

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2 pp. 160-185

Descentralizando lo humano con el arte indio: por una estética de la interdependencia

*Decentralizing the Human with Indian Art:
for an Aesthetics of Interdependence*

Rosa Fernández Gómez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2577-7855>

Universidad de Málaga-España

rosafernang@uma.es

Resumen

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527333>

La posición antropocéntrica ha sido hegemónica en el discurso filosófico occidental, en su estética y sus artes. Esto contrasta con la postulación de la interdependencia entre los reinos de la naturaleza que se encuentra en la tradición india y que se refleja asimismo en su tradición filosófica, en su estética y sus artes. El artículo propone un recorrido por los principales pasajes de la literatura védico-upaniśádica para mostrar lo que denomina un *antropomorfismo cosmocéntrico* y trata de ilustrarlo con ejemplos de esculturas clásicas. Se defenderá que lo propio de lo humano es su capacidad para abandonar la posición céntrica.

Palabras clave: antropocentrismo; estética; estética india; interdependencia.

Abstract

The anthropocentric position has been hegemonic in Western philosophical debate, its aesthetics and its arts. This contrasts with the defense of interdependence among the realms of nature expressed in Indian tradition and reflected on their arts and aesthetics. The article relies on text belonging to the Vedic-upanisadic tradition to formulate an *anthropomorphic cosmocentrism* and supports this view with examples from Indian classical sculpture. The article will finally hold that according to Indian tradition the specificity of the human position is precisely the capacity to abandon any kind of centric position.

Keywords: Anthropocentrism; Indian Aesthetics; Interdependence; Cosmocentrism.

1. Del antropocentrismo eurocéntrico a la interdependencia global. Nuevos retos para la estética

El viejo predicamento de la independencia y autonomía del ser humano queda hoy más cuestionado que nunca a la luz de lo que hemos dado en llamar recientemente –a falta de otra expresión mejor– *la nueva realidad*. Esta situación sin precedentes en nuestras vidas nos ha llevado a experimentar nuestra identidad en un sentido más colectivo, poniendo de relieve lo que nos distingue como especie, y enfatizando nuestra dimensión relacional y de interdependencia, tanto respecto a nuestros semejantes como respecto de otras formas de vida. La interdependencia como ley, a un tiempo física y metafísica, es el argumento más potente que podemos esgrimir contra todos los intentos de construir discursos de dominación basados en la centralidad de lo humano como especie, o de un subgrupo humano respecto a otros. La obra fotográfica *La mano asombrada* (2021) de Mabel Gutiérrez Escalona [Figura I] ilustra a la perfección este hecho de la interconexión e interdependencia de los reinos. La sombra que proyecta sobre el agua una mano humana –tradicional símbolo de superioridad de nuestra especie en el discurso antropocéntrico– nos permite apreciar la existencia de las plantas y el mundo anfibio. El mismo título ya sugiere que el asombro, idea motriz de la filosofía, en un contexto holístico de interdependencia, solo puede nacer de la sombra, de algo de nosotros mismos que se proyecta fuera, pero que el reflejo lumínico, haciendo las veces de espejo vincular, nos permitirá reconocer como propio.



Figura I. La mano asombrada (2021)¹

1 Obra ganadora en 2021 del X Premio de Fotografía Medioambiental de la Fundación General de la Universidad de Málaga.

Frente a la constatación de la interdependencia como matriz de lo real, desde el discurso filosófico europeo se han erigido diversas posiciones que, bajo el rótulo genérico de *humanismo*, han destacado el antropocentrismo: la centralidad de lo humano como especie privilegiada y hegemónica dentro del orden natural. Aunque en las antiguas China e India también se consideró la propia cultura como el centro del mundo, la consideración antropocéntrica en el sentido jerárquico y supremacista de la especie humana, solo se dio en el ámbito antiguo grecolatino y sobre todo en el moderno anglo-europeo². Podría decirse, por ello, que el antropocentrismo y el eurocentrismo son conceptos afines y emparentados. Nuestras modernas bellas artes –la pintura y la escultura principalmente–, con sus contenidos eminentemente humanos, con un tratamiento formal realista en sentido perceptualista, no dejan de confirmar dicha obsesión con reproducir nuestras propias limitaciones perceptuales. Asimismo, la moderna epistemología filosófica podría verse como un refrendo más de la mencionada concepción antropocéntrica, con las nociones cartesianas de sujeto (*res cogitans*) contrapuesto al mundo (*res extensa*) en tanto que objeto pasivo y a nuestra disposición. La estética académica, nacida del proyecto ilustrado, estuvo marcada desde su concepción por el mismo enfoque eurocéntrico y antropocéntrico. Por otra parte, teniendo a Nietzsche y Heidegger como grandes precursores, e incluso al propio Spinoza, desde la postmodernidad hasta nuestros días diversas líneas de filosofía cuestionaron fuertemente el humanismo antropocéntrico, dando lugar en las últimas décadas a un robusto debate en el que, desde los prismas más diversos, se proclama que hemos entrado en la era del posthumanismo y el antropoceno³. Muchas son, pues, las disciplinas y líneas de trabajo desde las que se nos invita hoy a abandonar la posición céntrica de lo humano en sus respectivos discursos.

Ante semejante escenario, la estética filosófica tiene hoy dos grandes retos para renovarse como disciplina académica: (1) el de integrar las diversas culturas del planeta en un solo discurso, como parte de la rica diversidad experiencial en la que la conciencia de la humanidad se ha manifestado desde los dos últimos milenios y medio –la de las culturas india, africana, china, japonesa, coreana, indígena americana, etc.; (2) el de la renovación de nuestra capacidad de percibir y sentir en la dirección de la

- 2 Hasta cierto punto, todas las grandes civilizaciones se han considerado el centro del mundo. Por ejemplo, China, con la denominación *imperio del Centro* o India, con la denominación de *Bharat*, pero sin embargo, en el sentido metafísico de sus filosofías, nunca se proclamó la superioridad hegemónica de lo humano por encima del ámbito natural. Véase GERNET, Jacques, *El mundo chino*, Crítica, Barcelona, 2005 y PANNIKER, *Indika. Historia de una descolonización intelectual*, Kairós, Barcelona, 2006.
- 3 Sobre el posthumanismo, en este artículo me aproximo a la posición de Rosi Braidotti. Véase BRAIDOTTI, Rosi, *Lo Posthumano*, Gedisa, Barcelona, 2015 y del lado del antropoceno, coincido con la crítica que hace Marta Tafalla del término al señalar que, con él, se sigue concediendo excesiva importancia y centralidad a lo humano. Véase TAFALLA, Marta, *Ecoanimal. Por una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Plaza y Valdés, Madrid, 2018, p. 147.

no-dualidad y la interdependencia, tratando de restaurar nuestro vínculo profundo con el mundo natural y generando patrones de relación basados en el respeto, la empatía y la compasión. En este sentido se ha pronunciado Rafael Argullol al concebir la estética como “la esfera donde se rompen las dualidades y que es el punto de convergencia entre conocimiento y sensibilidad, entre contemplación y acción”⁴. Este escrito parte del convencimiento de que la estética filosófica puede contribuir a esta crisis global en la que estamos inmersos fomentando el despertar de una sensibilidad más volcada a lo común y colectivo y que nos permita apreciar las interconexiones, tanto entre las diversas culturas como parte de una única humanidad, como entre lo humano y la naturaleza.

A continuación, en primer lugar, enunciaré premisas generales en las que se sustenta el pensamiento tradicional indio y que dan cuenta de su visión cosmocéntrica o biocéntrica. Para ilustrar esta tesis, en un segundo momento, me centraré en exponer la noción fundamental del *Puruṣa* o humano primordial en la literatura védico-upaniśádica, exponiendo el modelo genealógico del universo de tipo no-antropocéntrico al que da lugar mediante su propia inmoción⁵. De dicho sacrificio creador se desprenderá una genealogía de la sensibilidad humana simbólicamente interconectada con el resto de la realidad, dentro de la cual habría que situar también la experiencia estética. Por último, analizaré una serie de ejemplos artísticos procedentes de la escultura india clásica donde se plasma visualmente dicha cosmovisión hindú de imbricación humano/naturaleza. El análisis de estos ejemplos enfatizará cómo se concreta en términos visuales la visión no antropocéntrica y la interdependencia de los reinos en India, con especial atención al teriomorfismo, a la imbricación de lo humano con el mundo vegetal, y a la multiplicación de los miembros del cuerpo humano.

