

## INTRODUCCION A LA ESTETICA DEL ARTE DE LA INDIA

La belleza en la India, no corresponde en nada a la noción que nosotros tenemos de ella. Allí tiende hacia lo espiritual. Es bello todo aquello que provoca en aquel que lo mira o escucha, un movimiento hacia lo Absoluto. Así la belleza se une más a lo espiritual que a la estética.

Según los datos tradicionales de la ortodoxia hindú, el arte no es una actividad natural del hombre. Según la teoría brahmánica, el hombre tal como la naturaleza y la sociedad humana le producen, es *prākṛita*, "natural", o *akṛitātman*, y por el conocimiento de la tradición, por el estudio de los Vedas, se convierte en *samskṛita*, "rehecho", "acabado", es *kṛitātman*. Según la tradición de los Vedas, en épocas muy antiguas, todas las actividades naturales del hombre eran "signos", símbolos de la busca espiritual; en las épocas de oscurecimiento de la Verdad, el *kaliyuga* actual, los hombres practicaron estas actividades únicamente por sus frutos exteriores y basaron su conducta sobre sus pasiones. Entonces fue, según el *Nāṭya-sāstra* (I, 110), cuando el Arte fue lanzado al mundo con el fin de disfrazar la verdad y llamar la atención sobre ella, por artificio, a los espíritus humanos incapaces de contemplarla.

La belleza en la estética hindú, tiene, por este motivo, un aspecto especial: "el arte por el arte" no existe en la India, se desconoce el arte gratuito. Toda obra tiene un sentido utilitario porque su fin es religioso. No hay palabra en el vocabulario hindú para traducir la palabra "belleza". Todo obedece a preocupaciones puramente tradicionales, a normas de cánones y de tratados. Esto explica que más tarde, este arte se haya fosilizado, al buscar "recetas" para expresar todo sentimiento de su perfección, desapareciendo por ello las creaciones originales. Pero esta evolución es tardía y hay que admirar a los artistas de la India, que a pesar de todas estas normas y obstáculos, hicieron esas obras maestras durante siglos y siglos, que resplandecen todavía, a pesar de todas las mutilaciones, el clima, el descuido, obras que ocupan un lugar destacado entre las más importantes del arte del mundo.

Vamos a estudiar primero las normas generales de la tradición hindú que rigen los conceptos de la filosofía estética de esta cul-

tura. Utilizamos la palabra "tradición", porque hay que recordar una vez más que esta estética es tan "escolástica" como el pensamiento religioso y filosófico; no toma su inspiración ni sus modelos de la naturaleza y sus normas son esencialmente *a priori*.

En la India, la estética siempre se consideró como una parte de la tradición religiosa y filosófica y los tratados, los *śilpa śāstra*, pertenecen al cuerpo sagrado de la ortodoxia brahmánica. El objeto consciente y constante de la estética hindú ha sido sugerir y hacer palpable lo divino y lo trascendental: fue y es el eco de un mundo sobrenatural lleno de misterio y de exaltación. Desde luego el concepto de lo bello en la India es muy distinto al de Grecia y el mundo occidental. "Las obras de arte destinadas a ser contempladas religiosamente deben conformarse a un tipo prescrito", dice el texto *shāstrica*. No puede hacerse ningún estudio de los conceptos filosóficos de la estética hindú sin conocer estas prescripciones y estos cánones y por ello vamos a estudiarlos a continuación.

En su comentario sobre el famoso *Kāmasūtra* de Vātsyāyana (cap. III del libro I), Jashodara dice que hay seis cánones de la estética hindú: *rūpabheda* (ciencia de las formas), *pramāṇi* (sentido de las relaciones), *bhāva* (influencia del sentimiento sobre la forma o manifestación de la afectividad), *lavanyayojanam* (sentido de la gracia), *sādrishyam* ( semejanza), *varṇikabhanga* (ciencia de los colores); a estos Tagore añade las dos reglas siguientes: *rasa* (quintaesencia del gusto), *chānda* (el ritmo). Vamos a estudiar cada uno de estos cánones.

