *alaṃkāra-sāstra* 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 (*gravitas*) de su tema» (*De doctrina Christiana* II.31). En una época en que la «poesía» (*kāvya*)³ había devenido en alguna medida un fin en sí misma, surgió una discusión en cuanto a si los «ornamentos» (*alaṃkāra*) 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» (*rasa*, que corresponde a *sap-* en el latín *sapientia*, sabiduría, *scientia cum sapore*). El sonido y el significado se

² El presente artículo fue sugerido por, y hace un uso considerable de, J. Gonda, «The Meaning of the Word “*alaṃkāra*”», en *Volume of Eastern and Indian Studies Presented to F. W. Thomas*, ed. S. M. Katre and P. K. Gode (Bombay, 1939), pp. 97-114; *The Meaning of Vedic bhūṣati* (Wageningen, 1939); y «*Ābharāṇa*», en *New Indian Antiquary*, II (Mayo 1939).

³ Derivado de *kavi*, «poeta». La referencia de estas palabras a «poesía» y «poeta» en el sentido moderno es posterior. En los contextos Védicos *kavi* es primariamente un epíteto de los dioses más altos, con referencia a su pronunciación de palabras de poder creativo; *kāvya* y *kavitva* son la correspondiente cualidad de la sabiduría, y, por consiguiente, el *kavi* 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 ποιησις 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» (*El Banquete* 205c); [cf. RV X.106.1, *vitanvātha dhiyo vastrāpaseva*, «Tejed vuestros cantos como los hombres tejen sus mantos»].

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 *alamkāra*, y consideramos los muchos otros sentidos además de los meramente estéticos en los que se emplea el verbo *alam-kṛ*, encontraremos que la palabra se compone de *alam*, «suficiente», o «bastante», y *kṛ*, «hacer». En razón de lo que sigue, debe mencionarse que la *l* y la *r* sánscritas a menudo son intercambiables, y que *alam* se representa como *aram* en la literatura antigua. Análogos al transitivo *aram-kṛ* tenemos el intransitivo *arambhū*, «devenir capaz o apto para» y *aram-gam*, «servir o bastar para». La raíz de *aram* puede ser la misma que la del griego ἀρραρίσκω, «ajustar, equipar, o proveer». *Aram* con *kṛ* o *bhū* aparece en los textos védicos en frases cuya significación es preparación, habilidad, adecuabilidad, aptitud, y de aquí también la de «satisfacer» (una palabra que traduce *alam-kṛ* muy literalmente, puesto que *satis* corresponde a *aram* y *fācere* a *kṛ*), como en *Rg Veda Samhitā* VII.29.3, «¿Qué satisfacción (*aramkṛti*) hay para ti, oh Indra, por medio de nuestros himnos?». *Alam-kṛ* en el *Atharva Veda* (XVIII.2) y en el *Śatapatha Brāhmaṇa* 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 *Rāmāyaṇa*, 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 (*alamkriyate*) 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»⁴.

De la misma manera *bhūṣaṇa* y *bhūṣ*, palabras que significan en sánscrito clásico «ornamento», respectivamente como nombre y como verbo, no tienen este valor en el sánscrito védico, donde (como *alaṃkāra*) 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 emplean⁵: 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 *bhū*, «devenir», pero con un matiz causativo, de manera que, como observó Gonda, *bhūṣati dyūn* en *Rg Veda Samhitā* X.11.7 no significa «ornamenta sus días» sino «alarga su vida», «hace mayor su vida»; cf. el sánscrito *bhūyas*, «devenir en un grado más grande» (Pāṇini), «abundantemente provisto de», y «más». *Bhūṣ* tiene así el valor de *vṛdh*, «aumentar» (transitivo), y A. A. Macdonell traduce los gerundivos *ābhūṣenya* y *vāvṛdhenya* ambos igualmente por «ser glorificado» (*Vedic Grammar*, Strassburg, 1910, §

⁴ *Pañcatantra* III.120 (ed. Edgerton, p. 391). [*Alam-kr* en los sentidos de «equipo» y «ornamento» tiene casi exactamente los mismos sentidos que «*upa-kr*», «asistir, proveer, ornamentar», y así, encontramos dicho que las figuras poéticas (*alaṃkāra*) intensifican (*upakurvanti*) el «sabor» de un poema, de la misma manera que las joyas no son fines en sí 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].

⁵ Los dos valores de *bhūṣaṇa* se encuentran juntos en *Viṣṇudharmottara* III.41.10, donde el contorno, la sombra (la representación de), la joyería (*bhūṣaṇam*), y el color son colectivamente «los ornamentos (*bhūṣaṇam*) 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.

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 *bhūṣ* en el sentido de «aumentar» o de «fortificar», y sinónimo de *vṛdh*, corresponde al causativo posterior *bhāv*, (de la raíz *bhū*), como puede verse claramente si comparamos *Rg Veda Samhitā* IX.104.1, donde Soma ha de ser «adornado» o más bien «magnificado» (*pari bhūṣata*) con sacrificios, «como si fuera un niño» (*śiśum na*), con *Aitareya Āraṇyaka* II.5, donde la madre «alimenta» (*bhāvayati*) al niño innacido, y el padre se dice que lo «sustenta» (*bhāvayati*) tanto antes como después del nacimiento; hay que tener presente también que en *Rg Veda Samhitā* IX.103.1, los himnos que se dirigen a Soma se comparan efectivamente al «alimento» (*bhṛti*), de la raíz *bhr*, «tener», «llevar», «sustentar», y que en el contexto del *Aitareya Āraṇyaka* la madre «alimenta... y tiene al niño» (*bhāvayati... garbham bibharti*). Y puesto que, en otros contextos, *ābharāṇa* y *bhūṣaṇa* 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 mágicos⁶. 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 *ex cathedra*, 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» (*bhūyaskṛta*), de la misma manera que en *Atharva Veda Samhitā* X.6.6 Bṛhaspati lleva una joya, o digamos un talismán, «para tener poder» (*ojase*). Incluso hoy día

⁶ Como en *Atharva Veda Samhitā* 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, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*, Benaki Museum, Atenas, 1938, p. 124).

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 palabra⁷.

La mención de *bhṛ*, arriba, nos lleva a considerar también la palabra *ābharaṇa*, en la que la raíz se combina con una *ā* auto-referente, «hacia». *Ābharaṇa* 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, *ābharaṇam*, por los que se denota iconográficamente su modo de operación. En qué sentido un brazalete de concha (*śaṅkha*)⁸, que se lleva para tener una larga vida, etc., es un *ābharaṇam*, puede verse en *Atharva Veda Samhitā* IV.10, donde la concha, «nacida del mar», «se trae (*ābhṛtaḥ*) de las aguas». De la misma manera *āhārya*, de la raíz *hṛ*, «traer», con *ā* 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 *āhārya* de Śiva cuando se manifiesta en el escenario del mundo (*Abhinaya Darpaṇa*, introducción invocatoria).

⁷ [La corona de loto (*Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* XVI.4.1 sigs., y XVIII.9.6) llevada por Prajāpati en señal de la supremacía (*śreṣṭhyā*), llamada un *śilpa*, obra de arte, considerada como su posesión más querida y dada por él a su hijo y sucesor Indra, que *con ella* deviene omniconquistador, no es, ciertamente, un «ornamento» en el sentido moderno, sino un equipamiento, cf. *sambhāra* = equipamiento (*Śatapatha Brāhmaṇa* XIV.1.2.1, «dondequiera que algo del Sacrificio es inherente, con ello le equipa [*sambharati*]»; «Él equipa al Mahavīra con su equipo»)].

⁸ Los comentaristas aquí y sobre *Rg Veda Samhitā* I.35.4, I.126.4 y X.68.11 (donde *kr̥ṣāna* = *suvarṇa*, de oro, o *suvarṇam ābharaṇam*, ornamento de oro) no ofrecen ningún respaldo para la traducción de *kr̥ṣāna* 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.

Volviendo ahora a *alaṃkāra* 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 (*kāvya*, cf. nota 3), es decir, no se consideran como perteneciendo a las *belles lettres*. Yāska, por ejemplo, examina el *upamā*, «símil» o «parábola» en los contextos védicos, y podemos observar que tales símiles o parábolas se emplean repetidamente en el canon budista pāli, 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 *estilo* 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 *Sondersprache* 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 *Spielerei*»⁹. En otras palabras, *alaṃkṛta*, que significaba originalmente «hecho adecuadamente», viene a significar finalmente «embellecido».

En el caso de otra palabra sánscrita, *śubha*, cuyo significado más reciente es «hermoso», puede citarse la expresión *śubhaḥ śilpīn* proveniente del *Rāmāyaṇa*, donde la referencia no es ciertamente a un

⁹ Gonda, «The Meaning of the Word “*alaṃkāra*”» p. 110.

artesano personalmente «guapo», sino a un «artesano fino», e igualmente la bien conocida bendición *śubham astu*, «Qué ello vaya bien», donde *śubham* es más bien «bueno» que bello como tal. En el *R̥g Veda Samhitā* tenemos expresiones tales como «yo aprovisiono (*śumbhāmi*) de plegarias a Agni» (VIII.24.26), donde en lugar de *śumbhāmi* podría haberse dicho también *alaṃkaromi* (no «yo le adorno», sino «yo le proveo»); y *śumbhanto* (I.130.6), no «adornar» sino «arnesar» un caballo; en *Jātaka* V.129, *alaṃkata* es «plenamente equipado» (con cota de malla y turbante, y con arco y flechas y espada). En *R̥g Veda Samhitā* 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 funcional¹⁰; por el contrario, en toda obra de arte tradicional podemos

¹⁰ 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 *útil*,

reconocer el «equilibrio polar de lo físico y de lo metafísico» de Andrae, la satisfacción simultánea (*alamkaraṇa*) 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 *Śatapatha Brāhmaṇa* III.5.1.19-20 donde, debido a que en el sacrificio primordial los Aṅgirasas habían aceptado por parte de los Ādityas el Sol como su estipendio sacrificial, del mismo modo un caballo blanco es ahora el estipendio por el cumplimiento del correspondiente sacrificio de Soma Sadyahkri. A este caballo blanco se le hace llevar «un ornamento (*rukma*) de oro, con lo que se le hace ser de la forma del Sol, o el símbolo (*rūpam*) 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 (*Śatapatha Brāhmaṇa* 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, *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.7.1.2, etc.), cuya

puesto que se sigue que es contrario al fin último del hombre» (*Summa Theologica* II-II.145.3 ad 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 *útil*» sino sólo físicamente servicial, como lo es el comedero para el cerdo. Quizás 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 *in-significantes*, constituye exactamente la medida de nuestra inconsciencia.

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»¹¹ y se consideran sólo como «formas de arte» u «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; *nosotros* no crecemos.

En lo que concierne al sánscrito es suficiente. La palabra griega κόσμος es primariamente «orden» (sánscrito *ṛta*), ya sea con referencia al debido orden u ordenamiento de las cosas, o ya sea con referencia al orden del mundo («el bellissimo orden dado a las cosas por Dios», *Summa Theologica* I.25.6 *ad* 3)¹²; y secundariamente «ornamento», ya sea de caballos, mujeres, hombres, o del lenguaje. El verbo correspondiente κοσμέω es «ordenar o arreglar», y secundariamente «equipar, adornar, o vestir», o, finalmente, con referencia al embellecimiento de la oratoria; y similarmente, el verbo ἐντύνω. Inversamente, καλλύνειν no sólo es «embellecer», sino también «cepillar, barrer», etc. Κόσμημα es un ornamento o decoración, usualmente de vestidos. Κόσμητικός es «hábil en ordenar», κοσμητική

¹¹ «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, *Peaks and Lamas*, 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, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943, p. 286). Nuestra cultura contemporánea, desde el punto de vista de estas definiciones, es preeminentemente «supersticiosa» e «ininteligente».

¹² [Cf. Hermes, *Lib. VIII.3*, «obras de adorno»].

es el arte del vestido y el ornamento (en Platón, *El Sofista* 226E, el cuidado del cuerpo, un tipo de katharsis, o de purificación), κοσμητικός es «cosmético»¹³, κοσμητήριον es una habitación para vestirse. Κοσμοποίησης 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, *Bhūṣati*, p. 7)¹⁴. Ser 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 (κοσμοκόμης, y también uno de los sentidos de *ornare*); la

¹³ Cf. sánscrito *añj*, ungir, lucir, ser bello; *añjana*, unción, cosmético, embellecimiento.

¹⁴ Cf. términos tales como *rakṣābhūṣana*, «amuleto apotropaico» (*Suśruta* I.54.13); *mangalālamkṛta*, «llevando ornamentos auspiciosos» (Kālidāsa, *Mālavikāgnimitra* I.14); y similarmente *maṅgalamātrabhūṣaṇā* (*Vikramorvaśī* III.12), citado por Gonda [ver nota 2 arriba – Ed.]. El arco y la espada que son el equipamiento de Rāma, y en este sentido «ornamentos» en el sentido original de la palabra, «no son en razón de la mera ornamentación o sólo para ser llevados» (*na... bhūṣaṇāya... na... ābandhanārthāya*, *Rāmāyaṇa* II.23.30).

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. Κοσμίξω, «limpio» y κόσμητρον, «escoba», recuerdan la semántica del chino *shih* (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 *hsiu* (4661), una combinación de *shih* con *san* = «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]. *Ornare* es primariamente «armar, equipar, proveer las cosas necesarias» (Harper) y sólo secundariamente «embellecer», etc. *Ornamentum* es primariamente «aparejos, pertrechos, equipamiento, jaeces»¹⁵ y secundariamente «embellecimiento, joya, trinket»¹⁶, etc., así como ornamento retórico (sánscrito *alamkāra*); Plinio usa la palabra para traducir κόσμος. La creación por Dios de los seres vivos para ocupar el mundo ya creado (como decoración que «llena el espacio») siempre se ha llamado «la obra de adornamiento» (cf. «La Teoría Medieval de la Belleza», nota 31).

¹⁵ «Trappings» [«jaeces»], de la misma raíz que «drape» [«tapiz»] y *drapeau* [«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.

¹⁶ «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 *carmen* 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 *no* eran originalmente insignificantes.

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»¹⁷. 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. *Decor*, «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 κόσμημα lo es de κοσμιότης. 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» (Délégation en Perse, XIII, *Céramique peinte de Suse*, 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

¹⁷ Cf. RV I.170.4, «Equipémosles el altar» (*aram kṛṇvantu vedim*). «Todo lo que adecenta (*decentem*) a una cosa se llama “decoración” (*decor*), 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, *De pulchro*, 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, *Lib. de ver. rel.*, 39), entre cuyos fines no hay ningún conflicto; cf. la pluma ilustrada en Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, 1908, fig. 129.

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 contención, pues han entregado su arte al lujo, corrompiendo su necesidad, y envileciendo arteramente el arte» (San Juan Crisóstomo, *Homilies on the Gospel of St. Matthew*, 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 (*decentiam*) 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» (*Summa Theologica* II-II.169.2 *ad* 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 satisfacción (*alam-karana*) 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 (*ā-bharaṇa*), 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» (*nirguṇa*): uno, pero inconcebible. Ornamentado, Él está dotado de cualidades (*saguṇa*), 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 *existencia* 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 eficiencia¹⁸, 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

¹⁸ Puede observarse que en el mundo animal un desarrollo excesivo del ornamento prelude 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»).

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 asunción 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 gravedad (*gravitas*) 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 necesidad, quizás él procediera desde un sentido de la comunicación más bien que desde una intención de complacer.



Figura 4. Mobiliario Shaker

MOBILIARIO SHAKER*

*Shaker Furniture*¹⁹ 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 *karma yoga* de la *Bhagavad Gītā*) son una y la misma vía; y como la *Bhagavad Gītā* 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».

* [Publicado por primera vez en el *Art Bulletin*, XXI (1939), esta reseña se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

¹⁹ Edward Deming Andrews and Faith Andrews, *Shaker Furniture: The Craftsmanship of an American Communal Sect* (New Haven, 1937) [reprinted in New York, 1950 - ED.]. Cf. Edward Deming Andrews, *The Gift To Be Simple: Songs, Dances and Rituals of the American Shakers* (New York, 1940) [reprinted in New York, 1962 - ED.].

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, *como* 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» 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 (*integritas sive perfectio, consonantia, claritas*) 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”²⁰... 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».