2. El antropomorfismo cosmocéntrico hindú

Podría decirse que hay un sentido neutro de la idea del antropocentrismo que obedece a la incapacidad de percibir la realidad más allá de nuestras propias limitaciones biológicas como especie, y este podría denominarse como un *antropocentrismo antropomorfo*, el cual no implica aún ningún tipo de jerarquía en el ordenamiento de las relaciones. En el caso de la tradición cultural india podríamos reconocer ese tipo de antropocentrismo, que aquí denominaré *antropomorfismo cosmocéntrico* donde lo humano se pone al servicio de los demás órdenes y planos de la realidad. Ello se

4 ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa* (ed. y estudio introductorio de O. Pujol), Siruela, Madrid, 2004, pp. 183-184.

5 Aunque no es un sitio académico, una guía de pronunciación sobre los términos sánscritos transliterados puede encontrarse en: <https://www.sanskrit-trikashaivism.com/es/aprendiendo-sanscrito-primeros-pasos-introduccion/406#anchor88000>

lleva a cabo desde una perspectiva holística e integradora donde lo importante, en un sentido dinámico, son los vínculos e interrelaciones que se generan en el despliegue de lo real. Por ello mismo, la propia noción de *centro*, entendido en un sentido fijo, rígido y *duro* es problemática desde la perspectiva india y más útil nos resultará abogar por una noción de centro blando y poroso⁶.

Frente al enfoque euro-antropocéntrico de tipo rígido y jerárquico, Vidya Nivash Mishra defiende la perspectiva cosmocéntrica o biocéntrica hindú, la cual también denomina como el “enfoque integral hindú”⁷, caracterizado por tres rasgos: (1) la unidad de la vida, que afirma que una única energía subyace y habita todas las formas de vida como su ser más interior, algo que –se podría añadir– se aprecia en las artes en la profunda imbricación de los reinos humano, animal y vegetal y en hibridaciones como el zoomorfismo; (2) la continuidad vida/muerte, siendo esta última concebida como cambio o transformación, más que como cese. De este segundo rasgo se podría decir que la teoría del *karma* y la transmigración sería su correlato escatológico más claro mientras que el simbolismo de la rueda (*cakra*) será su referente visual primero; (3) la interdependencia, en la medida en que importan más las relaciones que se establecen que los elementos aisladamente considerados. En realidad, no hay elementos aislados y en términos visuales esto se apreciará en que no resulta fácil analizar las obras en términos de relaciones jerárquicas y de subordinación entre individualidades independientes de rasgos isomórficos como los que nos muestra la sensibilidad empírica ordinaria.

Para Mishra, la interdependencia es un principio que rige todas las relaciones: “toda relación implica un principio de interdependencia o complementariedad que trasciende el posicionamiento jerárquico de los elementos que la componen”⁸. Esta prioridad de la relación en sí sobre su partes se explica por estar regida por la dinámica propia del juego (*līlā*), noción central en el pensamiento indio como principio de mediación entre lo uno y lo múltiple. Por otra parte, al igual que Argullol, coincide en situar en el arte y la experiencia estética el ámbito más cercano a la percepción de la no-dualidad de la que participa la postulación de la interdependencia de los seres⁹.

6 El sanscritista O. Pujol señala que en sánscrito el término que se emplea para designar el centro *kendra*, es en realidad un préstamo del griego *kentron* (“aguijón”, “pincho”, “punta de lanza”, “punta de compás”) y que es muy frecuente el empleo de términos que no significan centro para expresar la idea de centro: *marman* (órgano vital), *madhya* (medio), *nabhi* (ombligo), etc. Véase PUJOL, Óscar, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op.cit.*, p. 44.

7 MISHRA, Vidya Nivash, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, pp. 159-160. En esta obra, estos dos pensadores entablan un diálogo filosófico intercultural (India/Europa) en torno a cinco ejes, siendo uno de ellos, precisamente, el del antropocentrismo.

8 *Ibid.*, p. 40.

9 *Ibid.*, p. 31.

Por seguir con el planteamiento del marco conceptual hindú, podría decirse que ya en la antigua tradición védico-upaniśádica la postulación de un principio último de tipo onto-epistemológico (conocer es ser), la concepción del conocimiento en términos de correspondencias y correlaciones (a nivel micro-macrocósmico) y la división de la realidad en estados de conciencia (vigilia, sueño con ensueños, sueño profundo y estado unificado trascendente) serán postulados estructurales del marco filosófico indio incompatibles con la postulación del antropocentrismo al estilo eurocéntrico. Desde esta perspectiva, el pensamiento indio en su conjunto, tanto por su dimensión simbólica estructural, como por su aspiración última hacia una gnosis meditativo-unitiva, daría un paso atrás, como señala O. Pujol, en relación con nuestra conciencia individual ordinaria de *ser por separado* y esto podría verse también como una forma de combatir o evitar el antropocentrismo. Este autor alude en este sentido a una particular forma de evitación del antropocentrismo que podría ilustrarse especialmente con el arte indio clásico:

existe una forma tradicional de antropocentrismo que parte de una representación típicamente antropomórfica pero que apunta hacia una superación de la misma. De hecho, desde este punto de vista, lo humano incluye en su definición la posibilidad de trascender la humanidad misma mediante una paradoja de identidad: el ser humano para ser realmente humano ha de superar los límites estrechos de su propia humanidad. Solo entonces se realizará como hombre sin quedar limitado al nivel de conducta instintiva que en cierta forma no lo distingue de los animales¹⁰.

Esta capacidad de superar nuestros límites estrechos como humanos también se podría ilustrar mediante el arte y el pensamiento indio si lo asociamos con la capacidad de abrir un espacio con nuestra propia conciencia egoica individual, –esa será, a mi entender, la paradoja de identidad–. Por otra parte, esta paradoja podría relacionarse también con la particular manera de entender la tensión entre unidad y diversidad en India y la idea de la creación entendida de un modo no-dualista como emanación y multiplicación en el sentido de diversificación o diferenciación. Una autora tan relevante como Diana Eck no duda en definir la *unidad diversa* como uno de los rasgos distintivos de la cultura india en su conjunto: “La unidad social y religiosa de la India es la de una totalidad compleja. Y en una totalidad compleja, la unidad no descansa en una presunta identidad o mismidad; descansa, más bien, en las interrelaciones y la diversidad”¹¹. Precisamente, es la perspectiva del ser humano la que puede captar dicha complejidad, para luego afirmar la unidad de contrarios aparentes (unidad/diversidad) y llegar a plasmarla artísticamente a través de formas

10 PUJOL, Óscar, en ARGULLOL, Rafael y MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, p. 49.

11 ECK, Diana, *Darśan. La visión de la imagen divina en la India*, Sanssoleil, Barcelona, [1998] 2015, p. 59.

cuyo contenido simbólico evoquen la paradoja que los mitos hindúes transmiten con su propio lenguaje simbólico de tintes fantásticos y oníricos.

Dos expertas en el arte indio clásico durante el pasado siglo se han pronunciado en la dirección del no-anropocentrismo como rasgo destacado del arte indio. Alice Boner, a principios de los años ochenta, afirmaba de la escultura india:

El hombre aquí surge de la estructura elemental del cosmos y es connatural con ella. No es la medida de todas las cosas, el *'Homo universalis'*, como se suele asumir comúnmente en las tradiciones clásicas de Occidente. El cosmos no es visto a la imagen del hombre, sino que el hombre es visto a la imagen del cosmos¹².

Y Bettina Bäumer, indóloga centrada en arte y filosofía, abundando en la misma idea, señalará que, más que la medida de todas las cosas, en India el ser humano se concibe como una parte integral de un organismo más vasto, del que forma parte la naturaleza y, por lo tanto, el *puruṣa*, término sánscrito con el que se designa al ser humano primordial, ha de verse como un símbolo de integración¹³. Con su interpretación del concepto de *puruṣa*, Bäumer en particular intenta explicar “por qué el arte indio no es ni antropomórfico (o antropocéntrico) ni naturalista (o cosmocéntrico), sino que aspira a con-formar (*anurūpa*) al arquetipo divino (el *Puruṣa* original) que se refleja tanto en el ser humano como en el cosmos”¹⁴.

Como veremos a continuación, de modo natural, en la antigua literatura india que se produjo antes de la era común, se utilizó el símil de la figura y el cuerpo humano en particular como modelo explicativo del surgimiento del universo fenoménico y también se empleó el símil del parto humano como modelo de creación de los dioses. Estas formas de antropocentrismo antropomorfo son las que Pujol mencionaba como los puntos de partida que habrán de ser superados. Como señala Bäumer, estos empleos de símiles basados en lo humano no condujeron a proclamar la superioridad de lo humano sobre el resto del mundo no-humano, antes bien, eran

12 En BONER, A., SHARMA, S.R. y BÄUMER, B. *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*. [texto sánscrito, traducción al inglés y notas], Motilal Banarsidass, New Delhi, [1982] 1996, p. 21. Todas las traducciones del inglés de este artículo son propias.