## RŪPABHEDA (Ciencia de las formas)

Esta palabra sánscrita se compone de dos partes: *rūpa*, forma y *bheda*, la diferencia entre las formas que tienen el sello de la vida y la belleza, y las desprovistas de él. La tradición hindú subraya que toda forma posee una cualidad esencial, la luz, *ruci*, que es la radiación de la belleza y que recuerda la "luminosidad" de Platón y del neoplatonismo de Plotino y Proclo, en los que el tipo supremo de las "formas", la esencia del bien, se compara con el Sol. Esta luminosidad de la belleza emana de los humanos y de las cosas y, cuando estas dos radiaciones están en perfecta armonía, entonces es solamente cuando las cosas aparecen en toda su belleza deleitable. Cuando se produce lo contrario, resulta en seguida una sensación penosa y una impresión de fealdad. El esplendor divino es *śrī* (la luz radiante).

Se ve claramente la relación que existe entre la "luminosidad" de las cosas y el concepto de belleza que surge en la mente del hom-

bre. Las "ciencias de las formas" (*Rūpabheda*) se relacionan directamente con la metafísica hindú porque tratan de la contemplación. Vamos a verlo en el estudio del segundo canon estético hindú.

### PRAMĀNĪ (sentido de las relaciones)

Es el sentido de las relaciones. El *Panchadasi* (IV) describe la *pramānī* de este modo: "Desde que estamos frente a un objeto, o desde que un objeto se coloca ante nosotros, nuestro espíritu se precipita hacia él, lo vemos por nuestros propios ojos, y lo sentimos por nuestro espíritu". En los tratados hindúes de estética, tales como el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana (siglo III d. J. C.) y el *Citra-lakshana*, la doctrina de los *pramānas* estudia la conformidad de la estética a las normas tradicionales; el sentido estricto de la palabra es "medida"; en la metafísica hindú, es el "conocimiento correcto"; el conocimiento filosófico como el ideal estético no se deduce de la experiencia sino que se fija a priori, según una tradición de origen divino, una revelación sobrenatural y primordial que está contenida en los textos de los Vedas.

Esta definición afirma la distinción entre el arte "que significa" (*padārthābhinaya*) y que "libera" (*vimuktida*), y el arte mundano, grosero, "coloreado por pasiones humanas" (*lokānurānjaka*), dependiente del humor del momento (*bhāvāshraya*); el primer arte es sagrado, "conduce a Dios" (*mārga*) y el segundo es pagano (*deshi*). Pero, ¿cómo utiliza el artista el conocimiento correcto, los *pramānas*, estas normas tradicionales? ¿Cómo se hará la creación artística correcta? Por la contemplación, la meditación y la visualización del objeto sagrado.

El estudio del yoga hindú es necesario para comprender el concepto de la *pramānī* estética. Como escribe Ananda K. Coomaraswamy, "todo el fin de la contemplación y del yoga es lograr este estado del ser, en el cual no existe ya la distinción entre el conoecedor y lo conocido del ser y del conocimiento. Desde este punto de vista, mientras que todo arte es imitativo, es muy importante lo que se imita, porque llegamos a ser lo que pensamos". Y añade este autor: "El artista es, desde muchos puntos de vista, un *yogin*, y el objeto de contemplación es trascender el polvo de la noción del sujeto y del objeto en la experiencia unificadora de la síntesis del conoecedor y de lo conocido".

El artista debe ser, pues, un *yogin*, un místico; Platón, lo había dicho ya en su *República* (533, D): "las realidades se ven por el ojo del alma".

Ahora podemos estudiar el importante texto del *Shukranītisāra* sobre la preparación intelectual del artista antes de hacer su obra y que no podría comprenderse sin el estudio previo de las técnicas del yoga.