²⁰ Expresado más técnicamente, esto se diría: Cada forma evoluciona una figura.

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»²¹. Y este estilo shaker fue casi uniforme desde el 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 *usos*; 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

²¹ Cf. *Dhammapada* V.74, «Sepan el religioso y el profano que *Esto fue obra mía*... 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
El sello del gran *yo* del Diablo.

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

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 (*decor*) 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 (*Summa Theologica* II-II.167.2C y II-II.169.2 *ad* 4): o que «Todo se dice para que sea *bueno* 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» (*ídem* I.5.5C, I.6.1 *ad* 2) —«todas las cosas» incluyen también, por supuesto, las escobas y los azadones y demás «artículos útiles» hechos *secundum rectam rationem artis*. 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 *ordenado* 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 κόσμος, el sánscrito

rta) y la 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 [*sic*]». 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»²². 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:

²² Para la correspondiente doctrina India del *ummīlana* (= *sphoṭa*, cf. el vernacular *phūt-phūt*) y un análisis más completo de esta concepción, ver Coomaraswamy, «The Technique and Theory of Indian Painting», 1934, n. 16, pp. 74-75.

¿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 shaker²³: el mobiliario «puede producirse de nuevo, nunca como la inevitable 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 pseudo-góticos. Imitar el mobiliario shaker no sería ninguna prueba de una virtud creativa en nosotros mismos: su austeridad, imitada para nuestra

²³ En una correspondencia subsecuente, Mr. Andrews me informó que no pensaba que una tal reviviscencia fuera factible. De hecho, sería «pretenciosa».

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 «*requiescat in pace*» 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. *Il pittore pinge se stesso*; 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.

NOTA SOBRE LA FILOSOFÍA DEL ARTE PERSA *

¿De qué me aprovecha haber visto estas cosas,
si no sé lo que significan?.

El Pastor de Hermas, Visión III.3.1

En la siguiente nota, el problema del significado en el arte persa se examinará sólo en conexión con la representación de cosas vivas. La existencia efectiva de tales representaciones hace innecesario que nos refiramos con alguna extensión a la cuestión del iconoclasmo islámico, que podría haber explicado su ausencia. Haremos bien en recordar que ésta era una herencia semítica, y que incluso los antiguos hebreos nunca se abstuvieron de la representación de seres sobrenaturales, de lo cual hay una extensa evidencia en los relatos de las «decoraciones» del templo de Salomón, y en el hecho de la representación del Querubín por esfinges; lo que se objetaba realmente era lo que Platón llama la hechura de copias de copias. La instrucción a Moisés había sido, «haz todas las cosas según el modelo que se te ha mostrado en el monte»²⁴, «y así fue con el Tabernáculo»²⁵; de aquí que, como lo señaló Tertuliano, las decoraciones del Templo «no eran imágenes del tipo al que se aplicaba la prohibición»²⁶.

* [Publicado por primera vez en *Ars Islamica*, XV/XVI (1951), este ensayo se originó en una conferencia dada en la Near Eastern Culture and Society Bicentennial Conference, que tuvo lugar en la Princeton University en la primavera de 1947. El epígrafe puede encontrarse en su contexto en K. Lake, tr., *The Apostolic Fathers*, II (Cambridge, Mass., 1913, LCL).—ED.]

²⁴ *Éxodo* 25:40.

²⁵ *Zohar* IV.61.

²⁶ *Adversus Marcionem* II.22.

Muy a menudo, lo que sobrevive en lo que nosotros hemos estado tan dispuestos a considerar como un arte meramente «decorativo», es una iconografía sobrenatural y siempre quizás una iconografía simbólica. Efectivamente, toda la parte más antigua del *Shah Namah* mismo es realmente mitológica; y tengo la impresión de que nadie que conozca el *Manṭik al-Ṭair*, o la pregunta de Rūmī, «¿Cómo sois cazadores del sīmurgh del corazón?»²⁷, o que esté familiarizado con las denuncias Sūfīs del alma carnal como un «dragón», podría haber visto en las historias del sīmurgh sólo un vestigio insignificante del antiguo Saena Muruk, Verethragna, o dejado de reconocer en los conflictos de héroes con dragones las implicaciones de una psicomauia.

Lo mismo será válido si consideramos otros libros persas de poesía, cuyo contenido es raramente secular; en las pinturas de Lailā y Madjnūn, o en las de un *Haft Paikar* ilustrado, o en las de un *Kalīla wa-Dimna*, sería irracional suponer que lo que se representaba al ojo no tenía ninguno de los significados de lo que se presentaba al oído. De hecho, los poetas metafísicos aluden a los temas de las ilustraciones del libro en sus sentidos simbólicos. Rūmī, por ejemplo, alude a la Historia de la Liebre y los Elefantes, y llama ciegos a aquellos que no ven su significado oculto²⁸, y en otra parte a la Historia de la Liebre y el León, en la que la liebre tiene una significación completamente diferente. Haciendo referencia a temas tan bien conocidos como el de Siyāwush cabalgando las llamas, exclama, «¡Bienaventurado es el turcómano cuyo caballo galopa en medio del fuego!. Al calentar así a su alazán busca

²⁷ *Mathnawī* III.2712.

²⁸ *Ídem*, III.2805.

subir al cenit del cielo»²⁹, puesto que en el simbolismo Sūfī el caballo significa generalmente el cuerpo, cabalgado y controlado por el espíritu.

Las representaciones de juegos de polo son bastante comunes, pero en lo que concierne a lo que podrían haber sugerido a un espíritu persa cultivado uno debería considerar el *Gūy u Chawgān* de ‘Ārifī. La búsqueda del Agua de la Vida por Alejandro en la Tierra de la Oscuridad, un tema del que hay muchas pinturas, es una Gesta del Grial. Los Siete Durmientes con su perro en la caverna se representan en las páginas de manuscritos, y a menudo se alude a ellos en conexión con los sentidos invertidos del sueño y la vigilia —«este “sueño” es el estado del ‘ārif incluso cuando está “despierto”», y el perro también «es un buscador de Dios» en esta caverna mundanal³⁰.

En todos estos casos, el punto es que las pinturas no pueden explicarse sólo con una referencia a las fuentes literarias de las que son ilustraciones, sino que deben comprenderse también con referencia a un significado doctrinal que, como dijo Dante, «elude el velo del extraño verso». Tampoco son sólo las pinturas pintadas las que deben comprenderse de esta manera; los valores anagógicos pueden leerse en una obra de arte de cualquier tipo. Sa‘di, por ejemplo, exclama: «Como bien dijo el aprendiz de brocador, cuando retrató al “ankā”, al elefante, y a la jirafa. “De mi mano no ha salido una forma (*sūrat*) cuyo modelo (*nāksh*) el Maestro de arriba no hubiera pintado primero”»³¹.

²⁹ *Ídem*, III.3613.

³⁰ *Ídem*, I.389 sigs.; II.1424-1425; III.3553-3554; cf. la nota de Nicholson sobre I.389; Koran XVIII.17; ver también A. J. Wensinck, «Aṣḥāb al-Kahf», *Encyclopaedia of Islām* (Leiden-Londres, 1913-1938), I, 478-479.

³¹ *Sa‘di* V.133-135.

Así pues, sería una falacia patética asumir en el caso de los Persas el mismo tipo de preocupación estética que nos hace a nosotros mismos tan indiferentes al significado y a la utilidad de la obra de arte; éstos son su inteligibilidad. Por muy fina que un hacha pueda ser, un hacha es ininteligible para un mono, debido a que no conoce su intención; e igualmente así en el caso de un hombre que no indaga sobre qué es la pintura, y que sólo sabe si ella agrada o no a su ojo. No debemos atrevernos a suponer que el arte persa era tan insignificante como el nuestro; su estado no era como el nuestro, una cualquierocracia. Investiguemos más bien su propia concepción del propósito y la naturaleza de las obras de arte. Puesto que la «estética» es una rama de la filosofía, es a los metafísicos hacia quienes debemos volvernos; nosotros no podemos esperar aprender mucho de los Mutakallimūn, cuyo iconoclasmo se refería únicamente a los exteriores, pero podemos aprender algo de los Sūfīs, cuyo iconoclasmo se extendía hasta el concepto mismo de «sí mismo», y para quienes decir «yo» equivalía a idolatría y politeísmo.

Como en la teología india, griega, y cristiana, así también la teología persa, en sus referencias a las obras de arte, tiene presente la analogía de los artistas divino y humano. El Artista divino se considera ora como un arquitecto, ora como un pintor, o como un escritor, o alfarero, o bordador; y de la misma manera que ninguna de Sus obras es insignificante o inútil, así también nadie hace pinturas, ni siquiera en una casa de baños, sin una intención³². «¿Pinta un pintor», pregunta Rūmī, «una bella pintura (*naksh*) por la pintura misma, o con algún buen fin en vista? ¿Hace un alfarero un cántaro por el cántaro mismo, o con miras al agua? ¿Escribe un calígrafo (*khaṭṭāʾ*) con tanta pericia por la escritura misma, o para ser leído?. La forma externa (*naksh*) es en razón de una

³² *Mathnawī* IV.3000.

forma invisible, y la forma invisible es en razón de otra... en proporción a tu madurez» — significado sobre significado, como los peldaños de una escala³³. «Ciertamente, la pintura en el muro es una semejanza de Adam; así pues, desde la forma (*sūrat*) ve lo que falta,— el Espíritu»³⁴; «la sonriente apariencia de la pintura es en razón de ti, para que por medio de la pintura se establezca el tema real (*ma'nā*)»³⁵.

Un texto del siglo catorce sobre pinturas en casas de baños, citado por Sir Thomas Arnold, explica que las representaciones de jardines y flores estimulan los principios vegetativos, las de la guerra y la caza los principios animales, y las pinturas eróticas los principios espirituales de la constitución del hombre³⁶. Esto puede parecer extraño a nuestros oídos modernos, pero es precisamente una de las cosas que deben comprenderse si ha de comprenderse el arte persa o, ciertamente, cualquier otro arte tradicional: Rūmī, por ejemplo, puede preguntar, «¿Qué es amor?» y responder, «Lo sabrás cuando devengas mí mismo»³⁷, y también puede decir, «tanto da que el amor sea de este lado o del otro [sagrado o profano], finalmente lleva allí»³⁸.

Todo esto no se aplica sólo a las pinturas. «Uno puede usar un libro como una almohada, pero el verdadero fin del libro es la ciencia que contiene»³⁹, «¿o puedes tú recoger una rosa de las letras r.o.s.a?»⁴⁰. Similarmente en el caso de los jardines: «Esta primavera y jardín exteriores son un reflejo del jardín espiritual... para que puedas

³³ *Ídem*, IV.2881 sigs.

³⁴ *Ídem*, I.1020-1021.

³⁵ *Ídem*, I.2769.

³⁶ *Painting in Islam* (Oxford, 1928), p. 88.

³⁷ *Mathnawī* II, prefacio.

³⁸ *Ídem*, I.111.

³⁹ *Ídem*, III.2989.

⁴⁰ *Ídem*, I.3456.

contemplar con la visión más pura el jardín y la enramada de cipreses del mundo invisible»⁴¹. Nuevamente, hay pocas producciones del arte persa, si las hay, más bellas que las lámparas de la mezquita; y aquí podemos estar seguros de que todo Muslim debe hacer conocido la interpretación dada en el Koran: «Allah es la Luz de los cielos y de la tierra. La semejanza de su Luz es un nicho en el que hay una lámpara; la lámpara está en un cristal; y el cristal es como una estrella que luce brillantemente; está encendida desde un árbol bendito, ni de oriente ni de occidente, cuyo aceite casi arde aunque no lo toque el fuego. ¡Luz sobre luz!. Allah guía a su Luz a quien Él quiere; y Él habla a los hombre en alegorías (*amthāl*); pues Él es el conocedor de todas las cosas»⁴². Algunos habrían estado familiarizados, también, con la exégesis posterior según la que, como dice Dārā Shikūk, el nicho representa al mundo, la luz es la Luz de la Esencia, el cristal a través del cual brilla es el alma humana, el árbol es el Sí mismo de la Verdad, y el aceite es el Espíritu atemporal⁴³.

El procedimiento del artista implica las dos operaciones, imaginativa y operativa, intelectual y manual; y la obra de arte misma es la resultante de las cuatro causas, formal, eficiente, material, y final. «Considera en el arquitecto la idea de la casa (*khayāl-ikhāna*), oculta en su corazón como una semilla en la tierra; esa idea sale de él como un brote desde el terreno»⁴⁴; «considera la casa y las mansiones; una vez fueron significados intuitivos (*afsān*) en el arquitecto [es decir, “arte en el artista”]. Fue la ocasión (*‘arz*) y el concepto (*andīsha*) del arquitecto lo que adujo los aparejos y las vigas. ¿Qué, sino una idea, ocasión, y concepto es la fuente de todo oficio (*pīsha*)?. El comienzo, que es

⁴¹ Shams-i-Tabrīz, *Dīwān* (ed. Tabriz), 54.10 [cf. Rūmī, *Dīwān*—ED.]; y *Mathnawī* II.1944.

⁴² Koran XXIV.35.

⁴³ Dārā Shikūk, *Madjma‘ ‘l-Baḥrain*, cap. 9.

⁴⁴ *Mathnawī* V.1790-1793.

contemplación (*fikr*), encuentra su fin en la obra (*'aml*); y sabe que así es la hechura del mundo desde la eternidad. Los frutos surgen primero en la contemplación del corazón, y al fin se ven de hecho; cuando has labrado, y plantado el árbol, finalmente lees la prescripción»⁴⁵; «los oficios son las sombras de las formas conceptuales» (*zilli-iṣūrat-iandīsha*)⁴⁶. Todo esto equivale a decir que la forma de hecho revela a la forma esencial, y que la proporción de una hacia la otra es la medida del éxito del artista.

Nuevamente, «la forma en el anillo (*naksh-inigīn*) revela el concepto del orífice»⁴⁷. Toda la doctrina es ejemplaria; la obra es siempre la mimesis de un paradigma invisible. «En el tiempo de la separación, Amor (*'ishk*) labra la forma (*sūrat*); en el tiempo de la unión el Sin Forma emerge diciendo, “Yo soy la fuente de la fuente de la ebriedad y de la sobriedad a la vez; cualquiera que sea la forma, la belleza es mía...” La forma es el cántaro, la belleza el vino»⁴⁸. Es precisamente este Amor creativo lo que Dārā Shikūh iguala con el principio «llamado Māyā en el lenguaje de los monoteístas indios»⁴⁹; y es también el Eros de Platón, el maestro en todas las hechuras por arte⁵⁰, y el Amor de Dante que inspira su *dolce stil nuovo*⁵¹. Pero aunque Rūmī habría estado de acuerdo en que «las cosas invisibles de Él desde la creación del mundo se ven claramente, cuando se comprenden por las cosas que son hechas»⁵², sabe que el Artista mismo está también velado por sus obras⁵³, y habría suscrito las palabras de su gran contemporáneo, el

⁴⁵ *Ídem*, II.965-973.

⁴⁶ *Ídem*, VI.3728.

⁴⁷ *Ídem*, II.1325-1326.

⁴⁸ *Ídem* V.3727-3728.

⁴⁹ Dārā Shikūh, *Madjma'*, cap. 1.

⁵⁰ *El Banquete* 197A.

⁵¹ *Purgatorio* XXIV.52-54.

⁵² *Romanos* 1:20.

⁵³ *Mathnawī* II.759.762; ver también *Bhagavad Gītā* VII.25.

Maestro Eckhart: «Si quieres tener la almendra, tienes que romper la cáscara; e igualmente, si quieres encontrar a Naturaleza sin disfraz, debes destruir todas sus imágenes»⁵⁴. Para el Sūfī, esto es lo que significa la «quema de los ídolos».