13 BÄUMER, Bettina, “Puruṣa”, en BÄUMER, Bettina (ed.), *Kalātattvakośa. A Lexicon of Fundamental Concepts of Indian Art*, Motilal Banarsidass y IGNC, New Delhi, 1988, vol.1, p. 50. En el texto original en inglés, Bettina emplea, y lo harán a menudo tanto ella como la propia Alice Boner, el término ‘Man’, tanto en mayúscula como en minúscula, entendiéndolo a menudo, más que el ser humano de sexo masculino, el conjunto del género humano, como era común en la época de estos textos; es por ello que, dada la actual sensibilidad hacia cuestiones de género y su reflejo en la terminología que empleamos, me he tomado la libertad, al parafrasear ciertos pasajes, de sustituir la traducción literal ‘hombre’, por la de ‘ser humano’, más neutra y que no obstante, recoge las connotaciones que ambas autoras tenían *in mente*.

14 *Ibid.*, p. 33.

fruto de la estrecha correlación e interpenetración entre los distintos planos y órdenes de la realidad. En función de su capacidad para separarse de sí mismo y alcanzar la visión de la totalidad, al ser humano le corresponde un rol de mediador entre lo uno y lo múltiple.

3. *Cosmogonía y estética india a partir de la inmoliación del Humano primordial (Puruṣa)*

a) El sacrificio como modelo de creación y las correlaciones simbólicas.

Las múltiples pinturas de divinidades hindúes, en particular el dios Viṣṇu, teniendo en las diversas partes de su cuerpo representado el mundo, *Viśvarūpa* [Figura II], o los mitos hindúes que narran cómo la realidad ordinaria es producto de su sueño creador y nuestro transitar por la vida es como pasear por su propio cuerpo yacente¹⁵, desde el ámbito del universo mítico-simbólico, nos ilustran ya la gran correlación entre lo humano y lo natural en India, entre nuestro cuerpo como microcosmos, y el cuerpo del mundo, que es el universo que nos rodea¹⁶. Los orígenes de esta concepción se remontan a la antigua literatura védico-upaniśádica (ss.VIII-III a.e.c.)¹⁷. En ella aparece el concepto de *puruṣa*, con el cual se refiere a *Humano* (a veces de sexo varón, pero también como andrógino), la *persona*, entendida a la vez como el cuerpo (las partes) y el espíritu interior que lo anima (la totalidad). En este concepto se recoge e ilustra plenamente lo que Mishra refiere como concepción *cosmocéntrica* o *biocéntrica* hindú, el principio de la interdependencia entre lo universal o macrocósmico y lo individual o microcósmico, tomando como modelo o punto de referencia el cuerpo humano.

Desde la más antigua literatura de los himnos rigvédicos (circa s. VIII a.e.c.), como el célebre *Puruṣasukta* (*Rgveda* X.90), se establecen paralelismos entre el cosmos o macrocosmos y el ser humano individual en tanto que microcosmos. En este himno emerge ya una correlación entre los órganos de los sentidos del ser humano y los elementos de la naturaleza que se canonizará con la posterior elucubración upaniśádica y con la filosofía *sāṃkhya*. En él se narra el surgimiento del universo a través del desmembramiento del humano primordial, el gigante cósmico *Puruṣa*:

15 Véase el altorrelieve del siglo V de *Viṣṇu Anantasayi* de Deogarh disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Deogarh#/media/Archivo:Anantasayi_Vishnu_Deogarh.jpg

16 Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 1995.

17 Todas las traducciones de las upaniśads de este artículo están tomadas de ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *La sabiduría del bosque. Antología de las principales upaniśads*, Trotta, Madrid, 2003.



Figura II. *Viṣṇu Viśvarūpa*¹⁸

La luna nació de su mente, el sol nació de su ojo. De su boca vinieron Indra [dios del firmamento] y Agni [dios del fuego], y de su aliento vital nació el viento [Vāyu]. De su ombligo nació la atmósfera; de su cabeza apareció el cielo. De sus dos pies vino la tierra, y las regiones del firmamento de sus orejas. De este modo formaron los mundos¹⁹.

- 18 Figura II: Viṣṇu *Viśvarūpa*, s. XIX, acuarela sobre papel, 38 cm. alto x 28 cm. ancho; Museo Victoria & Albert, Londres, colección permanente. Disponible en <https://collections.vam.ac.uk/item/O154643/vishnu-as-vishvarupa-cosmic-or-painting-unknown/>
- 19 *Ṛgveda* X. 90, en DONNIGER, Wendy (ed.), *Mitos hindúes*. Siruela, Madrid, 2004, p. 33. Los corchetes son míos. Véase también la traducción del *Puruṣasukta* en la selección de himnos del *Rgveda* que ofrece J.M. Mora, en MORA, J.M. (ed. y trad.), *El Rig Veda Samhita*, Edamex, México, 1990, pp. 63-64.

Se formula, pues, una primera asociación entre los elementos de la naturaleza, los órganos de los sentidos y diversas partes del cuerpo humano. Un desarrollo más elaborado de estas correspondencias primitivas entre los órganos de percepción con diversas partes del cuerpo y con elementos de la naturaleza lo encontramos en la *Aitareya Upaniṣad* donde se describe cómo el ātman (ser universal y asimismo ser esencial en el plano individual), al emitir los mundos, saca de las aguas un *puruṣa* amorfo, le da forma y, tras incubarlo, hace que de las distintas partes de su cuerpo surjan las fuerzas elementales divinizadas. Éstas son lanzadas al océano mientras que el *puruṣa* es sometido al hambre y la sed. Entonces las potencias divinizadas le piden que les encuentre una morada en las que ellas se puedan asentar y tomar alimento. Y esto marca el retorno de los elementos naturales al cuerpo humano:

El fuego, transformado en habla, entró en la boca. El viento, transformado en el aire de la respiración (*prāṇa*), entró en las fosas nasales. El sol, transformado en vista, entró en los ojos. Las regiones del espacio, transformadas en oído, entraron en las orejas. Las plantas y los árboles, transformados en pelos, entraron en la piel. La luna, transformada en mente, entró en el corazón. La muerte, transformada en el aire de la espiración (*apāṇa*), entró en el ombligo. El agua, transformada en semen, entró en el órgano viril²⁰.

Así pues, las fuerzas elementales divinizadas residen en el interior del ser humano, siendo éste el alimento de aquéllas y a su vez aquéllas el sustento de éste. Una correlación védica clásica entre los elementos (*mahābhūtas*) y los sentidos es:

oído.....éter (*akāśa*)
 vista.....fuego (*tejas, prakāśa*)
 tacto.....aire (*vāyu*)
 gusto.....agua (*āpas*)
 olfato..... tierra (*prthivi*)

A esta quintuple división macro/microcósmica, habría que añadir un sexto sentido dentro de la epistemología india: *manas*, correlacionado con la Luna (*Chandra*) y usualmente traducido como *mente, construcción de imágenes, imaginación*, aunque en realidad no tiene un equivalente exacto en lenguas occidentales. Este sexto sentido es de gran relevancia para la estética por cuanto que tiene que ver con la emoción, con la aprehensión de una cierta cualidad emotiva que emana de los objetos y que, si es correctamente aprehendida, trae consigo un gozo que, de mero *kāma* o placer sensible ordinario en sentido más tosco, se convierte en *rasa* –término a menudo traducido como *placer estético* por su asociación con las artes–, un placer más sutil y refinado.

20 *Aitareya Upaniṣad* 1.2.4. En ILÁRRAZ, Felix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, p. 166-167.

Como veremos a continuación, el proceso artístico/estético, según la teoría del *rasa*, va a consistir precisamente en la transformación de la emoción sensible ordinaria en sutil y *no-ordinaria* (*alaukika*), mediante un proceso de refinamiento y purificación.

Pero además, es muy importante entender el carácter generativo a partir de un único principio –*brahman* (sí mismo universal) en las *upaniṣads* y luego *prakṛti* (la naturaleza) en la filosofía *sāṃkhya*– de esta fisiología de la sensibilidad²¹. La categorización de los veinticinco elementos de la realidad que propone la filosofía *sāṃkhya* implica una visión evolutiva entre los extremos de lo tosco (*sthūla*) y lo sutil (*sūkṣma*), siendo el extremo más tosco el de los cinco elementos de la materialidad (éter, fuego, aire, agua y tierra) que tienen como correlato dentro del cuerpo humano a los cinco sentidos toscos externos (*jñānendriyas*) (oído, vista, tacto, gusto y olfato, respectivamente) y a los cinco órganos de acción.

b) La emoción estética (*rasa*) y los arquetipos emocionales de la conciencia.