El *Shukranītisāra* (IV, 70-71) define los procedimientos iniciales del artista hindú: tiene que ser un experto en la visión contemplativa (*yoga-dhyāna*), para lo cual, las prescripciones canónicas han fijado unas normas y solamente de esta forma, y no por observación directa, se pueden lograr los resultados deseados. Todo el procedimiento puede resumirse en las palabras siguientes: "Una vez que se haya obtenido la visualización comiencese a trabajar" (*dhyātvā kuryyāt*, VII, 74), o bien, "una vez que se haya concebido el modelo, plásmese en tela lo que se haya captado" (*cintayet-pramānam; tad-dhyātam bhittau niveshayet. Abhilasitārthacintāmani*, 1, 3, 158).

El texto budista del *Kimcit Vistara Tāra Sādhana* añade los detalles de la preparación del artista antes de pintar una imagen sagrada; rezando a los Budas y *bodhisatvas* de todas las partes del universo, el orante debe ofrecerles las ofrendas rituales, (*mahatim pūjam kritvā*) y confesar sus pecados "tomando refugio" en las tres "joyas" del budismo. Debe empezar, después de estas purificaciones, la meditación sobre "el amor, la compasión, la bondad, la ecuanimidad" (*maitrī, karunā, muditā, upeksā*) del Buda y seguir con las meditaciones sobre algunas sílabas místicas. A continuación empezará a concentrar su mente sobre la figura del dios o de la diosa que quiere representar, tal como tiene que dibujarla; el texto da todos los detalles sobre las posturas, sobre los gestos y las formas de la imagen, hasta que por esta contemplación interior (*dhyānāt vyutthito*) el artista se identifica completamente con su modelo divino hasta tal punto que "aparece" delante de él, tal como debe pintarle (*pratyaksata eva tāmpashyati*).

Debemos subrayar aquí, especialmente, esta identificación propia e íntima del artista con la forma imaginada, porque es la clave de la técnica estética hindú, que se basa sobre la afirmación de que el conocedor es el conocido. La distinción del objeto y del sujeto es la primera fase de la ignorancia. El *tad-ākaratā* sánscrito, corresponde al *adaequatio rei et intellectus* escolástico; todo conocimiento es una asimilación. "El acto por el cual una inteligencia elige un objeto para darse cuenta de su naturaleza, supone que esta inteligencia se hace similar a este objeto, y reviste momentáneamente su forma".

Esto explica la frase del capítulo primero del *Kavyaprankasha*, de Mammata Bhara, citada por A. N. Tagore: "Todo lo que se quiera

representar, ya sea por medio de sonidos o de palabras, será de orden inferior si le falta poder de sugerencias”.

#### BHAVA (influencia del sentimiento sobre la forma)

Son estados de espíritu, sentimientos distintos a las emociones naturales, producidos por la visión de la belleza, y que forman el sentido estético, según la tradición hindú. Estamos ante una noción muy importante de la filosofía estética oriental, que resume muy bien la palabra pāli *samvega*, el “choque estético”, que es la base misma de esta estética. La raíz *vi*, con o sin el prefijo intensivo *sa*, implica la idea de un temblor, de un semi “pánico” ante lo desconocido, lo sobrenatural, lo religioso. Esto completa y explica el punto anterior.

*Samvega* define un estado de choque, agitación, temor, miedo, admiración o placer, causados por alguna experiencia mental o física. Es éste un sentimiento, pero siempre algo más que una simple reacción física. El choque es esencialmente una impresión que tiene lugar cuando se comprende lo que implica, lo que, hablando de un modo estricto, se denomina las superficies del fenómeno, las cuales, como tales, pueden agrandar o desagradar. La prueba total trasciende esta condición de “irritabilidad”.