Excepto para un moderno, cuyo interés en las obras de arte comienza y acaba en sus superficies estéticas, no habrá nada extraño en el concepto del arte y de su lugar en una cultura humana, como se ha esbozado brevemente arriba. Las fuentes primarias de esta perspectiva persa pueden haber sido ampliamente platónicas y neoplatónicas, pero la posición como un todo es completamente universal, y podría ser cotejada tanto desde fuentes indias o cristianas medievales como desde fuentes griegas; de hecho, es una posición sobre la que todo el mundo ha estado de acuerdo. Aludiré a esta universalidad sólo con una cita de dos ejemplos, el de Santo Tomás de Aquino en comentario sobre Dionisio Areopaguita, donde dice que «el ser (*esse*) de todas las cosas deriva de la Belleza Divina»⁵⁵, y el del Buddha, que en conexión con el arte de enseñar dice: «El maestro pintor dispone sus colores en razón de una pintura que no puede verse en los colores mismos»⁵⁶.

⁵⁴ Ed. Pfeiffer, p. 333.

⁵⁵ *Opera omnia* (Parma, 1864), VII.4.5.

⁵⁶ *Laṅkāvatāra Sūtra* II.112-114.

INTENCIÓN*

Mi significado es lo que yo *intento* transmitir, comunicar, a alguna otra persona. Las intenciones son, por supuesto, intenciones de mentes, y estas intenciones *presuponen* valores... Los significados y los valores son inseparables.

Wilbur M. Urban, *The Intelligible World*
(New York, 1929), p. 190.

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

Caballeros:

Ustedes, señores, en el *Dictionary of World Literature*, 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

* [Publicado por primera vez en *The American Bookman*, I (1944), y reimpresso en *Figures of Speech or Figures of Thought*, esta carta-ensayo formula un principio de crítica central al método de Coomaraswamy. W. K. Wimsatt, Jr., y Monroe C. Beardsley desarrollaron después su argumento en el ensayo bien conocido, «The Intentional Falacy», en *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954).—ED.]

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 *per se* no es un criterio del *valor* 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 (Βούλησις) 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» (*Leyes* 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, *et pulcher et aptus*. 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, *artha*, 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» (*El Banquete* 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 (*Gorgias* 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 *querido*, eso había hecho. La relación en este caso es la del κόσμος νοητός y el κόσμος αἰσθητικός, 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 *alam-kṛta*, «ornamental» en el sentido primario de «complementado»)⁵⁷, 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».

⁵⁷ 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 (*República* 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 *como tal*, 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 (καλὸς καὶ ἀγαθὸς 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 *Fons Vitae* (I.9), «Nostra *intentio* fuit speculari de materia universali et forma universali». Nuevamente (III.1) pregunta, «Quae est *intentio* de qua debemos agere in hoc tractatu?» y responde, «Nostra *intentio* 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 *promisisti* 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 *Liber de Intelligentiis*, 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 *post factum* cual era la intención de la obra. Cuando Dante dice de la *Commedia* 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 Ásvaghoṣa nos dice en unas pocas palabras al final de su *Saundarānanda* 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» (*Gorgias* 517A, *Fedro* 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 Evgeniĭ Lampert (¡que defiende un «arte por el arte» en interés de la religión!)⁵⁸. Sin embargo, nuestros autores nos advierten que no esperemos figuras de lenguaje sino figuras de pensamiento; nosotros no buscamos *buenas palabras*, sino *palabras justas*. El colofón de Ásvaghoṣa se dirige a «escuchadores diferentemente mentados». Es muy probable que un crítico moderno esté «diferentemente mentado» que Dante o Ásvaghoṣa; 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 *literaria*.

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

⁵⁸ [Cf. F.S.C. Northrop, *The Meeting of East and West* (New York, 1946), pp. 305, 310].

puede, entonces puede ser tachado de falto de discriminación o de crítica.

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 *no sabemos* 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»⁵⁹. Así pues, la falta de dirección del crítico es una consecuencia de la imperfección de las

⁵⁹ Quintiliano IX.4.116. Esto se basa directamente en Platón, *Timeo* 80B, y he traducido el *etiam* de Quintiliano por «por otra parte», con referencia al *de* de Platón y porque el sentido requiere el contraste. En este caso el contexto de *Timeo* nos proporciona una adecuada evidencia externa de la intención de Quintiliano [Cf. P.O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (New York, 1943), p. 119].

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 *puede* 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, sino otro mundo de carácter y otro entorno espiritual. Para comenzar, el crítico debe conocer⁶⁰ el tema del autor y deleitarse en él —*sine desiderio mens non intelligit*— sí, y creer también en él —*crede ut intelligas*. 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 Brāhmaṇas «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?⁶¹

⁶⁰ «¿Son las palabras escritas de alguna utilidad excepto para hacer recordar al que conoce la materia eso sobre lo cual ellas se escriben?» (*Fedro* 275D).

⁶¹ *Infèrno* IX.61-63. Cf. RV I.164.39, «¿Qué hará uno con el verso, si no conoce *Eso*?» [y *Mathnawī* VI.67-80].

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 pensamiento⁶². 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 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 *ante factum*.

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

⁶² [Cf. Cicerón, *Academica* II.23: *vixisse cum iis equidem videor* — «(Sócrates y Platón), me parece enteramente haber vivido con ellos»].

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 *per se*» 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 intenta⁶³ 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 — *faciendum*— implícito en la intención del autor de producir una obra que sea tan buena como sea posible *en su tipo*. 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 universales⁶⁴. 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

⁶³ [Cf. *Paradiso* XIII.105].

⁶⁴ «La intención del artista (*artifex intendit*) 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» (*Summa Theologica* 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 *Purpose*, XI, 1939, p. 46) es un *ahetuvāda* 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 (τέλος) el que en toda hechura determina el procedimiento (*Física*, II.2.194ab; II.9.22a). [Cf. el punto de vista de Leonardo en A. Blunt, *Artistic Theory in Italy* (Oxford, 1940), pp. 36-37].

investigación muy apropiada⁶⁵; pero no es una crítica literaria ni la crítica de una obra de arte *qua* obra de arte, sino una crítica de las intenciones del autor.

⁶⁵ S. L. Bethell en el *New English Weekly* 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 *intención* de hacerlo.

[*Addendum*: «Cuando digo *intendo in hoc* 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 *Sent.* d.38, a.2, 2.2; concl. II.892b.]

IMITACIÓN, EXPRESIÓN, Y PARTICIPACIÓN*

πιστούμεθα δέ πρὸς τοὺς τεθραυμακότας ἐκ τῶν μετελιηφότων

— Plotino, *Enéadas* VI.6.7.

Como ha señalado Iredell Jenkins⁶⁶, 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»⁶⁷. 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 divino⁶⁸; que la belleza es afín a la cognición⁶⁹; y que el arte es una virtud intelectual⁷⁰.

* [Publicado por primera vez en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, III (1945), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

⁶⁶ «Imitation an Expression in Art», en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1942). Cf. J.C. La Drière, «Expression», en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943), y R.G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford, 1944), págs. 61-62 (sobre participación e imitación).

⁶⁷ «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, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?*, Berlín, 1933, p. 65). Ver también Coomaraswamy, «Ornamento».

⁶⁸ Romanos I:20; Maestro Eckhart, *Expositio sancti evangelii secundum Johannem*, etc.

⁶⁹ *Summa Theologica* I.5.4 ad I, I-II-27.1 ad 3.

⁷⁰ *Ídem* I-II.57.3 y 4.

Aunque la proposición de Jenkins es 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 *imitación*, la *expresión* y la *participación* 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.

La noción de «imitación» (μίμησις, *anukṛti*, *pratimā*, 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 imitable⁷¹. Sin un modelo (παράδειγμα, 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»⁷². «Asumiendo que una imitación bella jamás podría producirse si no es a partir de un modelo bello, y que ningún objeto sensible (αἰσθητόν, “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

⁷¹ «Idea dicitur similitudo rei cognitata», San Buenaventura, *I Sent.*, 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.

⁷² Éxodo 25:40, Hebreos 8:5. «Ascendere in montem, id est, in eminentiam mentis», San Buenaventura, *De dec. praeceptis* II.

inteligible, para poder tener un patrón enteramente divino e incorporeal»⁷³: «La voluntad de Dios contempló aquel bellissimo mundo y lo imitó»⁷⁴.

Ahora bien, a menos de que estemos haciendo «copias de copias», lo cual no es lo que entendemos por «arte creativo»⁷⁵, el modelo está igualmente «dentro de vosotros»⁷⁶, y permanece ahí como la norma por la que la «imitación» debe juzgarse finalmente⁷⁷. Así pues, para Platón y tradicionalmente, todas las artes sin excepción son «imitativas»⁷⁸; 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 (ὁμοιότης), sino de una proporción, de una verdadera analogía, o de una adecuación (αὐτὸ τὸ ἴσον, es decir, κατ' ἀναλογίαν), con la que se nos recuerda⁷⁹ el referente propuesto⁸⁰;

⁷³ Filón, *De opificio* 16, *De aeternitate mundi* 15; cf. Platón, *Timeo* 28AB y *República* 601. Para la «pintura del mundo» (sumerio *gish-ghar*, sánscrito *jagaccitra*, griego νοητὸς κόσμος, 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».

⁷⁴ Hermes, *Lib* I.8B, cf. Platón, *Timeo* 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, *Física* II.2.194a.20].

⁷⁵ Platón, *República* 601.

⁷⁶ Filón, *De Opificio* 17 sigs., y San Agustín, Maestro Eckhart, etc., *passim*.

⁷⁷ *Leyes* 667D sigs., etc.

⁷⁸ *República* 392C, etc.

⁷⁹ *Fedón*, 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 asunción de que hay realidades correspondientes en todos los niveles de referencia —«como arriba, así abajo». De aquí la distinción entre *el simbolismo que sabe* y *el simbolismo que busca*. 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, *Logic* [La Salle, Ill., 1944], IV.7; cf. KU II.10, «y así, por medio de lo que no es nunca lo mismo, obtiene lo que es siempre lo mismo»).

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»⁸¹. Tal semejanza (*sādrśya*) es el fundamento de la pintura⁸²; el término se define en la lógica como la «posesión de muchas cualidades comunes por cosas diferentes»⁸³; mientras que en la retórica, el ejemplo típico es «el hombre joven es un león».

La semejanza (*similitudo*) 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 aspectos y sin embargo ser dos, es decir, la semejanza perfecta equivaldría a la identidad; 2º) semejanza imitativa o analógica, *mutatis mutandis*, 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 (ὁρθότης, *integritas*); el mejor ejemplo es el de las palabras que son «imágenes» de cosas⁸⁴. Pero la imitativa y la

⁸⁰ *Fedón* 74, *Leyes* 667D sigs.

⁸¹ Boecio, *De differentiis topicis*, III, citado por San Buenaventura, *De scientia Christi*, 2.C.

⁸² *Viṣṇudharmottaram* XLII.48.

⁸³ S.N. Dasgupta, *History of Indian Philosophy* (Cambridge, 1922), I, 318.

⁸⁴ Platón, *El Sofista* 234C. Platón asume que el propósito significativo 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» (*Fedón* 72 sigs., *Menón* 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 (*Mahāvamsa* 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

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 Buenaventura⁸⁵, que hace un uso frecuente de la frase *similitudo expressiva*. 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» (*nisi mediante specie*, *De reductione artium ad theologiam* 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 que es verdadero. Etimológicamente, «herejía» es lo que nosotros «elegimos» pensar; es decir, la opinión (ἰδιωτικός) 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 qué nos haría el sofista tan elocuentes?⁸⁶ y en su repetida condena de aquellos que imitan «todo»⁸⁷. Cuando San Buenaventura habla del

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.

⁸⁵ Citas en J.M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929), cap. I. He hecho uso también de Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I.4.3, y *Summa contra gentiles* I.29. Los factores de la «semejanza» se consideran raramente en las obras modernas sobre la teoría del arte.

⁸⁶ *Protágoras* 312E.

⁸⁷ *República* 396-398, etc.

orador como expresando «lo que tiene en él» (*per sermonem exprimere quod habet apud se, De reductione artium ad theologiam* 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 *no* 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-Bruhl⁸⁸ 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

⁸⁸ Para la crítica de Lévy-Bruhl ver O. Leroy, *La Raison primitive* (París, 1927); J. Przyluski, *La Participation* (París, 1940); W. Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, 2ª ed. (New York, 1935), pp. 133-134; y Coomaraswamy, «Primitive Mentality».

más bien una proposición metafísica y teológica⁸⁹. Ya en Platón⁹⁰, 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 (μετέχει) en «eso», a saber, la Belleza absoluta, que es una presencia (παρουσία) a ello y con la que ello tiene algo en común (κοινωνία). Así también las criaturas, mientras están vivas, «participan» en la inmortalidad⁹¹. De manera que incluso una semejanza imperfecta (como todas deben ser)

⁸⁹ «Et Plato posuit quod homo materialis est homo... per participationem» (*Summa Theologica* 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, *Física* IV.2.3, donde éste dice que en el *Timeo* (51A) Platón igualaba ὕλη (materia prima, espacio vacío, caos) con τό μεταληπτικόν (eso que puede participar, a saber, en la forma).

⁹⁰ *Fedón* 100D; cf. *República* 476D. La doctrina fue expuesta después por Dionisio, *De div. nom.* 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, *El Sofista* 234C); y si a usar palabras homólogas, o sinónimas, se le llama una «participación» (μετάληψις, *Teeteto* 173B, *República* 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 *en* la imagen vista por la audiencia, o incluso negar que «esta» imagen *es* «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».

⁹¹ *Rg Veda Samhitā* I.164.21.

«participa» en eso a lo que ella se asemeja⁹². Estas proposiciones se combinan en las palabras «el ser de todas las cosas se deriva de la Belleza Divina»⁹³. En el lenguaje del ejemplarismo, esa Belleza es «la forma única que es la forma de cosas muy diferentes»⁹⁴. 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 *en* 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 referente⁹⁵. 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, *en* la imagen de hecho, pero no mi naturaleza, que es de carne y no de pigmento. El

⁹² *Summa Theologica* I.4.3.

⁹³ Santo Tomás de Aquino, *De pulchro et bono*, en *Opera omnia*, Op. VII.4, 1.5 (Parma, 1864).

⁹⁴ Maestro Eckhart, Ed. Evans, I.211.

⁹⁵ [Todo discurso consiste en «llamar a una cosa por el nombre de otra, debido a su participación en el efecto de esta otra (κοινωνία παθήματος)», Platón, *El Sofista* 252B].

retrato «se asemeja» también al artista («Il pittore pinge se stesso,»)⁹⁶ 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 concibió⁹⁷. Pues nada puede conocerse, excepto en el modo del conocedor. Incluso la línea recta lleva la 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 (εἰκόνας, *Crátilo* 439A, εἶδωλα, *El Sofista* 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 *playboys*, Dante y Ásvaghoṣa nos piden que admiremos, no su arte, sino la *doctrina* de la que sus «extraños» o «poéticos» versos son sólo el vehículo. Nuestra exagerada valoración de la «literatura» es un síntoma agudo de

⁹⁶ Leonardo da Vinci; para paralelos indios ver Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, 2ª ed., 1935, nota 7.

⁹⁷ 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 *una* cosa, de lo que su obra es una copia. Los iconos, como señala Platón (*Leyes* 931A) no son representaciones de los «dioses visibles» (Helios, etc.), sino de los «dioses invisibles» (Apolo, Zeus, etc.) [Cf. *República* 510DE; *Timeo* 51E, 92; *Filebo* 62B].

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 bestia⁹⁸... Verdaderamente no es la habilidad lo que hace a un cantor, sino el modelo»⁹⁹.

Tan pronto como comenzamos a operar con la línea recta, aludida arriba, la transsubstanciamos; es decir, la tratamos, y ella deviene para nosotros, *como si*¹⁰⁰ no fuera nada efectivamente concreto o tangible,

⁹⁸ Sánscrito *paśu*, 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 desagradados, 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 *estética* y la negación de la *significación* 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 *a priori* a partir del cual se induce un sistema cerrado» («Beauty and the War», *Journal of Philosophy*, 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 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.

⁹⁹ Guido d'Arezzo, ca. A.D. 1000; cf. Platón, *Fedro* 265A.