El viaje hacia la estética y la experiencia gozosa que nos proporcionan las artes será un camino desde lo tosco hacia lo sutil, desde lo individual hacia lo colectivo, sin dejar de percibir la unidad subyacente entre ambos extremos. Es más, en este sentido, afirma K.D. Tripathi, que la belleza es “la experiencia de la unidad de lo sensible y lo suprasensible”²², de lo tosco y lo sutil. Su deleite refinado y purificado se sustenta en última instancia en ese hilo (*sūtra*), imperceptible por los sentidos externos, del que decían las *upaniṣads* que era el rector interno (*āntarātman*) que conecta todos los seres: el vidente invisible, el oyente inaudible, el pensante impensable²³.

En la tradición india, los estados ordinarios (*bhāvas*) son a la par mentales y emocionales ya que los estados psico-emocionales han ocupado un papel central dentro de la elucubración sobre las facultades humanas desde tiempos védicos²⁴. La gran importancia concedida desde un plano simbólico al corazón, entendido como receptáculo de la conciencia más profunda y elevada, nos da prueba del tratamiento

21 La filosofía *sāṃkhya* (base teórica del yoga como sistema de pensamiento) es el más antiguo de los seis sistemas ortodoxos (*sat-darsanas*) y recoge la antigua tendencia a categorizar la realidad en elementos últimos (*tattvas*), ordenados de modo generativo según el principio emanatista clásico del pensamiento indio. Su obra principal, de los primeros siglos de la era común, son las *Sāṃkhya-Kārikās*. V. IŚVARAKRṢṆA, *Sāṃkhyakārikās. Las estrofas del Samkhya*, (trad. Laia Villegas), Kairós, Barcelona, 2016.

22 TRIPATHI, Kedarth Nath, “From Sensuous to Supersensuous: Some Terms of Indian Aesthetics”, en K. Vatsyayan (ed.), *Prakṛti. The Integral Vision*, vol.3. *The Agamic Tradition and the Arts*, (ed. B. Bäumer), New Delhi, Motilal Banarsidass, 1995, p. 75. La traducción es propia.

23 *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 3.7.23 en ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, p. 246.

24 El lugar clásico donde se describen los cuatro estados de conciencia (vigilia, sueño con ensueños, sueño profundo y estado trascendente) es la *Māṇḍūkya Upaniṣad*. Véase ILÁRRAZ, Félix y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, pp. 141-144.

que reciben las emociones. Así, los legendarios sabios primeros (*ṛṣis*), los veedores de las verdades eternas a los que se les atribuye la creación de la literatura védica, serían receptáculo de las mismas gracias a su unión del corazón (*hr̥d*), la mente (*manas*) y la reflexión intuitiva (*manīśa*). En los Vedas, el proceso a partir del cual emergen las visiones, tiene su origen en el corazón, consistiendo en un proceso de purificación o clarificación. Además, en estos textos, el corazón se asocia con el *rasa* o *soma* ya que este jugo se supone que se encuentra en el corazón de los *ṛṣis*. El corazón ha de verse aquí como el centro rector de la individualidad del ser humano, como el asiento de la conciencia. La *Chāndogya Upaniṣad* contiene uno de los más célebres pasajes sobre esta metáfora del corazón:

OM. En el centro de esta ciudad de *brāhman* (el cuerpo) hay un pequeño santuario en forma de flor de loto. En su interior hay un espacio diminuto. Hay que buscar, hay que desear conocer a quien lo habita. (...) El espacio en el interior del corazón es tan vasto como todo el universo. En su interior caben el cielo y la tierra, el fuego y el viento, el Sol y la Luna, el relámpago y las estrellas. Todo está contenido en su interior, lo que le pertenece a uno en este mundo y lo que no le pertenece²⁵.

La cavidad cordial sería, pues, aquel espacio que, como oquedad, cumple la función de albergar la alquímica transformación de las emociones ordinarias en emociones sublimadas, liberadas, por así decirlo, de los factores limitadores que nos remiten a nuestra individualidad empírica durante la experiencia ordinaria. Si en el *Ṛgveda* el término *rasa* significaba *jugo*, en las *upaniṣads* llegó a adquirir un significado más místico, aludiendo al deleite que se sigue de saborear o apreciar la esencia de una cosa, en este caso, la inmanencia de la divinidad en el mundo sensible (*ātman-brahman*). Además, el simbolismo del corazón como habitáculo, cámara secreta o cueva oculta, nos podría conducir en última instancia a la concepción del vacío como presupuesto último de las elucubraciones estéticas posteriores pues, en efecto, es el espacio que hay en su interior lo que se persigue encontrar, como origen y fin de las formas, experiencia no-dual como origen y fin de las emociones, tanto ordinarias (*bhāva*) como estéticas (*rasa*).

Se trataría de un plano más allá de nuestra realidad empírica ordinaria –y de los estados de vigilia, sueño y sueño profundo–, caracterizado, como dirán los autores de Cachemira posteriormente, por una especie de descanso (*viśranti*), que es el reposar en sí de la propia conciencia²⁶. Desde esta perspectiva, el *rasa* se puede considerar como

25 *Chāndogya Upaniṣad*, 8.1.1.-8.1.3. *Ibid.*, pp. 199-200.

26 La experiencia estética, según la teoría del *rasa*, pertenece al primer nivel del 4º estado o estado trascendente, donde aún se perciben las diferencias del mundo fenoménico solo que desde un estado despersonalizado. V. GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba, Varanasi, 1985, p. XXIII.

una experiencia de transformación, que tiene lugar tanto en el corazón del artista que produce la obra como en el del espectador que la recibe. En esta línea se desarrolla la conocida teoría del *rasa* o emoción estética que se generó a partir del tratado de la dramaturgia (*Nāṭyaśāstra*) atribuido al legendario Bharata y datado entre los siglos II a.e.c. y II e.c. En este tratado se presenta el arte dramático como forma artística *par excellence*. *Nāṭya* es un arte escénico que comprende varias otras artes principales, tales como la danza-teatro (*nāṭya*), la danza pura (*nṛṭya*), la música (*sangīta*), la poesía (*kāvya*) y otras artes menores como la de los decorados y la confección del vestuario. En dicho tratado aparece el célebre aforismo del *rasa* (*rasasūtra*), que será comentado por posteriores autores.

Abhinavagupta (ss. X-XI) recopiló los comentarios de los autores que lo precedieron en su obra *Abhinavabhāratī* y, realizó su propia aportación, como una síntesis creativa que coronaría toda la reflexión anterior a él²⁷. Ofreció una respuesta bastante sofisticada: sostuvo que el deleite que se deriva de contemplar una representación dramática (*camatkāra*) en realidad era una percepción, que resultaba de la inmersión en un estado de conciencia unificado (*viśranti*), que tenía lugar en un contexto colectivo, y en virtud de los recursos del lenguaje escénico teatral, permitiendo todo ello el afloramiento a la conciencia de huellas residuales (*vāsanās*) dejadas en el inconsciente por experiencias personales vividas similares a las representadas. Estas, al modo de coloraciones diversas de los estados anímicos, yacen en nuestro inconsciente *desde tiempo inmemorial*, dirá Abhinava²⁸. En virtud del lenguaje teatral pueden pasar de la latencia a la manifestación estando nosotros en un estado de despersonalización (ya que lo que se representa no apela al sentido del yo de modo personal pero tampoco nos resulta totalmente indiferente). En estas circunstancias provocadas por el arte representativo, el afloramiento de los patrones emocionales arquetípicos en la audiencia es lo que permitirá, tras la intensidad de la percepción emotiva, el reposo (*viśranti*) en el propio ser, siendo todo ello parte del mismo proceso de gozo embelesado (*camatkāra*) en tanto que estado de conciencia unificada. Ocho serán los estados psico-emocionales básicos que se transformarán en emoción estética al escenificarse: el amor se transformará en lo erótico, la risa en lo cómico, la pena en lo patético, la cólera en lo furioso, el entusiasmo en lo heroico, el miedo en lo terrible, la aversión en lo repugnante y la admiración en lo maravilloso.

Estas ocho emociones estéticas (*rasas*), según Abhinavagupta, se saborean cuando nos sumergimos en un estado de conciencia unificada e impersonal

27 Sobre la estética india en castellano véase MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar, *Rasa. El placer estético en la tradición india*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2006. En esta obra se ofrece la traducción de un extracto significativo del *Abhinavabhāratī* de Abhinavagupta.