*Samvega*, pues, se refiere a la experiencia que podemos sufrir ante una obra de arte cuando sentimos el latigazo de su dueño, escribe Coomaraswamy. Sin embargo, se da por supuesto que, al igual que el buen caballo, nosotros estamos mejor o peor enseñados, y que, por lo tanto, va incluido en ella algo más que un mero choque físico; la impresión que sentimos tiene un “significado” para nosotros, y la realización de este significado, en el que no queda nada de la sensación física, es todavía una parte del choque estético. Estas dos fases del “choque”, en efecto, se sienten normalmente a la vez como parte de la experiencia de un momento; pero se pueden distinguir lógicamente, y como no hay nada especialmente artístico en la simple sensibilidad que tienen tanto los hombres como los animales, el segundo aspecto del choque estético es el que más nos concierne. En ambas fases, los signos externos de la experiencia pueden ser de tipo emocional, pero mientras los signos pueden ser iguales, las condiciones que expresan son desiguales. En la primera fase existe, realmente, una confusión, en la segunda hay una experiencia de paz que no se puede describir como una emoción, en el sentido que se le da a esta palabra cuando se habla de temor, amor u odio. Por esta razón es por la que los retóricos hindúes siempre han vacilado en reconocer a la “paz” (*shanti*) co-

mo un "sabor (*rasa*) que tiene una categoría entre los otros "sabores".

Cuando nos sentimos profundamente emocionados por una obra de arte, todo nuestro ser se siente impresionado (*samvijita*). El "probar el sabor" que no es ya sabor, es, según dice el *Sāhitya Darpana* "el hermano gemelo de probar el sabor divino"; ello abarca, según implica la palabra "desinteresado", un sentido de asco para consigo, y, por esta razón puede describirse como "temible", aun cuando no deseemos evitarlo.

#### LAVANYA-YOJANAM (sentido de la gracia)

Se trata del sentido de la gracia, que regula con un fin estético la acción de las expresiones, apartando todo movimiento excesivo, heterodoxo o pagano que dañaría la dignidad de los sentimientos y la belleza de las formas. Dice A. N. Tagore, citando un texto *vaiṣṭhava*, que "es semejante al oriente de una perla rara; la forma redondeada de la perla nada sería sin esa materia luminosa". Pureza, reserva, son las cualidades del *lavanya-yojanam*.

La falta de este sentido produce el "pecado artístico" que se asimila al error en la ejecución del ritual (*aparādhi*), una "herejía", un error metafísico que procede de una falta en el acto de contemplación (*shithila samādhi*, llamado también *kheda*); este error puede encontrarse en el arte, cuando uno desconoce las leyes éticas, y en la especulación filosófica, cuando el hombre no quiere seguir la verdad. Es interesante señalar aquí que la definición escolástica del pecado como "apartarse del orden hacia el fin", es idéntica literalmente a la de la *Katha Upanishad* (II, 11), donde el que prefiere lo que más quiere (*preyas*) a lo más bello (*shreyas*) es un "pecador" (*hīyate arthāt*); hay que señalar que *shreyas* es el superlativo de *shrī* (luz, esplendor) y significa a la vez "lo más espléndido" y "lo más santo", el *summum bonum*. Hay que señalar también que, para la filosofía hindú, el pecado es, ante todo, "ignorancia" (*avidyā*) y el budismo basará su doctrina en este concepto. Se trata del conocimiento objetivo, empírico, relativo, del "hombre ciego" que ve los principios en la multiplicidad (*dharmāny prithak pashyan*) y que "vaga" (*anudhāvati*), que "está errante" (*sansārasya*).

Lo bello, según el *Svātmanirūpana* (95) de Shankarācharya, el gran doctor de la filosofía *vedānta*, se define así: "La Esencia última, mirando la pintura del mundo pintado por la Esencia en la gran tela de la Esencia, se regocija en esto". Es la perfección de la experiencia estética que evoca el texto de la *Siddhāntamuktāvalī*:

“Considerando el mundo como una obra de arte, veo la esencia”. Tal contemplación estética requiere cualidades: imparcialidad, ataraxia, paciencia, y los textos hindúes condenan los actos emprendidos con un fin “económico” y determinado por su gusto y por disgusto, porque no son actos sino impulsos llenos de errores y de ignorancia. La filosofía hindú rechaza todo sentido de deseo y de satisfacción sensible en el acto creador del artista, que tiene que identificarse por la contemplación con el *summum bonum*; es el *actus primus* del artista que, iluminado espiritualmente, llega a ser el instrumento de la proyección divina en la materia. Se debe subrayar que en la India, cuando los sentidos se apartan de sus objetos, cuando los ojos están cerrados al mundo exterior (*avritta caksus*) y están abiertos los ojos de la gnosis (*jināma caksus*), es cuando puede conseguirse la “realidad”. Por eso, la obra de arte no se considera como una ilusión sino como una “equivalencia”, una “participación”; por eso pertenece al canon siguiente:

#### SĀDRISHYAM (la semejanza)

Esta palabra significa comparación, semejanza, analogía de formas y de ideas. A. N. Tagore escribe respecto a esto: “que debemos basarnos sobre la naturaleza y el espíritu de las cosas, más que en su semejanza exterior”, y que “el espíritu que se extiende en las formas de las cosas se vuelve en la cosa misma, del mismo modo que el bronce fundido que se vierte en el molde adopta la forma del sello en él impreso”.

El *sādrishyam*, acabamos de verlo, es una participación, una imitación (*anukarana*) de las formas divinas (*daivyāni shūlpāni*), según el *Aitareya Brāhmana* (VI, 27). El *Shatapatha Brāhmana* (VII, 2, 1, 4) concreta más: “Tenemos que hacer lo que los dioses hicieron primero”. Se trata, pues, de la imitación de “principios divinos” y eso puede hacerse solamente si se conocen estos principios “tal como son” y no según nuestra opinión; de aquí la necesidad de la contemplación (*samādhi*) para producir una obra de arte, es decir, que la obra de arte no es una fracción de la belleza universal, de Dios, sino un reflejo, una semejanza, *similitudo* (*pratimba*, en sánscrito).

La imitación (la μίμησις, *anukarana*), que produce la semejanza, es el fundamento de la estética hindú, y puede ser de tres tipos: *absoluta*, que no se encuentra en la naturaleza de las obras de arte, ya que dos cosas no pueden ser idénticas; *imitativa*, que se hace por comparación, y *semejante*, que es un símbolo adecuado de lo que se representa. La palabra sánscrita *anukarana* significa “he-

cho según” y *pratīlabha* “participación”, no existe en sánscrito una palabra equivalente a la de “expresión”, ya que en sánscrito como en griego, una idea se “manifiesta” (δηλόω, *prakāsh*, *vy-añj*) más que se “expresa”. En la estética hindú se distingue la forma (εἶδος *nama*, el nombre), y la presentación (φαινομένον, *rupa*, la apariencia, el cuerpo).

La estética hindú habla, pues, de símbolo, porque la verdad no se puede ver directamente (*saksāt*) y el símbolo tiene que ser su reflejo; el artista debe utilizar los símbolos como soportes de la contemplación y con el fin de “abstraerse”. Esto explica el uso muy extenso de los diagramas místicos (*mandalas*), figuras geométricas puras o disposiciones geométricas de figuras, en el arte oriental. La estética hindú concibe la obra de arte como “medio de reintegración” (*samskarana*), y en la teología brahmánica se considera como un “sacramento” cuya elaboración es un “rito” preciso, complicado y sagrado. Estos diagramas tienen por objeto poner al artista y al espectador en un estado espiritual y religioso porque las líneas corresponden a símbolos cósmicos conocidos por los hindúes. En este sentido hay que interpretar estas multiplicaciones de imágenes sagradas o de atributos (dios con docenas de brazos) alrededor de una forma divina; se ve que el sentido estético de lo bello de las formas desaparece detrás del símbolo, a veces monstruoso o feo, pero que para el creyente hindú evoca las potencias sagradas y el poder espiritual del dios representado.

#### VARNIKA-BHANGA (Ciencia de las líneas)

Es la ciencia de las líneas, de las proporciones y de las disposiciones geométricas sagradas; tratados especiales estudian este aspecto técnico del arte. Estos textos tratan, naturalmente, de las leyes del dibujo y de los colores, que no nos interesan aquí particularmente, pero existe una serie de tratados, los *Tantras*, que enseñan el valor religioso y mágico de las líneas y figuras así como el de cada letra del alfabeto, permitiendo crear un arte “vivo” con los símbolos adecuados.