¹⁰⁰ *The Philosophy of «As If»* [La Filosofía del «Como Si»], sobre la que H. Vaihinger escribió un libro con el subtítulo *A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, (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 (*avidyā*, ignorancia) y el conocimiento (*vidyā*) mismo. La «filosofía del “como si”» se da por establecida en la doctrina del significado múltiple y en la *vía negativa* 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

sino simplemente como la distancia más corta entre dos puntos, una forma que existe realmente sólo en el intelecto; nosotros no podríamos usarla *intelectualmente* de ninguna otra manera, por muy bella que ella pueda ser¹⁰¹; 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 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

subyacente ese hombre que se detiene en la delectación de su símbolo», y que él mismo tiene «siempre ante mi mente esta pequeña palabra *quasi*, “como”» (Ed. Evans, I, 186, 213). La «filosofía del “como si”» está implícita en muchos usos de ὡςπερ (por ejemplo, Hermes, *Lib. X.7*), y del sánscrito *iva*.

¹⁰¹ Cf. Platón, *República* 510DE.

«equipamiento»¹⁰². En la medida en que nuestro entorno, a la vez natural y artificial, es todavía significativa 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 significados¹⁰³.

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: Aristóteles mantiene, con referencia a la concepción Platónica del arte como imitación, y con

¹⁰² 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, *Les Castes*, 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.

¹⁰³ 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 *duo sunt in homine*, 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, *Ends and Means* (New York, 1937), pp. 273-277, e I. Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality» en *Journal of Philosophy*, XXXIX (1942), 533. Para la oposición de las concepciones lingüística (es decir, intelectual) y *estética* (es decir, sentimental) del arte, ver W. Deonna, «*Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*», BAHA, 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!».

particular referencia al criterio de que las cosas existen en su pluralidad por participación (μέθεξις) en las formas de quienes reciben su nombre¹⁰⁴, 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 cosa¹⁰⁵.

¹⁰⁴ 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 καὶ ἐκαλεῖτο βοῦς ὅτι βους εἰκῶν εντετυρόμενον, en razón de la figura de un buey impreso», *Notes and Observations upon Several Passages in Scripture* (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 *es* el universo en una semejanza, y no que la casa es una semejanza *del* 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 ἔνθεος (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.

¹⁰⁵ *Metafísica* I.6.4. Puede haber poca duda de que Aristóteles tenía en mente *Timeo* 51A, donde Platón conecta ἀφομοίω con μεταλαμβάνω. Que una implica la otra es también la opinión a la que asiente Sócrates en *Parménides* 132E, «¿Supongo que eso por participación en cuya (μετέχοντα) “semejanza” las cosas son semejantes (ὁμοια), 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 (ἰσότης), 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 (μετάληψις) en su objeto» (*Metafísica* 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, *Timaeus and Critias*, New York, 1944, p. 14).

En atención a los lectores Indios puede agregarse que «imitación» es el sánscrito *anukarana* («hacer según»), y «participación» (*pratilabha* o *bhakti*); 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» (δηλόω, *pra-kāś, vy-añj, vy-ā-khyā*) 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 (εἶδος como ἰδέα) y presentación (φαίνόμενον) son *nāma* (nombre, quiddidad) y *rūpa* (figura, apariencia, cuerpo); o en el caso especial de las expresiones verbales, *artha* (significado, valor), *prayojana* (uso), y

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!»¹⁰⁶.

śabda (sonido); donde la primera es la aprehensión intelectual (*mānasa*, νοητός) y la segunda la aprehensión tangible o estética (*spṛśya*, δῖσῖα, αἰσθητικός, ὄρατός).

¹⁰⁶ Quintiliano IX.4.117, basado sobre Platón, *Timeo* 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).

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 folklóre. Por «folklóre» 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 mundo¹⁰⁷; se trata, en otras palabras, de una cultura de extraordinaria vitalidad. El material del folklóre difiere de el de la «religión exotérica», con la que puede estar en una suerte de oposición —como lo está de una manera completamente

* [Publicado por primera vez en francés por *Études Traditionelles*, XLVI (1939), este ensayo apareció en inglés en el *Quarterly Journal of the Mythic Society*, XX (1940), y después se incluyó en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED].

¹⁰⁷ «Las nociones metafísicas del hombre pueden reducirse a unos pocos tipos que son de distribución universal» (Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, New York, 1927, p. 156); «Los grandes mitos de la humanidad son casi monótonamente iguales en sus aspectos fundamentales» (D.C. Holtom, *The National Faith of Japan*, Londres, 1938, p. 90). El modelo de las vidas de los héroes es universal (Lord Raglan, *The Hero*, 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, *Cinderella*, 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 *Himmelfahrten* y los tipos de la *Wunderthor* activa se encuentran igualmente por todas partes.

diferente con la «ciencia»¹⁰⁸— por su contenido más intelectual y menos moralista; y más obvia y esencialmente, por su adaptación a la transmisión vernacular¹⁰⁹: por una parte, como se cita arriba, «el mito no es mío propio, *yo lo recibí de mi madre*», y por otra «el paso de una mitología tradicional a una “religión” es una decadencia humanista»¹¹⁰.

El contenido del folklore es metafísico. Nuestra incapacidad para reconocer esto se debe primariamente a nuestra propia ignorancia

¹⁰⁸ 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 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 *Review of Religion*, VII, 1942, 41). «La memoria colectiva conserva... símbolos arcaicos de esencia puramente metafísica» (M. Eliade en *Zalmoxis*, 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, *Freedom and the Spirit*, Londres, 1935, p. 69). Cf. E. Dacqué, *Das verlorene Paradies* (Munich, 1940).

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ J. Evola, *Rivolta contra il mondo moderno*, Milán, 1934, p. 374, nota 12. «Para los primitivos, el mundo mítico existía realmente. O más bien todavía existe» (Lucien Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, 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.

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 acabado» pueden significar ya sea ser perfecto o ya sea morir¹¹¹. 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 (*kṛtakṛtyah*), 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

¹¹¹ De la misma manera que el sánscrito *parinirvāna* es a la vez «estar completamente despirado» y «ser perfecto» (cf. Coomaraswamy, «Some Pāli Words»). El *parinibbāna* del Buddha es un «acabar» en ambos sentidos.

pueblo, o en todo caso el empobrecimiento de sus vidas¹¹². 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 inmediatamente»¹¹³. 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

¹¹² 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», *Journal of Philosophy*, XXXIX, 1942, 533 sigs.; Eric Meissner, *Germany in Peril* (Londres, 1942), págs. 41, 42; Floryan Znaniecki, como lo cita A.J. Krzesinski, *Is Modern Culture Doomed?* (New York, 1942), p. 54, nota 8; W. Andrae, *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?* (Berlín, 1933), p. 65 —«mehr und mehr entleert». [El texto del que se ha tomado esta cita está reseñado, con una traducción de pasajes claves, en Coomaraswamy, cf. «Walter Andrae's *Die ionische Säule: Bauform oder Symbol?*: A Review».—ED.]

¹¹³ *Illustrated London News*, 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», *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, 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.

mano de obra alquilada en la producción de materias primas¹¹⁴. Al mismo tiempo, los eruditos modernos, con algunas honorables excepciones¹¹⁵, 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 malgastado y de las esperanzas sofocadas»¹¹⁶ —

¹¹⁴ Ver Coomaraswamy, «Notes on Savage Art», 1946, y «Symptom, Diagnosis, and Regimen»; cf. Thomas Harrison, *Savage Civilization* (New York, 1937).

¹¹⁵ Por ejemplo, Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* (New York, 1927); Wilhelm Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, 2ª ed. (New York, 1935), y *High Gods in North America* (Oxford, 1933); Karl von Spiess, *Marksteine der Volkskunst* (1937), y *Vom Wesen der Volkskunst* (1926); Konrad Th. Preuss, *Lehrbuch der Völkerkunde* (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.

¹¹⁶ *Aftermath* (Londres, 1936), prefacio. Olivier Leroy, *La Raison primitive, essai de réfutation de la théorie de prélogisme* (París, 1927), nota 18, observa que Lévy-Bruhl «fue movido a las investigaciones etnológicas por la lectura del libro *Golden Bough*. 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, *La Poésie moderne et le sacré*, París, 1945, págs. 193, 195). El título mismo de su libro *How Natives Think*, le traiciona. Si él hubiera sabido *qué* 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, *Primitive Paternity* (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 asunción 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

¡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 orden¹¹⁷. 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 *sabe* como comportarse, más bien que un hombre que no quiere comportarse¹¹⁸. Pero un tal no querer comportarse es muy raro, donde la educación y 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

«literatura» es divertirse. *The Golden Bough* es la tesis de un doctor glorificado. El único valor que sobrevivirá de Frazer será documental; sus elucubraciones se olvidarán completamente.

¹¹⁷ «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, *Orient et occident*, París, 1930, p. 235).

¹¹⁸ El pecado, sánscrito *aparāddha*, «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 *siente* 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 *correcto* 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 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.

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 fuera¹¹⁹. 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 limitaciones de la individualidad. Como ha dicho Jules Romains, es aquí donde encontramos «la variedad más rica posible de estados de

¹¹⁹ 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 *tiránica*) 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.

consciencia individual, en una armonía a la que hacen valiosa su riqueza y densidad»¹²⁰, 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»¹²¹, 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»¹²²: ¡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 *sistemático*, 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

¹²⁰ «Cuanto más fuerte y más intenso es lo social, tanto menos opresivo y externo es» (G. Gurvitch, «Mass, Community, Communion», *Journal of Philosophy*, 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, *Rivolta*, 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, *Les Castes*, París, 1938, p. 238).

¹²¹ «La educación obligatoria, cualquiera que sea su utilidad práctica, no puede colocarse entre las fuerzas civilizadoras de este mundo» (Meissner, *Germany in Peril*, 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» (*idem*). 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.

¹²² G.V.W. Portsmouth, *Alternative to Death* (Londres, 1943), p. 30.

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.

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». *Así pues, mientras se transmita el material del folklore, estará disponible el terreno sobre el que puede edificarse la superestructura de la plena comprensión iniciatoria.*

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»¹²³. 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 nuestra¹²⁴. La explicación de la 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 civilización¹²⁵. Se da por

¹²³ G. Davy, «Psychologie des primitifs d'après Lévy-Bruhl», *Journal de psychologie normale et pathologique*, XXVII (1931), 112.

¹²⁴ Para una refutación general del «prelogismo», ver Leroy, *La Raison primitive*, y W. Schmidt, *The Origin and Growth of Religion*, 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, *Primitive Man as Philosopher*, p. 373, «en capacidad para el pensamiento lógico y simbólico, no hay ninguna diferencia entre el hombre civilizado y el hombre primitivo», y como lo cita Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, pp. 202, 203; y Boas, *The Mind of Primitive Man*, p. 156.

¹²⁵ Cf. D.B. Zema sobre «Progreso» en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943); y René Guénon, *East and West* (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 retroceso intelectual». Cf. Meissner, *Germany in Peril*, 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: *inapropiado para hombres*». Cf. Gerald Heard, *Man the Master* (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

supuesto demasiado expeditivamente que nosotros hemos progresado, y que cualquier sociedad salvaje contemporánea nuestra representa fielmente en todos los aspectos 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 aspectos 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».

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»¹²⁶; las ideas se tienen en común, mientras que en un grupo civilizado, cada uno tiene sus propias ideas¹²⁷. Por ejemplo,

otros como hombres... Eso es justamente lo que nos introdujo en esta monstruosa guerra» (W.F. Sands en *Commonweal*, 20 de Abril de 1945).

¹²⁶ 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 asunción 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, *The Hero*, p. 145).

¹²⁷ 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, *De ordine* II.48]. En una cultura proletaria

aunque puede 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 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

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, *Oeconomicus* XVII.3); «Lo que realmente une a los hombres es su cultura —las ideas y modelos que tienen en común» (Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, 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 (*sāhitya*) sino sólo un agregado. Sólo la Razón *común* y divina es el criterio de la verdad, «pero la mayoría de los hombres vive como si poseyeran una inteligencia privada suya propia» (Heráclito, *Fragmento* 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 (ἰδιώσωμεν) mentimos» (Sextus Empiricus, sobre Heráclito, en *Adversus dogmáticos* I.131-134).

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 realidad¹²⁸: el águila o el león, por ejemplo, no son tanto un símbolo o imagen *del* Sol como *el* 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 *es* 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 Prajāpati 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»¹²⁹. De manera que, como Lévy-Bruhl dice de tales símbolos,

¹²⁸ 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 (*rūpa*) de Prajāpati, y consustancial con Prajāpati (*prājāpatya*)», de manera que lo que se le dice al caballo se le dice a Prajāpati «cara a cara» (*sākṣāt*), y así, «verdaderamente, Le obtiene visiblemente» (*sākṣāt*, TS V.7.1.2). «Un día presencié una representación del Rāmlilā. Vi que los actores era realmente Sitā, Rāma, Lakṣmaṇa, Hanumān, y Bibhiṣana. Entonces adoré a los actores y actrices, que representaban aquellos papeles» (Śrī Rāmakrishna). «El niño vive en la realidad de su imaginaria, como lo hacían los hombres de los antiguos tiempos prehistóricos» (R.R. Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, Londres 1936, p. 7), ¡pero el esteta de la actualidad vive del fetiche!

¹²⁹ 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, *L'Expérience mystique*, 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 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 *nosotros*, y a que el salvaje no distingue entre la apariencia y la realidad; y a que nosotros preferimos describir los cultos religiosos

«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»¹³⁰. 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 [*Urbildseele*]”. Nosotros ya no vivimos entre las imágenes que habíamos modelado dentro: hemos devenido meros espectadores, que las reflejamos sólo desde fuera»¹³¹.

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

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.

¹³⁰ Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique*, 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 (ἴσος) adecuados; cf. Romanos 1:20, «puesto que las cosas invisibles... se comprenden por las cosas que han sido hechas».

¹³¹ Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, p. 7.

como se ven»; sustituyendo así «la abstracción» por «la realidad»; y esa evolución, «del idealismo hacia un naturalismo» en el que «la forma [sc. la figura] tiende a predominar sobre la idea», es lo que el genio griego, «más artista que todos los demás», llevó a cabo finalmente¹³².

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 principal— tal como la rueda del sol neolítica (en la que *nosotros* 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»¹³³; «lo físico y lo espiritual todavía no se habían separado»¹³⁴, «la forma significativa, 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

¹³² W. Deonna, «Primitivisme et classicisme», *Bulletin de l'Office Internationale des Instituts d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, IV, n° 10 (1937). Para los mismos hechos pero con una conclusión contraria ver A. Gleizes, *Vers une Conscience plastique; la forme et l'histoire* (París, 1932).

¹³³ Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, 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» (*República* 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» (*Timeo* 88BC)?.

¹³⁴ Hocart, *Les Castes*, p. 63. Bajo estas condiciones, «Cada ocupación era un sacerdocio» (p. 27).

decimos entonces que se trata de un “ornamento”»¹³⁵. 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.

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 «rastros» 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 penetrado¹³⁶.

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,

¹³⁵ Andrae, *Die ionische Säule*, p. 65.

¹³⁶ Es notable que en el lenguaje quirúrgico francés la palabra *fibule* (fíbula) significa *sutura*.

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» (*sūtrātman*) 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 vivo¹³⁷ el tejido del universo, al cual son análogos nuestros vestidos.

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 creará 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 [*entleert*] 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

¹³⁷ «El Sol es el amarre (*āsañjanam*, 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» (*Śatapatha Brāhmaṇa* VI.1.1.17 y VIII.7.3.10). Cf. *Atharva Veda Samhitā* IX.8.38, y *Bhagavad Gītā* 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, *Ilíada* VIII.18 sigs.; Platón *Teeteto* 153 y *Leyes* 644; Plutarco, *Moralia* 393 sigs.; Hermes, *Libellus* XVI.5.7; Juan 12:32; Dante, *Paradiso* I.116; Rūmī, *Dīwān*, 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 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.

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 solares¹³⁸.

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 significado¹³⁹; hablando propiamente es un arte principal, 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»¹⁴⁰ sármata, probablemente la jaez de un caballo. Hay una rueda central de seis radios, a cuyo alrededor rotan

¹³⁸ Ver Christopher Blinkenberg, *Fibules grécques et orientales*, Copenhague, 1926. La ornamentación de estas fíbulas forma una verdadera enciclopedia de símbolos solares.

¹³⁹ Ver Coomaraswamy, «Ornamento».

¹⁴⁰ Reproducido con permiso de los Trustees of the British Museum.

cuatro protomas equinos, dispuestos también a modo de rueda, formando un verticilo o *svastika*; 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!.