28 *Ibid.*, p. 147.

(*ekaganathā*), un nivel de conciencia que estaría situado dentro de la filosofía india clásica en el plano del conocimiento superior (*buddhi*), caracterizado por trascender nuestra conciencia ordinaria, dominada por la centralidad del ego empírico individual (*ahamkāra*)²⁹. Lo que vemos representado ni nos afecta personalmente ni nos resulta indiferente, y en esa justa distancia entre el apego y la indiferencia, surgirá la imaginación empática que nos conecta, a través del inconsciente colectivo, con el común sentir de lo humano, situándonos en el plano despersonalizado colectivo de nuestra propia especie, más que como individuos y, por tanto, en sintonía con lo que aquí se ha venido exponiendo.

Por lo que respecta a las artes plásticas, la tratadística india se inspira en toda la tradición védico-upaniśádica cuando establece sus cánones compositivos y de realización de las imágenes. Los seis cánones (*ṣaḍaṅga*) según el *Kāmasūtra* (s. IV) resuenan con esta epistemología india que se vehicula en clave de correspondencias y analogías. Esto se ve en particular en el quinto canon, *sādṛśya*, donde la comparación o analogía no es de tipo perceptual y realista, sino de sentimientos y emociones y da cuenta de un rico vocabulario de imágenes metafóricas que hacen referencia a elementos concretos del reino animal o vegetal. Fernández del Campo nos ofrece una serie de ejemplos muy ilustrativos de esta teoría y que dan perfecta cuenta de las convenciones según símiles animales y vegetales que rigen las formas del cuerpo humano en la plástica hindú, identificando, por ejemplo, los anchos hombros de los personajes masculinos con trompas de elefante:

En las artes plásticas se establece toda una serie de correspondencias entre las distintas partes del cuerpo y los elementos naturales. Por ejemplo, el rostro de Buda debe ser ovalado como un huevo, pues debe evocar la misma sensación de pureza, de perfección y de ausencia de ángulos que este. Su cuello debe imitar la forma de la caracola, pues debe ser foco también del mismo sonido profundo y penetrante. El rostro de un *bodhisattva*, sin embargo, debe tener la forma de la hoja del betel, pues debe sugerir la misma sensación deliciosa que se produce al mascar esta planta, invitándonos a sumirnos en un estado lánguido y placentero; los jóvenes príncipes muestran el torso con la firmeza del león, y los brazos poderosos y flexibles como las trompas de los elefantes, mientras que las jóvenes hermosas tendrán la estrechez efímera de un reloj de arena en su cintura, la gracia y la sensualidad de los andares de un elefante en sus caderas y la firmeza de los troncos del banano en sus muslos; las manos se abrirán como flores, y los dedos serán flexibles como vainas de guisantes; los labios carnosos, rojos, húmedos y sensuales como la flor de la bimba³⁰.

29 Véase el estudio introductorio de Maillard en MAILLARD, Chantal y PUJOL, Óscar, *op. cit.*, pp. 66-70.

30 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *Cánones del arte indio*, Madrid, Abada, 2013, pp. 99-100.

Del tratado de pintura *Viṣṇudharmottara* (circa s.VII) resultan especialmente relevantes aquí los dos últimos cánones (*kṣāyavṛiddhi*), conjuntamente traducidos como *pauta orgánica* y que Fernández del Campo relaciona con *chanda*, el ritmo, impulso o aliento vital, al tiempo que nos recuerda que es muy característico de la escultura budista primitiva en la que es frecuente encontrar relieves en los que lo humano, lo vegetal y lo animal se entrelazan como eslabones de un mismo entramado compositivo y vital³¹.

4. Interdependencia e imbricación de lo humano y lo natural en la escultura

¿Con qué lenguaje plástico y medios materiales contaron las artes visuales indias para expresar su universo mítico-filosófico de vinculación e interdependencia? Sin duda alguna, el legado más claro que ha llegado hasta nuestros días es el de la escultura, un arte que también en Europa ha estado asociado a la exaltación de la figura humana y a menudo al servicio de un marco de pensamiento antropocéntrico. Así, si bien en Europa fructificó –sobre todo en los periodos más ligados al humanismo y al realismo perceptualista– la escultura de bulto redondo naturalista, en India se tratará de una escultura indisolublemente ligada a la arquitectura y donde la figura humana recibe un tratamiento estilizado. Como elemento arquitectónico se pueden apreciar dos tratamientos principales de la escultura: por un lado, el de la propia excavación de los edificios en la roca viva, dando lugar a edificios que podrían verse como inmensas esculturas invertidas; y por otro, el del altorrelieve tallado en la piedra, ya dentro de las cuevas, ya formando frisos en el exterior de los templos exentos del hinduismo medieval³². Como nos recuerda la mitología india cuando compara la tierra con el cuerpo del dios Viṣṇu, los altorrelieves se nos aparecen hoy como escritura tallada en la piel o cuerpo de la divinidad cuyo mensaje se ha ido forjando a lo largo de milenios³³.

Por otra parte, la propia arquitectura rupestre es ya un tipo de construcción de gran complejidad y muy basado en el proceso escultórico. En este tipo de obras, a caballo entre la escultura y la arquitectura, encontramos ejemplos inmejorables de, recordando a la historiadora del arte indio Stella Kramrisch, un *pensamiento en imágenes* con el que afirmar la paradoja y llevarnos a trascender la dualidad y las posiciones centralistas y jerarquizadas³⁴. En efecto, la fértil imaginación simbólica

31 *Ibid.*, p. 108.

32 Sobre escultura india, véase FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *En la materia del mundo. Apuntes de escultura india*, Sexto Piso, Madrid, 2020 y en general sobre arte indio, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *Arte de India*, Akal, Madrid, 2013.

33 Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid, 2008, pp. 33-64.

34 KRAMRISCH, Stella, *Indian Sculpture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1960, p. 22.

hindú traduce a imágenes muy concretas y tipificadas el contenido simbólico el contenido de los mitos, los cuales a su vez son expresión de contenidos filosóficos³⁵.

El altorrelieve, como nexo de unión entre escultura y arquitectura, será el soporte principal de este pensamiento en imágenes, ocupando una centralidad que no tendrá en otras regiones de Asia ajenas a la influencia hindú o budista. Por su carácter de arte *site specific*, nos ofrece un símil de la tensión entre el absoluto informe e indeterminado (*brahman nirguṇa* o sin atributos) representado en la propia roca viva no desvinculada de la madre tierra, y las formas que emanan de ella misma sin abandonarla totalmente, como si a la vez que emergen de lo indeterminado estuviesen retornando a las entrañas de la propia tierra. Como ha señalado Fernández del Campo respecto a los templos exentos:

la decoración escultórica de los templos se consigue mediante la articulación de las distintas molduras arquitectónicas, una serie de elementos tridimensionales que tienen el aspecto de emanación viva y que provoca en el espectador la impresión de que el edificio se encuentra en pleno proceso de autogeneración, el efecto de que los dioses, animales o plantas surgen de forma espontánea de él como una masa orgánica que crece y se autoreproduce en un imparable dinamismo que no es sino la manifestación de la energía que irradia la divinidad desde el *garbhagrha*³⁶.

No habría pues otro símil mejor que el del altorrelieve de esta concepción emanatista del arte indio según los principios no-dualistas que a grandes rasgos rigen el marco filosófico indio. Además, el altorrelieve, al representar o bien escenas aisladas o bien secuencias de escenas narrativas, tiene una dimensión intrínsecamente temporal que lo sitúa más cerca de la pintura narrativa que de la típica escultura de bulto redondo europea, centrada esta última, por sus propias características técnicas y formales, en representar un instante en el tiempo detenido.

En el arte indio, tanto lo humano como lo animal-vegetal, sostenidos como están en su conjunto por los cinco elementos macrocósmicos, remiten a la forma originaria (*anurūpa*), de la cual todo el universo sensible no es más que un reflejo, como podemos leer en la literatura védica. Como he apuntado antes, el *Puruṣasukta* (*Rgveda* X.90) consagra la realidad confiriéndole la forma de un ser humano, el gigante cósmico (*puruṣa*). El mundo, incluido el propio ser humano, se presenta como una evolución a partir del cuerpo primordial, forma arquetípica respecto de la cual toda forma plástica no es más que un reflejo: “de toda figura él devino el modelo”

35 En el siglo XX, un autor pionero en interrelacionar magistralmente arte, mito y pensamiento en India fue Heinrich Zimmer. Véase ZIMMER, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India* y ZIMMER, Heinrich, *Filosofías de la India*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.

36 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *En la materia del mundo*, op. cit., p. 146.