#### RASA (el gusto, la esencia de la estética)

El autor de *Kavyaprakāsha*, Mammata Bhata, define la *rasa* como “el gran sabor que eleva nuestro espíritu, inculcándole el gusto de la verdadera grandeza. Esto no puede explicarse ni demostrarse, es algo que hay que experimentar, que palpita en torno a nosotros, en-

tra en nuestro corazón, lo invade por entero y hace desaparecer completamente toda otra sensación" (trad. A. N. Tagore). La traducción japonesa de la palabra *rasa* es *ki-in*, y el autor de un libro sobre la pintura japonesa, Henry Bowie, dice: "*Ki-in*, es algo impalpable, indefinible que en toda verdadera obra de arte sugiere la revelación del sentimiento y la nobleza del alma" (*Japanese Painting*, p. 83).

La palabra *rasa* significa "gusto", "esencia", "jugo", proviene de la raíz verbal *ras* que tiene el doble sentido de "gustar" y de "suavizar". Tiene el sentido, a la vez del placer, del gusto que se experimenta en la contemplación de la obra de arte y el "sabor" que tiene esta misma obra, que hace que todos digan que tiene *rasa*.

El *rasa* tiene que ser "experimentado"; en sí mismo, es una sensación y desaparece al mismo tiempo que ésta. No es una entidad objetiva accesible al conocimiento (*jñānyā*); la percepción del *rasa* es el *rasa* mismo, y no puede manifestarse fuera de sí mismo. En este sentido se ha comparado con el Ser supremo (*Brahmāsvāda-sahodarah*). El *rasa* es independiente del tiempo y del lugar; es una sensación impersonal, desinteresada y colectiva, universal por naturaleza, suprafísica (*alaukika*), y en la cual los principios de actividad (*rajas*) y de las tinieblas (*tamas*) se subyugan, dominando el principio de pureza (*sattva*) y de calma.

El estado de goce de un *rasa* puede compararse a la contemplación estética del *Brahman*, durante la cual no subsiste ninguna otra percepción; el *rasa* es como la sensación de la gracia divina, según la tradición hindú.

## CHANDA (el ritmo)

*Chanda*, por último, es el ritmo; se denomina también *hladinī-shakti*, la fuerza gozosa. *Chanda* es el movimiento de la vida, la exaltación, la alegría del espíritu. Okakura Kakuzo lo describe de este modo: "Este movimiento vital del espíritu a través del ritmo de las cosas. El gran pensamiento del universo que va y viene en esa armonía de la naturaleza que es el ritmo".

Existe un tema melódico en la arquitectura asiática que todavía no se ha descifrado, pero que es evidente a la vista y que refleja una estética del ritmo, expresión de una filosofía de lo bello. Esto se aproxima al mismo misterio de las proporciones y del ritmo que rige en la arquitectura griega y medieval; las hipótesis de Hambidge, de Lund, de Moessel y de Matilla C. Ghyka intentan aproximarse al problema. Nadie ha estudiado todavía sistemáticamente, hasta ahora, las proporciones y razones de los templos asiáticos, sino que,