Figura 5. Ornamento (?) Sármeta

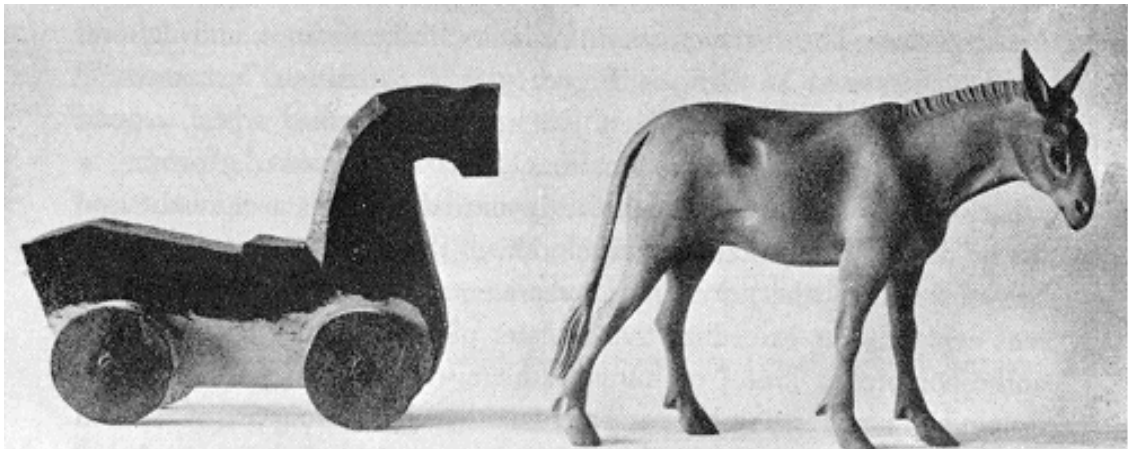


Figura 6. Caballo y Burro: Arte folklórico y Arte burgués

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»¹⁴¹. De hecho, el Dr. Macalister compara lo que él llama el «Ascenso del Hombre» a la *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth, sin darse cuenta de que el poema es la descripción del descenso o la materialización de la consciencia¹⁴². 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 imagería de la intuición primitiva; *una herencia divina*... 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

¹⁴¹ Earl Baldwin Smith, *Egyptian Architecture* (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, *Filebo* 67)!.

¹⁴² Prefacio a Schmidt, *Dawn of the Human Mind*. 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, *Patterns of Culture* 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 complementemente diferente.

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 Mundo y el Ego, deviene una dualidad en la consciencia»¹⁴³. ¿Podría decirse más en apoyo de la proposición del desaparecido John Lodge, «Desde la Edad de Piedra hasta ahora, *quelle dégringolade*»?

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

¹⁴³ Schmidt, *Dawn of the Human Mind*, 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» (*Fedro* 278C); cf. *Bhagavad Gītā* 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 *ignorancia*, 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 *ascenso* 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.

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 su caso, se sienten— como producidos inmediatamente»¹⁴⁴. 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»¹⁴⁵.

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,

¹⁴⁴ Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive* (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, *Primitive Man as Philosopher*, págs. 15-18.

¹⁴⁵ Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, p. 92.

vistos en el principio, *son* 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»¹⁴⁶. 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 comprensor 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 *forma humanitatis* (de la que nosotros sólo lo estamos muy parcialmente); que, en la excelente frase de Baldwin Smith, «experimentaba la vida como un todo».

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

¹⁴⁶ René Guénon, *La Métaphysique orientale* (París, 1939), págs. 15, 17.

sagrado. De aquí también su eficacia»¹⁴⁷. 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»¹⁴⁸.

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 intercambio 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 intercambio sexual sólo no es un determinante del nacimiento¹⁴⁹. Es, ciertamente, implausible que los nativos, «cuya dotación aborigen es tan buena como la de cualquier europeo, si no mejor»¹⁵⁰, sean desconocedores de cualquier conexión entre el intercambio 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 primera¹⁵¹. Su

¹⁴⁷ Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique*, p. 295.

¹⁴⁸ Andrae, *Die ionische Säule*, «Schlusswort» [cf. nota 6, *supra* –ED.].

¹⁴⁹ M.F. Ashley Montagu, *Coming into Being among the Australian Aborigines* (Londres, 1937); B. Malinowski, *The Sexual Life of Savages* (Londres, 1929). Cf. Coomaraswamy, «Spiritual Paternity and the Puppet-Complex», 1945.

¹⁵⁰ Montagu, *Coming into Being*.

¹⁵¹ «Dios, el detentador de todo el poder generativo» (Hermes, *Asclepios* III.21); «el poder de la generación pertenece a Dios» (*Summa Theologica* I.45.5); «ex quo omnis paternitas in coelis et terra nominatur» (Efesios 3:14). En las encantaciones Gaélicas (ver A. Carmichael, *Carmina gadelica*, 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 verbalmente idénticas a las de *Rg Veda Samhitā* VII.102.2, «Parjanya, que pone la semilla en las

posición es esencialmente idéntica a la de la tradición universal para la 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 Kāmadeva y Gandharva indio, el Sol espiritual de RV I.115.1, la vida de todo y la fuente de todo ser; la vida se transmite en *su* «conexión con el campo»¹⁵², del mismo modo que el «sembrador» humano planta en *su* «campo» los elementos del vehículo corporal de la vida. De manera que como lo expresa el *Majjhima Nikāya*, 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 Gandharva¹⁵³: de las cuales tres cosas las dos primeras pueden llamarse las causas dispositivas y la tercera la causa esencial.

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).

¹⁵² «El Sol es el *ātman* de todo lo que es inmóvil o móvil», *R̥g Veda Saṁhitā* 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», *Bhagavad Gītā* XIII.26. «Es porque Él “besa” (insufla) a todos sus hijos por lo que cada uno puede decir “yo soy”», *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.3.2.12; «la Luz es el poder progenitivo» *Taittirīya Saṁhitā* 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»; JUB III.10.4. Se encontrarán más referencias a la paternidad solar en *Śatapatha Brāhmaṇa* I.7.2.11 (el Sol y la Tierra son los padres de todos los seres nacidos); Dante, *Paradiso* XXII.116 (el Sol es «el padre de cada vida mortal»); San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 21; *Mathnawī* I.3775; Plutarco, *Moralia* 368C, φῶς... γόνιμον.

En conexión con el «Conocedor del Campo» puede observarse que su «conjunción» (*samyoga*) con el «Campo» no es meramente cognitiva sino erótica: puesto que el sánscrito *jñā*, en su sentido de «reconocer como propio de uno», o de «poseer», corresponde al latín *gnoscere* 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 Prajāpati (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.

¹⁵³ Para «estar presente» se emplea también el equivalente pāli del sánscrito *praty-upasthā*, «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 *adhiṣṭhānam*, «terreno de soporte» o «plataforma». El Gandharva es, originalmente, el Eros Divino y el Sol.

Vemos ahora el significado de las palabras de *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.9.28.5, «No digáis “del semen”, sino “de lo que está vivo [en el semen]”»: «Es el Espíritu Providente [*prajñātman*, es decir, el Sol] quien aprehende y erige la carne» (*Kauṣītaki Upaniṣad* III.3); «El poder del alma, que está en el semen por la virtud del espíritu encerrado en él, modela el cuerpo» (*Summa Theologica* III.32.11). Así pues, al creer con Schiller que «es el Espíritu el que modela el cuerpo para sí mismo» (*Wallenstein*, 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», Juan 6:63)¹⁵⁴.

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.

¹⁵⁴ 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.

La doctrina de Aristóteles de que «el hombre y el Sol generan al hombre» (*Física* II.2)¹⁵⁵, la de *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* III.10.4 y la del *Majjhima Nikāya*, puede decirse que combinan las teorías científicas y 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

¹⁵⁵ A la que corresponden también las palabras de una encantación Gaelica, «del seno del Dios de la vida, y de los cursos juntos» (Carmichael, *Carmina gadelica*, 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, *Du Caractère religieux de la royauté pharaonique*, París, 1902, págs. 40, 41).

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 — *Vox populi vox Dei*¹⁵⁶.

¹⁵⁶ La incompreensión 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, *Moralia* 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?».

PINTURA CHINA EN BOSTON*

Éste es un arte monumental, informado por modos de pensamiento utilitarios, políticos, morales y religiosos —modos que en la civilización China no son (como lo son para nosotros) modelos independientes, sino partes de un todo que es una presencia total en todas sus partes. Estas obras de arte son los mapas de una Vía que los hombres han seguido. Pero nuestra educación vigente en la «apreciación» de las obras de arte no nos permitirá seguirla; pues nuestro acercamiento «estético» sólo puede compararse al de un viajero que, cuando ve una señal indicadora, procede a admirar su elegancia, después pregunta quién la hizo, y finalmente la arranca y se la lleva a casa para usarla como un ornamento de repisa.

En esta exposición no estamos viendo una colección de curiosidades, sino la evidencia de la vida interior de un pueblo. Productos, en primer lugar, de la contemplación, estas obras de arte fueron «teorías», es decir, visiones, antes de que fueran hechas; y una vez hechas, no son meras utilidades u ornamentos, sino «soportes de contemplación». En otras palabras, la obra de arte tradicional china es una significación; de qué, vamos a verlo ahora.

Son muchas las historias de las previsiones del artista. El carpintero, por ejemplo, explica qué «misterio» hay en su arte: «Primero reduzco mi mente a una absoluta quiescencia... Entro en un bosque de montaña,

* [Este ensayo se publicó en *The Magazine of Art*, XXXVII (1944), como un comentario a una exhibición en el Museum of Fine Arts, Boston.—ED.]

busco un árbol adecuado. El árbol contiene la forma requerida, que seguidamente es elaborada. Veo la cosa en el ojo de mi mente, y entonces me pongo a trabajar». El chino habría estado de acuerdo con Sócrates en que «nosotros no podemos dar el nombre de “arte” a algo irracional». Lo que nosotros podríamos llamar la espontaneidad en la pintura china, el artista chino lo atribuye a una comprensión de «las lágrimas y de la risa y de las figuras de las cosas» como ellas mismas se revelan a aquel cuyo corazón es «natural, sincero, benigno, y honesto». Lo que es esencial no es el accidente del genio, sino una humanidad pura. Uno se acuerda del dicho de Mencio, de que el uso correcto de las palabras es mucho más una cuestión de rectitud que del uso del diccionario; e, inversamente, del dicho de Platón, de que el mal uso de las palabras es el síntoma de una enfermedad del alma.

Éstas son pinturas, pero no debe suponerse que estamos pensando sólo en pinturas. Nosotros no habremos visto realmente las pinturas, sino sólo las habremos «mirado», si se nos ha malenseñado de tal manera que no podemos *ver* también el dibujo de un jardín o el de un bordado campesino. Como dice un crítico chino, por «arte se entiende el ritual, la música, el tiro con arco, la conducción de carros, la caligrafía, y los números... Aprender a pintar no es diferente de aprender a escribir». En todo caso, no son diferentes en China, donde ambos son medios de comunicación con pincel, y ambos son más o menos pictóricos.

El pintor estudia la naturaleza, salvaje o humana, con infinita paciencia. Esto no lo hace para ser capaz de contarnos lo que la naturaleza parece, sino lo que ella *es*. El pintor «contempla» el paisaje hasta que su significado, o idea, está claro para él; si pinta meramente las montañas como son, el resultado será solo una pieza de fotografía. No pinta su bambú de la «vida», sino que estudia los «verdaderos

contornos» de sus sombras arrojadas sobre una pared blanca por la luz de la luna. Un artista pintó una vez un bosque de bambú en rojo; cuando el patrón se quejó de que esto era «innatural», el pintor preguntó, «¿Ha visto usted alguna vez un bambú *negro*?».

El artista chino no sólo observa, sino que se *identifica* a sí mismo con el paisaje o con lo que quiera que tiene que representar. Se cuenta la historia de un famoso pintor de caballos que fue encontrado un día en su estudio rodando sobre su espalda como un caballo; al recordársele que podría devenir realmente un caballo, en adelante pintó siempre sólo Buddhas. Un icono se hace para que sea imitado, no admirado. De la misma manera, en la India se requiere que el imaginero se identifique en detalle con la forma que ha de ser representada. Ciertamente, una tal identificación es la meta de toda contemplación —alcanzada solamente cuando la distinción original entre el sujeto y el objeto se desvanece y queda sólo el conocimiento, en el que se sumergen el conocedor y lo conocido. Si esto nos parece extraño a nosotros, cuyo concepto del conocimiento es siempre objetivo, recordemos al menos que en el procedimiento medieval europeo también se suponía una «identificación»; en palabras de Dante, «El que quiera pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo».

Todo esto implica una concentración, de la que dependerá la vitalidad de la obra acabada —«cuando el artista se fuerza desganadamente a trabajar y no llega a pintar desde las profundidades mismas de sus recursos, entonces su pintura es débil y blanda y carente de decisión». De la misma manera que en la India, el imaginero debe ser un contemplativo experto, y si en algo yerra el blanco, ello no se atribuye a la falta de pericia sino a la «laxitud» de su contemplación. Cuando se preguntó a un forjador de espadas chino si era su pericia, o algún método

particular, lo que le había dado su eminencia, respondió, «Fue la concentración. Si una cosa no fuera una espada, yo no lo notaría. Yo me servía de toda la energía que no usaba en otras direcciones para asegurar la mayor eficiencia en la dirección necesitada». Y de la misma manera que uno juzga una espada por su poder de corte, así en una buena pintura china nos impresiona la incisividad de la pincelada. El pincel del pintor es su espada; si nosotros no somos *tocados*, ello puede deberse a un fallo en la pincelada del pintor, o a nuestra propia insensibilidad y falta de inteligencia. Pero la mera reacción a los estímulos estéticos, es decir, una mera «irritabilidad» animal, no es suficiente. El toque debe tener significado para nosotros.

Leemos en un Jātaka la historia de un príncipe que sale a cabalgar por la montaña y ve «en las puntas de las ramas, en cada tela e hilo de araña, y en las puntas de los juncos, gotas de rocío que cuelgan como otras tantas sartas de perlas». Estas son palabras evocadoras que podrían haber sido escritas por un poeta chino. Pero más tarde el rocío se ha desvanecido. La comprensión de la transitoriedad, de que nada dura, aplicada al propio sí mismo de uno, la conmoción por la convicción de que «tal es la vida de los hombres», eso, y no la mera admiración de un esplendor más exquisito que el de Salomón en toda su gloria, es la experiencia real. Así pues, para el pintor chino, la naturaleza, de la que nuestra naturaleza humana no es sino una parte, está cargada de significado —*Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non posse*; y el crítico experto no espera menos de la obra de arte que de la naturaleza misma.

Por lo que los pintores chinos ponen en su obra puede aprenderse mucho de esas innumerables anécdotas, que forman una suerte de tesoro de la «estética» china. Ninguno es más famoso que Ku K'ai-chi (de

quien las «Admoniciones» del British Museum pueden ser un auténtico rastro). En un poema de Chi K'ang se decía que «el verso “Mi mano abarca las cinco cuerdas” es fácil de ilustrar; pero el verso “Mi ojo sigue a los gansos salvajes en su vuelo de regreso a casa” es difícil». Curiosamente, el tema del segundo verso se ha tratado a menudo con éxito en la India. Se dice que Ku K'ai-chi hizo su estudio en la cima de un alto pabellón, y que era a la vez literal y metafóricamente una «hombre de visión amplia»; lo cual nos recuerda los valores implícitos en la palabra budista pāli *pāsādika*, la forma adjetival de la palabra para «templo elevado» o «palacio», y que significa «sublime». Que el hombre era un conocedor en el sentido más alto es evidente por su comentario de su escape del naufragio cerca de la isla de «Tumbarota». «Verdaderamente», dice, «escapé de la muerte rompiendo el casco [del navío] que me entumbaba». Estos son los acentos de un Sócrates.

La conexión de la perfección con la muerte, implícita en la palabra *nirvāna* misma, se pone de manifiesto en la significación histórica del «escape» de Wu Tao-tze: se nos cuenta que había pintado en un muro una verdadera «pintura del mundo», para un patrón principesco, y que cuando estuvo hecha, y hubo sido debidamente admirada, Wu Tao-tze invitó al príncipe a seguirle, pues adentro había maravillas más grandes que las de afuera (cf. Romanos 1:20). Abrió una puerta en el muro liso y entró; pero la puerta se cerró detrás de sus talones, y el príncipe no pudo descubrir siquiera donde había estado. Esto es, por supuesto, una pieza de folklore; pero los motivos folklóricos son fórmulas metafísicas, y será fácil para el lector, o debería serlo, ver lo que se significa.