(“*Rūpam rūpam pratirūpam bhāvati*”)³⁷.

En su alejamiento de la representación realista perceptualista, dos modificaciones de la concepción naturalista del cuerpo humano son definitorias del arte indio: el teriomorfismo o zoomorfismo y la multiplicación de los miembros (brazos y rostros principalmente), siendo esta última uno de los rasgos iconográficos más destacado del arte indio en su conjunto³⁸.

Nuevamente el himno del *Puruṣasukta* también nos sirve de referente para explicar el recurso iconográfico a la multiplicación de los miembros pues comienza afirmando que el Puruṣa o Humano primordial tiene millares de cabezas, millares de ojos y millares de pies³⁹, algo que se repite en un importante pasaje de la *Bhagavad Gita* cuando el héroe Arjuna le pide al dios Kṛṣṇa que le revele su forma universal. Tras recibir esta visión, Arjuna la describe en términos similares: “Te veo a ti con infinitos brazos, vientres, rostros y ojos”⁴⁰. Teniendo en cuenta la tendencia india a concebir la creación, no en términos *ex nihilo* sino al modo emanatista ya referido, desde la literatura védico-upaniśádica constatamos la equiparación del acto de creación con el del embarazo y alumbramiento de la biología humana y la creencia de que el parto implicaba la emisión de formas que de alguna manera ya estaban presentes dentro de la cámara uterina⁴¹. Así, se describe a deidades védico-upaniśádicas como Puruṣa, Prajāpati, o el principio neutro Brahman, como principios agentes o *cuerpo huésped* donde los miembros externos que resultan de la emisión creadora descansan previamente como formas interiores de los mismos. Tras estos ejemplos primeros, la mitología hindú hizo amplio uso de dicho símil, dando lugar a dicha convención iconográfica mediante la cual usualmente se aludía a los diversos poderes atribuidos a una divinidad concreta a través de los objetos y gestos asociados a cada brazo.

De un modo más general, como señalé más arriba, Diana Eck ha asociado la presencia de múltiples miembros en la iconografía de los dioses con la manera predominante en India de entender la conexión entre unidad y diversidad. De modo expreso lo relaciona con la iconografía del arte hindú:

37 *Rgveda* VI, 47.18. Trad. propia a partir de la versión inglesa en GRIFFITH, Ralph T.H., *The Hymns of the Rg Veda*, New Delhi, Motilal Banarsidass, p. 313.

38 Sobre iconografía hindú, véase SCHLEBERGER, Eckard, *Los dioses de la India: forma, expresión y símbolo: un manual de iconografía hinduista*, Abada, Madrid, 2004.

39 Véase MORA, J.M., (ed y trad.), *El Rig Veda Samhita*, Edamex, México, 1990, p.63.

40 *Bhagavad Gītā* XI. 16. en TOLA, Fernando, (ed. y trad), *El canto del Señor. Bhagavad Gītā*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000. p. 149.

41 El texto clásico de referencia sobre esta temática es SRINIVASAN, Doris Meth, *Many Heads, Arms and Eyes. Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, Leiden, Brill, 1997. Véase también el capítulo que le dedica Coomaraswamy en COOMARASWAMY, Ananda, *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 99-107.

Si algo distingue al pensamiento hindú es su rechazo a tratar lo uno y lo diverso como opuestos. La unidad de lo divino no está por encima de la diversidad. (...) Las propias imágenes de los dioses retratan en forma visual la multiplicidad y la unicidad de lo divino, y exhiben las tensiones y las aparentes contradicciones que se resuelven en una sola imagen mítica. Varias deidades poseen múltiples brazos, cada mano sostiene un emblema o arma, o forma un gesto particular o *mudrā*⁴².

Asimismo, la concepción hindú de la temporalidad en términos cíclicos y su conexión con la mitología, refuerzan la centralidad de la idea de multiplicidad y el recurso a representar los múltiples poderes y posibilidades de acción divina en distintos momentos del ciclo temporal mediante la multiplicación de sus miembros corporales –sobre todo brazos y cabezas–. Como señala Srinivasan, “la multiplicación de brazos es conceptualmente parte de la imagen de *Viśvarūpa* (lo omniforme) y comparte, por tanto, la denotación básica de la multiplicidad”⁴³. En definitiva, sigue señalando la autora:

esta concepción sostiene que el creador crea el universo al emitir todas las formas que yacen durmientes en su vientre. Las múltiples formas comprenden todas las dicotomías experimentadas en la existencia humana. Infinitamente variadas, estas formas llegan a ser en el momento en el que la plenitud del creador empieza a desplegarse. Estando, por tanto, lleno con las formas del mundo fenoménico hasta el parto, el dios creador tiene múltiples partes corporales y formas de un modo similar a como una madre está con respecto a su hijo. Ya sea activo o pasivo, múltiples partes corporales y formas describen la estructura del dios implicado en el proceso de creación por emisión (...). La creencia debía de haber sido que la divinidad puede mostrarse por su propia voluntad en el mundo físico. Nuevamente por el proceso de emisión, lo numinoso proyecta de sí mismo formas que son las localizaciones visibles de sus poderes divinos particulares⁴⁴.

Asimismo, el teriomorfismo o hibridación de cuerpos de humano y animal, así como la hibridación de humano y mundo vegetal, en la iconografía india es fiel reflejo de este hecho. Para Kramrisch, esta centralidad del cuerpo no-antropocéntrico en la plástica india ha de ser vista desde la perspectiva del cuerpo sutil, respecto del cual el propio cuerpo físico desnudo es su vestimenta⁴⁵. Asimismo, serán tres las configuraciones fundamentales en las que se concreta la forma escultórica a partir de la fusión de los reinos y dentro del plano humano mismo: la combinación de forma

42 ECK, Diana, *La visión de la imagen divina en la India*, op. cit., p. 65.

43 SRINIVASAN, Doris Meth, *Many Heads, Arms and Eyes*, op. cit., p. 20.

44 *Ibid.*, p. 27.

45 KRAMRISCH, Stella, *Indian Sculpture*, op. cit., pp. 28-37.

animal/humana, la configuración mujer/árbol y la configuración del hombre y la mujer en unión (*maithuna*)⁴⁶.

Veamos a continuación algunos ejemplos de las artes plásticas que ilustran esta unidad de los reinos (humano, animal y vegetal) diversa y dinámicamente interdependiente a partir de la representación simbólica del cuerpo humano metamorfoseado e hibridizado. Para ello, tendremos que tener en cuenta la concepción dinámica y cíclica de la propia naturaleza (dentro de la cual se sitúa el ser humano como una parte más), entendida en términos procesuales entre los extremos de la fecundidad, la prosperidad y la salud y el de la escasez, la adversidad, la enfermedad y la muerte. Veamos, pues, dos grandes momentos de la plástica india antigua (a caballo entre escultura y arquitectura) para ilustrar estas nociones filosóficas, encarnadas en preferencias estéticas y contenidos, tanto formales como simbólicos.

4.1. La imbricación con el mundo vegetal en las primeras stūpas budistas.

El primer gran periodo del arte indio donde podemos apreciar el ideal de *unidad diversa* en el que lo humano se fusiona con lo animal y vegetal y en el que vemos renacer esta impronta de elementos tribales y de canto a la fecundidad en el seno de la corriente del arte indio dominante será en la dinastía Maurya (s. VI-III a.e.c.) y con la llegada del primer arte budista ligado a las stūpas⁴⁷. Estas eran monumentos funerarios en forma de túmulo, emparentadas con los túmulos neolíticos relacionados con ritos de muerte y fertilidad. Se caracterizaban formalmente por su estructura hemisférica (*aṇḍa*), apoyada en una plataforma baja circular (*medhi*) y coronada por una balaustrada de pequeñas dimensiones de la que sobresalía la pilastra axial que atravesaba todo el monumento, haciendo las veces de *axis mundi*. La función de las stūpa era albergar reliquias asociadas al Buda y objetos preciados budistas, enterrados en su base, cubierto de ladrillos y, por tanto, inaccesibles desde el exterior. Las primeras stūpas solían estar decoradas con una balaustrada de piedra maciza (*vedika*) que delimitaba un pasillo para la circumambulación, al cual se accedía por grandes puertas (*toranas*) que se abrían en las balaustradas. Son los altorrelieves de estas puertas y las propias balaustradas de las stūpas, construidas en los siglos alrededor del inicio de la era común, de Sānchī, Bārhut y Amaravati, las que nos ofrecen una muestra más rica de este primer arte budista. En él se recoge toda la inspiración procedente de la India pre-aria y tribal y se aprecia la estrecha imbricación de lo humano, lo animal y vegetal.