en los trabajos de A. K. Coomaraswamy, *Technical Studies*, III, 1934; S. Srikantayya, *The Symbolism of the Hindu Temple*, Bangalva, Q. J. Mythic Soc. XI, vol. 3, 1921; Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde*, Paris, 1914; y *Dravidian Architecture*, Madras, 1917; Sir J. H. Marshall, *The monuments of Ancient India, Cambridge History of India*, vol. I, 1922, se advierten perfectamente unas normas en las proporciones y en los planos de las construcciones arquitectónicas, normas que no son solamente de un estilo, sino que corresponden a cifras místicas, a *mandalas* tántricos, imagen del universo místico que quiere representar materialmente el ritmo secreto de la manifestación divina en su desarrollo. Y se puede decir, respecto a esto, lo que señala Hambridge: "Hemos encontrado, observando las obras más logradas de todas las épocas, que en cada una de ellas se repite una forma fundamental y que las partes forman, por su composición y disposición, figuras semejantes ... La armonía resulta de la repetición de la figura principal de la obra, en cada una de sus subdivisiones". Y Tiersch añade: "Por las simples relaciones de las partes entre sí, y a medida que su repetición se hace más frecuente, la imagen interior de la *intuición psíquica* se produce más fácilmente". Esta noción del principio hedonístico de la estética hindú, se encuentra perfectamente realizada en las obras de arte hindú, y se podría añadir que esta *repetición rítmica* de unas figuras centrales es, quizá, la característica más evidente del arte asiático. En él se encuentra una agrupación de figuras geométricas por su radiación en razones continuas y semejantes que forman una agrupación de figuras semejantes. Esta cadena de proporciones indefinidamente repetidas introduce el concepto de lo infinito en una forma limitada, y Borissavlievitch subraya que "entre todas las proporciones generadoras de analogías, en la más bella individualmente".

La obra de arte presenta, pues, una proporción de los volúmenes y de las formas que sugiere un universo de perfección voluntariamente buscado, apoyado en un ritmo discontinuo a base de elementos múltiples. Matilla C. Ghyka indica que la pura forma de arte puede actuar, sobre el que la contempla, de dos modos diferentes, bien para producir el placer y el éxtasis ("el arte es adoración", dice Ruskin), o bien por el esfuerzo armónico, la organización del caos de las sensaciones con *Einfühlung* (simpatía), la comprensión espiritual, el acuerdo del espíritu del contemplador con la proporción y la "sinfonía" rítmica creada por el artista.

El ritmo entonces es "periodicidad"; en el ritmo sonoro, visual, poético o arquitectónico, es una periodicidad percibida, interior, y acompañada de la percepción de esa "duración" interior señalada por Bergson. Matilla C. Ghyka advierte que su introducción como

elemento psicológico capaz de estar influido por un ritmo exterior, es muy justa y señala que la palabra griega se deriva del verbo  $\rho\epsilon\omega$  (correo, flujo).

El sentido de la proporción, el estudio de las razones y de las proporciones, que conducen, por la simetría organizada, a la  $\epsilon\upsilon\rho\upsilon\theta\mu\iota\alpha$ , son la base de la estética hindú.

Esta armonía se traduce en *modelos* de ritmos, y la tradición hindú, y especialmente la tántrica, ha estudiado ritmos que corresponden a ciertos compases psico-fisiológicos humanos vitales (latidos del corazón y respiración). Las meditaciones, por ejemplo, hechas ante los *mandalas*, las figuras geométricas, símbolos del universo, tienen que acompañarse de una técnica de aspiraciones y expiraciones rítmicas. La respiración es el tipo del proceso rítmico, y sigue los latidos del corazón, recomendándose a los adoradores concordar su meditación sobre las figuras simbólicas, con el ritmo de su respiración, empezando por las figuras exteriores y concentrándose poco a poco hacia el interior del esquema simbólico, para acabar en el punto central, imagen del "vacío", de la perfección, momento en el que todo el ritmo respiratorio debe pararse para lograr el éxtasis.

Esta importancia del ritmo en la estética hindú, se advierte también en el encadenamiento de las proporciones que llevan consigo una periodicidad de proporciones, de razones y de formas, tan corrientes en la arquitectura y el arte hindú. Esto sugiere ritmos y alternancia de lo continuo y lo discontinuo; las figuras en formas de espirales que se desarrollan en los frescos, en las pinturas y en las esculturas de los templos hindúes producen un conjunto arquitectónico que evoca una noción de infinidad rítmica extraordinariamente potente. Esta concordancia que evoca la emoción abstracta de una cosa bella en sí, proviene de la combinación feliz del compás y de la proporción en un cierto ritmo estético.

Madrid

JUAN ROGER RIVIÈRE