¿En qué sentido es religiosa la pintura china?. Aquí, por supuesto, debemos usar la palabra de una manera general, sin diferenciar entre metafísica (llamada «misticismo» por muchos escritores), religión y

filosofía. El modelo social de la vida china, dominado por el concepto de la «buena forma», es confucionista en lo principal, y podría ser llamado secular a no ser por el elemento esencial del «culto a los antepasados», por cuyo medio el individuo se libera de sí mismo y se transforma, en un grado muy amplio, debido a su sentido de conexión y de unidad con los poderes invisibles. Sin embargo, en la presente exposición apenas si se toca el arte estrictamente confucionista del retrato funerario. En la cultura china, o en cualquier otra cultura tradicional como un todo, nosotros no podemos distinguir realmente entre la cultura y la religión; están tan inseparablemente entrelazadas como lo está la figura de una obra de arte con su significación. La más antigua religión de china era un culto sacrificial del Cielo y de la Tierra, los progenitores universales; sus rastros sobreviven en los broncees rituales y en jades arcaicos, en los ritos agrarios en los que todavía participaron los últimos emperadores, y en algunos de los motivos del arte folklórico. Pero en conexión con la pintura, y para los propósitos presentes, sólo necesitamos considerar el taoísmo y el budismo, el primero de origen nativo, el segundo de origen indio.

Las pinturas budistas se reconocen fácilmente. La más antigua, y quizás la más importante de las expuestas, es una representación del Buddha entronizado en gloria sobre la cima del Pico del Buitre, predicando la Ley, o la Norma Trascendente, a los Bodhisattvas asambleados y a las deidades guardianas del universo entero. La escultura budista primitiva había sido más intensa; aquí el estado de espíritu prevaleciente es de grandeza y de serenidad; en obras budistas mucho más recientes la iconografía deviene un hábito y pierde mucho de su vida, pero aquí las experiencias estética y religiosa son todavía indivisibles, y el corazón del espectador se «expande con una poderosa comprensión», para citar una inscripción sólo un poco más antigua.

En el siglo sexto, cuando el budismo había devenido ya una religión institucional y de la corte, vino a China un maestro budista indio que enseñó la futilidad de las prácticas externas y fundó una escuela de «contemplación abstracta». Para Bodhidharma el Buddha no es una persona sino un principio, inmanente dentro de vosotros, y sólo ahí puede ser encontrado. La Vía de Bodhidharma es la del antiguo yoga indio, y del sánscrito *dhyāna* (contemplación) se derivan el chino ch'an y el japonés zen, como las designaciones de una vía que había de ejercer una influencia transformadora no sólo sobre el budismo en China como una religión, sino también sobre el arte y la literatura. Fue como si la *Nube de Inconocimiento* [*Cloud of Unknowing*] hubiera devenido la fuerza dominante a la hora de señalar una nueva dirección a la vida, y en la creación de una nueva concepción del arte, de la que William Blake podría ser considerado el representante occidental típico. Una idea de esta dirección puede colegirse del dicho del maestro Ch'an Hsueng-Feng, quien, al ver a unos monos pequeños jugando, observó que «incluso esas pequeñas criaturas tienen sus pequeños espejos de Buddha en sus corazones». ¿No había hecho voto el Bodhisattva Avalokitesvara (el chino Kwanyin) de que él —o ella— no devendría «absconditus» hasta que la última hoja de hierba se hubiera liberado? ¿Podemos nosotros admirarnos entonces ante la pintura de una hoja de hierba con comprensión? ¿Era en vano que San Francisco de Asís predicara a una congregación de pájaros?.

El movimiento ch'an en China ha sido llamado «romántico». En un contexto Europeo, esto podría parecer que implica un romanticismo, una vía de «escape». El concepto de «liberación», ciertamente, implica necesariamente la idea de un «escape»; y su sentido literal es el de «desvestirse un vestido». En metafísica el escape es del propio sí mismo

de uno, el manto en el que nuestro sí mismo está oculto y por el que está confinado; pero esto es para encontrar el Sí mismo real de uno, y ello requiere una *askesis* más bien que una vida de mayor confort o de mayor facilidad. La distinción entre lo que podría llamarse el romanticismo clásico del oriente y el romanticismo sentimental europeo del siglo diecinueve, difícilmente podría expresarse mejor que en las palabras de un Lama Tibetano: «Las únicas aventuras conmovedoras en las que se embarcan los héroes que las gentes admiran son las de una orden espiritual».

El concepto moderno de una «conquista de la naturaleza» (a saber, «la conquista del destino y la derrota de Dios» por el artista emancipado de H.M. Kallen) jamás podría haber sido formulado en Asia. Allí el hombre ha sentido siempre el parentesco de toda la vida, y ha buscado establecer no tanto un gobierno de las otras vidas como una armoniosa simbiosis. Esto no connota la sentimentalidad del «amante de la naturaleza» moderno, sino más bien la del que se siente a sí mismo en casa con la naturaleza; simpatiza con las vidas de los animales, los árboles, las montañas, y los ríos por lo que ellos son en sí mismos, más bien que por lo que ellos son para él. Su actitud no refleja tampoco la consideración supuestamente budista de que lo que es ahora el alma del saltamontes pudo haber habitado una vez el cuerpo de un rey; en este sentido literal, la noción de una «reencarnación» es una concepción errónea. Para el budismo como para el hinduismo (aparte de las expresiones parabólicas y de los malentendidos populares), de la misma manera que para Platón o Plutarco, no hay ningún «alma» individualmente constante, la misma de un momento a otro, sino sólo un «devenir» que consiste en una sucesión de experiencias; aún menos podría concebirse una individualidad constante que pudiera renacer en esta tierra en una misma identidad después de la muerte. La concepción

del parentesco es mucho más profunda que esto: es el «alma del alma», o el «espíritu», el que es una y la misma vida o luz indivisa en todas las cosas vivas «hasta las hormigas». Es esto, y no «mi» vida lo que se reencarna —*ma non distingue l'un dall'altro ostello*. Así pues, toda la creación es una familia; y quienquiera que es irresponsable hacia la naturaleza más profunda de un animal o de un árbol es irresponsable hacia su propio Hombre Interior. Quienquiera que desprecia a otro, se desprecia a sí mismo. En las palabras de John Donne: «Ningún hombre es una isla, entero por sí mismo; cada hombre es una pieza del continente, una parte del total; si una tierra fuera tragada por el mar, o si lo fuera un promontorio, o si lo fuera una heredad de tus amigos o tuya propia, Europa quedaría empequeñecida; todo hombre que muere me disminuye, debido a que yo estoy implícito en la humanidad».

Pero no debemos suponer que el movimiento ch'an, con todas sus consecuencias, fuera de un origen exclusivamente budista. China pudo absorber las ideas indias debido a que ya las poseía. El ch'an está al menos tan profundamente enraizado en el taoísmo de Lao-tzu y Chuang-tzu como lo está en el yoga indio. China pudo asimilar la «influencia» india, como nuestra propia Edad Media pudo asimilar el pensamiento islámico, debido a que ya tenía su esencia en sí misma. Si nosotros no podemos asimilarla, o sólo podemos asimilarla con gran dificultad, puesto que la encontramos «exótica» o «misteriosa», ello no es a causa de *su* inhumanidad, sino a causa de que nuestras propias tradiciones han sido cortadas de raíz, dejándonos a la deriva.

Los inmortales taoístas (*hsien*) son literalmente «hombres de las montañas», de la misma manera que los antiguos rishis indios, a quienes corresponden, eran hombres del bosque; y a ambos, les parecía «imposible que obtuviera la salvación alguien que vive en una ciudad

cubierta de polvo», y que (en las palabras de Blake) «se hacen grandes cosas cuando los hombres y las montañas se encuentran». En los contextos tradicionales, el «polvo» denota y connota a la vez; la «ciudad» y el «polvo» tienen ambos un *double entendre*; nuestros ojos se ciegan con el «polvo». No imaginemos que el «mundo» chino era mucho mejor que el nuestro; allí también había «pasión, mala voluntad y engaño». Su mundo puede no haber diferido moralmente del nuestro; pero sin embargo era un mundo diferente, debido justamente a que todos los hombres en él, cualquiera que fuera su carácter propio, aceptaban la validez de un ideal ultramundanal que nosotros negamos.

El espíritu de la pintura ch'an, en el polo opuesto del romanticismo sentimental del siglo diecinueve europeo, es esencialmente taoísta en su evitación de las falacias patéticas. Chuang-tzu había dicho, «Los caballos tienen pezuñas para que les lleven sobre la escarcha y la nieve; pelo para protegerles del viento y del frío. Comen hierba y beben agua y saltan sobre sus patas en las praderas. Tal es la naturaleza real de los caballos. Con esto hacen sólo lo que sus disposiciones naturales mandan. Los establos palaciegos no son de ninguna utilidad para ellos». Un milenio después el autor de un tratado sobre pintura animal escribió:

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

Los «Seis Cánones de Hsieh Ho», (ca. 500), (Hsieh Ho era él mismo un pintor), han permanecido desde su formulación el fundamento de la crítica y de la apreciación china. De éstos, el primero y el más esencial, el *ch'i-yün shēng-tung*, traducido tan literalmente como es posible por «espíritu-reverberación (u operación), (en) vida-movimiento», implica que no es la mera apariencia lo que un verdadero pintor busca representar, sino la forma animadora que ella revela. Por consiguiente, se nos dice que los grandes pintores de antaño «pintaban la idea (*i*) y no meramente la figura (*hsing*) de las cosas», mientras que en la crítica adversa se decía que «la apariencia (*hsing*) guardaba parecido, pero la reverberación era débil». La intención es «pintar lo que es divino (*shēn*) en las cosas por medio de la apariencia» y «si vosotros concentráis vuestro propio (*shēn*), entonces él perfecciona la obra».

La palabra *ch'i* la hemos traducido arriba por «espíritu». Preguntado en qué destacaba, el filósofo Mencio respondió, «Yo conozco las palabras, soy un experto en el cultivo de mi vasto *ch'i*». A la pregunta, «¿Qué es eso?» respondió, «Difícil de decir; su naturaleza es, que al ser cultivado con sinceridad y sin violencia, entonces es grandísimo, adamantino, y llena todo esto entre el cielo y la tierra». El *ch'i* corresponde al *prāṇa* indio, el Soplo inmanente —«Verdaderamente, es el Soplo el que brilla en todas las cosas»— pues «Este Brahma que brilla cuando nosotros vemos u oímos o pensamos, y que entonces está “vivo” en nosotros», es «el único veedor, oidor, pensador, etc., él mismo invisible, inaudito, impensable dentro de vosotros».

El mundo es una teofanía, una epifanía de cosas invisibles en sí mismas: y así debe ser toda obra de arte, una imitación de la naturaleza en su manera de operación, «donde están unidos lo terrenal y lo celestial,

lo humano y lo divino», como lo expresa el misal. En las palabras del arqueólogo Asirio Walter Andrae, «hacer la verdad primordial inteligible, hacer lo inaudito audible, enunciar la palabra primordial, tal es la tarea del arte, o ello no es arte». Es por modelos tales como éstos por lo que el visitante de una exposición de pinturas chinas debería guiarse; no debería preguntarse, «¿cuánto me gusta ésta o aquella obra?» o «¿es correcta la atribución?» sino «¿qué está diciendo el pintor? ¿le he escuchado yo?».

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.

* [Este ensayo se publicó por primera vez en el *College Art Journal*, II (1943), y se reimprimió en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

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 Oscura» 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 (*cogito ergo sum*, *ahamkāra*, οἴησις), 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» (σχολή) y una «cesación» (παύσις); 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, *República* 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 *separadas*, «¿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 *cómo* hacer nuestro trabajo (*Summa Theologica* I.2.57.3), pero no nos dice *lo que* nosotros necesitamos, y por consiguiente *lo que* 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 manufactura¹⁵⁷.

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 *quod erat demonstrandum*, lo que nosotros queremos escuchar¹⁵⁸.

¹⁵⁷ «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, *Education for Freedom* (Baton Rouge, La., 1943), p. 26.

¹⁵⁸ «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, *La Voix des monuments* (París, 1930), págs. 10-16.

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 significativo, 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 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».

SIMBOLISMO TRADICIONAL

Metodología

EL SIMBOLISMO LITERARIO*

«¡Ciertamente! 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...» (*Paradiso* IV.43, cf. Filón, *De somniis* 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

* [Publicado por primera vez en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943), esta exposición se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

semejanza» (*nisi mediante specie, De reductione artium ad theologiam* 18). Así Aristóteles, «incluso cuando uno piensa especulativamente, uno debe tener alguna imagen mental con la que pensar» (*De anima* 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 (ὁμοιότης) sino una exactitud o adecuación real (αὐτὸ τὸ ἴσον) lo que nos recuerda efectivamente al referente propuesto (*Fedón* 74 sigs.): pues la posición pitagórica es que la verdad y la exactitud (κατόρθωσις, *recta ratio*) en una obra de arte es una cuestión de proporción (ἀναλογία, Sextus Empiricus, *Adversus dogmaticos* 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» (*Crátilo* 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» (*Convito* 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 asunción de que hay realmente realidades análogas sobre niveles de referencia diferentes; es decir, que el mundo es una teofanía explícita, «como arriba, así abajo»¹⁵⁹. 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 *simbolismo que sabe* y el *simbolismo que busca*, 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»¹⁶⁰. De aquí también la necesidad primaria de la exactitud (ὁρθότης, *integritas*) en nuestra iconografía, ya sea en la imagería 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

¹⁵⁹ [Cf. *Mathnawī* I.3454 sigs.].

¹⁶⁰ 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 *Weekly Review*, 17 de Agosto de 1944). Lo que implica «la doctrina de la analogía» (o, en el sentido Platónico, de la «adecuación», ἰσότης) es que «una realidad de un cierto orden puede ser representada por una realidad de otro orden, y ésta es entonces un *símbolo* de aquella», René Guénon, «Mitos, misterios y símbolos», *Le Voile d'Isis*, XL (1935), 386. En este sentido un símbolo es un «misterio», es decir, algo que hay que comprender (Clemente de Alejandría, *Miscellanies* II.6.15). «Ohne Symbole und Symbolik gibt es Keine Religion» (H. Prinz, *Altorientalische Symbolik*, Berlín, 1915, p. 1).

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?» (*Protágoras* 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.

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 (*questi la terra in sè stringe, Paradiso* I.116), los Evangelios («Ningún hombre viene a mí, excepto que el Padre... tire de él», 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, *Leyes* 644) hasta Homero, donde es Zeus quien puede tirar de todas las cosas hacia sí mismo por medio de una cuerda de oro (*Ilíada* VIII.18 sigs., cf. Platón, *Teeteto* 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 Shams-i-Tabrīz, «Él me dio la punta de un hilo... “Tira”, dijo “para que yo pueda tirar: y no lo rompas en el tirón”», y en Hāfīz, «guarda tu punta del hilo, para que él guarde su punta»; en el *Śatapatha Brāhmaṇa*, ese Sol es el amarre al que todas las cosas están atadas por el hilo del espíritu, mientras que en la *Maitrī Upaniṣad* 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 *Bhagavad Gītā*, «todas las cosas están encordadas en Él como hileras de gemas en un hilo»¹⁶¹.

¹⁶¹ Para un examen sumario de la doctrina del «hilo del espíritu» (*sūtrātman*) y algunas de sus implicaciones, ver Coomaraswamy, «La Iconografía de los “Nudos” de Durero y la “Concatenación” de Leonardo», 1944.

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 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» (*Taittirīya Saṁhitā* 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» (*rathita*, *Maitri Upaniṣad* IV.4) un prisionero. Por eso, en el *Lancelot* 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 oriental¹⁶². La «vacilación» corresponde a la de Agni a la hora de devenir el auriga de los dioses (*R̥g Veda Saṁhitā* 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 *eso* 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. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.4., «ella devino una vaca, él devino un toro», etc.); 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

¹⁶² Ver D. L. Coomaraswamy. «The Perilous Bridge of Welfare», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VIII (1944).