46 *Ibid.*, p. 14.

47 Aunque como en los demás términos se ha optado por la transliteración con diacríticos del sánscrito, en el caso del término stūpa, por lo extendido del uso del mismo en femenino en castellano, he preferido dejarlo así en vez de ponerle artículo masculino en concordancia con su género en sánscrito.



Figura III. *Diosa arbórea (Sānchī)*⁴⁸

En las stūpas de Sānchī y Bārhut vemos tallados en piedra grupos compositivos que a menudo veneran la forma del árbol *bodhi*, alusivo al Buddha histórico, por ser un árbol de este tipo (*ficus religiosa*) situado en la ciudad india de Bodh Gaya, el lugar bajo el cual el buddha histórico se iluminó. En la puerta este de acceso a la stūpa n° 1 de Sānchī se aprecia un buen ejemplo de la íntima conexión entre la figura femenina y el mundo arbóreo, a través de la representación de una divinidad arbórea (*yakṣiṇī*), asociada a una figura humana de sexo femenino y a la transmisión de su fertilidad al mundo vegetal. Allí encontramos una figura humana femenina esculpida en bulto redondo denominada *yakṣiṇī* (diosa arbórea) [Figura III] de gran sensualidad, encaramada a un árbol, con sus miembros grácilmente entrelazados con el mismo, con los brazos entrelazados con las ramas de este. El árbol, llamado *śala* –de ahí el nombre de la diosa arbórea: *śālabañjikā*–, está cargado de frutos gracias a la incitación de ella mediante las pataditas que le da al tronco de este. Así pues, la imbricación de los reinos de la naturaleza, se ve aquí en cómo lo humano transmite su fertilidad al mundo vegetal y este se la devolverá a través de los frutos que produzca.

48 Imagen obtenida de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=83987810>

Pero también aparecen más figuras humanas mezcladas con elefantes, otros animales y todo tipo de plantas –en especial lianas–, que entrelazan el conjunto confiriendo unidad a las composiciones. Contrasta vivamente este tipo de escenas de gran sensualidad y canto a la vida en todo su fecundo esplendor, en el contexto de la conmemoración de una figura como la del Buddha histórico (s.VI-V. a.e.c.), que encontró en la supresión del deseo la fuente de la iluminación. La representación anicónica del Buddha, a través de la figura del árbol, también es llamativa como ejemplo de no-antropocentrismo en este periodo temprano budista en el que aún estaba prohibida su representación antropomorfa. No será la única vez que nos encontremos en entornos monásticos y de renuncia al mundo escenas de gran sensualidad e incluso erotismo pues todo ello forma parte de esta tensión indisoluble entre el canto a la vida y la fecundidad y la búsqueda de su trascendencia a través de la renuncia y la ascesis. Esta polaridad entre muerte y fertilidad, ascesis y erotismo en el contexto religioso hindú y budista, tendrá por primera ubicación privilegiada el también paradójico emplazamiento de los templos-cueva, donde nuevamente podremos explorar el tratamiento de la figura humana.

4.2. Teriomorfismo, aniconicidad y multiplicidad de miembros en las cuevas hindúes.

En los templos/cueva hindúes del primer milenio, la iconografía del teriomorfismo y la multiplicación de los miembros está presente por todas partes. En una de los ejemplos más tempranos, el complejo de Badami (circa S.VI), en su cueva nº 1 encontramos una famosa talla de un Śiva danzante [Figura IV] que con su baile origina el ciclo de la vida (creación, conservación y destrucción)⁴⁹ y en esta ocasión se le describe con dieciocho brazos desplegados formando una estructura circular y realizando con ellos, o bien gestos con las manos (*mudrā*), o bien sosteniendo objetos asociados por la mitología hindú con este dios como los tambores, la llama, la serpiente o el tridente. La estructura circular a la que se refería Mishra con su segundo rasgo (continuidad de la vida) es aquí especialmente evidente. En la cueva nº 2 otro relieve muestra al dios Viṣṇu en su encarnación de Varaha⁵⁰,

49 El dios Śiva, en su aspecto de *Nāṭarāja*, o “rey de la danza”, con su danza *tāṇḍava* origina el proceso cósmico o ciclo de la vida (creación, conservación y destrucción). Véase COOMARASWAMY, Ananda, *La danza de Siva*, *op. cit.*

50 By G41rn8 - Own work, CC BY-SA 4.0. Imagen disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40166507>

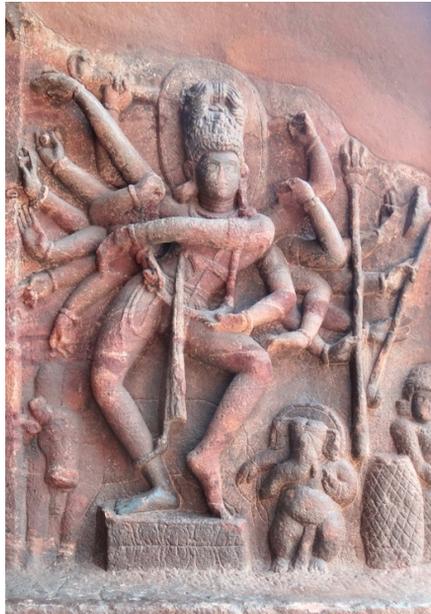


Figura IV. *Śiva danzante, Badami (s. VI)*⁵¹

con cabeza de jabalí y cuerpo humano y en una pose enérgica, rescatando a la tierra de las profundidades del océano. Como también se aprecia en la imagen de Badami, el dios con cabeza de elefante y cuerpo antropomorfo, Gaṇeśa, o el dios mono, Hanumān, célebre personaje del *Rāmāyāna*, son dos de los más populares ejemplos de teriomorfismo en el arte indio.

Dos de los más célebres complejos de templos rupestres son los de Ellorā (Maharashtra, s. VI) y Elephanta (Maharashtra, s. VII-IX), están dedicados al dios Śiva y en vez de la stūpa, albergan en el centro de la estancia principal, el *garbhagrha* (lit. la *semilla-placenta*) una representación del dios de tipo anicónico: el *liṅgā* o falo cósmico, que hace las veces de *axis mundi*, de representación de la montaña cósmica primordial, el Monte Meru, o en la tradición śivaísta, el monte Kailash, situado en el Himalaya. En el caso de estos dos templos śivaístas, están inspirados en la residencia palaciega de Śiva en la montaña Kailash y, en sus paredes interiores se representa, en este caso sí antropomórficamente, y con gran sensualidad, escenas ambientadas en

51 By Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - Temple troglodytique dédié à Shiva (Badami, Inde), CC BY 2.0. Disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37213652>

su desposamiento con la diosa Pārvatī⁵², la hija de la montaña, como la escena de la cueva n° 29 donde Śiva abraza a Pārvatī tocando con su mano el seno voluptuoso de ella.

Si las artes miméticas europeas tomaban mayormente la vigilia como modelo de estado de conciencia a representar, en India, todos los recursos plásticos previamente mencionados (teriomorfismo, multiplicación de rostros y brazos, sensualidad estilística en el tratamiento de la figura humana, etc.), así como su ubicación en la oscuridad de las cuevas iluminadas por lámparas de fuego) toman más bien la fantasía onírica como referente, algo totalmente coherente con la búsqueda de estados de conciencia alterados similares a los que se persigue mediante la meditación y el trance. Se trata de un estilo, como ha señalado Lannoy, que no busca tanto la transcripción literal de los sueños, como era el caso de los surrealistas, sino que “debería verse como un *equivalente* estético tan cercano como sea posible a la penetración yóguica en todas las modalidades de la conciencia”⁵³. Ello explicaría esa sensación de simultaneidad entre el estar despierto y la somnolencia, como por ejemplo en los grandes ojos abiertos, pero sin pupilas, del Śiva Māhādeva de Elephanta⁵⁴, una enorme escultura de tres rostros alusivos a los tres grandes momentos del ciclo cósmico (creación, conservación y destrucción), o de tantas otras estatuillas del dios rey de la danza (Śiva Nāṭarāja) realizadas en bronce, cuyos ojos semi-entornados igualmente nos transmiten esa paradójica sensación. El Śiva danzante (Nāṭarāja)⁵⁵ tallado en la oscuridad cavernosa de Ellorā, danzando con los ojos semi-entornados, el tronco y las piernas suavemente flexionadas y sus cuatro brazos rítmicamente dispuestos, nuevamente nos invita a cuestionar la centralidad del plano humano individual que perceptualmente nos ofrece el realismo empírico y lo sustituye por un mundo de onirismo fantástico y evocador, donde el antropomorfismo aparente del dios parece más bien recordarnos nuestra función dentro del orden más amplio que rige el cosmos: contribuir a la armonía que genera y mantiene el mundo de las diferencias, sin perder de vista (con los ojos paradójicamente semi-entornados) la unidad escondida que, como el ritmo, todo lo conecta.