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 verdaderos¹⁶³.

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 *contenidos*, 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 la «imaginación». Y en relación con esto, también, como en el caso del hilo «de oro», debe recordarse que el

¹⁶³ Sobre la comprensión de los mitos, cf. Coomaraswamy, «Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci», 1944. Ver también Edgar Dacqué, *Das verlorene Paradies* (Munich, 1938), que argumenta que los mitos representan el conocimiento más profundo que tiene el hombre; y Murray Fowler, s.v. «Myth», en el *Dictionary of World Literature* (New York, 1943).

«Platón... sigue la luz de la razón en el mito y la figura cuando la dialéctica tropieza» (W. M. Urban, *The Intelligible World*, 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, *The Myths of Plato*, 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, *Freedom and the Spirit*, Londres, 1935, p. 70). «Los hombres viven de mitos... no son meras invenciones poéticas» (F. Marti en *Review of Religion*, VII, 1942). Es infortunado que hoy día empleemos la palabra «mito» casi exclusivamente en el sentido peyorativo, que debería reservarse propiamente para pseudo-mitos tales como los de la «raza».

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 *rubus igneus*, 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, *¿por qué* el arte «primitivo» o «geométrico» era formalmente abstracto, si no se debía a que se requería expresar un sentido abstracto?. Puede preguntárseles, *¿por qué*, 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 altas¹⁶⁴. Pero aparte de este interés, que es extraño a la mayoría de los escritores y críticos modernos,

¹⁶⁴ «El lenguaje metafísico de la Gran Tradición es el único lenguaje que es realmente inteligible» (Urban, *The Intelligible World*, p. 471). [Jacob Boehme, *Signatura rerum*, 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»].

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.

EL RAPTO DE UNA NĀGĪ: UN SELLO INDIO GUPTA *

El Museo ha adquirido recientemente un sello de arcilla indio de considerable interés (Fig. 7). En la India se usaron impresiones de sellos con nombres personales (*nāma-mudrā*) ya fuera como señales por las que podía identificarse el portador, o bien se fijaban a las cartas o paquetes; en el primer caso el sello se fundía, en el segundo se dejaba endurecer por sí solo, o se calentaba lo suficiente como para no perjudicar el paquete sellado. El ejemplo presente es del último tipo, y muestra claramente en el envés las marcas que corresponden a las cuerdas entrecruzadas con los que se habría atado la carta o el paquete. El grabado tiene en su campo derecho una inscripción de cuatro letras en caracteres gupta de alrededor del siglo XV d. C., y en el campo izquierdo un símbolo irreconocible que sugiere un pájaro posado. La inscripción acaba con la letra *s*, que forma el genitivo del nombre del propietario, que leo con alguna vacilación como *Jambhara*.

Sin embargo, el interés principal del sello, que ocupa el campo central, lo proporciona el emblema de un águila raptando a una mujer, o para hablar más precisamente, el de un Suparṇa o Garuḍa raptando a una Nāgī, o también, en otras palabras, del rapto por el Pájaro-Sol de una serpiente femenina en forma humana. En las representaciones puramente indias de este motivo el Garuḍa se representa usualmente llevando una verdadera serpiente cogida en su pico (Fig. 8); y el motivo ilustra lo que puede llamarse la oposición fundamental entre el Sol y la Serpiente,

* [Publicado por primera vez en el *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), XXXV (1937).—ED.]

según la cual las serpientes se representan como la presa natural del águila solar. Por otra parte, el ejemplo presente reproduce exactamente las peculiaridades iconográficas de varias representaciones escultóricas que aparecen en el arte greco-budista de Gandhāra¹⁶⁵. Aquí, a primera vista, el tipo sugiere la fórmula griega bien conocida del rapto de Ganímedes, como lo representa, por ejemplo, Leócares (alrededor del año 350 a. C.); y de hecho una relación distante, pero no necesariamente de derivación, no es del todo imposible, aunque en este tipo indio la iconografía es específica y escrupulosamente india, y tiene una referencia mitológica estrictamente india.



Figura 7. Águila transportando joven



Figura 9. Garuda y Nāga

¹⁶⁵ Ver A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique de Gandhāra*, II (París, 1918), 32-40.



Figura 9. Rapto de una Nāgī



Figura 10. Garuda y Nāgī

La iconografía puede comprenderse mejor si nos remitimos a la talla adjunta que representa un tratamiento escultórico del mismo tema proveniente de Sanghao (Fig. 9). En nuestro ejemplo el águila real está coronada en lugar de llevar turbante, pero en todo lo demás es similar, excepto que las garras que apresan la cintura de la mujer apenas pueden distinguirse. La posición de la mujer es ligeramente diferente, puesto que su brazo izquierdo se levanta para agarrar el pecho del águila, mientras que su brazo derecho se apoya en su cintura; excepto por una guirnalda (*mekhala*) ella está aparentemente desnuda. Una característica importante en el sello, que a primera vista podría pasarse por alto fácilmente, es la línea que va desde la cabeza de la mujer hasta el pico del Garuda, y que más allá de éste se expande en algunas elevaciones más bien sin forma: de hecho, éste es precisamente el elemento serpentino en el carácter de la Nāgī. Cuando un Nāga o una Nāgī se

representan en forma humana, la naturaleza ofidiana se indica siempre justamente de esta manera, por la forma de una serpiente que sube desde la espina dorsal y aparece sobre la cabeza y hombros de la figura humana¹⁶⁶; y es este elemento serpentino lo que el águila tiene en su pico, mientras abraza la forma humana en sus garras. No sería ocioso decir que es realmente la forma serpentina, y no la forma humana de la Nāgī lo que él águila está arrancando; y esto lo corrobora el hecho de que la Nāgī misma, en su aspecto humano, parece más bien agarrarse que apartarse de su raptor, que la sostiene en sus garras. En estos aspectos el motivo presenta una cierta semejanza, que no es enteramente accidental, con algunas modernas representaciones cristianas muy sentimentales del «ascenso del alma», en las que el «alma» se representa por una figura femenina llevada hacia arriba por un ángel alado.

Otro ejemplo notable (Fig. 10) de nuestro motivo aparece en uno de los cuatro medallones del famoso tesoro de oro de Nagyszentmiklós ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el que, como ha observado acertadamente Zoltán de Takács, que asume para el motivo una derivación india, «Volvemos a encontrar el Garuḍa... donde está representado llevando a una Nāgī en sus garras»¹⁶⁷. En este ejemplo puede observarse por una parte que la cualidad ofidiana de la Nāgī no se indica de ninguna manera, y por otra que la expresión de la forma humana es manifiestamente de éxtasis.

Para comprender el contenido efectivo y la razón de ser de la iconografía será necesario, como es habitual, remontarse a fuentes literarias pre-budistas y mucho más antiguas, en las que la antítesis entre

¹⁶⁶ Ver, por ejemplo, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Abril, 1929), pág. 21, las tres figuras de abajo a la derecha.

¹⁶⁷ «L'Art des grandes migrations», *Revue des arts asiatiques*, VII, 35, y Lám. XV, fig. 15.

los poderes de la luz y los poderes de la obscuridad, alados (angélicos) y ofidianos (titánicos), se desarrolla extensamente. Encontraremos que en el mismo sentido en que nosotros hablamos del «hombre viejo», o de la «pezuña», así en la antigua ontología india todo lo que es malo se representa por la «piel de serpiente» u otro integumento reptiliano; y que la procesión de un principio individual, ya sea el de una «persona» humana o divina, se considera como un «desechar la piel de serpiente», de la que emerge el ser purificado, «como una hoja de hierba se saca de su vaina». Un equivalente familiar de esta transformación en el folklore europeo (que aquí, como ocurre invariablemente, representa algo más que meramente la «sabiduría del pueblo»), puede citarse en el caso de la sirena (un equivalente de la Nāgī india, a la que a veces se le representa similarmente)¹⁶⁸ que cambia su cola escamosa por pies humanos y adquiere un «alma» cuando emerge de las aguas a tierra seca y se casa con un mortal.

La serpiente o el dragón primordial —realmente la Divinidad, en tanto que se distingue del Dios que procede— se describe como «omniforme» o «proteana», según la doctrina ejemplarista de que el primer principio es de una única forma que es la forma de muchas cosas diferentes. Por consiguiente, hay algo más que una simple oposición entre los poderes de la luz solar-angélicos y los poderes de la obscuridad lunar-titánicos. Más allá del concepto de una procesión y recesión alternas, más allá del contraste entre las operaciones exterior e interior, está la «Identidad Suprema» (*tad ekam*) de ambas naturalezas divinas, del Amor mortal y de la Muerte sin muerte, de Mitrāvarunau, *apara* y *para brahman*; como lo expresan textos bien conocidos, «Yo y mi Padre *somos uno*», «Las Serpientes *son los Soles*»; «Soma *era Vṛtra*»; Agni *es exteriormente el altar de Fuego doméstico, e interiormente la Serpiente*

¹⁶⁸ Ver, por ejemplo, Coomaraswamy, *Rajput Painting*, 1916, Lám. LIII.

Chtónica. Debido a la forma temporal de nuestra comprensión, nosotros pensamos y hablamos de uno como procediendo *del* otro, y de una separación eventual de «la luz y la oscuridad» (Génesis), o del Cielo y la Tierra (Vedas, *passim*); y considerando así que el Sol Supernal, el Avatāra Eterno, o el Mesías, ha desechado efectivamente toda potencialidad adherente y que está enteramente en acto, se infiere por analogía que está dentro de la competencia de cada criatura separada efectuar de la misma manera un despojamiento del mal, «de la misma manera que la serpiente muda su piel»¹⁶⁹.

Estamos ahora en posición de considerar lo que puede llamarse *e/* tipo de la criatura o el principio privado separado, que procede individualmente desde la potencialidad al acto, desde la oscuridad a la luz. El acto de «creación», como hemos visto, implica una separación entre la Naturaleza y la Esencia. La Naturaleza o la Tierra, «al receder [así] de la semejanza a Dios»¹⁷⁰ está entonces, por así decir, «caída» en un estado de potencialidad pasiva (*prakṛti*, *kṛtyā*)¹⁷¹, complementario a la actualidad formativa del Creador solar (*kartṛ*)¹⁷²; o en los términos técnicos del simbolismo explicado arriba, la Madre Naturaleza o la Madre Tierra, aunque es la esposa destinada del Sol, en tanto que meramente esposa electa está literalmente «en los anillos del» mal, e

¹⁶⁹ [Cf. *śyena*, etc. como psychopompo en *Taittirīya Saṁhitā* III.2.1.]

¹⁷⁰ En esta frase de Santo Tomás de Aquino, «de la semejanza...» se dice con referencia a la identidad de la naturaleza y la esencia *in divinis*, que es reemplazada por su separación *ab extra*.

¹⁷¹ *Prakṛti*, participio pasivo femenino de *prakṛ*, hacer o formar, y también casar; *kṛtyā*, participio pasivo futuro (gerundio) de *kṛ*, con los mismos significados. En contraste con estas expresiones encontramos en las Upaniṣads *kṛtakṛtyah*, «El que ha hecho lo que tenía que hacerse», es decir, «El que está todo en acto», descriptivas de un ser perfecto, en quien toda potencialidad se ha reducido a acto.

¹⁷² La creación implica la diferenciación de los «Tres Mundos», *sāttvik*, *rājasik* y *tāmasik*; como en Dante, *Paradiso* XXIX. 32 sigs., «cima nel mondo in che puro atto fu prodotto; pura potenza tenne la parte ima; nel mezzo strinse potenza con atto tal vime», etc.

investida en el inmundo integumento reptiliano de la no-entidad¹⁷³, de donde su designación como Sasarpārī, representada hoy día en la forma serpentina de la diosa Manasā Devī¹⁷⁴. La purificación de la Esposa del Sol se describe en *R̥g Veda Saṁhitā* X.85.28 sigs., donde se la desviste de la «potencialidad adherente» y se la viste con otras vestiduras «solares», con lo que deviene literalmente «la mujer vestida con el sol» (*śukravāsaḥ*, *R̥g Veda Saṁhitā* I.113.7); y más explícitamente en *R̥g Veda Saṁhitā* VIII.91 y textos Brāhmaṇa afines, donde a Apālā (la «Incasada»)¹⁷⁵, al ser pasada tres veces por el cubo de la rueda solar, o en otras palabras, por medio de tres «muertes» y «nacimientos» sucesivos, se la despoja de sus aspectos reptilianos, y al adquirir así una «piel de sol», deviene la esposa apropiada del Indra solar. La coincidencia inevitable de una regeneración a la luz con una muerte a la obscuridad (es decir, una muerte a toda egoidad, un rechazo de toda esencia privada) se muestra muy claramente en *R̥g Veda Saṁhitā* X.189.2, donde se dice de Sasarpārī, la Madre Tierra y la Aurora, unida al Sol saliente, que «con su spiración [de él], ella expira» (*asya prāṇad apānatī*), cf. Eckhart, ed. Evans, I, 292, «El alma, en su ardiente persecución de Dios, deviene absorbida en Él, de la misma manera que el Sol traga y absorbe a la aurora»¹⁷⁶; y en el mismo sentido numerosos textos védicos describen al

¹⁷³ *Ens et bonum convertuntur*, y viceversa. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.3.28, «Condúcenos desde la no-entidad al ser, desde la obscuridad a la luz».

¹⁷⁴ Para estas identificaciones y lo que sigue, ver Coomaraswamy, «The Darker Side of Dawn», 1935.

¹⁷⁵ Apālā, a quien se describe como «odiando a su marido» (*patidviṣaḥ*, *R̥g Veda Saṁhitā* VIII.91.4), y que es efectivamente idéntica a Sūrya, previamente casada con Soma, es en efecto la mujer a quien Cristo dice, «Tú has dicho bien “yo no tengo marido”; pues has tenido cinco maridos, y el que tienes ahora no es tu marido; en eso has dicho verdad» (San Juan 4:17-18, cf. el comentario de Eckhart, ed. Evans, I, 405). Con la fuerte expresión «odiando a su marido» cf. San Lucas 14:26, «Si un hombre viene a mí, y no odia a su padre, y madre, y esposa, e hijos, y hermanas y aún a su propia vida también, no puede ser mi discípulo».

¹⁷⁶ Cf. «Cantar de los Cantares» 1:6, «Negra soy pero hermosa», e inversamente Dante, *Paradiso* XXVII, 136, «Ennegrecida así la piel, blanca en el primer aspecto, de la bella hija de aquél (el Sol)

Indra solar a la vez como el destructor y el esposo de la Aurora. Puede decirse que es una ley metafísica que una «muerte» que se inflige divinamente es también una «asunción»¹⁷⁷.

Vemos, entonces, en qué sentido una muerte a manos de Dios es también una felicidad y una consumación a ser sumamente deseada. Si el Águila, *noster Deus consumens*, «devora» realmente a la Nāgī («no la rapta sino para comerla», como lo expresa Foucher en *L'Art gréco-bouddhique*, pág. 37), esto no es meramente una consunción, sino también una asimilación y una incorporación; si el acto de violencia solar es un rapto, es también un «raptus» y un «transporte» en los dos sentidos posibles de ambas palabras. Y puesto que es la Madre Tierra, la «Eva» védica (que también fue engañada por la serpiente) la que es el tipo de quienquiera que deviene una esposa del Sol (y no hay necesidad de decir que igualmente en el hinduismo y el cristianismo, «toda creación es femenina para Dios»), puede agregarse (1º) que Cunningham, citado por Foucher (que no da la referencia) no estaba enteramente equivocado al identificar a la Nāgī con Māyā Devī, la Madre del Buddha, y (2º) que nuestra Nāgī corresponde por el mismo motivo a la Virgen, a la vez como la Theotokos cuya Dormición (muerte) y Asunción son seguidas por su Coronación como la Reina del Cielo (la Magna Mater), y a la Virgen como el tipo de la Iglesia (Ecclesia), la prometida (*electa mea*) del Sol de los Hombres y Luz del

que trae la mañana y deja la tarde» —donde estas oposiciones de cualidades contrarias corresponden a las características contrarias de las hermanas Auroras védicas —la negra Noche y la radiante Mañana— que son a la vez las madres del Fuego dos-veces-nacido y las esposas del Sol, que es él mismo el Fuego que procede. Para las referencias detalladas ver «El lado más oscuro de la Aurora», 1935, y «Dos pasajes en el *Paradiso* de Dante». [Cf. John de Ruysbroeck, *The Adornment of the Spiritual Marriage*, trad. C. A. Wynschenk (Londres, 1916), Prólogo, pág. 4: «Él se casó con esta esposa, nuestra naturaleza... la gloriosa Virgen»]

¹⁷⁷ [Cf. San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, «Y, matando, de la muerte a la vida traslada»]

Mundo¹⁷⁸, a quien Cristo, en palabras de San Bernardo, «habiéndola amado en su bajeza y en toda su inmundicia, presentará como su Esposa, gloriosa con su propia gloria (de él), sin mancha ni arruga». Podrían desarrollarse en gran extensión equivalentes y paralelos adicionales.