52 Imagen disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Ellora_cave29_Shiva-Parvati-Ravana.jpg

53 LANNON, Richard, *The Speaking Tree. A Study of Indian Culture and Society*, Oxford University Press, New Delhi, [1971] 1999, p. 42.

54 Imagen disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Elephanta_Caves#/media/File:Elephanta_Caves_Trimurti.jpg

55 Imagen disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1_Dancing_Shiva_Cave_21_at_Ellora.jpg

5. Salirse de sí. A modo de conclusión

Desde la concepción de la temporalidad hindú tradicional, dividida en *yugas*, estaríamos actualmente en el *Kali yuga*, el cuarto y último gran periodo que completa un ciclo cósmico, marcado por la degeneración y el olvido de los propios orígenes profundos⁵⁶. Urge hacer uso de nuestra posición única en el cosmos para recordar, *dar un paso atrás* –como señalaba Pujol– en muchos sentidos. Uno de ellos podría ser el de echar la vista atrás hacia todo ese inmenso legado grabado en piedra y en otros formatos donde nuestros antepasados –y ahí importa más la antigüedad que la región geográfica de la que se trate– dejaron constancia de que celebraban los profundos lazos con su entorno natural que les mantenían vivos y unidos. El contexto de Asia Oriental, de la América precolombina, de África, Oceanía o el de la propia Europa pre-moderna sobre todo, podría arrojarnos visiones de interconexión con la naturaleza similares. Sin duda, no es esta una cruzada entre culturas sino que más bien, lo que sale a la luz, es la evolución de la civilización moderna globalizada en la línea de la desconexión y el abuso de la naturaleza.

Tal vez hoy especialmente, por su milenaria antigüedad, los textos védico-upanisádicos nos podrían conmover pues fueron compuestos por miembros de nuestra misma especie aunque en circunstancias muy alejadas de las nuestras. Como tantos mitos cosmogónicos, nos conmueve, con su hermosa imagen del gigante cósmico de forma humana, inmolándose para dar lugar a los elementos que forman al alfa y el omega de la vida, y retornando estos al cuerpo humano primordial para alojarse en su interior; en ellos se vincula a los elementos con esas ventanas abiertas al exterior que son nuestros sentidos y con el vacío del corazón como centro alquímico de la conciencia. La propia reflexión estética acerca del placer dramático, la teoría del *rasa*, presupone y desemboca en una misma emoción despersonalizada (*sama* y *śantarasa*) que conecta con el inconsciente colectivo y nos transporta más allá de nuestra identidad individual y empírica ordinaria.

En consonancia con todo ello, la plástica india, tanto hindú como budista, dejó plasmada en la piedra imágenes de dicha interpenetración humano/naturaleza que hoy, desde nuestro mundo tan tecnificado, podríamos visitar con una mirada amorosa y venerarlo como parte del mensaje de interdependencia legado por nuestros antepasados. En su incesante canto a la fertilidad de la vida, sin negar la destrucción como parte de la misma, la cultura india nos dejó talladas en la roca viva, como parte de nuestro patrimonio humano común, maravillosas muestras como el Śiva danzante de Badami. Aunque debió de horrorizar a nuestros antepasados europeos, con sus dieciocho brazos, su corona, abalorios y pose extática, a la luz del presente, nos puede

56 Sobre la concepción india del tiempo y la historia véase PUJOL, Óscar e ILÁRRAZ, Félix, *op. cit.*, pp. 40-42.

revelar un mensaje muy distinto para nuestro futuro común como especie en este planeta. *El centro del centro* –parecen querer decirnos las filosofías orientales– está vacío, pues solo así puede ser potencialidad preñada de la multiplicidad que conforma la propia vida; solo desde ese lugar podremos rendir tributo y contribuir a esa unidad compleja y diversa, que está presente en todas partes, pero que India hizo propia y ha abanderado de modo ininterrumpido desde hace milenios.

El *Puruṣasukta* nos recuerda también que la capacidad humana para el sacrificio, el ponernos a nosotros mismos a un lado, es la contraparte de deber por la posición privilegiada que ostentamos en el universo: el poder usar nuestras facultades intelectuales más elevadas para la introspección, y, abriendo una distancia con nuestra propia cadena de pensamientos, *salirnos de nosotros mismos* y cuestionar nuestra propia identidad independiente y separada; en ello radica el tomar conciencia de nuestra relación de interdependencia, que, como señala Mishra, es “la autoconciencia que termina por aceptar la falta de separación entre el concededor, lo conocido y la pluralidad restante”⁵⁷.

Un último ejemplo del tratamiento de la figura humana en la escultura india podría venirnos a la mente para ilustrar este *paso atrás* o *salirse de sí*. En la ciudad de Sarnath, donde el Buddha histórico dio su primer sermón tras alcanzar la iluminación, en 1905 se encontró una excelente pieza de arenisca de 1.6 metros de alto, del periodo Gupta (s. V), el denominado Buddha de Sarnath [Figura V] que representa un inmejorable ejemplo iconográfico de la postura meditativa, omnipresente en la estatuaria india. La figura se presenta semidesnuda, con las piernas cruzadas y las plantas de los pies hacia arriba, en la postura del loto (*padmāsana*); la estructura corporal triangular es la de un circuito energético cerrado, con los ojos semi-entornados, la cabeza ligeramente inclinada hacia delante y las manos realizando el gesto de poner en marcha la rueda de la ley (*dharmacakra mudrā*), cuyo contenido fue el de las Cuatro Nobles Verdades enunciadas en dicho primer sermón de Benarés. No en vano, la teoría del surgimiento condicionado (*pratītyasamutpāda*), que todas las escuelas budistas abrazan y datará de pocos siglos después de fallecer el Buddha histórico, será la principal doctrina filosófica india que más claramente incida sobre la interdependencia frente al modelo causalista clásico de la filosofía occidental.

La clásica postura yóguica y meditativa de tantas imágenes tanto hindúes como budistas a lo largo de toda Asia estaría en sintonía con dicha aspiración a abandonar el pensamiento discursivo y racional como manera de ejercitarse en la percepción de la interdependencia.

Y por terminar con la idea del *puruṣa* hindú y la conexión entre unidad

57 MISHRA, Vidya Nivash, *op. cit.*, p. 41.

y multiplicidad a través de la conciencia, cabría mencionar un pasaje de un texto tardío de importancia para la escultura, la *Vāstusūtra Upaniṣad*, en el que se afirma que la transición de lo inmanifiesto (*Brahman*) a lo manifiesto (*puruṣa*) tiene lugar inicialmente a través de una meditación sobre el *puruṣa*, en la forma de llama de luz, la cual –prosigue el texto– es como una diosa llena de resplandor⁵⁸. A partir de esa forma inicial, a modo de rayos emanativos, se despliegan todas las formas en tanto que imágenes de esa única y primera del *puruṣa*, que solo es luz de la conciencia

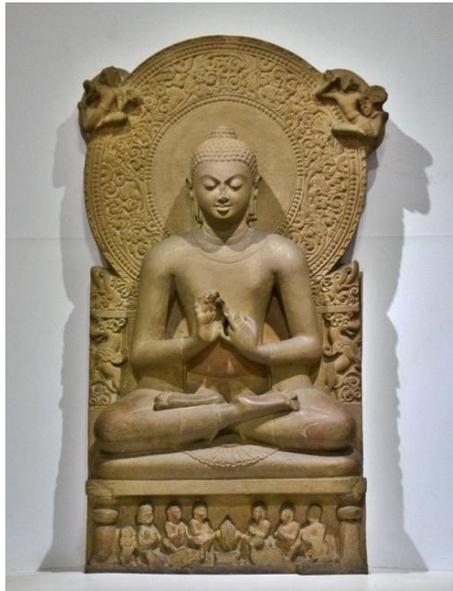


Figura V. *Buddha de Sarnath (s. V)*⁵⁹

58 BONER, A., SHARMA, S.R. y BÄUMER, B., *Vāstusūtra Upaniṣad. The Essence of Form in Sacred Art*, [texto sánscrito, traducción al inglés y notas], Motilal Banarsidass, New Delhi, [1982] 1996, p. 31.

59 Imagen disponible en [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Buddha_in_Sarnath_Museum_\(Dharmajak_Mutra\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Buddha_in_Sarnath_Museum_(Dharmajak_Mutra).jpg)



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org