El análisis y la explicación de la iconografía de nuestro sello suscita un problema bastante familiar en los estudios estéticos, aunque a menudo se pasa por alto debido a que el esteta se preocupa más por la interpretación estilística que por la iconográfica. Por el contrario, nosotros consideramos que el elemento más significativo en una obra dada es precisamente ese aspecto de ella que puede persistir y que a menudo persiste a lo largo de milenios, y que los elementos menos significativos son esas variaciones de estilo accidentales por las que somos capaces de fechar una obra dada, o incluso en algunos casos de atribuirla a un artista dado. Ninguna explicación de una obra de arte puede llamarse completa si no tiene en cuenta su composición efectiva, que podemos llamar su «constante», en tanto que se distingue de su

¹⁷⁸ Las expresiones «Sol de los hombres» y «Luz de las luces» son comunes a las escrituras cristianas y sánscritas. *Cantar de los Cantares* 6:10, «¿Quién es ella que se alza como la mañana?» (*quasi aurora* = sánscrito *uṣar iva*), se ha entendido como aplicándose a la Virgen. Hay una representación (Museum of Fine Arts, foto 36561) de la Virgen elevada como la Esposa de Cristo en Sta. María in Trastevere (Roma), donde la Virgen está sentada con el Hijo en un único y mismo trono, «enteramente como su igual... y abrazada, no coronada, por él» (A. Jameson, *Legends of the Madonna*, Londres, 1902, págs. 15-16); Cristo sostiene el texto *Veni, electa mea, et ponam te in thronum meum*, y la Virgen el texto («Cantar de los Cantares» 2: 6) *Leva ejus sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me*. [*Amplexabitur me*: cf. *striṣpumānsau sampariṣvaktāu* en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.3, *sampariṣvaktāh* en *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.3.21, *dyāvāpṛthivī saṃsliṣyataḥ* en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.5.5, *Apālā saṃsliṣṭikā* en *Śatapatha Brāhmaṇa*, citado por Sāyaṇa sobre *Ṛg Veda Saṃhitā* VIII.91; Dante, *Convito* III.12, «Ella [Sofía] existe en Él en modo verdadero y perfecto, como si estuviera eternamente casada con Él»; Eckhart, ed. Evans, I. 371, «En este abrazo se consuma... la beatitud», y muchos textos similares.

Las primitivas natiuvidades cristianas muestran claramente a la Virgen como la Tierra, y Wolfram (*Parzival* IX, 549 sigs.) dice con perfecta exactitud que «la Tierra era la madre de Adán... y sin embargo todavía era la Tierra una doncella... Dos hombres han nacido de doncellas, y Dios tiene la semejanza tomada del hijo de la primera Doncella-Tierra... puesto que Él quiso ser Hijo de Adán»]

«variable». En otras palabras, no puede llamarse completa ninguna historia del arte que considere meramente el uso decorativo de un motivo dado, e ignore la *razones de ser* de los elementos de los que está constituido y la lógica de la relación de sus partes. Atribuir las particularidades precisas y minuciosas de una iconografía tradicional meramente a la operación de un «instinto estético», es eludir la cuestión; tendremos que explicar todavía por qué la causa formal se imaginó como se imaginó, y a esto no podemos aportar la respuesta hasta que hayamos comprendido la causa final en respuesta a la que surgió la imagen formal en una mentalidad dada.

A menudo se ha acusado al iconógrafo y simbolista experto de «leer significados dentro» de emblemas dados. Sería más verdadero decir que el esteta y antropólogo puro «lee significados fuera de» ellos y así los desnaturaliza. Es perfectamente cierto que en un momento dado un patrón, o un artista dado, o ambos pueden no ser conscientes de hecho del contenido significativo de un motivo, que es entonces para uno, o para ambos, no ya la fórmula visible de una doctrina transmitida tradicionalmente, sino meramente una forma de arte; y es perfectamente cierto que innumerables símbolos se han secularizado así¹⁷⁹ en el curso

¹⁷⁹ Siempre puede surgir la cuestión de saber en qué medida un autor ha «comprendido su material». Sin embargo, en muchos casos el carácter supuestamente «secular» de un «ornamento» dado es producto de una ignorancia más bien moderna que contemporánea del «ornamento» en cuestión. Por ejemplo, los tecnicismos de autores tales como Homero, Dante o Wolfram se conciben a veces como «ornamentos literarios», que han de atribuirse a una «imaginación poética» individual, loable o lo contrario en la medida de su «atractivo». Sin embargo, desde el punto de vista de una estética más antigua y más instruida, «la belleza es afín a la cognición», y la de estos ornamentos depende directamente de su verdad (en el mismo sentido en que un matemático habla de una ecuación como «elegante»); pues su «atractivo» no se dirige a los sentidos, sino al intelecto a través de los sentidos.

Por ininteligiblemente que pueda haberse usado un símbolo, mientras permanezca reconocible, jamás puede llamarse ininteligible; por definición, la inteligibilidad es esencial al símbolo, mientras que, en el observador, la inteligencia es accidental.

de la «historia del arte». En razón de la argumentación asumiremos (lo que no es en modo alguno necesariamente cierto) que el artista y el patrón guptas no tenían ninguna comprensión de la significación intrínseca del motivo empleado en nuestro sello como una enseña personal, sino que sólo reconocían sus valores decorativos. Todavía tendremos que indagar cómo se originó de hecho el símbolo particular, que el artista gupta *heredó*.

Hemos probado por repetidos análisis que lo que pueden llamarse «prescripciones», y que son de hecho explicaciones, de la iconografía más reciente pueden encontrarse en la literatura precedente perteneciente a la misma tradición, o a menudo también, como se ha mostrado arriba, en otras literaturas análogas mucho más alejadas en el espacio o el tiempo. Debe comprenderse que, como observaba Mâle en el caso del arte cristiano, el simbolismo es un cálculo; podemos decir que la semántica de los símbolos visuales es una ciencia al menos tan exacta como la semántica de los símbolos verbales, a saber, las palabras. Y admitiendo la posibilidad y la frecuencia efectiva de una degeneración desde un uso significativo a un uso meramente decorativo y ornamental de los símbolos, debemos señalar que expresar simplemente el problema en estos términos es confirmar las palabras de un gran asiriólogo, a saber, que «cuando sondeamos el arquetipo, el origen último de la forma, entonces encontramos que está anclado en lo más alto, no en lo más bajo»¹⁸⁰. Nuestra propia infatuación con la idea de «progreso» y la consideración de nosotros mismos como civilizados y la de edades más antiguas u otras culturas como bárbaros ha hecho excesivamente difícil

¹⁸⁰ W. Andrae, *Die ionische Säule*, pág. 65 [ver la reseña de Coomaraswamy de esta obra]. Cf. Luc Benoist, *La Cuisine des Anges* (París, 1932). págs. 74-75, «El interés profundo de todas las tradiciones llamadas populares reside sobre todo en el hecho de que no son populares en su origen... Aristóteles veía en ellas con razón los restos de la antigua filosofía. Sería menester decir las formas antiguas de la filosofía eterna».

para el historiador del arte —a pesar de su reconocimiento del hecho de que todos los «ciclos del arte» son de hecho descensos desde los niveles alcanzados por los «primitivos»— aceptar la proposición de que una «forma de arte» es ya una forma fenecida y abandonada, y hablando estrictamente una «superstición», es decir, literalmente una supervivencia de una humanidad más «primitiva» que la nuestra; en otras palabras, es excesivamente difícil para él aceptar la proposición de que una «forma de arte» o «motivo decorativo» es el vestigio de una mentalidad más abstracta y más penetrante que la nuestra, una mentalidad que usaba menos medios para significar más, y que hacía uso de símbolos principalmente por sus valores intelectuales, y no, como hacemos nosotros, sentimentalmente¹⁸¹.

Algunos arqueólogos están comenzando hoy día a reconocer la verdad de lo que se ha indicado arriba. Strzygowski, por ejemplo, al estudiar la conservación de motivos antiguos en el bordado rural chino, confirma las palabras de que «el pensamiento de muchos pueblos presuntamente primitivos está mucho más espiritualizado que el de muchos pueblos supuestamente civilizados», y agrega que «en cualquier caso está claro que en materia de religión tendremos que suprimir la distinción entre pueblos primitivos y civilizados»¹⁸². El historiador del arte está siendo aventajado por el arqueólogo, que hoy día está en mejor posición para ofrecer una explicación mucho más completa de la obra de arte que el esteta, que, mucho más que el arqueólogo, juzga todas las

¹⁸¹ En el significado literal de su etimología, «sentimental» y «estético» son idénticos, y ambos equivalen a «materialista»; lo estético es la sensación, el sentido el medio de sentir y la materia lo que se siente. Hablar de la experiencia estética como «desinteresada» implica propiamente una antinomia: sólo la experiencia noética o cognitiva puede ser desinteresada. Cf. A. Gleizes, *La Forme et l'histoire* (París, 1932), pág. 62.

¹⁸² J. Strzygowski, *Spüren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (Heidelberg, 1936), pág. 344.

cosas por su propio criterio. Si una forma dada tiene un valor «meramente decorativo» para nosotros, es mucho más fácil, y mucho más cómodo, asumir que su valor debe haber sido siempre de este tipo sensitivo que admitir nuestra ignorancia de su necesidad original o emprender la tarea *auto-negatoria* de entrar dentro de la mentalidad en la que esa forma se concibió primero y darle nuestro consentimiento.

El esteta objetará que estamos ignorando tanto la cuestión de la cualidad artística como la de la distinción entre un estilo noble y otro decadente. No es así. Nosotros meramente damos por hecho que todo estudioso serio está equipado por temperamento e instrucción para distinguir entre la buena y la mala manufactura. Y si hay periodos de arte nobles y decadentes, a pesar del hecho de que la manufactura puede ser tan diestra o inclusive más diestra en el periodo decadente que en el noble, nosotros decimos que la decadencia no es el fallo del artista como tal, es decir, del hacedor por arte, sino del hombre, que en el periodo decadente tiene mucho más que decir y mucho menos que significar. Más que decir y menos que significar —esto no es una cuestión de causas formales, sino de causas finales, que no implica un defecto en el artista, sino en el patrón. Así pues, decimos que el historiador del arte, cuyos criterios de explicación son tan enteramente cortos y tan puramente psicológicos, no tiene el menor reparo a la hora de «leer significados dentro de» fórmulas dadas. Cuando los significados, que son también *razones de ser*, se han olvidado, es indispensable que aquéllos que pueden recordarlos, y que pueden demostrar por referencia a capítulo y versículo la validez de su «memoria», releen los significados en las formas de donde se han vaciado ignorantemente. Pues no hay ninguna otra manera en la que pueda decirse que el historiador del arte ha cumplido su tarea de dar cuenta y de explicar plenamente la forma que él mismo no ha inventado y que sólo conoce como una

«superstición» heredada. La lectura de significados dentro de las obras de arte no puede criticarse como tal, sino sólo en lo que concierne a la precisión con la que se hace el trabajo; pues el erudito debe estar siempre sujeto a la posibilidad de una autocorrección subsecuente o de una corrección por parte de sus iguales, en cuestiones de detalle. Por lo demás, con mentalidades tan «esteticistas» como las nuestras, nosotros corremos poco peligro de proponer interpretaciones sobreintelectuales de las obras de arte antiguas.

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 *R̥g Veda*, 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 *son*. 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 y un hombre¹⁸³. A causa de su irrealidad fundamental el estudio del arte ha comenzado a ser un incordio

* [Este reseña se publicó por primera vez en el *Art Bulletin*, XVII (1935). La traducción de Coomaraswamy de la conclusión del estudio de Andrae se publicó después con el capítulo final de *Figures of Speech or Figures of Thought*; a menudo lo citaba en sus escritos desde 1935. El volumen de Andrae apareció en Berlín, en 1933.—ED.]

¹⁸³ Cf. Otto Rank, *Art and Artist* (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».

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 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 *cómo* 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 *razón de ser*. 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 *Divina commedia* 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 cordedad 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»¹⁸⁴. 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 definitivamente¹⁸⁵. Toda la

¹⁸⁴ E. F. Rothschild, *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art* (Chicago, 1934), p. 98.

¹⁸⁵ 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, *La Jeunesse de la science grecque* (París, 1933), y la reseña por George Sarton en *Isis*. 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 (*Iraq Excavations of the Oriental Institute, 1932/33*, Chicago, 1934, p. 55); cf. Clark Hopkins, «Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story», *American Journal of Archaeology*, XXXVIII (1934), 341-358. Si no se admite lo mismo para la filosofía (ver T. Hopfner, *Orient und griechische Philosophie*, Leipzig, 1925) ello se debe principalmente a que no se ha comprendido la naturaleza de la «filosofía» oriental;

vida 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 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 *principium conjunctivum* de donde procede la generación y la natividad del Ejemplar, *Summa Theologica* I.27.2C, y al concepto indio *ardhanārī* 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

puede esperarse una conclusión diferente cuando el problema se plantee no con respecto a la *filosofía sistemática* en el sentido moderno, sino con referencia a los comienzos de la *metafísica* griega.

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 (*per verbum in intellectu conceptum*) y movida por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse» (*Summa Theologica* 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 *R̥g Veda*, 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 bajo¹⁸⁶. 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 *cuanta más* hambre y sed del símbolo y de la semejanza aprende a sentir, tanto más *profundamente* 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

¹⁸⁶ Cf. René Guénon, «Du Prétendu "Empirisme" des anciens». *Le Voile d'Isis*, CLXXV (1934).

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...¹⁸⁷

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

¹⁸⁷ Cf. C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (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».

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 alma¹⁸⁸.

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 Mahāyāna, y en un tratamiento magistral del esquema del Barabuður, examinar detenidamente la metafísica tradicional del espacio y la doctrina tradicional del eje del universo¹⁸⁹. Carl Hentze, *Mythes et symboles*

¹⁸⁸ [En este punto se ha suprimido de nuestra versión del texto una discusión de A. Roes, *Greek Geometric Art, Its Symbolism and Its Origin* (Oxford, 1933). AKC apreciaba mucho ese estudio, pero su examen de él concierne en su mayor parte al detalle histórico-artístico y agrega poco al argumento derivado de Andrae.- Ed.].

¹⁸⁹ Cf. Paul Mus, «Le Buddha Paré: son origine indienne», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient* XXVIII (1928), y «Barabuður, les origines du stūpa et la transmigration, essai d'archéologie religieuse comparée», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient* 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 Barabuður es muy simple de captar a primera vista... Toda la dificultad, lejos de depender de principios de construcción difíciles, depende, al contrario,

lunaires (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 *razón de ser*. O considérese el *Tripitaka in Chinese, Picture Section*, 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 *Elements of Buddhist Iconography*.

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».

del hecho de que no hay manera de hacer uso de estos principios en la interpretación. *La ordenación de las partes está determinada por ideas abstractas* 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 (*contorno*) y que lo sobrepasan (*lo eluden*), y esto no es ninguna exageración, pues el diseño permanece ininteligible para quienquiera que no ha estudiado los textos Mahāyānas donde pueden encontrarse las explicaciones de sus peculiaridades». *Lo eluden* en el pasaje precedente corresponde exactamente a *s'asconde* en Dante, *Inferno* IX.62, y a *varjītam* en *Laṅkāvatāra Sūtra* II.118.

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 pseudoarqueólogo. Así pues, reconozcamos que, como Mâle lo expresó tan bien en conexión con el arte cristiano, el simbolismo es un *calculus*; 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 prerequisite 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 faraloes de la vida confortable.